

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS



II Série • Vol. XXI • 2004

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

Publicação anual

Propriedade: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Organizadores: Maria de Fátima Marinho, Francisco Topa,
John Greenfield, Maria João Pires, Fátima Silva

Tiragem: 500 exemplares

Execução Gráfica: Tip. Nunes, Lda - Porto • Maia

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

Os trabalhos publicados são da responsabilidade exclusiva dos seus autores

ÍNDICE GERAL

Artigos

JORGE A. OSÓRIO — <i>Os enunciados didascálicos na “Compilação” de 1562</i>	13
LUÍS DE SÁ FARDILHA — <i>Disputa por um nome: O poema Malaca conquistada (1634), de Francisco de Sá de Meneses, e a representação genealógica</i>	61
TERESA MARTINS DE OLIVEIRA — <i>Imagens masculinas nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane</i>	89
PEDRO EIRAS — <i>Do dionisismo dândi: Entre Fradique e Zarathustra</i>	101
LUÍS ADRIANO CARLOS — <i>Epístola aos Realistas que se ignoram: Jorge de Sena e a Estética</i>	145
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser de Hélia Correia</i>	157
ANA SOFIA LARANJINHA — <i>La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle</i>	169
ANA PAULA COUTINHO MENDES — <i>Portugal imaginado por escritores luso-descendentes</i>	185
FILOMENA VASCONCELOS — <i>Occult Philosophy and the Philosophy of Language in Renaissance Europe and Elisabethan England</i>	199

MARIA JOÃO PIRES — Joy e dejection: <i>dualidade essencial romântica</i>	209
MARIA CÂNDIDA ZAMITH — <i>Por trás do espelho: As figuras femininas em The Sound and the Fury de William Faulkner</i>	237
JOHN GREENFIELD — <i>Akustische Überlegungen zum Willehalm Wolframs von Eschenbach</i>	251
ROGELIO PONCE DE LEÓN ROMEO — <i>Notas sobre la tradición textual del De Constructione Octo Partium Orationis (Venecia, 1570) de Manuel Álvares, S. I., en Italia y en Castilla durante el siglo XVI</i>	269
FÁTIMA BRAGA e ROSA BIZARRO — <i>Culturas escolares e formação inicial de professores: um novo desafio para a FLUP</i>	287
 Notas de investigação	
FRANCISCO TOPA — <i>Seis poemas inéditos do brasileiro Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos</i>	303
 Trabalhos de alunos	
HELENA LOPES — <i>Disjunção irónica em The Prague Orgy de Philip Roth</i>	315
ANDREIA AMARAL — <i>Travessias nos Jardins das Delícias: Machado e Eça</i>	337
RUI CARNEIRO — <i>Adolescer Agrilhoado? — Visões do internato n' O Ateneu de Raul Pompeia e nas Memórias de Pedro Nava</i>	351
CIDÁLIA DINIS — <i>Fernando Sabino: A Cidade Vazia sob o signo do humor</i>	371

Abstracts	385
Recensões	395
Dissertações recentes	403
Notícias	419
Colóquios e conferências	421
Últimas publicações na área de L.L.M.	432
Projectos de investigação em curso	440
Cursos	440

OS ENUNCIADOS DIDASCÁLICOS NA “COMPILAÇÃO” DE 1562

JORGE A. OSÓRIO*

Pesem as deficiências de que a primeira edição conjunta das “todalas obras de Gil Vicente” pode ser acusada com razão, há sempre que ter presente, na abordagem das questões relacionadas com o teatro vicentino, que sem a impressão preparada por João Álvares entre 1561 e 1562 não fariamos ideia cabal do que havia sido esse teatro, apesar de o seu autor ter permanecido activo na corte portuguesa ininterruptamente entre 1502 e 1536, a darmos crédito às datas conhecidas¹. Podemos desconfiar da “autenticidade” textual do conjunto publicado, realçando — e porque não dizer também: empolando — a intervenção do filho Luís Vicente em “apurar” as “obras” do pai de forma apressada e pouco escrupulosa; está foi a visão de I. S. Révah, que convém matizar. Mesmo assim, sem a *Compilação* de 1562 ficaríamos com uma visão nebulosa de Gil Vicente, porque provavelmente nem disporíamos também da impressão feita em

* Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

¹ As linhas que se seguem não visam mais do que deixar algumas anotações possibilitadas pela recente, mas tão oportuna, disponibilização em fac-símile das edições de 1562 e de 1586 da *Compilação: As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, 5 vols., Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / INCM, 2002; os vols. III e IV contêm os fac-símiles. As citações e remissões para textos vicentinos far-se-ão, salvo indicação em contrário, por esta edição. Por comodidade de consulta, será indicada a página desta edição e não a foliação do fac-símile. Foi também utilizado o CD-ROM *Gil Vicente. Todas as Obras*, “Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses-07”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1586 por André de Burgos, mas só de alguns poucos textos publicados em edições avulsas, do tipo de folhetos de cordel, para além das composições insertas no *Cancioneiro Geral* de 1516. Basta lembrar que são escassíssimas as informações sobre o dramaturgo e que mesmo na notícia do nascimento de D. João III em 1502, feita por um cronista cuidadoso como Damião de Góis, nada se diz da apresentação do “auto de uma visitação” preparado por Gil Vicente para o efeito, não obstante a “novidade” que ele significava como linguagem de celebração de um filho de reis destinado a ser rei do Império, ou seja, como forma de transferir o modelo de celebração religiosa do nascimento do Menino no Natal para o nascimento profano de um príncipe em inícios de Junho, “invenção” essa que emerge na edição de 1562 com uma anotação que devia – nada impede conjecturá-lo – estar registada no caderno manuscrito do próprio autor². E de facto, tanto quanto se sabe, foi “cousa nova em Portugal”³. O mesmo quanto a Pero de Alcáçova Carneiro, que, ao noticiar o casamento “por palavras de presente” da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel e de sua segunda mulher D. Maria, com Carlos III de Sabóia em 7 de Janeiro de 1521, não acrescentou coisa alguma sobre as festividades levadas a cabo em Agosto seguinte para assinalar a sua partida de Lisboa, em que se representou a “tragicomédia” *Cortes de Júpiter*⁴. O mesmo mais tarde quando do nascimento do príncipe

² Apesar de os verbos dos segmentos paratextuais que, na *Compilação*, enlaçam a sequência entre os três primeiros autos se encontrarem na terceira pessoa do pretérito perfeito próprio da narrativa histórica e apesar de nada existir neles que sustente, *objectivamente*, seja a autoria do próprio Gil Vicente quanto a esses enunciados, seja a sua participação como actor, como defendeu Óscar de Pratt, a verdade é que também nada existe que sustente, *objectivamente*, que a redacção dessas indicações se deva a Luís Vicente. Além disso, há que ter em conta que a crítica vicentina tem-se preocupado muito em projectar sobre a *Compilação* como construção literária pontos de vista e exigências a que esta não pode nem poderia responder. Isto não invalida a pertinência de problemáticas interpretativas como as de Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983, em particular pp. 201ss.

³ Na trova 186 da sua *Miscelânea*, Garcia de Resende revelou um sentido crítico notável entre os seus contemporâneos, ao vincar a natureza “eloquente” das “representações” vicentinas e ao caracterizá-las “de mui novas invenções”. O termo “visitação” reveste-se de uma ambiguidade insanável neste caso, que a didascália do auto já reflecte: não é rigorosamente obra “devota” por não corresponder a “festa” litúrgica, mas não deixa de ser um “auto de visitação” a um nascimento; o “apenas” com que Albin Edward Beau o caracterizou (*Estudos*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1959, p. 84) é redutor, porque nesse acto de “visitação” está incluída uma carga semântica importante do teatro vicentino na corte portuguesa, de valorização ostentatória e propagandística de eventos significativos como, por exemplo, nascimentos e casamentos.

⁴ Cf. *Relações de Pero de Alcáçova Carneiro conde de Idanha do tempo que ele e seu pai, António Carneiro, serviram de secretários (1515 a 1568)*, ed. de Ernesto de Campos

D. Manuel, que nasce em 1 de Novembro de 1531 envolvido pela ansiedade de D. Catarina ter um filho varão para ser herdeiro do trono⁵.

Desconheceríamos, por exemplo, aquelas peças que, pela sua natureza espectacular, foram altamente significativas no momento da representação, mas não podiam cativar o interesse de leitores, que não seriam necessariamente os espectadores que haviam constituído o público inicial e primeiro destinatário delas. Algumas dessas peças, pela sua linguagem cénica, musical, coreográfica, de forte apelo à fantasia⁶, representaram, de certeza, pontos altos da vida palaciana, mas não se prestavam a uma difusão em texto impresso, junto de leitores pertencentes a um mundo diferente daquele a que elas se destinavam. É por isso que devemos também ter alguma prudência quanto ao âmbito a atribuir ao lexema “vulgo” na didascália de *Quem tem farelos?* ou ao sujeito indeterminado de “chamam” no *Auto da Índia*, querendo ver neles uma referência a uma opinião pública abrangente, quando poderá não ter sido assim; bastará ter em conta que, no interior da *Compilação* de 1562, são menos de metade os autos que vêm nomeados por um título na respectiva didascália; na edição de 1562 o leitor tinha de recorrer à “Taboada” inicial para conhecer as designações com que cada uma das obras (e no caso do primeiro auto, nem isso) era titulada, o que

de Andrada, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1927, pp. 203-204. Deve, aliás, notar-se que os nascimentos dos dois filhos do terceiro casamento de D. Manuel, o infante D. Carlos, nascido em Fevereiro de 1520, mas falecido “de bexigas e de sarampo” pouco mais de um ano depois, e a infanta (também) D. Maria, nascida seis meses antes da morte do monarca, não mereceram celebrações festivas particulares, ao contrário do que vai suceder, com certa frequência, no tempo de D. João III (cf. Jorge A. Osório, “A “Compilação” de 1562 e a “fase manuelina” de Gil Vicente”, in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, XIX, Porto, 2002, p. 211ss.).

⁵ Já o sublinhou Carolina Michaëlis nas suas *Notas Vicentinas Preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V*, Lisboa, Revista “Ocidente”, 1949, p. 28ss.

⁶ O assunto já mereceu argutas observações de Óscar de Pratt, *Gil Vicente. Notas e comentários*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970, p. 41; também Leif Sletsjõe, *O Elemento Cénico em Gil Vicente*, Lisboa, “Casa Portuguesa”, 1965 deixou algumas anotações a reter. Mas a bibliografia sobre este assunto é vasta, o que revela a enorme presença que o teatro vicentino ocupa nos públicos mais recentes; cf. Maria Idalina Resina Rodrigues, “Auto da Barca do Inferno”: os textos e os públicos”, in *Critique textuelle portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 131; Christine Zurbach, “Dramaturgia para uma “Farsa do Juiz da Beira”: do teatro ao/no paço”, in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 92. Um dos casos mais significativos para o público coevo foi certamente o *Auto dos Quatro Tempos*, representado em capela, como informa a didascália, parco em epígrafes, mas rico de partes cantadas; cf. Eugénio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 79.

nos aponta para uma flutuação designativa que nada tinha de inédito ao tempo.

Além disso, a motivação para que o *corpus* vicentino fosse disponibilizado de forma mais vasta através de uma impressão dificilmente teria origem no próprio público palaciano que o conheceu (raramente um auto terá sido representado mais do que uma vez) pela representação teatral em si mesma, pensada e realizada precisamente para esse auditório. Um livro de “autos” fortemente marcados por circunstancialismos concretos não se revestia precisamente da mesma dignidade que um conjunto de composições poéticas da autoria de fidalgos de corte, como sucedia com o *Cancioneiro Geral* de 1516. Não esqueçamos que, no seu prólogo, Garcia de Resende sublinha a intenção de contribuir para a celebração do príncipe, recolhendo e publicitando “feitos” colectivos relativos à “arte de trovar” em que muitos homens de palácio participaram, como o próprio Gil Vicente, para dar uma imagem grandiosa da *dignitas* do rei e da sua corte. Os motivos para imprimir o *Cancioneiro Geral* não podiam funcionar exactamente da mesma maneira para o caso de autos “teatrais” que, por muito admirados que tenham sido no momento da sua apresentação – e por muito doutrinários que também tenham sido –, eram parte de uma linguagem eufórica mais ampla, tendo funcionado quase sempre como peças complementares de cerimónias mais vastas. O seu papel consistiu, na maioria dos casos, em serem elementos da festa cortês, ela mesma constante de outras formas de linguagem.

Deste modo, podemos perspectivar três tipos de público para as peças vicentinas:

- a) o público de corte, para quem a “obra” foi pensada e realizada teatralmente, uma ou mais vezes; esse público *assistiu* à representação das vozes, dos gestos, das músicas e movimentações cénicas, do efeito dos adereços, no quadro de uma “actualidade” muitas vezes irrepetível;
- b) o público leitor de algumas mas muito poucas peças cujo *texto* tenha sido impresso em momento relativamente contemporâneo; foi o caso do *Auto das Barcas*, hoje o único atestado com segurança, mas de certeza também de peças como a *Inês Pereira*; isto deixando de lado os hipotéticos, mas necessariamente reduzidos, leitores a quem o autor cedesse os cadernos manuscritos ou, ainda mais improvável, cópia ou “treslado” de algum deles;
- c) o público leitor do conjunto saído em 1562, certamente já um público descontextualizado em relação ao momento caiológico da realização primitiva, que recebia esse *corpus* num contexto já bem distinto em termos de circulação impressa de literatura dramática como era o da segunda metade do século XVI entre nós, muito mais dinâmica do que nos primeiros quarenta anos desse século.

São três situações bem distintas, que implicaram estratégias de publicação e de recepção também diversas. Mas a última, a que diz respeito à *Compilação* de 1562 (história diferente será a da edição de 1586), ganha relevo especial porque, diga-se o que se disser, dependemos em larguíssima escala dela para contactarmos com os textos vicentinos, resultado de uma longa e genial actividade de um autor sobre o qual pouco ou nada sabemos.

Deixando de lado questões insolúveis (e algumas sem relevo particular, como a da naturalidade do autor; muito mais importante seria conhecer o ambiente onde adquiriu a competência cultural, literária e retórica que patenteia, porque nem tudo deve ter sido apreendido na convivência da corte), não podemos esquivar-nos à evidência de dois pontos:

- a) Luís Vicente (não obstante sua irmã Paula Vicente conhecer um ambiente de saber erudito) não era um filólogo que tivesse do texto uma visão científica, o que não diminui responsabilidades na apresentação do texto, se bem que não saibamos medir o grau de intervenção dos participantes no trabalho de composição e impressão do texto, de que há, aliás, sinais nos impressos;
- b) existiu um *original* para impressão em estado manuscrito, talvez pelo menos em parte aquele “livro grande” para onde Gil Vicente começara a copiar à mão, reescrevendo-os por conseguinte, os textos de forma arrumada, isto é “ordenada” e adequada à impressão – a iteração “ajuntou [...] ajuntara” reporta-se, certamente, tanto ao acto de juntar, como ao trabalho literário de organizar –, tarefa que não pôde realizar a não ser numa extensão pequena do seu *corpus*; falta saber se o acto de juntar do filho (“A este livro ajuntei as mais obras que faltavam”) consistiu também na cópia dos restantes textos, continuando materialmente o “livro” do pai, ou se se limitou à formação de uma espécie de “dossier” com os manuscritos particulares de cada auto que foi entregue na oficina de João Álvares, ficando mesmo assim na obscuridade o sentido que se deva dar ao lexema “cancioneiro” constante do “Privilégio” régio de 1561, não do ponto de vista do modelo literário, mas no plano da materialidade do “livro”⁷.

⁷ Na edição de 1586 há também um privilégio datado de 14 de Fevereiro desse ano, mas o sintagma “livro e cancionero” de 1562 fica reduzido ao lexema “livro”: “o liuro de Gil Vicente, de que na dita petição faz menção”. No entanto, o trabalho de “apurar” não pode ter sido exclusivo do filho, porque o próprio autor teve necessariamente de preparar os textos que copiou para impressão, como aliás sucedeu com o *Auto das Barcas* impresso em folheto entre 1517 e 1518, cujo texto ele mesmo “corrigiu”. Sobre esse material manuscrito trabalharam os compositores na tipografia; no final, como era corrente, foi posto de lado ou destruído.

Nestas condições, com os elementos de que dispomos será difícil assacar a Luís Vicente a responsabilidade por todo o rol de defeitos textuais da *Compilação*, não podendo mesmo garantir-se que o esquema classificativo básico do conjunto não tenha sido delineado pelo pai. Por outro lado, e como mostra a publicação recente dos fac-símiles de 1562 e de 1586, a par dos de edições avulsas, há sinais claros de intervenções no momento do trabalho tipográfico, conforme a compaginação entre exemplares diferentes da mesma edição evidencia.

18

Estamos, deste modo, diante de um caso de obra impressa de que não restam quaisquer manuscritos, autógrafos ou apógrafos, ou seja, um caso típico de *bibliografia material*, no sentido de *bibliographie matérielle* por que foi traduzida a expressão *physical bibliography*, aplicada especificamente à ciência dos textos conservados em livro impresso⁸. Trata-se aí de compagnar, minuciosamente, exemplares de uma mesma edição, que podem apresentar diferenças textuais significativas por subtis que se ofereçam, resultantes de intervenções introduzidas ao longo do processo tipográfico, tomando o termo *edição* o sentido de conjunto de exemplares de um livro impressos a partir da mesma composição tipográfica, a qual pode englobar diversas *emissões* e *estados* variados do mesmo texto⁹.

No caso vicentino, afigura-se pouco concebível que, tratando-se de textos inicialmente destinados à representação espectacular e que em muitos casos envolviam um número elevado de figurantes – e notemos que a técnica fundamental da concepção dramática vicentina assentava bastante na utilização de muitas figuras em cena, na forma de cortejo, processo que lhe permitia inculcar um dinamismo grande à cena, com

⁸ Cf. Roger Laufer, *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972, p. 99ss.

⁹ Segundo a definição de Wallace Kirsop, *Bibliographie matérielle et critique textuelle. Vers une collaboration*, Paris, Lettres Modernes, 1970, p. 32, n. 37; deste ponto de vista, deve falar-se de *exemplar ideal* na acepção do exemplar que representa a intenção última do impressor, no seu trabalho de colaboração com o autor ou o livreiro, no momento de colocação no mercado de uma edição. Um caso bem elucidativo desta problemática é o do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em cujo processo tipográfico foi necessário intervir para aumentar uma tiragem inicialmente demasiado pequena para satisfazer as expectativas de um público interessado em possuir um *cancioneiro* de poesia cortês; vd. 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. 93ss. Mas também a *edição* de 1562 da *Compilação* levada a cabo entre Coimbra e Lisboa ao longo de dois anos por João Álvares revela marcas de intervenção feitas na oficina do tipógrafo, conforme mostra José Camões na sua «Nota Prévia» ao vol. III.

certeza indo ao encontro do gosto do próprio público cortês para quem trabalhava – não tivessem existido, pelo menos em alguns casos, uma ou mais cópias do texto ou de partes dele, para preparação dos actores. E temos mesmo de admitir a existência de algum manuscrito musical, para casos como o da cantiga para a qual o autor compôs propositadamente a música¹⁰. Todos esses elementos fizeram parte de estados textuais a montante dos primeiros, nomeadamente da *Compilação* de 1562, aliás de acordo com os modos e hábitos do trabalho editorial e tipográfico em uso ao tempo. Ou seja, o “livro grande”¹¹ a que alude Luís Vicente destinava-se a ser um “original de autor” que seria entregue para servir de base ao trabalho dos compositores na oficina do impressor.

Aliás é o que aconteceu com a edição avulsa do *Auto das Barcas*, o primeiro texto dramático que o autor fez divulgar para um público que excedia o inicial; para isso, ele mesmo “corrigiu” o texto, usando no colofão do folheto uma fórmula que indicia a sua intervenção sobre a obra de forma a prepará-la, em termos de arrumação das suas unidades, da indicação de entrada das vozes em cena, da inserção de rubricas didascálicas, da inclusão de uma apresentação em forma de “argumento”, para ser legível por leitores. E quando D. João III lhe terá “mandado” que juntasse e preparasse o conjunto dos seus textos para publicação, tendo em conta não tanto talvez a evocação do fulgor das representações, algumas feitas a trinta anos de distância, mas a doutrina “devota” que em muitos deles era possível encontrar, tirando daí uma utilidade doutrinária evidente, quando tal sucede Gil Vicente teve de proceder como muitos outros autores de composições em verso: juntar os textos, ordená-los de acordo com um esquema organizativo, copiá-los, introduzindo necessariamente correcções, variantes de autor, etc. Ou seja, um trabalho absolutamente corrente ao tempo; o nosso drama é que não dispomos de sinais nem de testemunhos sobre essa fase¹². Para além das desconfianças que

¹⁰ Importa sublinhar a anotação desse propósito, porque, na maioria dos casos, os textos se limitam a indicar, pelo *incipit*, a identidade da composição e respectiva música ou dança, claramente inscritas na competência do público assistente. Sobre a enorme importância da música como elemento orgânico do teatro vicentino, cf. Manuel Morais, «Música para o Teatro de Gil Vicente (fl. 1502-1536). Canções profanas: vilancetes, cantigas, romances, ensaladas e chançonetas», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 107.

¹¹ Como é evidente, nestas páginas lê-se este segmento do prólogo de Luís Vicente como “em um livro grande / parte delas” e não “em um livro / grande parte delas”.

¹² Há que ter em atenção que, apesar de Gil Vicente ser contemporâneo da iniciativa régia de solicitar a autorização para se instituir uma Inquisição no reino, todo o seu teatro é anterior a ela; as razões por que a edição de 1562 surgiu sem intervenção inquisitorial

tudo isto tem gerado, há que ter ainda em conta que João Álvares deve ter posto algum cuidado na impressão do livro, buscando colmatar falhas mesmo durante o trabalho tipográfico¹³.

Ora tudo isto se reflecte na maneira como se apresentam os enunciados didascálicos, entendidos no sentido não só das informações sobre as peças teatrais do *corpus* vicentino, mas também das indicações, preceitos e descrições secundárias relativas à realização das mesmas tal como aparecem inscritas na *Compilação* de 1562.

Num texto dramático impresso, disponibilizado para leitura de um público que não se confina nem à assistência das representações nem ao leitor especial que é o encenador, para além do texto literário principal feito dos enunciados que os actores deverão realizar como vozes das figuras que representam em cena (seja meramente auditiva, como na interpretação radiofónica, seja na linguagem fílmica ou televisiva), pode existir – e é corrente que exista, mas não necessário – um outro texto secundário, da responsabilidade de uma voz que não está em cena, que é a do autor ou do editor, que através dele enuncia uma interpretação da acção dramática, feita de informações que se pretendem esclarecedoras ou orientadoras da construção que o leitor vai elaborando imaginativamente de uma realização teatral. O apelo à imaginação do leitor é necessário em casos extremos, como no do teatro clássico, na medida em que a transmissão dos textos não transportou consigo as indicações de cena. Mas também um público dos tempos vicentinos, que em diversas facetas era ainda um público do “Outono da Idade Média”, estava habituado a compensar imaginativamente os ambientes em que decorriam as acções, porque a tal o obrigavam géneros da ficção literária e poética em moda na época. Aqueles que assistiam a um “auto” – e o termo significa algo teatralmente, isto é espectacularmente, realizado e observado¹⁴ – de Gil Vicente deviam também usar de uma boa capacidade de imaginação para perceber o andamento da acção teatral que lhes era apresentada, tal como faziam quando, nos mesmos espaços, assistiam a teatralizações do tipo dos momos, de que o teatro vicentino é largamente subsidiário.

podem ter sido aquelas que Révah sugeriu de forma muito verosímil; já na impressão de 1586 são claros os sinais da “barrela” a que as obras vicentinas foram sujeitas, para usar a expressão de Carolina Michaëlis nas suas *Notas Vicentinas*.

¹³ No colofão final João Álvares reconhece ao “discreto leitor” o saber e perícia para suprir “alguns erros, assi de falhas de letras, como também alguma mudadas”, pelo que não valia a pena fazer “errata deles porque ir buscar o erro no fim do livro é cousa mui prolixa”.

¹⁴ Por exemplo no *Sumário da História de Deus* na rubrica “Apartam se do auto Adam & Eva” (III, 142), onde “auto” significa a acção teatral em curso.

Em posição diferente estava o leitor do texto impresso, sobretudo num caso como Gil Vicente, cujo teatro – com a excepção, ainda assim só hipotética, do *D. Duardos* – foi primeiro concebido para uma dada representação e só depois, em alguns casos, preparado para leitura através do impresso. Nestes casos, pôde ser disponibilizado ao leitor um conjunto de informações mais ou menos complementares do texto principal, que visaram ajudar na reconstrução mental do que seria a realização da acção em sede de espectáculo. Isto implicava uma participação da parte do leitor e um apelo a alguns saberes, por exemplo de música e de dança, na medida em que a situação mais frequente na *Compilação* é a mera indicação alusiva das composições ou do género musical em certos momentos dramáticos.

No caso da *Compilação* parece crível que o texto impresso visava fundamentalmente o leitor e não o encenador. Desta forma, os enunciados didascálicos nela existentes podem, em hipótese, ser em muitos casos vestígios de indicações constantes já nos cadernos manuscritos do autor destinados às representações dos autos, mas configuram-se fundamentalmente como enunciados que visam os potenciais leitores do volume impresso. Isto é, reflectem a preocupação do autor e de seu filho no sentido da inteligibilidade do texto; se isso foi conseguido ou se foi coerentemente conseguido, é outra questão. E se não é de pôr de lado a hipótese de que diversas rubricas intercaladas no texto impresso “congelem” a lembrança de uma particular actuação cénica, muitas outras foram concebidas de certeza tendo em vista os leitores.

Assim, partamos do ponto de vista de que as didascálias iniciais, as rubricas ou incisos didascálicos internos existem na edição impressa em 1562 para esclarecer o leitor, orientando a sua recriação imaginada da acção dramática.

O panorama destes registos de intervenção do editor na *Compilação* de 1562 não se oferece, no entanto, homogéneo, neste sentido de que o conjunto, tal como está impresso, não obedece a um critério de incisão uniforme. Há peças cujas didascálias iniciais não registam datas nem locais da representação, reduzindo-se, como no caso extremo do *Auto dos Físicos*, aliás o último da colecção, a uma mera alusão argumental, além da indicação do título. Isto poderá ser o sinal de que dos registos do próprio autor desta e de outras peças não constariam indicações dessa natureza, não havendo, desse modo, memória pormenorizada sobre as circunstâncias para que hajam sido feitas. A questão, porém, não se pode resolver no quadro da hipótese de que a memória relativa aos autos seria tanto menos precisa quanto mais antigos eles fossem, porque se há na *Compilação* peça sobre a qual o autor conservou registo das circunstâncias

de representação mas pormenorizada foi o “Auto de uma visitação” de 1502: é o único em cuja didascália se referem com pormenor diversas personalidades assistentes à representação, e não só o rei e a rainha¹⁵. Dir-se-á que isso se ficou a dever ao facto de se tratar da “primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou”, o que explicaria o cuidado em anotar no caderno manuscrito esta informação preciosa e ao mesmo tempo valorizadora da sua imagem e fama. No entanto, quando na *Comédia do Viúvo*, cuja didascália de apresentação se limita a um resumo argumental e à indicação da data, certamente errada, de “1514”, Gil Vicente faz a figura do fidalgo Dom Rosvel tirar o “chapeirão” diante do então príncipe D. João “que no serão estava”, não se fala aí (na didascália) desta presença nesse momento e local, nem de que a “comédia” fora representada ao pai, o rei D. Manuel, talvez no último ano de sua vida (I, 438).

Ora o leitor que então começasse a percorrer as folhas da impressão de 1562 deparava-se nos primeiros sete fólhos (até f. 7v) com a instituição de enunciados que pretendiam criar uma sequencialidade entre os três autos iniciais, num esboço da imagem biográfica da actividade do autor, com forte relevo para a ligação à rainha velha D. Leonor¹⁶. Poderia tratar-se da tentativa de reconstrução dos primeiros tempos do poeta feita a partir de informes registados nos seus cadernos manuscritos, convertidos em enunciados didascálicos no momento de organizar o conjunto para publicação. Na linguagem material do texto impresso, o tipógrafo individualizou esses enunciados face ao texto principal, usando caracteres de famílias distintas: góticos para o texto do auto e redondos para os paratextos. Deste modo, o utilizador e leitor do volume saído em 1562 (na edição de 1586 usam-se só caracteres redondos, se bem que de corpo diferente) era alertado mais enfaticamente para a natureza informativa ou preceptística desses enunciados, colocados na dependência de uma voz muitas vezes narradora, o que era reforçado pela utilização de formas verbais no pretérito perfeito, como que a testemunharem uma realidade efectivamente ocorrida: “Entraram certas figuras de pastores e ofereceram

¹⁵ Uma listagem de assistentes familiares directos do monarca existe também na “comédia” *Sobre a divisa da Cidade de Coimbra*, não na didascália, mas no “Argumento” dito inicialmente pelo Peregrino (III, 224).

¹⁶ Cf. Jorge A. Osório, “Sobre a organização do Livro I da “Compilação” das Obras de Gil Vicente”, in *Máthesis*, 4, Viseu, 1993, p. 35. Por exemplo, a anotação final do *Auto de S. Martinho*, o último do Livro I, mas um dos mais antigos, regista uma memória que só o autor poderia conservar: “nam foy mais porque foy pedida muyto tarde”.

[...] gostou tanto a Rainha velha [...] que pediu ao autor [...] em lugar disto fez a seguinte obra”, que vem na “taboada” como “Auto pastoril castelhano endereçado às matinas do Natal”. Há quem pense que este auto é alguns anos posterior ao Natal de 1502, mas o que importa aqui é detectar o arranjo organizativo criado na abertura da *Compilação* certamente pelo próprio autor.

Este e alguns outros momentos ao longo da edição de 1562 parecem conservar vestígios de uma memória anotada nos manuscritos do autor, diluída ou subjacente no corpo de didascálias iniciais e de rubricas de cena que acompanham os textos na sua impressão destinada ao leitor.

Tome-se como exemplo a didascália do folheto impresso entre 1517 e 1518 do inicialmente designado *Auto das Barcas*, depois localizado numa sequência de “moralidades” na zona central do Livro I, das “obras de devação”. Nesse folheto, cuja autoridade textual é enorme no caso vicentino, indica-se a autoria, esclarece-se a dimensão devota da “moralidade” solicitada pela “sereníssima e muito católica rainha dona Lianor” e regista-se o primeiro destinatário, o rei D. Manuel¹⁷. Ora, quando Gil Vicente prepara o conjunto, esquece essa memória e apega-se a uma mais recente e mais nítida: a representação feita presencialmente à rainha D. Maria, quando esta estava já perto da morte, o que, além do mais, nos impõe ver no auto uma dimensão devota mais profunda do que a simples anotação de intenções satíricas¹⁸. Nesse momento, Gil Vicente perde-se numa justificação confusamente exposta, preocupado que estava em criar uma sequência de moralidades naquela zona do Livro I, esquecido daquilo que, no folheto de uns vinte anos antes, havia feito imprimir. E não nos parece que colha de forma absolutamente eficaz o argumento de que, tendo corrigido o auto para impressão vários anos antes, teria necessariamente de o seguir no momento de organizar esse Livro I, porque ninguém pode garantir que, de facto, tivesse obrigatoriamente à sua disposição um exemplar dessa edição *princeps*; não seria o único caso no século XVI¹⁹.

¹⁷ Apesar de ser indiscutível o valor do texto avulso deste auto, há que ter em conta que a impressão não se reveste de um cuidado extremo; cf. I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. I – Édition critique du premier “Auto das Barcas”*, Lisboa, Bibliothèque du Centre d’Histoire du Théâtre Portugais, 1951, p. 128.

¹⁸ Este auto e o primeiro de 1502 são os únicos casos de referência a esta Rainha, segunda mulher de D. Manuel, que deu à luz nove filhos. Pode ser mera coincidência, mas as didascálias destas duas peças assinalam o início e o fim do seu tempo como rainha.

¹⁹ A questão é complexa: se, como é possível admitir, os textos dos autos se encontravam nos cadernos do autor que continham e conservavam o texto destinado a uma

Por outro lado, o caso da “tragicomédia” de *Dom Duardos* mostra-nos como o campo bibliográfico podia não ter o mesmo desenho do campo literário. Um folheto, não datado, mas impresso no século XVI, e a segunda edição da *Compilação* em 1586 oferecem um texto que não coincide em vários pontos e sobretudo no que à didascália de *acesso* diz respeito, com o da edição de 1562. Tudo aponta para que deva ter havido duas redacções da obra, coisa natural; a edição avulsa nada diz sobre as circunstâncias da representação, se de facto o auto foi inicialmente pensado para ser representado. Mas a edição de 1562 informa que o foi a D. João III, sem indicar a data. Disporia Luís Vicente de algum exemplar da outra redacção, ele que deixa implícito que não pôde deitar a mão à totalidade dos autos do pai? É que não se tratava de uma peça qualquer: em 1562 surge a abrir o Livro III, das “tragicomédias”, designação que parece pretender revestir-se de certa dignidade literária (e também nada nos diz que Gil Vicente a não tenha escolhido, ao elaborar o organigrama da “compilação” das suas obras, apesar de nunca ter utilizado a palavra nos textos conhecidos), adequável a um momento de elevada solenidade como pretendia Carolina Michaëlis²⁰.

Já no caso do folheto do *Breve Sumário da História de Deus*, a que anda ligado o *Diálogo sobre a Ressurreição*, pode tratar-se mais de dependência face a 1562²¹. Embora a empaginação do folheto avulso não coincida com a da *Compilação*, a didascália de apresentação é a

dada representação, a partir de que cópias se terão feito impressões de folhetos avulsos cuja iniciativa não remonte à vontade do próprio dramaturgo? Por exemplo, para além dos autos conservados em Madrid, publicados em 1922 por Carolina Michaëlis, há que ter em conta os títulos referidos nos índices expurgatórios; cf. também Arthur L. F. Askins, «Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, p. 302, em especial pp. 305-307. Mas poderemos interrogar-nos ainda a partir de que cópias se terão feito as leituras e representações a que Luís Vicente alude no seu prólogo na edição de 1562, que tanto agradariam ao jovem D. Sebastião.

²⁰ *Notas Vicentinas*, cit., p. 523; aliás a matéria cavaleiresca fazia parte da cultura ficcional, mas também doutrínaria (cf. Isabel Penha Dinis de Lima e Almeida, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras, 1998) que Gil Vicente soube aproveitar; vd. Aníbal Pinto de Castro, «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», in *Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa, INCM, 2003, p. 13; também Thomas R. Hart, *Gil Vicente. “Casandra” and “Don Duardos”*, Londres, Grant and Cutler, 1981, cap. VII, «From Primaleón to Don Duardos», p. 64.

²¹ A página de rosto do folheto recupera elementos ornamentais que estão também na edição de 1586 da *Compilação*, embora revelando um menor cuidado tipográfico; ed. J. Camões, vol. IV.

mesma, incluindo a nota de que a representação se fez na presença de D. João III e de D. Catarina – e a edição de 1562 anota diversas vezes a presença de D. Catarina a par do rei seu marido, coisa que não sucede com os autos da fase manuelina do tempo de D. Maria, de onde, exceptuando o caso do *Auto da Barca do Inferno*, estão ausentes referências à sua presença²² –, o que a insere no grupo de peças que, pelo menos no que diz respeito ao enunciado do *accessus*²³ introdutório, convergem com 1562. Assim acontece também com o *Auto de Inês Pereira*, diferindo as didascálias no facto de a de 1562 incluir uma alusão a “certos homens de bom saber”, ausente da do folheto avulso, expressão que talvez se possa interpretar como pretendendo sugerir uma valorização literária do autor²⁴.

No entanto, não devemos nem podemos atribuir às didascálias introdutórias nem às rubricas ou epígrafes inseridas ao longo do texto

²² Sobre a figura desta tão discreta quanto importante segunda esposa de D. Manuel, terceira filha dos Reis Católicos, que daria ao monarca português os filhos que foram determinantes para a vida política e cultural a partir de 1522, vd. 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*, XX-1, Porto, 2003, p. 105; a Autora chama a atenção para o facto de a influência desta Rainha ter sido bastante maior do que parece, nomeadamente sobre o ambiente em que a primeira fase do teatro vicentino se desenrolou; aliás a importância das rainhas na corte foi enorme, como depois sucederia com D. Catarina; da mesma Autora, cf. «Literatura moral, discursos jurídicos. Em torno dos “privilégios” femininos no século XVI em Portugal», *ibidem*, XVII, Porto, 2000, p. 403.

²³ Pode tomar-se o termo, próprio da crítica literária medieval, num sentido um pouco alargado, de introdução que comporta dados relacionados com o autor e informações argumentais sobre a obra.

²⁴ Note-se que uma idêntica alusão existe na *Compilação* a propósito do “Sermão” de 1506, pregado para celebração do nascimento do infante D. Luís. Importa anotar a dimensão “teatral” de toda a obra vicentina, neste sentido de que se trata de discursos vocacionados para uma relação directa (incluindo certamente a paráfrase ao Salmo *Miserere mei, Deus*) com um alocutário definido como ouvinte assistente; assim sucede com o “Sermão”, mas também com a “Carta” em prosa sobre o tremor de terra de 1531, peça de uma disputa com “os frades de cá” (Santarém) centrada na interpretação a dar ao acontecimento; ambos estes textos desapareceram da edição de 1586; para o segundo, vd. Elisa Nunes Esteves, «Um auto de Gil Vicente enviado a D. João III», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 58. Nesta perspectiva se devem ainda considerar não só as composições incluídas no *Cancioneiro Geral*, mas também os dois textos de teor político, um o “pranto” à morte de D. Manuel e outro, mais significativo ainda, o “romance” feito “quando foi levantado por Rei el-Rei D. João, o terceiro”, que Margarida Vieira Mendes leu, perspicazmente, como “espelho de príncipes”; cf. «Gil Vicente ‘speculum principis’», in *Revista da Faculdade de Letras*, 13/14, 5.ª Série, Lisboa, 1990, p. 329.

um relevo filológico que não têm. Trata-se de elementos paratextuais²⁵, que interessam mais para a perspetivação do texto face à entidade do leitor do que dados pertinentes para o estabelecimento do texto autêntico em termos de crítica textual.

Podemos interrogar-nos sobre quem terá redigido as didascálias que acompanham os autos vicentinos nos diversos impressos conhecidos²⁶; e podemos, e talvez devamos, considerar que o arranjo do Livro I do conjunto saído em 1562 corresponde, pelo menos, ao trabalho a que o autor se havia começado a dedicar já no final da vida. Mas dois pontos é imperioso ter em conta.

26

Em primeiro lugar, o confronto, quer do ponto de vista da empaginação quer do ponto de vista da fixação dos enunciados frásicos, entre textos de impressos avulsos e a *Compilação* de 1562, nos casos em que tal é possível, não fornece elementos válidos para um estudo de natureza filológica; na verdade, casos como o *Auto das Barcas* ou a *Inês Pereira* revelam-nos um maior cuidado em fazerem acompanhar o texto com rubricas informativas sobre momentos da acção dramática, tendo em vista que o auto se destinava, nesse suporte impresso que era o folheto, à leitura, mas as didascálias de introdução omitem dados que aparecem na edição de conjunto (e que talvez não interessassem para a leitura individual do auto).

Em segundo lugar, há situações na incisão tipográfica das rubricas didascálicas que evidenciam a natureza relativamente marginal das rubricas de cena. Efectivamente, os hábitos de empaginação do texto dramático implicavam, desde o século XV, a regra de se introduzirem didascálias, mais ou menos densas ou lacónicas, além de que desde tempos anteriores se tinha o cuidado de indicar os nomes das personagens²⁷. Ora em alguns pontos da edição de 1562 da *Compilação* podemos observar comportamentos aparentemente estranhos. Em peças do Livro I, mas não exclusivamente, encontram-se indicações didascálicas inscritas em letra de corpo pequeno ao lado esquerdo da respectiva coluna na página, as quais, nos

²⁵ Cujas importâncias, todavia, não deve ser escamoteada; cf. Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genebra, Droz, 1996.

²⁶ No fundo, isto equivale a validar a opinião de Carolina Michaëlis de que «as Didascálias, tanto das edições avulsas como da Copilação, são do próprio poeta»; vd. *Notas Vicentinas*, cit., p. 516, n. 25.

²⁷ Segundo o modelo de registo dos escritos narrativos; cf. Geneviève Hasenohr, «Les manuscrits théâtraux», in Henri-Jean Martin; Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 335.

folhetos avulsos ou na segunda edição de 1586, surgem inseridas correctamente no alinhamento das respectivas colunas.

Este modo de actuar tipográfico pode revelar que, em tais casos, se pode ter procedido a um aditamento já depois de a página estar composta²⁸. Um exemplo provém do *Breve Sumário da História de Deus*: a edição de 1562 imprime a uma coluna por página todo o texto em verso de arte maior (excepto um vilancete cantado por “Abel pastor”, a duas colunas) e na disputa dialogada entre Cristo e Satanás introduz, numa das respostas de Cristo, a rubrica “Diz ao pouo”, em corpo redondo pequeno do lado esquerdo das linhas com os versos «julgay pollas obras, & nam polla cor / sereis bõs juyzes» (III, 158). A impressão de 1586 inseriu a rubrica no interior da coluna, assinalando-a, como era hábito, com o sinal do caldeirão (IV, 186); a edição avulsa, porém, omite pura e simplesmente essa indicação de cena (IV, 629), perdendo-se, neste caso, uma informação interessante para o acompanhamento do leitor.

Nestas circunstâncias, devemos encarar as didascálias constantes dos impressos de autos vicentinos, e em particular da *Compilação* de 1562, fundamentalmente como indicadores que visavam a compreensão da acção dramática por parte de um leitor e não por parte de um espectador, se bem que, em diversos locais, seja difícil arrear a hipótese de que o enunciado didascálico não estivesse já, ele também, presente na representação teatral da peça. Isto porque a execução do auto diante da assistência a quem era dirigido terá obrigado, quase de certeza, em mais do que um caso à existência e a presença de uma espécie de oficial da representação²⁹, a quem podia caber a gestão do espectáculo e o acompanhamento da actividade (do trabalho) dos actores. Num caso pelo menos a confusão do impressor de 1562 foi grande, ou por incompreensão do compositor (que podia trabalhar mecanicamente, sem seguir o sentido do texto) ou por desatenção do editor, neste caso de certeza Luís Vicente. Trata-se do “argumento” dito pelo Licenciado “em prosa”, para maior

²⁸ E que tal sucedeu ao longo do trabalho de composição e impressão da *Compilação* é mais do que evidente, como assinala Ivo Castro na apresentação da edição recente e o próprio responsável, José Camões, documenta.

²⁹ A necessidade prática de um tal interveniente foi postulada por Óscar de Pratt, *Ob. cit.*, pp. 49-51. Nada se sabe do papel efectivo de Gil Vicente durante as representações; parece difícil imaginar, até pelas funções de responsável pelas “festas” palacianas em tempos de D. João III — que deviam, em boa parte, corresponder às dos organizadores dos momos —, que não estivesse presente para orientar o trabalho dos actores; a didascália do *Triunfo do Inverno* e a do *Templo de Apolo* (duas “tragicomedias”, note-se) poderiam sugerir, mas não necessariamente, a sua intervenção directa.

coesão interna e clareza, que no *Auto da Lusitânia* (uma das últimas peças de Gil Vicente) introduz uma nova parte do auto (III, 494). A impressão de 1562 apresenta este trecho em caracteres redondos pequenos, seguindo o critério de imprimir desse modo os enunciados didascálicos, quando a verdade é que o trecho é parte literária integrante da obra e não enunciado meramente paratextual.

A tradição manuscrita francesa do período final da Idade Média mostra que, a partir do século XIV, se torna hábito praticamente constante registar didascálias de acompanhamento do texto, umas vezes para assinalar os movimentos dos actores, outras para informar os utilizadores do manuscrito sobre aspectos como o vestuário, acessórios, etc.³⁰. Por outro lado, desde muito cedo o nome dos locutores é anotado com cuidado nos manuscritos, normalmente na linha em branco que precede imediatamente a sua fala. Trata-se de procedimentos de apresentação visual do texto que os impressos mantiveram, de forma geral, no caso do texto teatral em verso, adoptando-se também a inclusão da abreviatura do nome das personagens do lado esquerdo, fora da definição da mancha da coluna.

No caso da edição impressa por João Álvares em Lisboa em 1562 encontramos um procedimento de inscrição tipográfica do texto na página que obedece, com raras excepções, à seguinte regra: em letra gótica, habitual na impressão de textos em língua vulgar de literatura de fingimento, temos os enunciados das personagens, ou seja, o texto literário a cargo da voz dos actores no momento da apresentação teatral; em caracteres redondos são impressas as didascálias de abertura e algumas didascálias interiores, sobretudo em peças de teor mais narrativo, que exigem alguma informação adicional sobre o desenvolvimento da diegese³¹. Por vezes surgem, fora da justificação da mancha tipográfica, algumas rubricas de cena que, quando coincidem com as de outros impressos do mesmo auto, vêm nestes inseridas no alinhamento normal, o que parece indiciar em alguns casos terem sido acrescentadas em 1562 já em fase adiantada do trabalho de composição, como já se apontou³².

Quanto à identificação dos locutores, o processo de assinalar a entrada da sua voz é misto, ou seja, na mesma página impressa os nomes podem aparecer inseridos em letra gótica a meio da linha em branco que separa o fim da fala precedente e o começo da sua, ou então, de forma abreviada,

³⁰ Geneviève Hasenohr, «Les manuscrits théâtraux», cit., p. 335.

³¹ Isto é mais evidente nas didascálias iniciais das «comédias», que podem ser sínteses argumentais da peça, como na *Floresta de Enganos*.

³² Como efectivamente sucedeu; cf. a «Nota prévia» de José Camões ao vol. III da ed. cit..

ocupando em regra quatro espaços – três caracteres e um ponto – ao lado esquerdo da coluna. Existe, portanto, uma clara distinção entre a nomeação das personagens, considerada como fazendo parte do texto literário do autor, e as indicações adicionais de natureza didascálica impressas em redondo. Ora, como já se anotou, a segunda edição da *Compilação*, trazida a público 24 anos mais tarde por André Lobato em Lisboa³³, vem toda impressa em caracteres redondos, mas procura também manter a distinção entre texto principal e texto secundário através de uma letra de corpo maior nas didascálias, empregando-se um corpo mais pequeno para o texto e os nomes dos locutores³⁴.

Do ponto de vista tipográfico, pode dizer-se que existe um verdadeiro “género bibliográfico” da literatura dramática em verso e em língua vulgar, patente nas impressões tornadas mais frequentes a partir de finais da primeira metade do século. As marcas principais desse “género” eram as folhas de rosto com uma linguagem iconográfica feita de gravuras que ocupam praticamente a parte superior da mancha impressa, alusivas, de forma convencional, ao assunto da peça, aparecendo impressa na metade inferior da página a informação verbalizada sobre as figuras da peça ou a introdução argumental ou então o início do próprio texto, quase sempre em caracteres góticos. Nas folhas volantes de autos da segunda metade do século, a linha superior da portada é reservada, em regra, à inscrição do título da peça. De certo modo, é esta a linguagem usada na impressão do folheto que publicava, logo a seguir à sua primeira representação cortesã, o *Auto das Barcas*, com a diferença de que o título surge incluído no começo do texto correspondente à didascália argumental do auto.

Este hábito de proceder a uma empaginação do texto dramático “tradicional” utilizando-se, no caso dos livros em formatos maiores, a distribuição do texto em colunas, à maneira do que também se fazia para os cancioneiros poéticos, e recorrendo-se à gravura como orientadora – embora não necessariamente interpretadora – da leitura, reflecte-se na segunda edição da *Compilação*, que vem acompanhada de ilustrações do tipo das habituais nas edições dramáticas; ora tal não sucedia com a primeira edição, onde só os frontispícios internos de cada Livro (menos

³³ Com uma “aprovação” de Frei Bartolomeu Ferreira muitíssimo menos “compreensiva” da poeticidade de muitos textos — se bem que a obra teatral seja diferente, em termos de receitividade e performance, do poema narrativo épico... — do que aquela que manifestara catorze anos antes para a edição de *Os Lusíadas*.

³⁴ No caso da indicação abreviada dos nomes dos locutores à margem das colunas, umas vezes a abreviatura ocupa dois espaços, outras quatro espaços fora da justificação da coluna.

do último), as letras capitais ornamentadas e o preenchimento de alguns espaços em fundo de página que ficariam em branco até ao fol. 25v³⁵ e a gravura que acompanha o epitáfio da “Sepultura de Gil Vicente”, no fol. 261, documentam a utilização de elementos iconográficos na impressão de João Álvares³⁶.

De qualquer maneira, parece evidente que a apresentação impressa do texto dramático de Gil Vicente se fez de acordo com o que era habitual nos procedimentos tipográficos para este tipo de literatura; e isso já em vida do próprio autor, como patenteia o exemplar conhecido da edição *princeps* do *Auto das Barcas*.

Não se pode perder de vista que os autos vicentinos foram feitos para momentos e circunstâncias bem concretas da corte portuguesa entre 1502 e 1536, o que implica uma relação cairológica muito forte entre o auto e o seu contexto, relação essa que aparece, mas não sempre do mesmo modo nem com o mesmo rigor, nas didascálias de apresentação e nas internas. As peças vicentinas não se destinaram, como por exemplo as comédias humanistas de Sá de Miranda, António Ferreira ou Jorge Ferreira de Vasconcelos, a serem oferecidas a leitores, mas a situações teatrais palacianas, em que o próprio autor participou de certeza como organizador e até, talvez, com a sua voz presencial. Isto é, a *opportunitas* dessas peças era evidente aos olhos de todos. Daí que a passagem ao texto impresso tipograficamente tenha implicado uma intervenção específica, introduzindo-se uma distância em relação ao texto manuscrito original que nós não estamos em condições de avaliar.

Isto tem a ver com as didascálias que acompanham os autos na *Compilação* de 1562. Como já se anotou, será difícil ver em todas a permanência de indicações de cena provenientes do estado original do texto. No entanto, e na medida em que os verbos da grande maioria delas se encontram no presente do indicativo, que transporta consigo, nessas situações, uma referência que o torna ambíguo (trata-se do presente da acção diegética ou do presente da acção teatral?), em muitos casos poderá aceitar-se que essas indicações provenham das orientações dadas

³⁵ A primeira tarja horizontal aparece no fundo do fol. 7v., assinalando a sequência dos três primeiros autos, enlaçados por didascálias narrativas; a segunda no fim do *Auto de Sibila Cassandra* (fol. 13); uma terceira — uma gravura que representa a destruição da tempestade em terra e no mar — no termo no *Auto da Mofina Mendes*, no fol. 25v.; e uma última no fim do *Auto da Feira*, no fol. 37v., ou seja, numa parte reduzida do Livro I.

³⁶ A impressão levada a cabo por João Álvares não se fez de forma seguida, do primeiro ao último fólio, mas “em conjuntos dos cinco livros que a compõem, um a um”, conforma anota José Camões na «Nota prévia» ao fac-símile de 1562 (III, p. X).

pelo autor para a representação, no momento em que ela teve lugar. Mas no estado em que o texto nos é conhecido, elas surgem fundamentalmente dirigidas a um utilizador do livro e só com algum alheamento ou desatenção poderia este minimizar as informações das didascálias iniciais, historicamente marcadas.

Os enunciados didascálicos da *Compilação* podem agrupar-se em dois grandes conjuntos:

- a) os enunciados que têm uma função didascálica e argumental, do tipo de *accessus*;
- b) os enunciados que acompanham a acção dramática tal como o leitor a deve imaginar, situados muitíssimas vezes na ambiguidade do que parece ter sucedido aquando da representação histórica e do que se adequa à intelecção da peça.

Em relação aos primeiros, é sabido que muitas das didascálias iniciais estão incompletas ou incorrem em erros de diverso tipo; em relação aos segundos, é fácil observar, nos casos em que tal é possível, uma falta de consonância absoluta entre os enunciados de edições avulsas e os da *Compilação* de 1562 e mesmo entre os desta e os da de 1586. Por outro lado, se os segundos fazem parte do corpo dos autos, os primeiros têm um estatuto de informação mais autónoma, pelo que se torna necessário instituir a demarcação entre as duas áreas, assinalando ao leitor o começo da peça. Isto faz-se em regra pela fórmula “entra e diz” ou “entra dizendo”, muitas das vezes apresentada como frase final da didascália introdutória, quando, em rigor, se trata de uma rubrica de cena. Mas, embora excepcionalmente, o enunciado pode transparecer uma incoerência, quiçá resultante de algum descuido na transcrição do manuscrito: na “tragicomédia” *Cortes de Júpiter* a fórmula de abertura do auto é “Entrou logo a Providência... e diz” (III, 341), com um verbo no passado e outro no presente da acção. Importa anotar que esta situação não se observa na sequência inicial dos três primeiros autos da *Compilação*, onde a estratégia enunciativa parece querer visar sobretudo instituir a imagem de uma “biografia literária” do autor, como já ficou apontado mais em cima.

No entanto, os enunciados didascálicos de introdução dos autos no conjunto saído em 1562 não desempenham unicamente uma função apresentativa junto do utilizador do volume, fornecendo-lhe dados que lhe permitissem fundamentar um dos argumentos evocados por Luís Vicente no seu “Prólogo” para justificar a impressão das obras do pai: o de que, além de algumas terem sido “feitas por serviço de Deus”, foram “todas em serviço de vossos avós”. Essas didascálias comportam também elementos que sustentam ainda duas coisas: por um lado providenciam no sentido de que o leitor não perca de vista a ideia de que está diante de

um *corpus* organizado em termos literários, com uma arrumação genológica efectiva (independentemente das suas incoerências e dislates); por outro instituem um *continuum* textual que sugere a unidade e a totalidade que o título do livro anuncia na sua portada.

Este segundo aspecto, que não deixa de evocar a técnica de agrupamento sequencial praticado nos conjuntos cancioneris, realiza-se mediante fórmulas que são comuns a estes últimos³⁷. Assim temos tanto o emprego do demonstrativo *este / esta* muitas vezes enfatizado na sua função conectora sintagmática por “seguinte”, “que se segue”, ou então “primeira”, como o simples artigo definido *o / a*: “esta obra seguinte”, “a obra seguinte”, “a comédia seguinte”, “esta farsa seguinte”, “este auto”, “este auto presente”, “o auto que se segue”, “o auto que adiante se segue”, etc.³⁸. Estas fórmulas desempenham um papel importante no fortalecimento de uma atenção do leitor ao texto, presentificando-o junto dele, sem qualquer tentativa para o tomar como um hipotético espectador³⁹. Podemos, pois, considerar que estes enunciados visavam essencialmente a atitude de leitura, assegurando ao mesmo tempo a satisfação de uma curiosidade rememorativa de situações historicamente passadas. Isto foi utilizado por Luís Vicente, no seu prólogo, quando argumenta a favor da utilidade da edição das obras do pai com a nota de que os avós de D. Sebastião muito tinham gostado dos seus autos.

Deste ponto de vista, um aspecto a observar é o comportamento relativo à denominação ou titulação das peças nas didascálias. Não chega a metade o número de obras que vêm intituladas na edição de 1562; trata-se de uma situação que foi notada pelo organizador da impressão de 1586, visto que introduziu os títulos à cabeça dos respectivos autos. No caso do Livro I, das peças devotas (ou como tal classificadas), vemos que, em rigor, só quatro dos doze autos tem título expresso, com o recurso ao verbo *chamar* (“chama-se”, “é chamado/a”); mas no *Sumário da História de Deus* usa-se “intitulado”. Já no Livro II, das “comédias”, verifica-se que só a *Comédia chamada Floresta de Enganos* comporta o título na didascália; nos Livros III e IV, das “tragicomédias” e das “farsas”, observa-se uma situação idêntica à do Livro I: cinco em dez e cinco em

³⁷ Cf. Joseph Lluís Sirera, «Diálogos de cancionero y teatralidad», in *Historias e ficciones. Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, València, Universitat de València, 1992, p. 351.

³⁸ O enlaçamento anafórico vê-se bem no interior da “comédia” *Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, na rubrica que articula o “Argumento” do Peregrino com a acção: “Exclamação do muyto nobre laurador, principiando a Comedia procedente” (III, 226).

³⁹ A sugestão deste *continuum* macrotextual é tão cuidadosamente respeitada em 1562 que só em oito didascálias ela não é feita.

doze, respectivamente. No entanto, o que mais ressalta à vista neste Livro I, no que diz respeito à classificação das peças, é a variedade de terminologia que serve para nomear os textos: “obra”, “representação”, “auto”, face a uma maior uniformidade nos Livros II, III e IV: todas as peças do Livro II são ditas “comédias”; todas as do III são anunciadas como “tragicomédias”; dez das doze “farsas” são designadas por este termo⁴⁰.

Esses sinais, porém, perdem alguma da sua incidência para efeitos de intelecção das acções dramáticas por meio da leitura face aos outros enunciados didascálicos que estão inseridos no corpo textual das peças. O estatuto paratextual destas rubricas é assinalado de forma clara e sistemática (são poucas as desatenções) nas impressões de 1562 e de 1586, se bem que a linguagem tipográfica não seja igual.

Importa desde já anotar que este é um dos aspectos mais diferenciados nos impressos, na medida em que de um lado temos as edições de conjunto a distinguirem visualmente texto principal de texto secundário; por outro lado vemos que as edições avulsas conservadas não se dão a esse trabalho, a começar pela do *Auto das Barcas*, feita em vida e com a supervisão do próprio autor. Nas que reproduzem textos vicentinos e fazem parte dos “autos portugueses” conservados em Madrid, utilizam-se sempre os mesmos caracteres góticos para todos os tipos de enunciados que fazem parte dos autos.

Convém, no entanto, ter em conta que, se existem divergências nos textos fornecidos pelos diversos testemunhos – e notemos que, dos mais de quarenta autos vicentinos, poucos terão sido impressos em folhetos próprios em vida do autor –, elas são ainda maiores no caso das rubricas de cena. Não há, porém, razão para empolarmos em demasia esta situação, para efeitos de fixação da autenticidade textual, porque não dispomos de meios para avaliar com rigor o estado dos textos nos originais manuscritos do autor e o modo como passaram para o manuscrito de impressão que serviu de base ao trabalho de João Álvares.

⁴⁰ Duas são identificadas como “autos”; o *Auto da Lusitânia* é genericamente classificado como “farsa” logo na didascália. Não se trata aqui de abordar a questão da classificação genológica utilizada na *Compilação* e muito menos da problemática poética em Gil Vicente; a matéria tem sido largamente focada, preocupando-se normalmente os estudiosos em encontrar uma classificação mais coerente para os autos, sobretudo tendo em conta a natureza de certo modo aberrante do Livro das “tragicomédias”. Vd. a obra fundamental da bibliografia vicentina de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996; mas também José Alberto Ferreira, «Das coisas “todas chocarreiras” (o quarto livro)», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 15; e sobretudo Aníbal Pinto de Castro, «A “Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra”. Um laboratório da dramaturgia vicentina», in *Ensaíos Vicentinos*, coord. de José Augusto Cardoso Bernardes, Coimbra, 2003, p. 39.

Pondo em confronto os enunciados paratextuais que acompanham, na forma de rubricas e epígrafes, os textos dos autos nos impressos conhecidos, é fácil verificar que, em regra, as edições avulsas são mais informativas, ou porque contêm um número maior desses incisos, ou porque estes são mais explícitos do que a impressão do conjunto em 1562, embora isto não seja regra absoluta. O melhor exemplo reside no caso do *Auto das Barcas*. O impresso de 1517-1518 oferece ao leitor um dos poucos casos da obra impressa de Gil Vicente em que a didascália de abertura, para além das funções atrás indicadas, satisfaz ainda a de fornecer indicações sobre o vestuário e adereços das figuras. Ora, como é sabido e é dito claramente na edição *princeps*, a primeira figura a entrar em cena é o Fidalgo, que surge acompanhado de um “Page que lhe leva um rabo mui comprido e ùa cadeira d’espaldas”, dados iconograficamente figurados na gravura da folha de rosto. Era uma informação fundamental para um bom entendimento do texto principal, a qual, no entanto, desaparece da impressão de 1562, em resultado de um trabalho de arranjo que consistiu em criar, na zona central do Livro I, uma sequência de “moralidades” dominadas pelo tema da viagem e da barca, de forma que o leitor desta edição perdia a sugestão de visualização das marcas de grandeza do Fidalgo: o “rabo” ou manto erguido pelo pajem e a cadeira de espaldas, de facto um objecto de civilização dos grupos sociais elevados à época.

Tanto na edição de 1562 como nas seguintes, estes enunciados informativos distribuem-se pelo corpo das peças para desempenharem a função de elucidar o leitor sobre momentos importantes de cena, numa ambiguidade que não nos permite destrinçar quais os que verdadeiramente possam provir de uma situação original, que remontasse aos manuscritos do autor e portanto fosse pensada para a execução teatral de cada auto em si, e quais os que teriam sido inseridos posteriormente tendo em vista uma melhor orientação da imaginação do leitor.

Já mais em cima se anotou a grande ocorrência de fórmulas do tipo “entra e diz”, “entra logo... e diz” ou “entra dizendo” para anunciar o início do texto literário dos autos, em muitos casos, mas não em todos, imediatamente a seguir à indicação da data de representação da peça. O modelo deste modo de dispor os dados convenientes e interessantes na didascália pode ver-se no caso da *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*: indicação genológica, seguida do destinatário régio e do local de apresentação; vem depois uma informação sucinta sobre a matéria da peça, esclarecendo-se a intenção significativa; a seguir a data; completa-a a listagem das “figuras” do auto, à maneira do que se vê nos folhetos teatrais impressos da segunda metade do século. Num caso como o desta “comédia” de 1527, a peça abre com um “argumento” do tipo de “prólogo”

da comédia antiga, dito "per hum peregrino" (III, 224); portanto, tudo o que João Álvares dispôs tipograficamente em caracteres redondos à cabeça do texto impresso em caracteres góticos foi preparado, até pela perspectiva histórica dos enunciados com os verbos no passado, para um público distinto do que assistiu à representação histórica identificada na didascália.

Observemos, pois, os enunciados didascálicos, do tipo de rubricas mais ou menos extensas, que estão disseminados pelos textos dos autos, com informações pragmáticas e sinalizações de leitura. Não parece possível encontrar um critério rigoroso na sua inserção ao longo dos textos dramáticos. O confronto, nos raros casos em que tal é possível, entre a *Compilação* e edições avulsas aponta para uma certa coincidência, mas não para convergência total; se é certo que os folhetos do *Auto das Barcas* e de *Inês Pereira* se mostram mais completos nos seus incisos didascálicos, a verdade é que não podemos perder de vista que, perante uma mesma peça, o sentido do que era mais ou menos oportuno incluir quanto a enunciados complementares podia variar dentro de limites não rigorosamente estabelecidos, até por responsabilidade do próprio autor.

Pela natureza da sua função, estes enunciados são breves, embora, excepcionalmente, alguns se alonguem um pouco, no afã de informar mais concretamente o leitor, visando a gestão imaginativa do desenvolvimento da acção; se traduzem ou não as indicações originais do autor para os seus actores, é questão irresolúvel, como se apontou mais atrás. De momento importa atentar na sua função, isto é, ver quais as principais linhas de incidência que lhes estão cometidas no interior dos textos.

Podemos individualizar três aspectos: as informações relativas à movimentação das figuras em cena; as indicações relativas à execução de canto e de música, acompanhadas ou não de bailado; as indicações relativas a vestuário e a gestualidades. Nem todos têm a mesma frequência, mas todos são complementares uns dos outros. Além disso, pela sua elevada quantidade, estes enunciados informativos da execução teatral das peças apontam, de forma inequívoca, para uma característica marcante da *Compilação* de 1562: o afastamento da tendência de uma "desteatalização" do texto dramático que tende a observar-se nas edições impressas, destinadas, naturalmente, a leitores e não a espectadores⁴¹. Isto

⁴¹ Trata-se de um fenómeno que acompanha a história da comédia latina ao longo da Idade Média e em tempos já humanistas, por acondicionamento aos contextos escolares e ao desconhecimento das condições *teatrais* antigas, o que conduziu à prevalência da concepção do espectáculo cortesanesco como elemento da festa palaciana sobre a *scena* antiga, ou então à redução da perspectiva *teatral* do texto dramático à situação de simples

é, João Álvares, provavelmente mantendo-se fiel o mais possível ao material que lhe fora entregue para imprimir, conservou na mancha tipográfica aqueles enunciados paratextuais que transportavam consigo informações adicionais para além da simples e tradicional indicação dos nomes dos locutores, assinalando-os de maneira especial, ao imprimi-los em caracteres redondos. Poderá haver aqui um sinal de uma fidelidade maior do que muitas vezes se pensa ao formato primitivo das peças, a que acresce podermos suspeitar de que Luís Vicente podia, hipoteticamente, encontrar nessa relativa copiosidade de rubricas de cena um atractivo para o leitor, já que, no seu “Prólogo” que acompanha a edição de 1562, recorda, como argumento adjuvante para a justificação da publicação da obra do pai, o facto de D. Sebastião gostar de “ler” e “ver” representar alguns (quais?) desses autos.

As situações fundamentais da movimentação das figuras em cena dizem respeito aos dois momentos principais de cada figura: aparecer diante da assistência – ou pelo menos mover-se de forma a indiciar o uso da sua voz, porque provavelmente muitas vezes os actores estariam sempre diante dos olhos dos assistentes, movendo-se nos pontos em que entravam em acção –, e desaparecer ou afastar-se dela. Não admira, por consequência, que seja muito elevado o número de ocorrências de verbos indiciadores destes movimentos: *entrar, vir, chegar, adiantar-se, apartar-se, sair, ir*. Na enorme maioria dos casos, estes verbos encontram-se no presente do indicativo; bastante menos vezes surgem no pretérito perfeito, com uma sugestão de anotação historicizante, e ainda menos no futuro, com valor impositivo de conduta para um eventual encenador teatral⁴².

Ora estes verbos de movimento surgem sempre (ou quase) em ligação com o verbo *dizer*, em realizações do tipo já indicado “entra e diz” ou “entra dizendo”. Significa isto que a presença de uma figura em cena é concebida nas peças vicentinas, na quase totalidade dos casos, para

interlocução dialogada; cf. Pedro M. Cátedra Garcia, «Ecolios teatrales de Enrique de Villena», in *Serta Philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, II, Madrid, Cátedra, 1983, p. 135.

⁴² Elucidativo sobre este aspecto da festa cortês é o relato do embaixador castelhano Ochoa de Ysásaga, enviado de Lisboa aos Reis Católicos a 25 de Dezembro de 1500, sobre o modo como a corte portuguesa comemorara o Natal nos dois dias anteriores; cf. I. S. Révah, «Manifestations théâtrales pré-vicevntines: Les “momos” de 1500», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III-1, Lisboa, 1952, p. 91. Mas também tempos antes, quando a futura mulher de D. Duarte fazia a viagem para Portugal, a corte castelhana festejou faustosamente a sua passagem por Valladolid, com espectáculos figurativos de alegoria cavaleiresca; cf. Francisco Rico, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», in *Anuario de Estudios Medievales*, II, Barcelona, 1965, pp. 515-524.

assinalar a presença de uma voz; raras são, de facto, as figuras mudas, como o Pajem ou a dona Florença do *Auto das Barcas*.

Por outro lado, a presença de "diz" normalmente não faz mais do que sinalizar uma nova voz ou o retorno de alguma que entretanto se calara; mas não se informa, em regra, sobre o modo como se "diz". Isto é, são extremamente escassas as informações adicionais sobre o tom de voz adequado às circunstâncias do "diz". Podemos anotar os casos de "diz antre si" no *D. Duardos* (III, 277), numa rubrica alongada para situar o leitor no momento psicológico da Princesa Flérida expresso em monólogo, correlativa de "dizendo antre si" do *Clérigo da Beira* (III, 233), também com sugestão sobre o estado de espírito do Clérigo que "fica" falando consigo mesmo até ao regresso do Filho. A verdade, porém, é que, num teatro como o vicentino todo virado para a exteriorização festiva, herdada fundamentalmente da tradição também festiva dos momos de corte⁴³, as rubricas visam essencialmente transmitir ao leitor os meios de visualizar imaginativamente as situações cénicas. Por isso, exceptuando o aspecto que mais à frente importa anotar, podemos considerar que nas rubricas que assinalam o movimento das figuras em cena, e este é fundamentalmente o movimento de entrada ou avanço e de saída ou de recuo dos actores no espaço "teatral", poucas vezes as informações apontam para o aspecto visível das figuras. Dos poucos exemplos apontáveis temos, no *Auto dos Quatro Tempos*, o Estio como "ũa figura muito longa e muito enferma, muito magra, com ãa capela de palha" (III, 46) ou no curto *Auto das Fadas* a Feiticeira que entra no paço desnorteada na presença do próprio rei, "embaraçada por se ver nele" (III, 207). É também neste auto que aparece uma das poucas indicações sobre o modo de falar de uma figura, quando a mesma Feiticeira chama para a cena um Diabo que "lhe fala em língua picarda" (III, 208). Um exemplo dessa raridade está em duas epígrafes de *Quem tem farelos?*, curiosamente desprovida de verbo, o que também é raro na *Compilação*: "Ordonho, passo" e "Apariço, passo" (III, 396 e 397), para indicar, com certeza, um ritmo de fala em tom mais baixo adequado à situação⁴⁴.

Fora isto, a atenção do leitor é mais fortemente conduzida para imaginar gestualidades, embora convenha desde já anotar que a focagem de gestos de pormenor também não é frequente na *Compilação*. Sirvam

⁴³ Eugénio Asensio, *Estudios Portugueses*, cit., p. 25: «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente».

⁴⁴ A primeira, surge em 1562 inscrita do lado esquerdo da coluna, em caracteres redondos pequenos, "Ordo./passo.", como se tivesse sido acrescentada.

de exemplo o caso de Satanás no *Auto da Alma*, que “passeia” enquanto a acção teatral decorre a seu lado “fazendo muytas vascas” (III, 93), ou a atitude galanteadora do Frade que se apresenta para embarcar no *Auto das Barcas* “fazendo a bayxa com a boca” (III, 103). É assim que vem na versão de 1562; mas na edição *princeps* avulsa temos uma didascália mais rica de informações para um leitor, já que o Frade não é só marcado por trazer uma moça pela mão, mas também por segurar uma “espada na outra” e ainda trazer um capacete debaixo do capelo⁴⁵. Claro que o leitor da *Compilação* não teria grande dificuldade em se dar conta destes marcadores através do texto, talvez no quadro de uma estratégia de economia na extensão dos enunciados didascálicos que parece generalizada em 1562. Nesta mesma rubrica, 1562 adiciona uma pequena informação relativa ao tipo de dança com que o Frade surge em cena, uma “baixa”, bastante conhecida no século XV e inícios do século XVI. Na edição de João Álvares lê-se, neste ponto, “& vem dançando fazendo a bayxa com a boca” (III, 103): será que a adição de “com a boca” em 1562 resulta de uma necessidade de dar alguma informação sobre uma dança que entretanto tenha desaparecido dos hábitos de corte?

Conforme é sabido, a tendência da crítica tem sido por vezes atribuir à edição de 1562 uma série de defeitos que todavia, como outros também já opinaram, deveriam ser mais cuidadosamente analisados, tendo sobretudo em conta os mecanismos que conduziam a uma colecção deste género desde o manuscrito de autor até ao trabalho na oficina do impressor, principalmente o da composição e respectiva empaginação do texto e o da impressão tipográfica. Que a *Compilação* apagou algumas mensagens didascálicas é um facto que podemos equacionar a partir do único caso de texto conhecido impresso em vida e sob a tutela do autor, o *Auto das Barcas*. Bastará um exemplo. Quando o Onzeneiro aparece aos olhos dos espectadores, o folheto avulso tem: “Vem hũ onzeneiro e pergunta ao arreez do inferno dizendo”⁴⁶; 1562 oferece aqui um dos exemplos de rubrica atributiva da locução inscrita ao lado da coluna, em caracteres redondos pequenos e não interlineada como no folheto, reduzindo o

⁴⁵ Na edição *princeps* o texto da rubrica diz “Vem um frade com ãa Moça pela mão, e um broquel e ãa espada na outra, e um casco debaixo do capelo; e, ele fazendo a baixa, começou de dançar, dizendo” (vd. *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, ed. de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação, 1988, p. 65; cf. também o texto em I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I, *Édition critique du premier “Auto das Barcas”*, cit., p. 57).

⁴⁶ I. S. Révah, *Ed. cit.*, p. 51.

texto a: “Chega/hũ on/zeneiro, &/diz” (III, 101). Ou seja, seguindo um procedimento minimalista que, ao que tudo indica, caracteriza a *Compilação* face aos folhetos avulsos, restringiu-se à fórmula “chega e diz” e apagou o dado sobre a entoação interrogativa e o alocutário que existe na versão avulsa. Mas também sucede, raramente é certo, a situação inversa; nesta mesma moralidade, a versão de 1562 inclui junto ao verso 575, ao lado esquerdo da coluna e em caracteres redondos pequenos, a rubrica “Falaao/fidalgo” (III, 106), com certeza interessante para um leitor, a qual, no entanto, está ausente do folheto.

Mas não podemos perder de vista que este folheto saiu logo a seguir ao êxito que certamente o auto conheceu aquando da sua primeira representação⁴⁷, o que também pode justificar que imaginemos que o próprio Gil Vicente o trabalhou nesse sentido, nada nos garantindo que, no momento de organizar o tal “livro” para onde começara a copiar as suas peças antes de morrer, tivesse necessariamente à mão a edição avulsa de há muitos anos atrás, conforme já ficou alvitado mais em cima. O que, para o ponto de vista aqui perseguido mais importa frisar é que o próprio autor foi sensível às consequências que acarretava a passagem de um texto manuscrito, nomeadamente um texto em verso, com uma já bem instituída tradição tipográfica, a um impresso, situação muito diferente daquela que correspondia à locução publicitada em voz alta em ambiente cortês, como sucedeu com os seus autos.

Os exemplos apontados mostram, porém, como é bastante escassa a informação constante das didascálias sobre a gestão das vozes dos locutores. Por seu turno, apesar também de não ser excepcionalmente rica, há informação sobre adereços ou gestos que funcionam como marcas pertinentes no caso de algumas figuras. Ainda aqui o confronto de um auto de que dispomos de duas versões impressas nos dá alguma ajuda, mantendo as considerações feitas atrás. É o caso da farsa de *Inês Pereira*, de que há, no conjunto madrileno editado por Carolina Michaëlis, um exemplar de uma edição certamente da segunda metade do século XVI,

⁴⁷ Que não foi a que vem indicada na didascália da *Compilação*; além disso não sabemos que correcções o próprio autor terá feito certamente “por sua mão”, sobre o manuscrito inicial usado para a representação; o que é evidente é que o texto impresso entre 1517 e 1518 não reproduz exactamente o texto fornecido aos actores, mas *um texto* preparado a pensar no leitor. Acresce que a mensagem devota que o auto transporta, centrada na importante questão de que o cristão se deve preparar atempadamente para a morte, por forma a não ser surpreendido por ela, deve ter sido também um dos factores que pode ter estimulado a iniciativa de Gil Vicente tomar a decisão de o imprimir, com privilégio semelhante ao do *Cancioneiro Geral* de Resende, isto é, com o beneplácito régio.

mas que pode muito bem assentar numa anterior, da iniciativa do próprio autor. A situação aqui, no que às informações didascálicas diz respeito, é semelhante à notada para a moralidade das *Barcas*: a impressão avulsa é mais rica nesse tipo de informações, quer quanto ao seu número quer quanto ao seu conteúdo. Mas não é regra absoluta, porque a didascália inicial de 1562 é bastante mais eloquente no esboço das duas figuras femininas: “Fingese na introduçam, que Ines pereyra filha de hua mulher de bayxa sorte, muyto fantesiosa, estaa laurando em casa”, enquanto o folheto se limita a “e finge que esta laurando soo em casa, e canta esta cantiga”⁴⁸. Em contrapartida este inclui, na zona final do auto, um dado importante, omitido em 1562, relativo ao Ermitão: “Vem hum hermitão a pedir esmola, que em moço lhe quis bem, & diz”; esta informação sobre o Ermitão como antigo cortejador de Inês é bastante esclarecedora e o seu desaparecimento do texto de 1562 representa claramente um prejuízo informativo para o leitor.

Existem, porém, situações em que as rubricas orientavam a atenção do leitor para imaginar o modo de elocução adequado à situação. Referiram-se em cima as rubricas “Ordonho, passo” e “apariço passo” em *Quem tem farelos*⁴⁹, como exemplificativa de uma informação que, embora destinada ao leitor, devia constar do manuscrito de base; semelhante anotação encontra-se ainda numa outra didascália da mesma farsa “Aqui lhe fala a moça da janela tam passo” (III, 397), onde o termo “passo” aponta também para uma fala sussurrada.

Não se pode dizer que abundem as informações sobre este aspecto da execução das vozes na *Compilação*, sendo, no entanto, certo que se concentram nos momentos em que é preciso dar indicações sobre o canto, na sua diversidade musical e coreográfica, às vezes enfatizadas propositadamente: “alegremente cantando” (III, 26) ou “cantiga muyto desacordada” (III, 120).

Existe, porém, um tipo de actuação que, pela forma como ficou registado em 1562, merece alguma atenção. Trata-se da alternância entre *falar* e *cantar* que estrutura certos passos de algumas peças.

⁴⁸ I. S. Révah, «Édition critique de l' "Auto de Inês Pereira"», in *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, III, 1952, p. 209.

⁴⁹ A leitura de Maria Leonor Carvalho Buescu é incorrecta neste ponto, já que o verso «E desdóntem nam comemos» (*Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, II, Lisboa, INCM, 1984, p. 333) não pertence a Apariço, mas a Ordonho.

É bem sabido que o lirismo constitui um dos elementos essenciais do teatro vicentino⁵⁰; a quantidade e a variedade das formas líricas, musicais e de bailado que ocorrem nos autos são notáveis e estavam, no fundo, em consonância com a competência do público cortês a quem Gil Vicente se dirigia. Mas também a polimetria que utilizou ao longo dos anos, com um claro predomínio da redondilha maior, em estrofes de variada extensão, é outro factor dessa *varietas* rítmica, também ela convergente com a prática tradicional da poesia cortês de cancionero⁵¹. Importa ter isto presente no momento de se olhar para a presença das indicações em cima referidas.

41

A primeira coisa a observar é que as epígrafes "Fala" e "Canta" não são inscritas na *Compilação* de 1562 de acordo com um mesmo critério tipográfico. Se no *Auto em Pastoril Português* o impressor usou caracteres góticos iguais ao do texto, sublinhando, desse modo, a relação substancial do canto com a fala da pastora, que entoa um vilancete entremeado com trechos "falados", noutros casos, como no *Auto dos Quatro Tempos*, a epígrafe "canta" surge em redondo pequeno ao lado da coluna, enquanto "fala" se inscreve em linha própria em gótico, à semelhança dos nomes do locutores.

No entanto, nestes como noutros, embora poucos, casos o jogo alternativo de *falar* e *cantar* realiza-se como factor de organização da voz como reflexo do estatuto do texto poético. Vejamos dois exemplos: um auto devoto e uma farsa.

O *Auto dos Quatro Tempos* é uma das peças mais significativas do teatro de Gil Vicente; representado certamente antes de 1521⁵², ainda no tempo de D. Manuel e de D. Maria, é um auto de reduzida acção⁵³: a meia dúzia de rubricas que apontam para a movimentação em cena limitam-se a formas dos verbos *entrar* e *chegar*; tudo o resto é canto celebrativo do momento natalício a que o auto se destinou, no quadro da convenção do auto pastoril. Trata-se de uma "visitação" e adoração do presépio, que ocupa uma função polarizadora de todo o espectáculo. Deste modo,

⁵⁰ Como mostrou José Augusto Cardoso Bernardes no seu estudo fundamental atrás referido e também nos trabalhos reunidos em *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, em particular «Matrizes e Identidade do Teatro de Gil Vicente», p. 13.

⁵¹ E em especial do *Cancioneiro Geral*; cf. Aida Fernanda Dias, *O "Cancioneiro Geral" e a Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra, Al, edilm, 1978, p. 37.

⁵² Em 1511? Cf. José Camões, *Ed. cit.*, V, p. 8.

⁵³ Vd. Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, cit., «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», p. 79.

quando a figura do Serafim entra encabeçando um cortejo e entoa um longo monólogo inicial, incute ao seu discurso um forte apelo à devoção do acto através da repetição anafórica de “Vamos ver... Vamos ver” (III, 43-44), proclamação que desemboca na chegada das figuras junto do presépio, momento em que as vozes se modelam para cantarem um “vilancete”⁵⁴, uma forma poética conotada com a *rusticitas* do pastor. Ora o texto do “vilancete” é trabalhado pelas figuras de forma que tanto o mote, retomado três vezes, como a glosa, em esquema paralelístico, são “cantados”, enquanto a mesma voz entremeia em forma de “fala” algumas trovas. No entanto, apesar da importância que tem este jogo alternativo, as epígrafes “fala”, como se disse em cima, estão em gótico ocupando linha própria e o “canta” está em redondo pequeno do lado esquerdo da coluna. Logo a seguir, em registo narrativo (“E depois da adoração dos serafins”, III, 44), quando o Verão, na figura de um pastor, entra “cantando” uma cantiga, com mote de quatro versos, entremeia também trovas, agora de forma diferente (do tipo manriquenhas, com quebrado no sexto verso), na função de comentário. Só que agora o texto impresso não inscreve quaisquer epígrafes indicativas da maneira como a voz se realiza. Será que se pressupunha que o leitor estava em condições de reconstituir a similitude das situações? Em qualquer dos casos, não parece merecer dúvida que as indicações “fala” e “canta” desempenham um papel importante na orientação da leitura, visto que, no momento histórico da representação, o público não necessitava delas para compreender o que se estava a passar. Mas também se pode colocar aqui a mesma questão já diversas vezes aventada nas linhas precedentes: provirão estas epígrafes do manuscrito do autor?

O outro exemplo é a farsa *Quem tem farelos?*, a primeira do Livro IV, de difícil datação⁵⁵. Aqui, num contexto profano e ainda por cima farsesco, que implica uma estratégia enfática do ridículo, existe uma situação em que se explora também a alternância entre “fala” e “canto”, tirando proveito do paradigma convencional do Escudeiro⁵⁶ como jovem enamorado e, conseqüentemente, utilizador das formas do discurso poético que, em contexto cortês, assinalam precisamente esse estado sentimental e comportamental. É o momento em que “Anda Ayres rosado soo passeando pola

⁵⁴ Que é uma cantiga-vilancete; cf. Valeria Tocco, *Diogo Brandão: Obras Poéticas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 32.

⁵⁵ Cf. José Camões, *Ed. cit.*, V, p. 54.

⁵⁶ Sobre esta figura, vd. a introdução de Vanda Anastácio, *Quem tem farelos? de Gil Vicente*, Lisboa, Comunicação, 1985, p. 16.

casa lendo no seu cancioneyro” (III, 395), uma informação absolutamente necessária para o leitor entender toda a cena. Ao longo dela, o leitor tem de imaginar, através das orientações fornecidas pelas diadascálias, não só a gestualidade, mas também a gestão das vozes. É deste modo que as cantigas por ele entoadas, numa sequência que vem assinalada por rubricas habituais nos cancioneiros (“Outra sua”, “Outra sua estando mal com sua dama”), são sujeitas a uma espécie de glosa jocosa, alternando-se o “Cãta” e o “Fala” inscritos em letra redonda pequena à margem da coluna do texto com o objectivo de evidenciar uma actuação que de certeza fazia parte do manuscrito que serviu de base à representação, ou seja na forma de indicações para os actores ao longo da execução da cantiga (“Prosegue o escudeyro a cantiga”, “Prosegue a cantiga”). E a sua inserção era tão pertinente que sem a epígrafe “Ladram os cães” o leitor viria dificultada a sua compreensão do texto, até na medida em que o ladrar surge como voz glosadora também. Por isso causa alguma estranheza que, um pouco adiante, o texto inclua o miar do gato sem, todavia, o assinalar como epígrafe, mas como locutor, com “Gato” em itálico à semelhança de nome de personagem (III, 398)⁵⁷.

A funcionalidade desta alternância entre *canto e fala* documenta-se ainda numa das últimas peças vicentinas, *Auto da Canameia*, representado em ambiente monástico, no mosteiro de Odivelas, a pedido da própria abadessa, D. Violante Cabral, em 1534, portanto já no final da carreira do autor. Logo na abertura emerge potencializada a dimensão lírica com a entrada de Silvestra, “ley da natureza” (III, 170) a entoar um dístico que serve de mote a um vilancete que vai ser desenvolvido em articulação com sequências faladas. Ora nestas páginas de 1562 vê-se que as rubricas “Falado” e “Cãta” estão impressas em caracteres góticos, como o corpo do texto, com uma diferença de inserção na página: “Falado” no interior de uma linha própria, “Cãta” ao lado do texto, fora da definição da coluna, como sucede também muitas vezes com os nomes das figuras ou suas abreviaturas. Talvez a explicação para tal resida na percepção – não será extremamente ousado admitir que do próprio autor, pelo menos em muitos dos casos – de que tais indicações faziam parte da essência lírica da dramaturgia vicentina⁵⁸. Basta lembrar como existe, em certos “géneros”

⁵⁷ Procedimento semelhante pode encontrar-se no acompanhamento da leitura da carta no *Auto da Índia*; é óbvio que o público palaciano, habituado aos jogos de variedade rítmica da poesia cortês, os devia apreciar bastante.

⁵⁸ O relevo que assume o canto na gestão do andamento de algumas peças é enorme; sirva para exemplo o *Auto da Sibila Cassandra*, onde a entrada e saída das personagens é regulada pelas necessidades da dança e do canto (cf. Ronald E. Surtz, *The Birth of a*

mais do que noutros é certo, uma tendência para valorizar de forma especialmente mais poderosa o final de muitas peças com momentos de canto e de baile, com que as figuras se retiravam dos olhos dos assistentes. É óbvio que Gil Vicente buscou numerosas vezes marcar de forma exaltante muitos dos finais de autos, devotos ou profanos, no fundo indo ao encontro do gosto cortês pela linguagem festiva⁵⁹.

O jogo entre *falar* e *cantar* é, assim, um factor de modelação das vozes em alguns autos, assinalado na página por caracteres diferentes; mas nem sempre essa linguagem tipográfica é utilizada; por exemplo na “tragicomédia” *Triunfo do Inverno*, uma grande construção de espectáculo teatral, representada para festejar o nascimento da infanta D. Isabel, em 1529, na presença de D. João III e de D. Catarina, dividida em partes e “triumfos”, com a alegoria do Inverno e do Verão, as rubricas “cantando / falando” vêm impressas nos mesmos caracteres góticos. Mas a mesma peça exemplifica ainda que pode faltar uma didascália que seria oportuna: quase no final da peça, antes de os mancebos e as moças saírem “em folia” (que era uma dança em voga na corte do tempo), é trazido um jardim, com certeza num suporte de madeira com rodas, como era costume nos momos representados de sala; no entanto, o leitor teria de inferir tal situação a partir do próprio texto (III, 376-377).

A *Compilação* de 1562 contém sinais de uma atenção especial para com a *figura* ou aspecto visível das personagens que se apresentavam aos olhos da assistência. A forma de caracterizar as figuras pela sua maneira de vestir ou por outros adereços marcantes consistiu, de certeza, em fazê-lo no quadro de uma referência convencional, que de certo modo impunha o desenho de muitas das figuras em cena, não só por meio da linguagem, mas também através de modos de vestir e do apontamento de outros detalhes descritivos. Pode considerar-se que, mesmo admitindo como hipótese que 1562 tenha seguido uma estratégia “económica” na formulação dos enunciados didascálicos, continua bem visível a preocu-

Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Princeton / Madrid, Princeton University / Editorial Castalia, 1979, p. 88); além disso Idalina Resina Rodrigues sugere que *Cassandra* será, certamente, “um claro complemento” do *Auto da Mofina Mendes*, também ele natalício e com forte presença do canto e da dança (Deambulações e inquietações em torno do “Auto da Sibila Cassandra”, in *Via Spiritus*, 6, Porto, 1999, p. 204, n. 17) e Thomas Hart, por sua vez, aproxima este auto do *D. Duardos*: cf. *Ob. Cit.*.

⁵⁹ Não sabemos como os actores modelavam a voz nas diversas situações dramáticas; mas é verosímil que em muitas delas, sobretudo as de maior esplendor espectacular, a dicção fosse exagerada, como sugere Carolina Michaëlis (*Notas Vicentinas*, cit., p. 522).

pação para com o fornecimento razoavelmente abundante – pelo menos se compararmos com o que sucede noutras edições de textos dramáticos coevos – de informações paratextuais destinadas aos leitores.

Basta ter em conta, por exemplo, a maneira como um autor que tanto influenciou Gil Vicente, o salmantino Juan del Encina, organizou os textos dramáticos que incluiu no seu *Cancionero* que fez imprimir em 1496⁶⁰: é flagrante a ausência quase total de didascálias e epígrafes no interior dos textos; existe só um argumento introdutório, que às vezes acolhe também a dedicatória e pouco mais. E se olharmos para o lado, as peças dos autores que surgem entre nós depois de Gil Vicente, a que Carolina Michaëlis atribuiu o classificativo de “escola vicentina”, verificamos uma tendência muito mais parcimoniosa na inclusão de informações adjuvantes do trabalho de imaginação do leitor que não assiste à representação teatral. Assim acontece com os autos de António Ribeiro Chiado, de António de Lisboa, de Baltasar Dias ou de Simão Machado, onde são escassas as epígrafes relacionadas com a situação em cena; é certo que no caso do anónimo *Auto de Dom André* há uma maior presença desse tipo de enunciados, mais semelhante ao que sucede com a *Compilação*. Isto permite destacar, de certo modo, o conjunto dramático vicentino no campo bibliográfico teatral da segunda metade do século XVI.

Vem isto a propósito de um conjunto de enunciados didascálicos incluídos nos autos de 1562 que fornecem informações de natureza verista quanto a um aspecto importante do teatro vicentino: a gestualidade das figuras em cena⁶¹. Mais ainda: em alguns casos, é certo que não muitos, esses enunciados assumem uma forma tão marcadamente narrativa que se transformam em notícia de valor histórico sobre o que foi feito em cena, manifestando um testemunho daquilo que aconteceu em dado momento.

A gestualidade é fundamental à realização teatral; Aristóteles bem o viu quando procede à análise dos factores constitutivos e distintivos dos “géneros” dramáticos, tendo em vista a sua capacidade de actuar sobre a assistência e o modo como o faziam. Tratava-se de organizar uma teoria sistematizada das marcas e preceitos que se impunham tanto aos autores

⁶⁰ *Cancionero de las Obras de Juan del Encina*, fac-símile da ed. de Salamanca, 1496, Madrid, 1928.

⁶¹ A anotação dos gestos no plano narrativo e simbólico é um dos aspectos importantes da literatura medieval; vd. Violeta Díaz-Corrájejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, sobre a *Comedia* de Dante, em especial «El significado de la gestualidad infernal» (p. 60) e «El análisis de los gestos» (p. 148).

como aos receptores, no sentido de avaliar a sua competência no domínio da vida política que eram as representações teatrais.

Ora em Gil Vicente funcionam também impositividades decorrentes dos “géneros”, visíveis sobretudo no domínio das figuras implicadas no mundo pastoril e no significado religioso que o pastor possui. Por outras palavras, muitas das gestualidades referidas nas epígrafes e rubricas de cena pertencem a códigos convencionais estabelecidos, e por isso esses enunciados podem aparecer revestidos de um valor universal, dado pelas formas verbais do presente do indicativo, que ganham uma marca normativa mais ou menos evidente⁶². Isto é, tanto valiam para leitores do texto, como para eventuais encenadores das peças⁶³.

46

A linguagem didascálica da *Compilação* revela uma preocupação bastante grande para com a *figura* das personagens, por mais convencionais que fossem. Ora a *figura* concretiza-se, no espectáculo cénico, de diversa maneira, como o modo de vestir, o modo de falar e de cantar ou o modo de se movimentar no espaço da realização da acção.

A edição de 1562 conserva – dir-se-ia congela... – um razoável número de anotações sobre os gestos dos locutores em cena, quase sempre no acto de executarem a sua voz diante da assistência. A presença no impresso dos incisos didascálicos portadores de informações nesse domínio tem de ser vista como intencional, no sentido de enriquecer a capacidade dos leitores para recriarem uma situação de espectáculo teatral, até porque, como já foi dito, o teatro vicentino nasceu para fins muito concretos no tempo e no espaço, e não para ser usufruído inicialmente como obra de literatura dramática. Assim se pode entender que por vezes o discurso didascálico se colore de uma função narrativa que importa assinalar. Mas para além disto, devemos também considerar que os incisos deste tipo

⁶² Como anota Idalina Resina Rodrigues para o *Auto da Sibila Cassandra*, um pastor vestir-se-ia como pastor, um lavrador como lavrador, etc.. Já se chamou a atenção para o caso da moralidade da *Barca do Inferno*, que na impressão de 1562 perde duas informações importantes no caso do Fidalgo e no caso do Frade, face à edição avulsa. O mesmo na farsa de *Inês Pereira*, onde se perde de igual modo a descrição do vestuário de Pero Marques; Révah, *Édition critique de l' "Auto de Inês Pereira"*, cit., p. 220-221.

⁶³ No entanto podem registar-se dois casos de uso do futuro: sinais de um estado manuscrito do texto? Por exemplo: que representações seriam aquelas a que alude Luís Vicente no seu prólogo, num tempo em que o jesuíta P.º Luís da Cruz, na dedicatória “Ao leitor amigo e benévolo” da sua tragicomédia em latim *Prodigus*, aludia à mudança de gosto dos portugueses quanto aos assuntos dramáticos, exemplificando com a atenção com que o mesmo D. Sebastião assistira à longa representação da sua obra *Sedecias* (cf. P.º Luís da Cruz S.J., *O Pródigo. Ticomédia Novilatina*, edição e tradução de J. Mendes de Castro, T. II, Lisboa, INIC, 1989, p. [11])?

fortalecem uma aproximação presentificadora mais sensível junto do leitor, permitindo-lhe visualizar a acção desenvolvida em cena, nas suas vertentes de movimentação das figuras e das formas de uso da voz⁶⁴.

Nos autos vicentinos é enorme a quantidade de indicações sobre o acto de “entrar”, não só à cabeça do texto dramático, mas também no seu interior, e sobre o acto de “sair” ou “ir” no final. Mas as figuras “entram” para se afirmarem ou mostrarem naquilo que devia ser a razão de ser da sua presença naquele local e naquele momento: para o uso da voz. Por isso a fórmula “entra e diz” é de uma enorme frequência no corpo dos autos, com a forma verbal *diz* utilizada centenas de vezes no *corpus*. Uma figura pode ser apresentada à imaginação do leitor através de alguns dados relativos ao vestuário ou a objectos, mas a marca fundamental é a locução; nos casos em que se trata de uma figura muda, que as há também, ela surge como satélite de outra que se afirma pela voz.

Nas situações de desfecho e encerramento da acção dramática – mas pode suceder que a acção teatral se prolongue para além desta, como exemplifica claramente o *Auto da Alma* –, a voz reveste-se muitas vezes da forma de canto, sublinhado com frequência pela execução coreográfica, que fazia do final um momento dinâmico em termos de espectáculo. Pode também imaginar-se que o uso do verbo *despedir-se* na rubrica final de alguns autos traduza a imagem do finalizar de uma convivência interactiva entre público e locutores... Encerrar a representação com bailado e canto é sobretudo técnica utilizada nos autos que visam um objectivo apologético ou celebrizante, como tendiam a ser os autos natalícios e as “tragicomédias”; a euforia marcada nesse momento amplificava de certeza (até no sentido que *amplificatio* tem na retórica medieval) a mensagem sobre que estava construída a peça. Por isso não deverá causar admiração que no Livro IV das “Farsas” sejam poucas (em doze, só quatro, devendo anotar-se o estatuto particular do *Auto dos Físicos* em cujo final é “cantada a vozes” por “quatro cantores” uma longa “enselada” (III, 510; 577) as peças terminadas com uma rubrica que aponta para o emprego de música ou dança, omitindo-se mesmo qualquer alusão ao género musical em causa. Mas neste conjunto das farsas há um caso que vale a pena observar, se bem que a informação seja fornecida pelo texto e não por uma rubrica: é o *Clérigo da Beira*, que encerra sem qualquer enunciado didascálico, mas em cuja última décima, encabeçada pelo termo “Fim” em caracteres

⁶⁴ O verbo *dizer* na forma “diz” e “dizendo” é utilizado cerca de 350 vezes na *Compilação*; se adicionarmos o emprego das formas de *cantar*, os números serão ainda mais altos; os verbos *entrar* e *vir* totalizam quase duas centenas de ocorrências.

góticos (no fundo, um termo da linguagem cancioneril) (III, 488), se deixa o anúncio de que no “domingo quê vier” se complementarà o que há que dizer “das damas e amadores” da corte, pelo que não era oportuno cantar naquele momento: “e agora nam canteys / fique por concrusam / que esse dia cantareis”. A farsa está datada de 1526 na didascália inicial, mas não é possível identificar qual o auto que, no domingo seguinte, terá continuado o assunto. De qualquer modo, importa notar que, para além do que esta informação, não didascálica é certo, significa em termos da referida interacção com a assistência palaciana, uma despedida com continuação marcada para uma semana depois é técnica que encontramos no *Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado e no *Auto de El Rei Seleuco* de Camões (em princípio...⁶⁵), ambas peças bastante posteriores.

Já mais em cima se deixou anotado que é pouco frequente a inclusão de informes sobre os gestos que as figuras fazem na sua entrada em cena e, por conseguinte, sobre a sua gestualidade nesse momento⁶⁶; o formulário utilizado assenta sobretudo na conjugação de *entrar* com *dizer* e *cantar*. Mas onde se pode encontrar outro tipo de dados relativos a este aspecto é nas rubricas inseridas no corpo dos textos.

Podemos considerar dois modos de verificar essa gestualidade: a observação do movimento do corpo e a anotação de gestos mais minuciosos. O primeiro é claramente predominante e tem a ver com a “figura” dos locutores em cena; visa os seus movimentos de entrada e de saída, de aproximação para diante da assistência ou de recuo, após terem desempenhado o seu papel de “voz”, ou de interrupção momentânea da sua intervenção, em peças onde não predomina a construção em cortejo. É a este campo que pertencem as formas dos verbos *entrar*, *vir*, *chegar*, *adiantar-se*, *ir-se*, *partir-se*, *tornar*, *voltar*, *topar com*, *encontrar-se com*, *apartar-se*; poucas vezes se usa o verbo *ficar*, denotador de uma ausência de movimento mal adequada ao teatro vicentino, ou então, no caso de

⁶⁵ A propósito da estrutura da peça considerada de Camões, Maria Idalina Resina Rodrigues fala de “auto englobante” e “auto englobado” (-O teatro no teatro: A propósito de “El-Rei Seleuco” e de outros autos quinhentistas-, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Centro Cultural Português, 1981, p. 469); sobre as dúvidas que se podem colocar à atribuição desta autoria, Vanda Anastácio proferiu em 30 de Abril de 2004 uma conferência no Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁶⁶ Por exemplo, a indicação na didascália da farsa *Inês Peretra* de que “está lavrando”, tanto na *Compilação* como no folheto avulso, significa uma ausência de movimento, porque a figura tem de ser imaginada sentada a bordar.

autos com pastores, já que se trata de gesto seu, *deitar*, mas também *assentar-se*, gesto muito palaciano⁶⁷.

Outro conjunto de anotações foca gestos mais pormenorizados que enriqueciam fortemente a leitura. As rubricas que visam esse aspecto físico do teatro que é, na linguagem aristotélica, a *opsis* – cuja importância é, no entanto, bem menor do que a *lexis*⁶⁸ – deixaram no texto saído em 1562 diversas anotações que não se esgotam, porém, nesse papel de informar o leitor sobre o movimento das figuras naqueles momentos essenciais da cena vicentina: a entrada e a saída, ou melhor, a aproximação ou o afastamento em relação aos presentes. O emprego da forma “vai” designa esse movimento presenciado pelos olhos dos assistentes, às vezes de maneira que foi certamente seguida com enorme atenção, de que é exemplo o final do primeiro auto com a informação claramente histórica de que “Entrãram certas figuras de pastores, & offereceram ao principe os ditos presentes” (III, 15); ou então, de forma bem explícita e tendo em vista aquele que havia sido o príncipe quarenta anos antes, D. João III, nesse conto teatralizado que é a *Comédia do Viúvo*, com a informação de que “Tirou dom Rosuel o chapeyrão [...] e forã se as moças a elRey dom Ioam.III. sendo Pncipe (que no serão estaua) & lhe perguntarão, dizendo” (III, 222).

O significado desta didascália não provém só do seu conteúdo informativo, mas também do facto de ela ter sido efectivamente inserida. Trata-se do registo de um evento real, memorizado no texto, que visa mostrar a interacção muitas vezes estabelecida entre acção dramática e recepção da assistência. Não se sabe o que D. João terá dito então para justificar a rubrica “Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro”, mas algo existiu que, por não estar nos cadernos originais do autor, não passou, depois, aos impressos. O valor informativo que emana desta rubrica resulta de uma singularidade especial, da sua função de *attestatio rei uisæ*, ou seja do seu aspecto verdadeiro porque referido a um facto histórico.

⁶⁷ É preciso ter em conta que o espaço dos autos representados no palácio era uma sala onde existia um estrado, que servia de lugar de assento para as damas e donzelas, onde por vezes os galanteadores também se colocavam na conversação cortês (cf. João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 410); ora o gesto rústico e, portanto, incivilizado do pastor que se deita e começa a roncar constituía um movimento tolerado no quadro do convencionalismo da figura, mas de claro efeito cómico.

⁶⁸ Sobre o assunto, vd. Maria Helena da Rocha Pereira, “Lexis” e “opsis” na tragédia grega, in *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 9.

Mas trata-se, em regra, de gestos que fazem parte da ideia matricial da *figura* em si. Se quiséssemos evocar os preceitos horacianos do *conueniens* ou do *decorum*, que tão banalizados andavam naqueles tempos e que um autor como Gil Vicente, cuja competência em latim seria bem maior do que já se pensou⁶⁹, de certeza conhecia, até porque pratica a estratégia da adequabilidade do discurso ao perfil convencional da *figura*, dir-se-ia que esses gestos emergem no quadro de uma verosimilhança convencional imposta pela própria figura. Mais do que isso, a par de gestualidades que enfatizam de forma clara e propositada a linguagem farsesca – e portanto deve haver cuidado em não acentuar demasiado o que frequentemente se procura caracterizar como “sátira” em Gil Vicente⁷⁰ –, de que existem imensos exemplos, há outras gestualidades que se executam num contexto palaciano, ou seja, no quadro da linguagem da *urbanitas* cortês e cortesã. “Tirar o chapeirão”, “tomar as mãos”, “beijar as mãos” (embora se trate de uma fórmula de cumprimento que podia não ser realizada gestualmente), “temperar a viola,” “estudar por seu livro”, “ler a carta”, “tirar três papelinhos”, “tocar seus instrumentos”, “ajoelhar”, etc. são exemplos de uma linguagem gestual habitual na corte⁷¹.

⁶⁹ Cf. Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969, “Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente”, p. 159.

⁷⁰ Vd. Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo*, cit..

⁷¹ Por exemplo, há gestos de cortesia que fazem parte da linguagem evocada nas narrativas de ficção, como o abraço de hospitalidade no momento de recepção do cavaleiro que chega à corte, os quais estão, no entanto, ausentes dos autos vicentinos. Neste sentido, um só caso se poderá apontar, no *Clérigo da Beira*, quando um dos “moços de Paço” diz ver chegar um “vilão” preparando-se para o “abraçar”; para um público habituado à linguagem de recepção violenta do rústico em ambiente palaciano (tópico de Juan del Encina no *Auto del repelón* e do próprio Gil Vicente na sua primeira peça), esse abraço anunciado só podia ser lido em registo jocoso (III, 480). Aliás importa anotar que, nesse local, a *Compilação* não insere rubrica alguma que assinale o gesto com que o moço do paço Duarte recebia o pobre do vilão: “guarda porcos da ca a mão”. Dada a sua natureza, era impensável colocar *coram populo* actos do tipo de abraços amorosos, mais ou menos carregados de erotismo, que surgem nas ficções romanescas; das raras ocorrências de “abraçar” amoroso pode lembrar-se em *Inês Pereira*, no seu casamento com Pero Marques: “No mais cerimónias agora / abraçai Inês Pereira / por mulher e por parceira”, diz a alcoviteira (III, 450). No *Auto em Pastoril Português* também um dos pastores quer usufruir do prazer de abraçar uma pastora, que recusa o gesto de abuso; mas trata-se de figuras que, pelo seu próprio estatuto, não pertenciam à corte; porque, fora da convenção do rústico, os sinais daquilo que fosse uma linguagem amorosa mais eufórica, do tipo da “heresia amorosa” (como evidencia o caso do *D. Duardos*; cf. S. Reckert, *Espírito e Letra*, cit., p. 256), estavam certamente condicionados por pautas comportamentais fossem da Rainha Velha fossem de D. Maria.

É evidente que há outros casos em que o gesto é anotado na rubrica para significar comportamentos ou atitudes que só se podiam atribuir a figuras “baixas” (no sentido que o próprio Gil Vicente dava à palavra no “prólogo” da versão do *D. Duardos* publicada na *Compilação* de 1586). Assim sucede na *Comédia de Rubena*, de conteúdo romanesco, cuja acção se inicia com Rubena prestes a dar à luz uma menina, Cismena, que virá a ser a protagonista de uma segunda história; para ajudar ao parto é necessária uma Parteira que, para criar a verosimilhança adequada, deveria instituir um verismo gestual deformado por um discurso de registo jocoso, na medida em que o tratamento que o autor dá à figura consiste na sua aproximação à figura de referência que era a feiticeira. Por isso, no momento do parto, a Parteira “faz que benze” Rubena, não podendo, obviamente, os seus gestos e palavras serem entendidos em registo sério. Um dos modos que Gil Vicente usa a cada passo para vincar o jocoso é não só investir no plano da linguagem, mas também no da gestualidade. Nesse sentido tem de se ler o gesto da Parteira, de certeza realizado perante os olhos da assistência, de se sentar para urinar: “Faz que se assenta a mijar a hũ canto” (III, 190); a rubrica sinaliza um acto realizado diante dos espectadores – “a um canto” – anunciado uns versos acima pela própria figura («dizei-lhe ãa *Ave-Maria* / enquanto eu vou mijar»), o qual abre espaço temporal para uma fala da Rubena: “Entanto que a Parteira vai, diz Rubena”, na forma de uma epígrafe e, portanto, em caracteres redondos em 1562.

Quase se poderia falar de uma função *epidíctica* ou *mostrativa* do enunciado paratextual em casos como este, responsável, com certeza, por muita da atracção que o teatro vicentino continua a exercer sobre o público, muito mais do que os autos de outros autores, muitíssimo menos acompanhados de rubricas tão informativas como estas.

Nestas circunstâncias, pode detectar-se na *Compilação* um cuidado em valorizar a informação complementar fornecida ao leitor, o qual não deve ser menosprezado, até porque, como já se registou, não é corrente nos impressos de obras dramáticas no tempo. É por isso que vale a pena observar ainda um outro aspecto destes enunciados paratextuais na edição de 1562.

Trata-se da maneira como são usadas as formas verbais ligadas à acção indicada nas didascálias, sejam as do início e do final, sejam as inseridas no interior dos autos. Na enorme maioria dos casos, o tempo utilizado é o presente do indicativo, revestido do seu valor universal, portanto com a capacidade de sugerir uma contemporaneidade diegética, própria da instância de um narrador na terceira pessoa. É, de certo modo, uma situação natural, tão adequada ela surge no interior da diegese e da

acção dramática, estimulada pela fórmula inicial, de largo uso como já se referiu, “entra e diz” e pela profusa utilização do “diz” ao longo de todos os textos. A simulação de uma sintonização presentificadora da acção com o tempo da leitura ajudava, obviamente, à perspectivação de um espectáculo imaginado pelo leitor. Por outro lado, no quadro dessa atemporalidade decorrente do presente do indicativo, podia – e pode... – emergir a sugestão de uma dada norma representativa, traduzindo esses modo e tempo verbais o modelo mais apropriado à eficácia da cena teatral.

52

Desta maneira, não haveria muito que comentar quanto a este uso do presente do indicativo, se, em alguns momentos, as didascálias da *Compilação* não utilizassem outras formas verbais. Uma delas é o pretérito imperfeito, próprio da narrativa na terceira pessoa, que nos surge, por isso mesmo, em rubricas do *D. Duardos*. Logo no início da peça o leitor é informado do combate cavaleiresco – perfeitamente executável no espaço interior do palácio, como sucedia com combates usados em momos – entre Dom Duardos e Primaleão: “Neste passo se combatem & [...] segundo se cõbatiam fortemente...” (III, 259). Mas, excluindo uma ocasional utilização do pretérito imperfeito em “respondia / respondiam” e “vinha” (III, 25), é evidente que este tempo não tem relevo no discurso paratextual da *Compilação*.

Mais frequente é o emprego do pretérito perfeito nos enunciados paratextuais. Nas didascálias iniciais encontramos-lo na função de referir as circunstâncias históricas (ou como tal entendidas) da representação dos autos, preocupação constante ao longo da *Compilação*, ajudando, desse modo, a consolidar a sugestão de uma verdade biográfica do autor e a vincar as suas marcas de sintonia com a vontade e o gosto de altas figuras da família régia. Mas, no corpo das peças, o uso desse tempo verbal assinala uma instância narrativa que oferece duas vertentes: por um lado e num plano intradieético, sinaliza momentos do desenvolvimento da acção dramática narrada ao leitor, fixando na linha sintagmática da história ou *fabula* alguns pontos que, na execução teatral, correspondiam aos actos das figuras em cena. Em tais casos, o pretérito perfeito colabora com o presente do indicativo nessa tarefa de presentificação da acção aos olhos de um leitor⁷².

⁷² O futuro é raro e pode comportar um valor indicativo sobre o modo adequado de representar; surge na rubrica final do *Breve Sumário da História de Deus*: “e soltará aqueles presos bem-aventurados” (III, 161), e numa rubrica do *Auto das Fadas*: “Aqui daram as sortes, primeiramente a elRey” (III, 434).

Por outro lado, há uma outra dimensão significativa do pretérito perfeito nos enunciados didascálicos de 1562: em alguns casos, não muitos é certo, assume a função de atestar uma verdade factual, de natureza histórica, ao referir dados ou circunstâncias datadas (independentemente do rigor com que essas datações tenham sido feitas) que parecem ter ficado sedimentadas nos manuscritos do autor e deles ter passado para o impresso, quem sabe se também com o intuito de fortalecer a memória do pai que os filhos pretenderiam valorizar vinte anos após a sua morte.

O primeiro exemplo ocorre logo na parte inicial da *Compilação*, quando Gil Vicente (de certeza que ele próprio) buscou instituir a sugestão de uma sequência narrativa sobre as circunstâncias em que os primeiros autos foram representados; é inevitável ver nesses enunciados didascálicos (impressos, como tal, em caracteres redondos na edição de 1562) uma preocupação de explicação autobiográfica, com os três primeiros autos enlaçados pelo facto comum de terem sido motivados pela vontade da Rainha Velha D. Leonor. Aí o "entrou" e "entraram [...] ofereceram" e o "gostou tanto [...] que pediu" do final da primeira "Visitação", o "pediu ao autor" e o "Fez a seguinte" da didascália inicial do *Auto dos Reis Magos* detêm um claro valor de testemunho histórico. O mesmo sucede com a informação constante da didascália do *Auto da Barca do Inferno* nessa versão de 1562: "foi representada de câmara".

Em dois casos específicos, porém, o pretérito perfeito reveste-se de uma significação muito determinada pelo momento histórico da representação a que se reporta a didascália de abertura: nas duas "tragicomédias" *Frágua* e *Nau d'Amores*. Trata-se de duas peças que se inscrevem na tradição da linguagem teatral dos momos e que estão directamente relacionadas com a apologia de D. João III no momento em que se casa com D. Catarina e, poucos anos depois, "entra" festivamente em Lisboa, capital do seu largo império⁷³. A simbologia da forja, em que se molda solidamente o amor harmonioso, e da nau, que se apresenta concretamente diante dos olhos do espectador, são elementos poderosos dessa propaganda, que se impunha transmitir também ao leitor.

Na didascália inicial da *Frágua* anuncia-se a presença de um castelo que deve ser entendido (pelos leitores) "per metáfora" (III, 313); e de facto um enunciado narrativo irá indicar o acto histórico de que tal objecto foi colocado em cena, à vista dos assistentes: "Em este passo foy posto hũ muyto fermoso castello & abriose a porta delle, & sayram de dentro

⁷³ Vd. Maria Idalina Resina Rodrigues na «Introducción» a *Gil Vicente, Auto da Barca da Glória. Nau d'Amores*, Madrid, Castalia, 1995.

quatro galantes em trajo de caldeyreyros... & assi sayram do dito castello com sua musica” (III, 317). Trata-se de linguagem cénica habitual na festividade dos momos; mas o que importa é atentar na forma de relato que o enunciado dicascálico assume, se bem que, na sua segunda parte o tempo verbal passe a ser o presente (“& cada hũ delles traz seu martelo... & estas serenas [serranas] trazem... & acabando fazem o razoamento seguinte... & cada planeta fala com sua serrana...”) em sintonia com o momento da acção. Não obstante esta mudança de perspectiva temporal, parece claro que os pretéritos perfeitos detêm aqui um sentido histórico, reforçativo do valor da fantasia espectacular do momento. O leitor fica com a sugestão de que uma voz narradora o informa de algo que efectivamente aconteceu.

No caso da *Nau d'Amores*, com uma linguagem de igual modo alegórica, foi necessário colocar também em cena uma nau, sobre a qual o leitor precisava de estar esclarecido; daí a informação que 1562 imprime em caracteres redondos como é seu hábito: “Foy posta no serão onde se esta obra representou, hũa Nao da grandura de hum batel aparelhada de todo o necessario pera nauegar, & os fidalgos do Principe tirarão suas capas & ficaram em calções & gibões de borcado como carafates...” (III, 306). Mas ainda do que a anteriormente citada, esta informação explícita as circunstâncias da oportunidade teatral, em si mesmas irrepetíveis com a presença das pessoas históricas da assistência.

Parece evidente que estes casos oferecem ao leitor a garantia de uma verdade testemunhável e, por conseguinte, uma acção fortemente creditada. Mas uma tal minúcia informativa – como as dimensões da “nau” – só se pode compreender se admitirmos que se encontrava registada nos originais do autor, como memória de um passado em que ele se envolvera directamente. Isto está patente na peça que, sendo destinada a um espectáculo de alegoria provavelmente representado diante de uma corte que se viu obrigada a residir em Coimbra durante bastante tempo, longe das comodidades de Lisboa e do seu palácio⁷⁴, vem caracterizada na *Compilação* como “Comedia” de “tam raso estilo” (III, 226), adequada a um divertimento palaciano. Isto reflecte-se nas rubricas explicativas de momentos da diegese, formuladas em enunciados mais longos de teor narrativo: “Toca Celiponcio sua bozina, polla qual a serpe & lião conhecia sua necessidade os quaes acodem muy apressadamente & matão o saluagem Monderigon, & logo se vão ao seu castello & tirão a princesa

⁷⁴ Cf. Aníbal Pinto de Castro, «A “Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra”», cit..

Colimena & suas donzellas & irmãos & entanto que vão ao castello diz o pelegrino que fez o argumento” (III, 235). É um longa síntese explicativa da acção que certamente não foi mostrada aos espectadores, e que 1562 insere a toda a largura da mancha tipográfica, ao fundo da página, em caracteres redondos como é seu hábito. Sem esse resumo da acção romanesca não se entenderia a passagem da fala precedente de Celipônio para a seguinte do Peregrino.

Ora uma das consequências deste cuidado em satisfazer a curiosidade do leitor quanto ao conteúdo da acção dramática leva a que a *Compilação* assinale, com algum cuidado também, a presença de objectos colocados *coram populo* e necessários à realização teatral. É o caso do tanque no *Amadis de Gaula*, indispensável para satisfazer o sentido do verso “voy me al tanque del pomar” (III, 288) dito por Oriana, na rubrica “Vayse Oriana com Mabilia ao tanque, & apartandose Mabilia com Oriana, diz”; ou então o andor que os Diabos acompanhantes da Feiticeira trazem para a cena na *Comédia de Rubena*; ou a mesa, elemento fundamental da cenografia do *Auto da Alma*; ou as barcas nas moralidades nelas centradas; ou ainda, na sua forma espectacular, o “carro triunfal” do desfecho do *Auto da Fama*. A alusão a objectos concretos, seja no texto, como o tinteiro no *Juiz da Beira*, seja em rubrica, como a imagem encontrada pela pastora no *Clérigo da Beira*, constitui um poderoso factor de creditação da *fabula* dramática junto do leitor e como tal deve também ser considerado no conjunto vicentino impresso em 1562⁷⁵.

Na mesma direcção vão os casos em que existe uma informação explícita sobre a presença de figuras da família real ou outras como assistentes e até participantes, ainda que só por gestos que não foram registados, da representação. Assim acontece com a *Comédia do Viúvo*, de que já se citou a rubrica alusiva à presença e intervenção de D. João III ainda príncipe. Mas de forma semelhante um *Auto das Fadas* teria sido sem sentido se, na circunstância, não estivessem presentes pessoas como o rei D. João III e a rainha D. Catarina⁷⁶.

⁷⁵ Mas também na “tragicomédia” *Cortes de Júpiter* a fala do próprio Júpiter, já no final, incita ao gesto de oferta da figura da Moura: «Presentay isso [“o terçado & anel & didal de condam” de que fala a rubrica anterior] (III, 349) aa senhora / iffante e noua duquesa».

⁷⁶ O mesmo sentido em peças de fantasia alegórica e celebrativa como as *Cortes de Júpiter*, o *Templo de Apolo*; mas também na farsa *Juiz da Beira*, claro exemplo da simbologia da corte régia como local apropriado para se dirimirem problemas relacionados com o exercício de um poder que o monarca guardava ciosamente para si, a aplicação da justiça; era, aliás, um tema conhecido na poética cortês de cancionero, com ele se articulando o

Um caso bastante significativo da linguagem didascálica na obra vicentina é o da “tragicomédia” com que abre o Livro III, o *D. Duardos*. É sabido que a primeira edição da *Compilação* de 1562 oferece ao leitor uma versão desta peça que não coincide com o texto impresso num folheto avulso, reedição de um outro anterior, feito certamente em vida ao autor⁷⁷, e na segunda edição de 1586 da própria *Compilação*; em ambas abre o Livro III das “tragicomédias”. Além disso, o texto avulso e o de 1586 incluem um “Prólogo” que constitui um dos poucos textos com alusões de doutrina poética conhecidos de Gil Vicente.

Não interessa aqui proceder à compaginação das versões, já feita⁷⁸, mas atentar na maneira como os enunciados didascálicos se comportam em ambas as versões. Começando pela didascália de abertura, deverá anotar-se que a de 1562 segue o modelo desta edição, frisando a sequencialidade habitual – “E esta primeyra [“tragicomédia”] he sobre” (III, 257) –, enquanto a edição de 1586 adota a linguagem própria das edições avulsas: “Auto nueuamente hecho” (IV, 307)⁷⁹. Anote-se desde já que os enunciados paratextuais de 1562 estão em português, sendo o auto em castelhano, enquanto na impressão de 1586 estão nesta última língua. Também como se anotou mais em cima, 1562 imprime as rubricas em letra redonda e o texto em gótico, enquanto 1586 usa caracteres redondos, neste caso sempre do mesmo corpo.

Em termos gerais pode verificar-se que 1562 é mais informativa para um leitor do que 1586. Pode usar-se como exemplo a didascália seguinte de 1562: “Vãose dom Duardos & Olimba, & / vem os ortelões da orta de Florida .s. Iuliam, Costança Roiz sua molher, & Francisco & Iuan seus

célebre “Cuidar e Suspirar” com que abre o *Cancioneiro Geral* de Resende, conforme muito acertadamente comentou Margarida Vieira Mendes na sua edição deste poema O “*Cuidar e Sospirar*” [1483], Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997.

⁷⁷ Carolina Michaëlis, aceitava a hipótese defendida por Braamcamp Freire em *Gil Vicente trovador, Mestre da balança* de que constituía uma “novidade dramática, propositadamente esplendorosa”, como seriam as cerimónias do casamento por palavras de presente entre Carlos V e Isabel, filha de D. Manuel em Novembro de 1525 (vd. *Notas Vicentinas*, cit., p. 523), sendo desse ano uma edição *princeps* perdida. Quanto ao uso do castelhano, como língua literária da cultura poética e ficcional de corte, o próprio Gil Vicente a defende num passo do *Triunfo do Inverno*: “O Inverno vem salvagem / castellano en su decir / porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir” (II, 77).

⁷⁸ Sem que seja fácil chegar a conclusões claras; Carolina Michaëlis o confessava já na sua Nota V.

⁷⁹ No sentido de *ex novo*, tal como na didascália do texto avulso do *Auto da Festa*: “Auto novamente feito”.

filhos, & diz Iuliam" (III, 264-265), que dá seguimento a um conjunto de 23 versos que faltam em 1586; nesta a rubrica correspondente tem: "Entra Iulian ortelano, y su muger Costança ruyz, y dize Iulian" (IV, 315). Há casos em que parece haver uma compensação entre as duas impressões: onde 1562 indica só o nome da locutora "Amandria" (III, 270), 1586 oferece uma epígrafe mais alongada: "Llegando Amandria a don Duardos, dize Amandria" (IV, 322); mas o inverso também existe em 1562 "Depois de beber Flerida, diz" (III, 271) e em 1586 "Flerida" (IV, 323).

No entanto, se é certo que 1562 revela algumas deficiências, por exemplo na indicação correcta dos nomes dos locutores (III, 276), também é certo que imprime bem os versos de arte maior do diálogo entre Artada e Flérída, enquanto 1586 os imprime como se se tratasse de versos de seis sílabas⁸⁰.

Confinando-nos à observação do comportamento relativo às didascálias, 1562 parece um pouco mais preocupada em esclarecer o leitor quanto a sequências da diegese mediante rubricas de síntese, o que corresponde também a redacções distintas. Assim acontece com a rubrica, impressa como tal em 1562 em redondo, "Apartase dom Duardos dos hortelões, & porque a princesa Flerida querendose apartar desta conuersaçam temendose do mal que se lhe podia seguir, determinou de nam vir aa horta. Sobre este passo neste terceyro soliloquio dom Duardos diz o que se segue" (III, 276). É um trecho de certo modo alongado que resume uma sequência da *fabula* que em 1586 corresponde a falas das personagens (IV, 328-329). O mesmo acontece com a didascália seguinte de 1562: "Apertando o amor a Princesa Flerida, & nam podendo comprir o degredo que en si mesma pos, manda primeyro Artada, & vendoa dom Duardos vir, diz antre si" (III, 277), que em 1586 corresponde a texto dramático, sem rubricas semelhantes.

Independentemente de outras considerações, parece legítimo considerar que a versão do *D. Duardos* impressa em 1562 se acomoda à forma como os textos de peças baseadas em diegeses comuns a narrativas do género romanesco buscam assegurar o conhecimento que o leitor deve ter da história. Repare-se que o tipo de discurso utilizado nas duas citações feitas em cima se aproxima do registo enunciativo corrente nas narrativas cavaleirescas, de que o auto é dependente⁸¹.

⁸⁰ Como observa Stephen Reckert, a *Compilação* de 1562 revela ter sido objecto, neste caso do *D. Duardos*, de um maior cuidado do que a de 1586 (*Espirito e Letra*, cit., p. 254).

⁸¹ Esta dependência observa-se na adopção de fórmulas do tipo "Ido dom Duardos & Primaleam" (III, 259) ou "Ido Amadis, torna Oriana", "Partido... diz", "Depois de vestido..." no *Amadis de Gaula*.

No final a versão impressa por João Álvares inclui a composição de saída com a rubrica seguinte: “Este romance se disse representado, & depois tornado a cantar por despedida” (III, 285). Trata-se do romance entoado para finalizar esta peça cavaleiresca; a rubrica de 1562 não está na versão avulsa também publicada em 1586. Ela indicia que o romance foi dito duas vezes: uma primeira “representado”, ou seja, talvez recitado, e uma segunda cantado. Se assim foi, o “disse” reporta-se a uma circunstância histórica de encenação da peça, que nos é desconhecida, e como tal tem um valor testemunhal óbvio⁸². Neste caso, a didascália de encerramento guarda uma memória histórica que, talvez, proviesse do manuscrito do autor.

Ora, apesar de a versão publicada na segunda edição de 1586 transcrever um “Prólogo” importante para se avaliar da doutrina literária explícita de Gil Vicente, o qual falta na primeira edição da *Compilação*, a verdade é que os enunciados didascálicos que acompanham o texto nesta impressão são um pouco mais extensos e contêm mais informação paratextual do que os da impressão de André Lobato. O facto de haver passos que na edição avulsa e na de 1586 fazem parte do texto principal, pertencentes a falas de figuras, mas que em 1562 são resumidos em forma de síntese narrativa como rubrica (e por isso impressos em letra redonda) pode significar um tratamento do texto que visaria o leitor, mas apontando para um momento histórico determinado⁸³.

Para além disso, o texto do romance surge posto só na boca da figura de Artada em 1586, mas em 1562 está distribuído por ela, pela de D. Duardos e pela do Patrão⁸⁴. A verdade é que o texto do romance não justifica a necessidade de variar os locutores ao longo da sua execução; a não ser que a didascália final de 1562, ao informar que o romance fora

⁸² Aliás é preciso atentar na maneira como está estabelecido o enlaçamento sequencial entre as duas primeiras “tragicomédias” do Livro III: 1562 insere, logo depois da rubrica, a palavra “FINIS.”, deixando em branco um espaço correspondente a umas catorze linhas de texto, a que se segue a indicação “Segue-se a segunda tragicomedia sobre Amadis de Gaula” (III, 285). Não assim em 1586, onde, por baixo da gravura que ocupa a parte superior da página, se anuncia o *Amadis* do seguinte modo: “Esta Tragicomedia se começa” (IV, 339).

⁸³ Isso poderá explicar a presença de rubricas de síntese narrativa em maior quantidade nesta peça.

⁸⁴ Há um claro erro em 1562: a linha do fol. 136v. “Arta.Alli habla don Duardos”, apresentada como fala de Artada, não pode ser outra coisa senão uma rubrica, não devendo estar impressa em caracteres góticos, como está, mas em redondos; 1586 assinala-a correctamente como rubrica. Sobre a problemática textual do *Auto de D. Duardos*, vd. Setphen Reckert, *Ob. cit.*, p. 243ss.

dito duas vezes, permita inferir que a confusão tenha nascido daí, parecendo mais fiel à lembrança de uma situação real de representação da peça⁸⁵.

As considerações deixadas atrás não passam de uma tentativa de realçar o papel importante que os enunciados didascálicos detêm na apresentação impressa dos autos vicentinos, em particular na *Compilação* saída em 1562. A observação do resultado do trabalho tipográfico realizado na oficina de João Álvares⁸⁶ revela-nos uma actuação de *mise en page* habitual na fixação impressa dos textos em verso de redondilha; há páginas com estrofes em verso de arte maior a uma só coluna, numa disposição que não é praticada nos folhetos avulsos; e vimos como a segunda edição de 1586 desdobrou o romance final do *D. Duardos* para usar linhas curtas.

Onde a *Compilação* de João Álvares se destaca, nesse campo bibliográfico das edições de obras dramáticas na segunda metade do século XVI, é no facto de incluir de maneira mais significativa enunciados de natureza paratextual que se revelam aos leitores dos autos. Além disso, João Álvares distingue esses enunciados por meio de caracteres diferentes dos que utiliza para o corpo dos textos. Talvez o tenha feito em convergência com orientações de Luís Vicente, não o sabemos, como também não sabemos qual a relação entre esses enunciados e o texto dos autos no estado manuscrito deixado pelo autor, fosse aquele "livro grande" a que alude o filho no seu prólogo, fossem os cadernos respeitantes a cada peça. Parece necessário admitir que, nos originais do dramaturgo, deviam estar registadas anotações e orientações para a execução dos autos, tantos deles marcados por uma *opportunitas* que as didascálias de abertura se esforçam por recuperar, num trabalho de evocação da memória histórica que acaba por ir ao encontro do perfil biográfico de um Gil Vicente encarregado de organizar as festas palacianas.

A dimensão cairológica deste teatro podia constituir uma dificuldade à intelecção das obras através do acto de leitura, tão marcadas muitas delas estavam por circunstancialismos datados; talvez por isso 1562 se haja aproveitado o mais possível de informações que proviriam do próprio autor. Era uma estratégia que poderia estar definida por ele e que 1562 recuperou, embora ninguém possa avaliar com rigor até que ponto.

⁸⁵ Carolina Michaëlis já se interrogava sobre as razões que levaram Luís Vicente a incluir no volume saído em 1562 uma versão do auto que supunha ter sido "metida" pelo autor no "livro grande", alvitando que uma explicação, meramente sugerida, estaria no facto de se tratar de um texto menos extenso; cf. *Notas Vicentinas*, cit, p. 526.

⁸⁶ Sobre esta matéria, vd. a «Nota prévia» de José Camões à edição aqui utilizada.

Deste modo, a *re-presentação* mental da acção dramática mediante a leitura (ou mesmo novas encenações posteriores) dependia dos informes desses enunciados didascálicos, várias vezes marcados por uma veracidade histórica perfeitamente sinalizada.

DISPUTA POR UM NOME:

O poema *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses, e a representação genealógica

LUÍS DE SÁ FARDILHA
fardilha@mail.letras.up.pt

1. Depois de ter ocupado o primeiro plano da cena política, cultural e social durante os reinados de D. João III, D. Sebastião e D. Henrique, a família Sá de Meneses veio a atravessar décadas de um relativo apagamento sob o domínio filipino. Não porque tenha perdido cargos ou títulos, mas, sobretudo, porque num pequeno espaço de cinco anos — entre 1578 e 1583 — assistiu à morte dos seus membros mais prestigiados — João Rodrigues de Sá de Meneses e todos os seus filhos varões —, tendo-se visto, entretanto, envolvida em questões juridico-políticas com a cidade do Porto, num processo longo que lhe abalou o prestígio e que manifesta a diminuição da sua influência ao nível local e, mesmo, nacional. Depois da morte do velho João Rodrigues de Sá de Meneses, em 25 de Janeiro de 1579, e do seu filho e herdeiro Francisco, em 6 de Dezembro de 1582, a chefia da casa passou para o filho mais velho de Sebastião de Sá, o qual havia caído em Alcácer-Quibir¹. O jovem João Rodrigues de Sá de Meneses acompanhara o pai nessa batalha, tendo sido feito cativo. Encontrava-se,

¹ Também Pantaleão de Sá, o filho varão mais novo, já tinha falecido em 10 de Fevereiro de 1583, como decorre do texto de um Alvará de Filipe I com essa data, onde concede a João Rodrigues de Sá e Menezes, 1.º Conde de Penaguião, «a renda que foy dos Cernaches & uagou ultimamente per (*morte de*) Pantalião de Sá irmão do dito Conde [de Matozinhos]». Cf. Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXIII, fascs. 1-2 (Março-Junho), 1970, p. 318.

inclusive, entre os fidalgos portugueses prisioneiros que procederam ao reconhecimento do cadáver de D. Sebastião². Incluído no rol de oitenta fidalgos cuja libertação foi contratada por quatrocentos mil cruzados³, haveria de regressar a Portugal em Janeiro de 1580⁴. Quando herdou do seu tio a chefia da casa dos Sás de Meneses, o prestígio da família encontrava-se seriamente abalado, na sequência dos acontecimentos verificados no período chamado das “alterações”. A subida ao trono português de Filipe II de Espanha deixara feridas graves, particularmente na relação da família com a cidade do Porto. De acordo com testemunhas oculares, em Julho de 1580, perante a ameaça dos exércitos do Duque de Alba, Pantaleão de Sá, que então exercia as funções de capitão-mor da cidade do Porto, em substituição do seu irmão Francisco, sentiu-se obrigado a fugir, abandonando-a à sua sorte:

«E foram juntos o dito dia [3 de Julho de 1580] na caza da camara da dita cidade [do Porto] e juntos fidalgos, e cidadãos, e pessoas nobres da dita cidade, e procuradores dos mesteres perante elle juiz e uereadores pareceo Christouão Lopes tabaliam do auto judicial na dita cidade por elles yuizes, e uereadores serem informados que o senhor Pantaleam de as capitão mor e geral desta comarca era ido desta cidade deixandoa Sem capitão geral sendo necessario ao tal tempo fizeram pergunta ao dito Christouão Lopez pello juramento de seu officio que era o que sabia do cazo, e por elle foi dito que estando oje neste dia na rua cham uio sair ao dito capitão mor a caualo, e por ir so perguntando pera onde hia lhe disseram hia pera matosinhos elle com Damião Coelho se puzeram a caualo, e foram seguindo pera o acompanharem acharam que hia uia de Sam Joam de foz se foram ate a fortaleza onde lhe disse o capitam geral della, e as pessoas que ahi estauão que o dito Senhor capitão geral hia embarcado em huma pinasa, e elle uira ir a dita pinasa por a barra fora a uella, e que o capitão da fortaleza lhe dissera que elle dissera que se hia, e que a cidade proueria no que conuinha aos negocios de guerra, e defensão della pello que mandaua fazer este auto que assinaram o dito Christouão Lopez pera que entretanto que o dito Senhor capitão nam uinha

² J. M. Queirós Veloso, *D. Sebastião. 1554-1578*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935, pp. 398-399.

³ J. M. Queirós Veloso, *O Reinado do Cardeal D. Henrique. A perda da independência*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1946, pp. 18-19.

⁴ *Idem*, p. 25.

prouessem no que tocava a quietação, e defesa, e seguridade desta cidade [...]»⁵.

Perante a fuga do irmão de Francisco de Sá, foi eleito, nessa assembleia de 3 de Julho de 1580, João Rodrigues de Sá, o moço, que era sogro do Conde de Matosinhos, para exercer as funções de capitão-mor da cidade e garantir a sua defesa. Como seria de esperar, dadas as relações familiares com o governador do reino — que se juntara em Elvas ao séquito de Filipe II —, o Vedor da fazenda «Levantou por Rey e senhor a sua magestade catholica del Rey Dom Phelipe o primeiro deste nome neste Reyno com sua bandeira, e ceremonias acostumadas»⁶. Na sequência deste reconhecimento, «uindo a este Reino o senhor Dom Antonio Prior do crato [...] com gente armada sobre a dita cidade, e querendo o dito João Roiz de Sá defenderlhe a entrada com gente que uejo de Galiza, e da mesma cidade, o desempararão todos, e recolherão ao dito senhor Dom Antonio»⁷. Ao ver-se contestado e, até, tão abertamente hostilizado, sentindo que a sua vida e a de sua filha D. Catarina corriam sério perigo, «lhe foi forçado com grande risco de Sua pessoa meterse em hum galeão com a condessa de matosinhos molher do dito Conde de matosinhos Alcaide mor, e capitão mor da dita cidade, e uejo a esta cidade [de Lisboa]»⁸.

Encontravam-se, como vemos, em campos opostos, a cidade do Porto e os seus Sás, quanto à sucessão do Cardeal-Rei no trono português. Esta dissensão vinha juntar-se a outras anteriores, relacionadas com a criação do cargo de capitão-mor e com a atribuição a Francisco de Sá de Meneses do título de Conde de Matosinhos.

2. As vulnerabilidades apresentadas pelo ramo primogénito dos Sás poderão ter encorajado outros ramos da família a disputar-lhe a primazia e o prestígio adquirido ao longo de todo o século XVI. Particularmente relacionada com o tronco principal estava a família do Vedor da Fazenda do Porto, João Rodrigues de Sá, o moço. Era primo do seu homónimo conhecido por “o velho”, uma vez que o seu pai, Francisco de Sá, era

⁵ «Treslado do assento que está no liuro folhas cento vinte e sinco de como Pantaleam de Sá capitão mor se foi, e deixou a cidade no tempo das alterações», in *Corpus Codicum Latinorum et Portugalensium eorum qui in Archivo Municipali Portucalensi asservantur antiquissimorum iussu curiae municipalis editum. Volumen III: Livro da contenda entre a cidade e o conde de Penaguiam*, Fascículo II, Porto, 1915, pp. 291, col. 2-292, col. 1.

⁶ *Idem*, Fascículo II, p. 247, col. 1.

⁷ *Idem*, p. 241, col. 1.

⁸ *Idem*, pp. 291, col. 1 e 247, col. 2.

filho da terceira esposa — D. Joana de Albuquerque da Cunha — do avô comum. Além de viverem também na cidade, o casamento tinha estabelecido, durante o século de quinhentos, elos estreitos entre estes dois ramos da mesma família: a mulher do Vedor da Fazenda era D. Camila de Noronha, a filha de António de Sá de Meneses, primogénito de João Rodrigues de Sá de Meneses, o velho; deste casamento nascera D. Catarina de Noronha, que haveria de ser a segunda mulher de D. Francisco de Sá, futuro Conde de Matosinhos, herdeiro da Casa de seu pai, uma vez que o irmão primogénito, António, já tinha falecido. Dados estes laços, poderemos compreender que o poeta Francisco de Sá, fruto do segundo matrimónio de João Rodrigues de Sá, o moço, com D. Maria da Silva, tenha assinado a primeira edição do seu poema épico *Malaca Conquistada*, em 1634, com o mesmo apelido do Conde de Matosinhos, ou seja, Francisco de Sá de Meneses: apesar de não se terem conhecido, porque um nasceu depois de o outro ter falecido, eles acabavam por ser cunhados, como sublinharia Jorge Cardoso, em 1657⁹.

Sabemos que o último apelido (“Meneses”) apenas pertencia aos membros do ramo primogénito dos Sás. Por isso, a sua utilização por um elemento de outro ramo poderá ser entendida como uma tentativa deliberada de reivindicação, pelo menos do respectivo património simbólico. É provável que o autor da *Malaca Conquistada* sentisse como uma injustiça a secundarização do seu ramo no contexto familiar dos Sás. Na sua obra ecoa este sentimento, quando, no Livro X, o mago Etol, revelando ao guerreiro Garcia as “efígies dos Heróis” da “casa rica”, evoca a figura do avô do poeta:

⁹ Jorge Cardoso, *Agiolégio Lusitano. Tomo II*, Lisboa, Na Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1657 (aliás, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002), p. 533: «Muitas Senhoras nobilissimas vierão tomar o habito no principio do cõuẽto de Sacauẽ [...] Nomeãose entre ellas, aquellas ditosas irmãas, Sòr Catharina de Iesus, & Sór Maria do Spiritu Sancto, filhas de Ioão Roiz de Sá o Moço, Veador da fazêda do Porto, & de D. Camila de Noronha. Hũa, viuua do Cõde de Matozinhos, outra, apalaurada co Vis-cõde de Põte de Lima. E como estas duas irmãas, se amauão muito em Christo, não falta quẽ diga, q o mesmo Senhor (ao qual nada he impossuel) juntaria ambas nũa sepultura, pois faltou sua ossada na. 1652. auẽdo 14. que fora vista inteira de quasi toda a Cõmunidade. Cuja marauilha autêticou, ad perpetuam rei memoriã, D. Francisco de Sotto-maior, meritissimo Bispo de Targa, a 29 de Nouẽbro de 1654. a instancia do P. Francisco de Iesus, da Ordẽ dos Prẽgadores, irmão das dittas seruas de Deos, q no seculo foi casado cõ D. Antonia Leitão, a qual resplandeceo tãbẽ em singulares virtudes, como he notorio nesta Corte.» Esta notícia levou os autores do *Diccionario da Lingua Portuguesa Publicado pela Academia Real das Sciencias de Lisboa* (Tomo Primeiro, Lisboa, 1793) a concluir, erradamente, que o autor da *Malaca Conquistada* era filho de D. Camilla de Noronha. (Cf. O verbete «Sá de Menezes [Francisco de]», in «Catálogo de autores», p. CLXXVIII, col. 2.)

«Aquelle que deixando a esposa amada
E tenros filhos, rompe o mar furioso
Não respeitando a idade respeitada,
O que manda seu rey, cumpre animoso:
O que deixa Bintam desbaratada,
E que a Cunda comete generoso,
He Francisco de Sá no fim dos annos
Dino exemplar de brauos Lusitanos.

Esse he teu claro irmão, que hoje prudente
Cargo illustre ministra soberano,
E cuberto de arnes resplandecente
Já assombro foi do fero Mahometano.
Em fim o imitador do auo valente,
Que tomou as galés ao Castelhanao,
Vio junto ao fresco Douro a luz primeira,
E a luz verá em Malaca derradeira.

Despois que em mil acções o braço forte
Encher o mar do Oriente de esperança,
A que a todos iguala dura morte,
Lhe abrirá passo a eterna segurança.
Porem vês tu que opoem o peito à sorte
E por seruir seu Rey alegre cansa
O filho vejo mal remunerado,
E de seus bens o neto despojado.»¹⁰.

Sintomática das intenções do autor é a caracterização do avô Francisco como «o imitador do auo valente, / Que tomou as galés ao Castelhanao»: trata-se de aplicar ao seu ramo familiar o mesmo processo de glorificação genealógica que pudemos observar nas obras de Jerónimo Corte-Real, aplicado aos representantes do ramo primogénito. A insistência nos signos e nos feitos guerreiros a que se assiste na descrição da “efígie” representada na “casa rica” que Etol revela a Garcia de Sá — «O que deixa Bintam desbaratada, / E que a Cunda comete generoso»; «cuberto de arnes resplandecente / Já assombro foi do fero Mahometano» — é uma recuperação clara do património desse mito fundador das virtudes militares de

¹⁰ Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada por o grande Afonso de Albuquerque*, X, 85-87. Lisboa, Matias Rodrigues, 1634, fol. 136v.-137r.

todos os Sás. Talvez seja exagerado pretender que a *Malaca Conquistada* representa uma tentativa de disputar ao ramo primogénito dos Sás o direito de representação da Casa; no entanto, parece claro que o seu autor desejou pôr em destaque as figuras que, pertencendo ao seu ramo familiar, desenvolveram no seu comportamento virtudes fixadas pelos avós comuns a todos os diversos ramos da grande *domus sadica*. No «Prólogo à nobreza lusitana», anteposto ao texto do poema, Sá de Meneses anuncia a intenção de «celebrar os valerosos feitos de nossos passados»¹¹: no seu caso, esta celebração centra-se nas figuras de Francisco de Sá, seu avô, e de Garcia de Sá, seu tio-avô, mas articula-se igualmente com a reivindicação do mesmo património genealógico de que se orgulhavam, no seu tempo, os Condes de Penaguião¹². As oitavas da *Malaca Conquistada* mostram que nas veias dos irmãos Garcia e Francisco corre o mesmo sangue do mítico «Sá das Galés», pelo que, ao fazer o encómio destes, está a celebrar as virtudes de toda a família.

3. Apesar daquela referência tão explícita à figura do seu avô, Sá de Meneses escolheu para herói do poema, de entre os membros da família, o seu tio-avô Garcia de Sá. Esperar-se-ia que fosse Francisco de Sá o eleito; não só pela maior proximidade de parentesco, mas também porque,

¹¹ *Idem*. O autor escreve: «Se parecer demasiada confança dar a luz a ocupação de minha primeira idade, disculpeme o amor da patria. Esta só respeito me obrigou a antepor aos proprios o desejo de celebrar os valerosos feitos de nossos passados. Cada qual delles avós, & pays vossos, (illustre, & Lusitana nobreza) merecia, como Achilles, hum Homero.»

¹² A dedicatória da edição de 1632 das *Obras do doutor Francisco de Saa de Miranda* (fol. 2v.), dirigida por Paulo Craesbeeck ao 2.º Conde de Penaguião, D. Francisco de Sá de Meneses, parece aludir a uma disputa que terá existido entre os herdeiros dos Sás, por estes anos 30 de seiscentos, quando sublinha que é a esta Casa que cabe representar o "nobilíssimo apelido" dos Sás: «Todos os livros que pretendem sair a luz neste Reino, devem buscar naturalmente a V. Senhoria para consagrarem seu nome à imortalidade, mas este de Francisco de Sá de Miranda tem conhecidas razões de conveniência: porque, além de ser justo que livro de tão grande autor, tenha protector tão grande e que as obras de Francisco de Sá ao Conde Francisco de Sá se dediquem, parece que para si este favor da protecção de V. Senhoria, quando, escrevendo ao grande João Rodrigues de Sá, visavô de V. Senhoria (a quem este Reino e nobreza dele devem todas as boas letras) e conhecendo aquela Casa por cabeça e tronco antigo deste nobilíssimo apelido, entre os ramos ilustres de outras inclitas famílias, disse:

Dos nossos Sás Coloneses

Grão tronco, nobre coluna.

E assi vem já a ser religião e voto a obrigação desta dedicatória que se deve às obras de Francisco de Sá e à casa de V. Senhoria, e eu desculpado de empenhar a V. S. Neste auxílio, dignamente officioso na honra dos mortos que merecem estátuas, e memórias eternas.»

embora não tenha participado na conquista de Malaca, acompanhou Afonso de Albuquerque em 1509 e 1510, tomando parte no ataque a Calecut e na batalha pela conquista de Goa¹³. A explicação poderá relacionar-se com a oposição declarada e constante de Francisco de Sá às posições de Afonso de Albuquerque. Os desentendimentos, iniciados no ataque a Calecut, em que o Sá tomou o partido de D. Fernando Coutinho, teve o seu ponto álgido quando se envolveu activamente num motim contra o governador, em Agosto de 1510, contra a decisão que tomara de ordenar o enforcamento de Rui Dias, e, em consequência, se viu preso às suas ordens¹⁴. Por fim, Francisco de Sá interceptou as cartas que Afonso de Albuquerque enviava ao rei de Portugal, e, segundo conta Fernão Lopes de Castanheda, abriu-as «& vio os segredos que hiã dentro: & destas ĩburilhadas se seguio muyto deseruiço de Deos & del rey, assi em [...] dizerem muyto mal do gouernador, & semear em grandes escandalos antrele & a gente da India»¹⁵. É natural que a memória de uma incompatibilidade tão frontal entre as duas figuras tenha inviabilizado a apresentação dos dois em estreita colaboração... Fosse por esta ou por outra razão, que desconhecemos, o nome escolhido para o herói guerreiro, que apenas se vê vencido pelo amor de uma bela pagã, e para o qual está reservado um papel-chave no desenvolvimento da acção do poema, não foi o de Francisco, como o do avô do poeta, mas o de Garcia, que era o do seu tio-avô.

Garcia de Sá, mais novo do que Francisco, não se encontrava na Índia à data dos factos históricos que constituem o assunto da *Malaca Conquistada*. No plano estritamente factual, a sua presença na conquista

¹³ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1975, Vol. II, pp. 7, 14 e 91. Fernão Lopes de Castanheda escreve que Francisco de Sá partiu para a Índia em 20 de Março de 1509, capitaneando a nau S. Vicente, uma das 15 embarcações que compunham a armada capitaneada pelo Marechal do Reino, D. Fernando Coutinho, e exercendo as funções de “sota capitão” (Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão Editores, 1979, Livro II, p. 481; A *Emmenta da Casa da Índia* indica o dia 12 para a data de partida da armada (A. Braamcamp Freire, *Emmenta da Casa da Índia*, Lisboa, Sociedade de Geografia, 1907, p. 12). Castanheda assinala igualmente a presença de Francisco de Sá em Calecut (Livro III, pp. 498-506) e em Goa (Livro III, pp. 535-536).

¹⁴ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Vol. II, pp. 115, 117 e 123; Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, III, pp. 562-564.

¹⁵ Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, p. 605.

de Malaca é um anacronismo grosseiro. A sua chegada à Índia ocorreu apenas em 1518, integrado na armada de Diogo Lopes de Sequeira, que deixara Belém no dia 27 de Março¹⁶. Gaspar Correia afirma que Garcia de Sá ia «pera capitão de Malaca», mas tanto João de Barros¹⁷ como Fernão Lopes de Castanheda¹⁸ o dão simplesmente como capitão de uma das dez naus, sem qualquer cargo atribuído. A confusão de Gaspar Correia é explicável, no entanto: nos finais de 1519, Garcia de Sá foi socorrer Malaca, onde Afonso Lopes da Costa, que exercia a capitania, se via confrontado com as revoltas orquestradas pelo rei de Bintão; o capitão, que se encontrava gravemente enfermo, renunciou ao seu cargo na pessoa de Garcia de Sá e partiu para a Índia, onde haveria de falecer pouco depois. Sem que tivesse havido qualquer nomeação régia, em função de circunstâncias fortuitas, viu-se Garcia de Sá na posse da capitania de Malaca, cargo que exerceu até 1521, ano em que Jorge de Albuquerque a assumiu¹⁹. Do que fez depois de ter passado o governo da cidade-fortaleza ao novo capitão pouco conseguimos saber. Gaspar Correia refere a sua permanência em Malaca até 1524²⁰ e, provavelmente, daí terá regressado à Índia e, depois, a Lisboa, para reclamar o pagamento dos serviços prestados à coroa.

O seu nome reaparece em 18 de Abril de 1528, data em que parte de novo para a Índia, agora na armada de Nuno da Cunha e contemplado com a capitania de Malaca²¹. A viagem das onze embarcações que constituíam esta armada foi particularmente difícil, tendo-se perdido algumas naus — entre elas a de Nuno da Cunha —, mas Garcia de Sá seria o primeiro a atingir a costa indiana, «depois de se ver perdido [...] e passando muyto trabalho de fome e de sede cõ que lhe morreo muyta gente». Segundo informa Fernão Lopes de Castanheda, era «hũ sabado dezasete Doutubro»²². Em 1529, vai ocupar a capitania de Malaca para

¹⁶ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, II, p. 555; A. Braamcamp Freire, *Emmentia da Casa da Índia*, p. 19.

¹⁷ João de Barros, *III Década da Ásia*, Lisboa, João de Barreira, 1563, fol. 55v..

¹⁸ Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, p. 943.

¹⁹ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, II, pp. 567 e 596-598; João de Barros, *III Década da Ásia*, fol. 61v. e 128v.; Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, V, pp. 12, 26 e 110.

²⁰ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, II, p. 853.

²¹ *Idem*, III, pp. 284-286; João de Barros, *IV Década da Ásia*, Madrid, Imprensa Real, 1615, p. 132; Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, VII, p. 517.

²² Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, VII, p. 519.

que vinha nomeado, sucedendo a Jorge Cabral²³, e aí permanece até 1533, quando será substituído por um dos filhos de Vasco da Gama, Paulo da Gama²⁴. O modo como Garcia de Sá exerceu a governação em Malaca haveria de dar origem a algumas dificuldades por que passaria nos anos seguintes. Com efeito, conta Gaspar Correia que, em 1537, quando chegou à Índia D. Pedro de Castelo Branco, este entregou ao governador Nuno da Cunha certas «cartas que lhe trazia de El-Rey e para muitas pessoas, e pelo que nellas mandou logo foy preso em sua pousada Garcia de Sá e lhe fez depositar vinte mil cruzados; e esto por acusações de males que disserão a El-Rey que fizera em Malaca, sendo capitão.»²⁵.

Desde 1535 que Garcia de Sá era capitão de Baçaim, encarregado pelo governador Nuno da Cunha de aí construir uma fortaleza²⁶. Este sempre havia protegido o antigo capitão de Malaca, pelo que experimentava alguma relutância em executar as ordens recebidas de Lisboa. No entanto, como o rei o «mandou muy rectificadamente»,

«[...] o Governador mandou em huma galé Antonio da Silveira, que fosse estar em Baçaim e acabasse a fortaleza; e com elle foy o ouvidor geral prender a Gracia de Sá, e lhe escrever e socrestar toda sua fazenda, que foy aaliada em quinze mil cruzados, a que deu fiança e lha nom tirarão de poder. E na galé, com o uuidor geral se foy a Goa; de que o Governador ouue grande pezar, porque era muyto seu amigo, e lhe deu a cidade por prisão, e mandou que se fizesse prestes para se hir nas naos, que nom foy, por cousas que socederão, e andou na Índia até que foy Governador della [...]»²⁷.

Assim conta este episódio o autor das *Lendas da Índia*. Diogo do Couto também o refere, na sua *Década V da Ásia*, acrescentando um grande número de detalhes, nomeadamente quanto aos motivos das ordens régias, acabando, no entanto, por conferir à narrativa um valor de *exemplum*:

²³ *Idem*, VII, pp. 544-545; Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, pp. 303-305.

²⁴ Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, VIII, p. 672; Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, p. 459 e 476.

²⁵ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, p. 581.

²⁶ João de Barros, *IV Década da Ásia*, p. 371; Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, p. 689; Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, VIII, p. 795.

²⁷ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, p. 744.

«Nestas naos [da armada que este ano de trinta e sete partiu do reino, de que era capitão mor Jorge de Lima] mandou Elrei uns apontamentos aõ Governador, em que lhe mandava, que nellas lhe inviasse Garcia de Sá prezo em ferros, e lhe socrestasse sua fazeda, por que sendo capitão de Malaca, batéra moeda sua sem liçeça, em perjuizio do povo, cousa tanto contra seu serviço: e ainda dizião que em Portugal o mandava riscar dos seus livros. O Governador vendo a aspereza dos apontamentos, entendendo que forão más informaçoens que mandarão a ElRey: e como era grande amigo daquelle fidalgo, quis remedialo por que se não perdesse, por estar pobre e cõ filhas, e era velho, e de muitos merecimetos. E por que Elrey lhe manadava tirar nova devassa sobre o caso, a encomendou ao Doutor Pero Fernandez Ouvidor geral da India. Que a tirou por homens que em Goa avia de Malaca, do seu tempo: em que todos testemunharão, que sendo Garcia de Sá capitão de Malaca, não mandara bater mais que hũa moeda miúda, pera o meneo da praça, a requerimento do mesmo povo, por que não avia naquella cidade se não cruzados com que se não podião remedear nas cousas miudas, pello que vivião com oppressão.

Esta devassa folgou muito de ver o Governador, e despedio o Ouvidor geral diante, pera que fosse a Baçaim suspender Garcia de Sá da fortaleza, e escreverlhe a fazenda como Elrey mandava, e depositala em mãos de pessoas abonadas, e que a elle o emprazasse pera Goa. [...]

Poucos dias depois do Governador chegou a Diu o Doutor Pero Fernandez com a diligencia de Garcia de Sá feita: por que logo em chegando a Baçaim o suspendeo da fortaleza, e o mandou prezo pera Goa, fazendo inventairo de sua fazenda, e nenhũa outra cousa lhe achou, se não hũa soma de caldeiroens, tachos, gamellas, facas, garfos, escudelas, toalhas, e em fim toda a cousa desta sorte do meneo dos Galeoens, em que sempre andara no serviço dElrey, e das mesas em que em terra dava de comer aos soldados: e com isto lhe achou mais suas armas, e cama, e coatro escravos de seu serviço, sem outra fazenda de que se podesse lançar mão, do que confuso o Ouvidor geral, lhe tornou a entregar tudo.

O Governador vendo o inventario ficou embaraçado, e atonito da pobreza daquelle fidalgo, e mandãdoo tresladar enviou tudo a Elrey, escrevendolhe muito particularmente sobre este negocio, mostrãdolhe como fora mal informado das cousas de Garcia de Sá, e que pello invetairo veria seu cabedal, que não era outro, mais que petrechos de cozinha, e do serviço de muitos soldados a que sempre

dava de comer: e que o deixara ficar na Índia, por que entendia que compria assi a seu serviço. Por que aquelle fidalgo era velho, de grandês merecimentos e conselho: e que era necessario andar sempre junto dos Governadores da Índia, pera acertarem no governo della: e que entendia, que não só não era dino de culpa, mas de muita merce. Esta carta e os treslados que mandou forão dados a Elrey, que estimou muito o que o Governador fizera naquelle negocio: escrevendolhe em resposta disso, que se ouvera por muito bem servido delle, e lhe agardecia o que tinha feito naquelle particular: e a Garcia de Sá escreveo cartas honradas, e teve dali por diante tanto mais cõta com elle, que o meteo logo na terceira soçessão da governança da Índia [...]»²⁸.

Que Garcia de Sá estaria isento de culpas graves no caso de Malaca, parecem confirmá-lo João de Barros, que atribui as denúncias de que foi alvo a «informação falsa» de «homens de animo danado»²⁹, e a sequência que o assunto teve. Aliás, Barros conclui a sua alusão a esta ocorrência com um rasgado elogio à vítima das calúnias, considerando que se tratava de «hum fidalgo em que cõcurrião grandes, e honrados serviços, e muita bondade, e liberalidade exercitada no serviço delrei»³⁰. Também Gaspar Correia concorda nos louvores, destacando o seu sentido da honra e a sua falta de cupidez, ilustradas pela reacção à decisão do governador Nuno da Cunha de o manter nas funções de capitão de Baçaim:

«E [o Governador] se partio e foy a Baçaim, onde deixou Garcia de Sá por capitão forçadamente, o que elle nom queria servir por andar anojado dos agravos delrey, o mandou prender, e ficou tirando disso seus estormentos, e o Governador lhe deu seu assinado que mandava que ally ficasse servindo naquella fortaleza, pola sospeita que tinha que avia de vir guerra pela morte do rey de Cambaya; o qual nom quis ordenado de capitão, dizendo que pois andava preso servia de per força, e nom queria ordenado. A que o Governador muyto encarregou que desse pressa à obra, e se fizesse forte quanto pudesse. Onde o Governador deixou muyta gente, e ficarão homens fidalgos, a que Gracia de Sá dava grande mesa a toda a gente, e bons pagamentos, que avia muyto dinheiro.»³¹.

²⁸ Diogo do Couto, *Década V da Ásia*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1612, fol. 38v.-39v..

²⁹ João de Barros, *IV Década da Ásia*, p. 498.

³⁰ *Idem*, p. 498.

³¹ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, III, p. 793.

Deixemos sem comentário a discrepância das informações sobre a riqueza ou a pobreza de Garcia de Sá. É provável que Gaspar Correia, pela proximidade do tempo, esteja também mais próximo da verdade. No entanto, as qualidades morais que o relato de Couto punha em relevo, e que Barros confirmava, são igualmente sublinhadas nestas referências das *Lendas da Índia*. Se estas virtudes de carácter parecem não sofrer contestação, já as aptidões guerreiras do capitão de Baçaim e a sua vocação de herói são claramente postas em causa pela sua actuação num episódio que Fernão Lopes de Castanheda evoca, e que ocorreu pouco tempo antes dos acontecimentos que temos vindo a referir. Com efeito, chegando a Baçaim a notícia de que um capitão do rei dos Mogores se dirigia para a fortaleza — então ainda em construção —,

«Garcia de saa ficou muyto triste [...], e a gente da terra: e assi os Portugueses estavam com grãde medo por saberem quantos erão os Mogores, e eles tam poucos. E por isso Garcia de saa nã se estroveo a esperalos: e mais quãdo soube quam perto estauão, porque a fora não ter mais de quatrocentos homes, e os ãmigos não terem conto, não tinha onde esperasse seu primeiro ãmpeto se não no campo, o que era perigo grandissimo, porque com os ãmigos tirarẽ nomais que cada hũ sua frecha lhos matarião todos. E por isso Garcia de saa com ho parecer de Gaspar preto, e doutros, determinou de se embarcar e irse [...]»³².

A fuga dos portugueses diante do perigo não agradou a António Galvão, que não tinha sido ouvido no primeiro conselho, e foi este filho de Duarte Galvão quem teve de apelar ao patriotismo e sentido do dever do capitão para que Garcia de Sá não se deixasse vencer pela cobardia:

«Vos senhor não me negareys que quãdo aqui viestes por mãdado do governador que não sabieis que os homes que trazieis não erão mays dos que agora sam, a respeyto dos ãmigos que nesse tempo imaginastes muy bem quantos avião de ser, poys queriã tomar esta terra, a que ho governador vos mandaua pera lhe resistir, e bẽ sabieis então que não tinheis onde vos defender se não no cãpo pelejando, e poys vos então não escusastes, podendo ho fazer sem deshonna, que o nã sabia ninguẽ, não vos escuseis agora, com ficar deshonnado,

³² Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, VIII, pp. 764-765.

e os Portugueses cõ descredito poys he em publico. E por soster este que eles há tantos annos que tem ganhado na Índia, será muyto seruiço de Deos e del rey perder as vidas que durão tão pouco, e isto vos requireiro da sua parte que ho façais, quanto mais que sem as perder, nos podemos defender com a artelharia e espingardaria que temos, que nos defenderão a dianteyra, e a traseyra o mar, e mays faremos muy asinha hũa tranqueyra de quanta madeyra aqui temos, que cõ hũa caua ficarà fortissima.»³³.

Garcia de Sá acabaria por dar ouvidos a António Galvão, permanecendo em Baçaim e preparando a sua defesa contra o ataque dos Mogores. O combate, aliás, não haveria de acontecer, porque os inimigos, informados sobre os preparativos dos portugueses, desistiram de tentar esta conquista. De qualquer modo, o episódio é ilustrativo quanto aos méritos e/ou deméritos de Garcia no papel de chefe militar.

Embora os factos referidos não tenham tido nada a ver com isso, Garcia de Sá seria substituído na capitania de Baçaim por Rui Lourenço de Távora, que chegara de Lisboa na armada do novo vice-rei, D. Garcia de Noronha, e ia provido nela. Esta permuta deu-se em 1539, e em 1544 Garcia de Sá voltou a Malaca, como capitão, pela terceira vez. Como tinha acontecido quando ocupou esta capitania pela primeira vez, não foi provido directamente do reino; agora, a nomeação foi da responsabilidade do Governador da Índia. O capitão em exercício, Rui Vaz Pereira, falecera, «e por que não avia providos de Malaca, [D. João de Castro] deu aquella capitania a Garcia de Sá, por ser um fidalgo velho»³⁴.

Como interpretar a “velhice” que é apontada para justificar a escolha? Terá sido a capitania um prémio, pelos muitos e bons serviços prestados ao longo dos anos de permanência na Índia? O governo de Malaca era, de facto, um cargo cobiçado, porque oferecia ao seu detentor boas oportunidades de enriquecimento rápido; mas o território era, também, uma praça insegura e constantemente atacada pelos reinos das proximidades, particularmente os da ilha de Samatra. As possibilidades de defesa eram sempre precárias, porque as comunicações com o estado da Índia eram dificultadas pelo ritmo das monções e, por outro lado, o clima doentio punha em risco a saúde dos ocidentais. Esta nomeação de Garcia de Sá talvez se justificasse, antes, pela prudência, bom senso e respeitabilidade que a idade tinha favorecido no velho capitão. A sua capacidade como administrador era geralmente reconhecida e a sabedoria dos seus conselhos

³³ *Idem*, VIII, p. 765.

³⁴ Diogo do Couto, *Década V da Ásia*, fol. 227v..

escutada. Diogo do Couto esboça um retrato de Garcia de Sá, tal como deveria apresentar-se por estes anos:

«Era homem de boa estatura muito gentil homem, e tam alegre, que alegrava a todos: tinha huma muito alva, e veneranda barba, que lhe dava pelos peitos, foi homem de muita verdade, grande conselho, e muito zeloso do serviço del Rey.»³⁵.

74

As características referidas por Couto recomendavam-no para o governo desta praça sensível, onde as ambições se manifestavam com despudor e onde prosperava a corrupção. Por estas, ou por outras razões, a verdade é que Garcia de Sá administrou a capitania de Malaca até 1545, quando foi substituído por Simão de Melo, que vinha provido do Reino, tendo regressado à Índia ainda a tempo de participar no levantamento do segundo cerco de Diu, em 1546, acompanhando e aconselhando D. João de Castro³⁶. Por morte deste, viria a ser o 15.º chefe do estado português da Índia, cargo que desempenhou desde 7 de Junho de 1548 até à morte, ocorrida em 13 de Julho do ano seguinte. Governou um ano e um mês e sete dias. A sua acção, como seria de esperar de alguém com o seu perfil, atingiu sobretudo o domínio administrativo. Ferreira Martins, na sua *Crónica dos vice-reis e governadores da Índia*, resume-a nos termos seguintes:

«Garcia de Sá fez pazes com Idal Kan, e recebeu embaixadores do Samorim, Canará, Nizamaluco, Cotamaluco e outros príncipes que mostravam também desejos de as ratificar. Mais tarde, o sultão Mamud, rei de Cambaia, desgostoso pelos constantes revezes, também assinou um tratado de pazes.

Nada mais houve de notável durante este curto governo.»³⁷.

Mesmo um autor que dá mostras de nutrir simpatia, e até alguma admiração, por Garcia de Sá, como é Diogo do Couto, não pôde fazer do seu governo maior inventário do que o seguinte:

³⁵ *Idem*, fol. 163r..

³⁶ Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, IV, pp. 546, 560 e 572; «Relatório enviado por D. João de Castro a D. João III», in Leonardo Nunes, *História Quinhentista (inédita) do Segundo Cerco de Diu*, p. 291.

³⁷ José Frederico Ferreira Martins, *Crónica dos vice-reis e governadores da Índia*, Nova Goa, Imprensa Nacional, 1919, pp. 292-293.

«Fez de novo cinco ou seis Galeões, e Carauelas, e muitas fustas: mandou reformar as fortalezas de Ormuz, Diu, e Cananor. Deixou nos almazens duas mil espingardas, que mandou fazer em Cochim, Coulam, e Ceilam, e em outras partes. Fez de novo a casa da polvora onde oje está, proveoa de novos engenhos, e encheo os almazens de mantimentos, Cottonias, Cifas, remos, e de tudo o mais. Não fez dividas no estado, e pagou algũas velhas.»³⁸.

4. A presença de Garcia de Sá no Oriente e a sua participação no levantãmento do segundo cerco de Diu — um dos factos mais relevantes das primeiras décadas do império português na Índia — valeram-lhe fugazes referências no poema épico em que Jerónimo Corte-Real celebrou os feitos que os portugueses então praticaram. No Canto XV do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, assinala-se a sua presença na armada com que D. João de Castro foi socorrer a praça sitiada:

«Leuaua o Visorey na dianteira
Hua fusta, antre todas escolhida,
[...]
E Garcia de Sá, varam prudente
Por capitam vay de outra, [...]»³⁹.

A caracterização do conselheiro de D. João de Castro como «varão prudente» é repetida no Canto seguinte, o que corresponde, quando não se podia dizer muito mais, a uma valorização da sabedoria adquirida nos já longos anos de vida e de experiência das realidades políticas, militares e sociais da Índia a que já aludimos. O Sá que Corte-Real apresenta ao lado do Vice-rei não é um guerreiro: é um conselheiro experimentado e profundo conhecedor da vida política indiana, cuja opinião é atentamente escutada por todos, particularmente por quem tem o dever e a responsabilidade de tomar decisões graves:

«Ouuese antre elles hum murmurio surdo
De juyzos diuersos. Hũs assentam
Que a batalha se dé, outros duuidam:
Outros dam mil razões, em nam ser justo
Auenturar a Índia, & pola em risco

³⁸ Diogo do Couto, *Década VI da Ásia*, fol. 163r.-163v..

³⁹ Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Canto XV, in *Obras*, Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1979, pp. 265-266.

De se perder no fim de hũa batalha
Tam desigual, incerta, & duuidosa.
Formauase hum rumor surdo, & confuso
Ali, destes diuersos pareceres,
Como quando se quebra manso rio
Antre pequenas pedras, leuando
Transparentes empolas, com rogado
De sonoras, mal distintas vozes.
Mas Garcia de Sá varão prudente,
De sembrante seuro, de esforçado,
E nobre ciraçam, com razões mostra
Quam danoso seria se a batalha
Se deixasse de dar: & que os imigos
Mais fortes ficariam, parecendolhes
Que aquelle impeto grande que mostrauam
Selhes quebraua já, & as forças todas
Por fracas julgariam: que mais era
Neste caso importante offerecerse
A batalha, sem mais outra detença,
Pois tinham Deos por si, que lhes daria
Vencimento, por mais, & mais que fossem
Em numero dobrado seus contrairos.
Estas razões moueram quasi a todos
Num mesmo parecer de dar batalha,
Pedena com instancia, & altas vozes.»⁴⁰

É também a imagem de um velho grave e venerando que nos é oferecida, quando Corte-Real esboça um retrato de Garcia de Sá no texto de outro dos seus poemas épicos, o *Naufrágio e lastimoso successo da perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos*. Sendo a bela e infeliz Leonor uma das duas filhas que lhe dera a mulher com quem vivera maritalmente durante muitos anos — e com quem casara pouco antes de morrer, apenas para as legitimar —, esta alusão era inevitável. Ainda assim, Corte-Real dedica-lhe oito escassos versos, em que destaca a sua genealogia e o cargo de Governador da Índia⁴¹. Mantendo-se fiel à verdade histórica, o poeta não terá podido dar a Garcia de Sá mais do que fugazes papéis secundaríssimos nas suas

⁴⁰ *Idem*, Canto XVI, in *Obras*, pp. 300-301.

⁴¹ Jerónimo Corte-Real, *Naufrágio e Perdição*, Canto I, in *Obras*, pp. 490-491.

obras, apesar dos laços de parentesco que uniam Leonor de Sá à sua própria esposa, D. Luísa da Silva.

5. O tratamento que o tio-avô recebeu na poesia épica quinhentista parece ter sido entendido como uma injustiça pelo autor da *Malaca Conquistada*. Sé Corte-Real, como vimos, ainda lhe lembra o nome, Luís de Camões esquece-o por completo, quando, pela voz profética de uma das ninfas da ilha dos Amores, evoca os nomes e as acções daqueles “barões” que, por terras indianas, se fizeram «dinos todos de fama e maravilha»⁴². Seguindo a cronologia dos governadores da Índia portuguesa, a ninfa sustém a sua profecia em D. João de Castro, que desempenhou o cargo exactamente antes de Garcia de Sá.

77

Reparando o que poderá ter entendido como uma injustiça feita ao seu ramo familiar, Francisco de Sá de Meneses concede ao tio-avô um lugar de primeiro plano na sua *Malaca Conquistada*. A sua participação não se enquadra, contudo, nos episódios de fundo histórico, relacionados com a tomada da cidade; pertencem predominantemente, ao âmbito de intervenção do maravilhoso no desenvolvimento da intriga. Longe da imagem registada nos textos cronísticos, o Garcia deste poema épico é um jovem, marinheiro e soldado, dominado pelo gosto da aventura e do amor, perseguindo em cada momento a ocasião de pôr em evidência as virtudes herdadas da linhagem a que pertence:

«Junto donde a Nereo paga tributo
De seus crystais o Douro caudaloso
O deu a illustre Ioana illustre fruto,
De Sá ao tronco, em armas venturoso
Este cujo louvável atributo
Foy procurar renome famoso
Nos seus primeiros annos corre à guerra
Passa o mar, chega a ver da Aurora a terra.

Soube chegando a Goa da alta empreza
À que o forte Albuquerque se partira,
Culpa qualquer tardança, & com tristeza
Pelo poder seguir geme, & suspira:
E qual o vao comete com braveza,
Por fartar no animal cerdoso a ira,

⁴² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 73.

Que passar vio de fero dente armado
Da trella o alão castiço desatado,

Tal elle num parao ligeiro aos Ventos
As velas dando, pelo mar se lança,
Levado dos illustres pensamentos,
Que prometem gloriosa segurança:
Tal já César rompendo impedimentos
Perigos desprezou, & confiança
A Amiclas dando, a quem valor faltava,
Ao mar tempestuoso se lança.»⁴³.

Desde a primeira aparição, Garcia é associado a expressões caracterizadores em que ressalta a fidalguia — «illustre fruto» do «tronco» Sá; «levado dos illustres pensamentos» — e os apelos da *militia*: «Foy procurar renome famoso / Nos seus primeiros annos corre à guerra»; «Tal já César rompendo impedimentos / Perigos desprezou, & confiança». A comparação com a “braveza” do alão cujo impulso instintivo o leva a lançar-se sobre o javali contribui igualmente para destacar a natureza essencial desta aptidão pelas acções bélicas. A determinação guerreira de Garcia de Sá é de uma urgência tão veemente que funciona, no poema, como estímulo para que também Fernão Gomes de Lemos, Lopo Villalobos, Vasco Fernandes e os irmãos Melos se lancem no encaço de Albuquerque. Estes “novos Argonautas” partem, impelidos pelo exemplo daquele outro César, sequioso de conquistas, a participar na empresa militar da conquista de Malaca. A aproximação do jovem Sá ao conquistador da Gália é tão ilegítima, do ponto de vista histórico, como a referência à sua presença em Goa no tempo de Afonso de Albuquerque. Já deixámos assinalado atrás que a sua chegada à Índia só ocorreu em 1518 e as suas capacidades de chefe militar não eram consensuais. Os restantes nomes referidos por Sá de Meneses constam, no entanto, entre os que João de Barros indica como tendo efectivamente seguido Albuquerque⁴⁴. A intenção de enaltecer as virtudes guerreiras do seu antepassado, para o apresentar como lídimo sucessor desse ícone familiar que era o “Sá das galés”, aparece claramente denunciada nesta manifesta infidelidade às fontes históricas. O encómio

⁴³ Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada por o grande Afonso de Albuquerque*, I, 93-95. Lisboa, Matias Rodrigues, 1634, fol. 12v.-13r..

⁴⁴ João de Barros, *Ásia. Segunda Década*, Livro VI, Cap. 4. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 270-274.

do seu tio-avô, e, através dele, do ramo familiar a que o autor pertence, desenha-se, assim, desde o Canto I, como um objectivo deste poema épico. Para conciliar este propósito com a necessidade da verosimilhança, o autor situou as acções protagonizadas pelo herói Garcia preferencialmente num domínio de estruturação literária que explora o plano em que o maravilhoso e o real se interseccionam. Da realidade histórica de Garcia de Sá, o sobrinho-neto guardou o nome e a sua ligação vital à Índia e a Malaca; a partir destas vagas coordenadas históricas, Francisco de Sá permite-se uma ampla margem de liberdade poética, que vai dos entorses feitos à cronologia e à letra dos relatos historiográficos, até à definição de um perfil ficcionado sobre o modelo do Rinaldo que Torquato Tasso criara na sua *Jerusalém Libertada* e para o qual reservara a missão de vingar a morte de Sereno. À imitação da história de Rinaldo e Armida, entre o jovem fidalgo português e uma bela guerreira gentia, Titonia, acende-se a chama avassaladora da paixão amorosa, e Garcia ficará retido nos braços da bela pagã, longe do fulcro dos acontecimentos militares relacionados com o assalto a Malaca.

A passagem do plano da realidade histórica para o domínio do maravilhoso fantástico ocorre no contexto de um naufrágio. Quando se dirigia ao encontro de Albuquerque, Garcia e os seus companheiros são vítimas de uma tempestade que lhes destrói os barcos e os deixa em perigo de vida. Lutando com os elementos, o jovem guerreiro escapa da morte e, armado com um remo, consegue atingir terra firme. É quando sai das águas que Garcia tem a primeira visão de Titonia, uma princesa oriental que lhe aparece como uma nova Diana, «quando vem de fazer ao monte guerra»:

«Nunca de Argos, Delo, Chipre em si gozarão
 Forma de fermosura mais perfeita,
 As graças nella todas ajuntarão
 Tudo aquilo que à vista mais deleita:
 Descem do monte à praya, onde chegarão
 A tempo que Garcia nella deita
 Hum rio do amargoso mar bebido
 De alento falto, náufrago, afligido.»⁴⁵

Os guerreiros que acompanham Titónia acolhem agressivamente o náufrago e este defende-se com a esperada valentia. A resistência que

⁴⁵ Francisco de Sá de Meneses, *Malaca Conquistada por o grande Afonso de Albuquerque*, II, 80, fol. 24r..

Garcia opõe ao ataque dos autóctones provoca entre eles alguns mortos e feridos, o que motiva a ira da princesa e dá ocasião a um combate singular que põe frente a frente esta Diana oriental e o bravo Sá. Neste tradicional combate amoroso, ambos ficam vencidos e mutuamente presos pelos laços da paixão:

«[...]

Titonia de ira chea, & de despeito
 Vendo tanto destroço em breve espaço,
 E dos seus o temor, & vil fraqueza
 Acode à repreensão, como à defeza.
 Entra a tempo que o fero moço de alto
 Começava a descer hum golpe horrendo:
 Mas chegando da doce vista o assalto,
 Pára o lenho, que vinha o ar fendendo:
 E movido a respeito de ira falto,
 O remo pouco a pouco foy descendo:
 Tal como a nao, a quem o vento acalma,
 Velas afroxa, & fica posta em calma,

Ella tambem ao cortês acto pára,
 Da offensa, do rigor, da ira esquecida,
 E no valor, & gentil ser repara,
 De admiração, & lástima movida.
 Compassiva amor na alma lhe prepara.
 Hua paixão, mal della inda entendida,
 E no compasso que elle desce o remo,
 O arco afroxa apartádo hu de outro extremo.

Absortos como em extasi ficarão,
 A vista suspendendo os mais sentidos,
 Por quem em tanto as almas se tratarão,
 Mandando pensamentos encendidos:
 Logo incautos suspiros se arrancarão,
 De hũa nova amorosa dor nascidos,
 Já procura o desejo declararse,
 Já torna por respeito a retirar-se.»⁴⁶

⁴⁶ *Idem*, II, 84-87, fol. 24v.-25r..

Tal como acontecia com a relação entre Rinaldo e Armida, no poema de Tasso, também a paixão entre Garcia e Titonia não é senão o meio de que se serve Asmodeu, o príncipe dos demónios, para impedir que o assalto a Malaca, lançado por Afonso de Albuquerque, seja bem sucedido. E, como Rinaldo no poema de Tasso, é Garcia a chave da conquista de Malaca. Isto mesmo revela Etol — um cristão de Meliapor, a pátria mítica de S. Tomé — a Afonso de Albuquerque:

«Porem para isto ser, conuem primeiro
Que hum guerreiro que viue em branda calma
De Amor, se vâ buscar onde estrangeiro
Em molle ocio padece afrontas dalma:
Tendo contigo o forte caualleiro
De Malaca terâs inteira palma,
Que o Ceo que altas vitorias te destina,
Assi o estabelece, & determina.»⁴⁷.

81

Garcia recebe, por isso, a visita deste cristão oriental, adequado mediador entre a realidade histórica onde Albuquerque domina e o mundo de mítica maravilha em que se inscreve a acção do Sá. Recuperando uma situação tipicamente cavaleiresca, um dos companheiros — João de Sousa —, industriado pelo mago e adivinho Etol, confronta o jovem fidalgo, alienado pelo amor de Titónia, e lembra-lhe os deveres que a sua condição lhe impõe, num apelo em que se equacionam os valores da Razão e do Amor:

«Saelhe ao encontro o valeroso Sousa,
Industriado do prudente mago,
E disse: Aparecer ver o Sol ousa
Quem padece na fama tanto estrago
Como o teu bravo coração repousa
Em ocio afeminado, quando lago
De sangue já Malaca ser devera
Por teu valor, que o Luço bando espera?

[...]

⁴⁷ *Idem*, VII, 17, fol. 85r..

De Christo prometeste ser guerreiro
 Não de Amor, que em ti poem nodoa tão fea
 Acorda, namorado cavalleiro,
 Do sono, que de teu valor te alhea:
 Resuscite o desejo, que primeiro
 Ardeo nessa alma então de fé tão chea,
 Vamos onde Albuquerque a ti só aguarda,
 E o Ceo vitorias mil para ti guarda.»⁴⁸.

82

Resgatado dos braços apaixonados de Titónia, Garcia dirige-se ao encontro de Albuquerque, em Malaca. Antes do decisivo combate, o Sá visita, na companhia de Etol, «a casa rica das efigies». É a ocasião, para o jovem guerreiro, de tomar consciência da sua condição predestinada e de experimentar o estímulo da *æmulatio*, na presença de um numeroso grupo de figuras que habitavam o templo da Fama, essa suposta «deidade, / Que tudo escuta, & ve, tudo publica», quando «Sonora tuba à locaz boca aplica»⁴⁹. Pelas palavras que esta figura alegórica lhe dirige, Garcia de Sá fica a saber que aqui tem reservado, desde sempre, um lugar:

«Bella deidade então em forma humana,
 Que de candor vestida, & louro eterno
 Coroada a cabeça soberana
 Nos Ceos assiste atormentando o Inferno
 Os recebe, dizendo alegre, & ufana:
 Salve dino varão lá do superno
 Assento para ti por mi guardado:
 Aqui de longos annos esperado.»⁵⁰.

Animado pelo desejo de realizar o seu destino e, assim, vir a ocupar o seu lugar no templo da Fama, onde pôde ver que os grandes feitos são eternamente proclamados, o Sá junta-se a Afonso de Albuquerque e aos restantes portugueses, e embrenha-se no mais aceso do combate pela conquista de Malaca. A sua acção revela-se, como fora previsto, determinante para o desfecho da batalha: é só quando Solimão cai morto às suas mãos, que as hordas inimigas se põem em fuga, e os cristãos têm, finalmente, a vitória assegurada:

⁴⁸ *Idem*, VIII, 41 e 44, fol. 103r.-103v..

⁴⁹ *Idem*, X, 65, fol. 134r..

⁵⁰ *Idem*, X, 66, fol. 134v..

«Morto o Turco valente, as costas derão
As cateruas pagãs desordenadas;
Grita, ameaça Aladim, mas não valerão
Injúrias, repreensões ao vento dadas.»⁵¹.

6. Este Garcia de Sá, apresentado como uma figura essencialmente cavaleiresca, de cujas virtudes guerreiras depende a sorte da grande empresa capitaneada por Afonso de Albuquerque, contrasta de modo claro com a imagem fixada pela pena dos cronistas, que lhe destacam, sobre todas as qualidades, a *prudencia*. O significado desta discrepância é reforçado pela grande fidelidade histórica com que todas as outras personagens são retratadas. Tendo escolhido o texto dos livros 4.º e 6.º das *Década Segunda da Ásia* de João de Barros como principal fonte histórica, Sá de Meneses respeita quase sempre com escrupulo rigoroso as informações do historiador em tudo o que se refere à acção de Albuquerque e às múltiplas incidências da difícil conquista de Malaca. Que interpretação poderemos propor para esta diferença de tratamento do material histórico relativo ao antepassado do poeta? No juízo de José Maria da Costa e Silva, no seu *Ensaio Biographico-crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, tratar-se-á de uma simples — e desculpável — vaidade:

«O Poeta faz, que o seu parente Garcia de Sá execute na *Malaca Conquistada*, o mesmo papel, que Achyles representa na *Iliada*, e Rinaldo na *Jerusalém Libertada*. É elle o mais bello, o mais moço, e o mais intrepido dos Cavalleiros Portuguezes, e sem cuja cooperação a Providencia não permite, que a empresa se remate. Desculpemos-lhe esta vaidade, ou demasiado amor pela sua familia.»⁵².

Parece, de facto, evidente que o autor pôs o seu talento poético ao serviço da glorificação da sua genealogia, destacando, dentro dos Sás, a figura do mais prestigiado vulto do seu ramo familiar. Tratava-se de concretizar, no âmbito pessoal, o objectivo enunciado no «Prólogo» de «celebrar os valerosos feitos de nossos passados». É claro, contudo, que a obra pretendeu ter um mais amplo significado. No seu fervor nacionalista, Hernâni Cidade pretendeu encontrar no poema de Sá de Meneses —

⁵¹ *Idem*, XI, 61, fol. 150v..

⁵² José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, Tomo IV, Livro VI, Capítulo IV, Lisboa, Edição da Imprensa Silvana, 1852, p. 128.

ainda que, como reconhece, «fosse um dos fidalgos que favoreceram as ambições de Filipe II» — contributos para a «obra de fortalecimento da consciência nacional, de defesa da autonomia espiritual da Nação, garantia do que havia de essencial na sua independência política»⁵³. Trata-se, como pôs em evidência Eugenio Asensio, de uma visão preconcebida e limitadora, que se alarga a toda a épica portuguesa dos finais do século XVI e da primeira metade do século XVII⁵⁴. No caso deste poema, Cidade atribui-lhe uma mensagem que teria passado quase contra os desejos conscientes do autor. De facto, o ensaísta não podia ignorar a dedicatória da obra ao monarca Filipe III, nem a notória adesão de Sá de Meneses ao partido castelhano, tendo frequentado, com manifesto sucesso cultural e social, a corte filipina. A atribuição de uma mensagem autonomista à *Malaca Conquistada* tem, pois, de ser considerada uma violência. Tal não significa, porém, que não tenha um cunho patriótico. Repetindo posições ideológicas desenvolvidas pela literatura portuguesa de quinhentos, Sá de Meneses pretendeu, a nosso ver, restaurar um passado colectivo grandioso e interpretá-lo de acordo com uma visão providencialista e messiânica da História de Portugal que, de certo modo, passava por Garcia de Sá, da sua família. Para Sá de Meneses, no entanto, Filipe III é um monarca português por inteiro, e a ele está atribuída a mesma missão cristianizadora que João de Barros e Duarte Galvão, entre outros, reservavam a D. Manuel I. O regresso a esse passado heróico e cavaleiresco da expansão nacional não contende com a situação da coroa portuguesa; a consciência que o poema se propõe acordar não tem a ver com projectos independentistas, mas antes com a necessidade de recuperar o orgulho de uma nação que tinha dificuldade em lidar com o seu passado próximo. Onde Hernâni Cidade julga ver a expressão de uma ânsia de ruptura com o presente histórico, existe antes a vontade de integrar na actualidade da nação um passado glorioso de que esta se pode e deve orgulhar. A renovação da alma nacional não exigiria a separação da unidade ibérica; ela deveria decorrer da afirmação e assunção explícitas do seu lugar específico no novo contexto histórico.

Do mesmo modo, no âmbito específico da casa dos Sás, o autor da *Malaca Conquistada* terá pretendido reequacionar o lugar do seu ramo

⁵³ Hernâni Cidade, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, s.a. (1948), p. 69.

⁵⁴ Eugenio Asensio, «España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade», in *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 455-493.

no contexto familiar, propondo uma releitura do seu passado histórico e genealógico, enquadrada no panorama mais vasto a que já aludimos. Depois dos poemas de Jerónimo Corte-Real, onde se fazia a afirmação da vocação para as Armas do ramo primogénito, o filho de João Rodrigues de Sá, o moço, redesenha o retrato do seu tio-avô Garcia de Sá, salientando nele atributos que o ligam, miticamente, à representação da *militia christiana*. Fá-lo num poema épico, numa clara ostentação do seu domínio das Letras. No seu conjunto, a personagem Garcia e o autor Francisco constituem, pois, a evidência de que este ramo da família reunia condições privilegiadas para assumir a restauração do património específico e a representação total dos Sás, no novo contexto histórico-social das primeiras décadas de seiscentos.

7. A evolução das condicionantes da sua vida pessoal e os acontecimentos históricos nacionais haveriam de inviabilizar a concretização dos sonhos de glória nobiliárquica do autor da *Malaca Conquistada*, se é que efectivamente chegou a alimentá-los. Em 1640, após a restauração da independência nacional, o 2.º Conde de Penaguião, D. Francisco de Sá e Meneses, tomou o partido do Duque de Bragança e assumiu a organização da defesa costeira da região de Entre-Douro-e-Minho⁵⁵. Esta acção, que representou o reatar com a tradição que reservava ao ramo primogénito dos Sás a capitania da cidade do Porto, colocou-o na órbita mais próxima do novo poder régio. Depois de ter exercido o cargo de Camareiro-mor de Filipe II e III (III e IV de Espanha), o Conde de Penaguião desempenhou o mesmo ofício na corte de D. João IV e veria ainda a sua dedicação à nova dinastia reconhecida com a atribuição do cargo de Estribeiro-mor da rainha⁵⁶. Os Sás retomaram, na nova ordem política, o *seu* lugar, através dos herdeiros directos do Conde de Matosinhos; o filho do Vedor da Fazenda do Porto recolheu-se, entretanto, ao Convento de S. Domingos de Benfica, onde professou no dia 14 de Dezembro de 1641, tomando o nome de Fr. Francisco de Jesus. Biógrafos como José Maria da Costa e Silva ou os organizadores do *Catálogo dos autores do Dicionário da Língua Portuguesa publicado pela Academia*

⁵⁵ Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXII, p. 613.

⁵⁶ A carta de nomeação está transcrita em Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXIII, pp. 329-330.

*Real das Sciencias de Lisboa*⁵⁷ sugerem um nexó de causalidade entre esta entrada na vida religiosa e a morte da esposa, D. Antónia Leitão. Costa e Silva elabora mesmo um quadro de renúncia em que envolve a decisão do autor, sugerindo uma adesão ao ideal de *contemptus mundi* que teria sido contrariado pela família e amigos:

«Senhor de uma casa opulenta, cercado da estima dos Conciadãos, e com especialidade dos Literatos, empregando o tempo, que lhe restava do desempenho dos seus deveres, como homem público, no trato das Musas, passava Francisco de Sá de Meneses tranquilamente seus dias, quando a morte lhe arrebatou dos braços a Esposa, que lhe servira sempre de consolação nos dissabores da vida; esta perda lhe abateu o espírito de maneira, que tomando de dia para dia maior aborrecimento ao mundo, resolveu por fim abandoná-lo, sem que as rogativas, e instâncias dos filhos, dos parentes, e dos amigos fossem poderosas para o fazerem mudar de resolução.»⁵⁸.

Como acontece com frequência, a história literária de Costa e Silva tende para o romance, quando faltam dados positivos em que se apoie. A contiguidade dos acontecimentos no plano cronológico induz a existência de um nexó causal entre eles. Não nos custa a aceitar que a morte de D. Antónia tenha provocado uma crise emocional no autor da *Malaca Conquistada*; será legítimo, no entanto, perguntar se as alterações socio-políticas despoletadas no país pelos acontecimentos do 1.º de Dezembro de 1640 não terão tido, por pequena que fosse, alguma influência na sua decisão de se expatriar do mundo e consagrar o resto dos seus dias apenas a Deus... Mesmo que tenha sido uma escolha motivada exclusivamente por razões do foro pessoal, a verdade é que desde os primeiros momentos da Restauração, o sobrinho-neto de Garcia de Sá deixou de ter qualquer protagonismo na vida social e política portuguesa.

Com a nova dinastia, o testemunho dos valores específicos representados pelos Sás na cena pública nacional foi assumido pelo 3.º Conde de Penaguião, D. João Rodrigues de Sá de Meneses. Ainda em vida de seu pai, aos 21 anos — nasceu em 4 de Novembro de 1619⁵⁹ —, foi um dos

⁵⁷ *Diccionario da Lingua Portugueza Publicado pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Tomo Primeiro, Lisboa, 1793, verbete «Sá de Menezes [Francisco de]», in «Catálogo de autores», p. CLXXVIII, col. 2.

⁵⁸ José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-critico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, Tomo IV, Livro VI, Capítulo IV, p. 107.

⁵⁹ O Marquês de Abrantes, por evidente lapso, indica o ano de 1519, que não hesitámos em corrigir. Cf. «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaldes-mores do Porto

40 conjurados que protagonizaram o 1.º de Dezembro de 1640 e, depois, participou na guerra do Alentejo, como Coronel e Comandante do Terço de Privilegiados e Companhia dos Tribunais, de acordo com a Carta de nomeação concedida por D. João IV em 24 de Outubro de 1645⁶⁰. Dois anos antes, em 1643, o soberano tinha-o proposto para o Conselho de Guerra e viria a indicá-lo para integrar o Conselho de Estado ainda em 1645. Em 1652, interrompeu a vida militar para desempenhar uma delicada missão diplomática em Londres. Regressado ao país em 1654, voltaria também aos campos de batalha, onde haveria de encontrar a morte como soldado, em consequência de ferimentos sofridos no cerco de Badajoz, em Maio de 1657. O corpo ficou na posse dos inimigos; no entanto, Dom Luiz de Haro, comandante em Chefe dos espanhóis, numa manifestação de apreço pelo valor militar e pela dignidade pessoal do Conde, ordenou que lhe fossem prestadas honras militares, e que fosse entregue ao Exército Português⁶¹.

desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXII, fascs. 3-4 (Setembro-Dezembro), 1969, p. 618.

⁶⁰ Uma cópia do século XVIII desta carta encontrava-se no Arquivo da Casa de Abrantes, na Caixa n.º 3 da Cota M (Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXII, pp. 624-625) e está transcrito em Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXIII, fascs. 1-2 (Março-Junho), 1970, pp. 329-330.

⁶¹ Marquês de Abrantes, «A heráldica da Casa de Abrantes. Sás e Lancastres Alcaides-mores do Porto desde o séc. XIV», in *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXXII, pp. 623-624.

IMAGENS MASCULINAS NOS ROMANCES O PRIMO BASÍLIO DE EÇA DE QUEIRÓS E EFFI BRIEST DE THEODOR FONTANE*

TERESA MARTINS DE OLIVEIRA
molive@letras.up.pt

A diluição de diferenças e de hierarquias aparentemente naturais entre os sexos provocada pelos estudos feministas sobre imagens de feminilidade e estereótipos femininos veio necessariamente abalar também os alicerces do masculino na sua aparente intangibilidade, nomeadamente no papel tradicional de paradigma do humano¹ bem como no conceito essencialista de masculinidade². Os (*new*) *men's studies*, que nos anos 80 e 90 se impõem crescentemente como um campo de estudos independente, podem ser entendidos como resposta a tal alteração. Ao lado de um discurso sobre o masculino que defende para o homem a sua posição patriarcal e que não nos irá interessar, distinguem-se, na opinião de Willi Walter, estudos que partem de uma identificação com o ponto de vista do

* Comunicação apresentada no V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, organizado pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de 1 a 4 de Junho de 2004, e inserida no Projecto de Investigação n.º 4, «Prosa narrativa de Expressão Alemã do Realismo Poético aos Finais do Século XX», do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) do Quadro Comunitário de Apoio III.

¹ Sobre este assunto, ver, e.o., D. Feldmann e S. Schülting, «Männlichkeit», in A. Nünning (org.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze — Personen — Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar, J. B. Metzler, 1998, p. 338.

² Sobre um novo conceito de masculinidade, antissexista e profeminista, ver, especialmente, M. Brod, *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Boston, 1987, pp. 39-62.

homem³ e outros que se identificam com o enfoque feminino. Os primeiros enfatizam a dimensão repressora da sociedade patriarcal em relação aos homens, os quais pagam os privilégios económicos, políticos e sociais que a sociedade lhes outorga com a sua saúde e estabilidade física e mental e até mesmo com alguns anos de esperança de vida. Os segundos consideram o homem como o primeiro beneficiário da sociedade patriarcal, benefício esse que ocorre à custa das mulheres, e vêem as suas próprias abordagens críticas como um contributo para os projectos feministas de esclarecimento sobre os mecanismos repressores da sociedade patriarcal, para melhor os poderem desmontar.

Seidler exprime uma opinião conciliadora dos dois pontos de vista, defendendo não existir uma verdadeira oposição entre eles⁴, como o nota também Michael Kaufmann no seu conhecido artigo «The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence»⁵. É esta perspectiva harmonizante a que melhor se articula com a minha perspectiva dos (*new*) *men's studies* enquanto elemento complementar construtivo dos “estudos dos géneros” e que servirá de base ao meu trabalho.

Nele vou comparar as figuras dos maridos em *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane na sua qualidade de exemplos da construção de masculinidade em textos em que a problemática da mulher é tradicionalmente considerada prioritária. Trata-se em ambos os casos de romances de sociedade, de mulher e de adultério do último quartel do século XIX, que integram uma série literária iniciada pela *Madame Bovary* de Flaubert (1857), e à qual pertencem, e.o., *Anna Karenina* (1875-77) de Tolstoi e *La Regenta* (1884-85) de Clarín.

A comparação que irei fazer inscreve-se num modelo classificado por Peter Zima como “comparação genética”⁶, opondo-se à comparação a que chama “de contacto”, visto que, embora Fontane tenha publicado o seu romance já em 1894-95, como último da série que mencionei, apenas há a certeza quanto ao seu conhecimento do romance de Tolstoi,

³ Cf. W. Walter, «Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung», in Bausteinemänner (orgs.), *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*, Hamburgo, Argument Verlag, 2001.

⁴ Cf. V. Seidler, *Recreating Sexual Politics: Men, Feminism and Politics*, Londres e Nova York, 1991, pp. 39-48.

⁵ In M. Kaufmann (org.), *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*, Toronto e Nova York, 1987, pp. 1-29.

⁶ Sobre a “comparação genética” e a “comparação de contacto”, ver P. Zima, *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke (UTB), 1992, pp. 94-96 e 130-134.

persistindo a dúvida no que respeita até mesmo a *Madame Bovary*. Quanto ao romance de Eça de Queirós, publicado em Lisboa em 1878, ele foi vertido para alemão pelo escritor naturalista Conrad Alberti, que trabalhou sobre uma versão interlinear de Henriette Michaëlis, e publicado com o título *Eine wie Tausend* pela primeira vez em 1880 em Berlim, sendo a acção transferida para Breslau, num processo de transdiegetização que adapta a história portuguesa ao espaço e à cultura alemãs, mas na verdade não pude encontrar referências que me permitissem pensar que Fontane conhecia o texto queirosiano, nem mesmo nessa versão⁷.

Dado o desconhecimento generalizado da obra fontaniana entre nós, nomeadamente do romance *Effi Briest*, permito-me traçar uma rápida resenha da sua fábula. A jovem Effi, filha dos morgados rurais von Briest casa após um curto noivado que se seguiu ao inesperado pedido da sua mão pelo barão von Innstetten, antigo apaixonado da mãe, que acabara de conhecer. Com o dobro da sua idade, mas possuidor de uma boa figura, de um carácter sério e determinado e de uma carreira profissional brilhante, Innstetten afigura-se como o marido ideal, o que não vai, todavia, impedir que o tédio, o medo e a desilusão se apoderem da jovem esposa na pequena cidade balnear de Kessin, espaço ficcional nas margens do Báltico, para onde segue o marido e onde permanece nos primeiros dois anos do casamento. É lá que, pouco depois do nascimento da primeira filha, é cortejada e cede à sedução do major Crampas, figura donjuanesca, vindo a transferência de Innstetten para um ministério em Berlim pôr fim à relação adúltera. Esta só vem a ser descoberta sete anos mais tarde, quando o marido encontra umas cartas já amarelecidas que Crampas, o amante, escrevera a Effi. Consciente de que iria arruinar irremediavelmente a sua vida de família, mas escravo do dever social, Innstetten desafia Crampas e mata-o em duelo, banindo Effi e proibindo-a de ver a filha. Ostracizada por toda a sociedade, mesmo pelos pais, Effi vive amargurada durante três anos na periferia de Berlim, apenas acompanhada pela fiel criada Roswitha. Acolhida de novo no solar paterno numa altura em que o depauperamento da sua saúde faz perigar a sua sobrevivência, Effi vem a falecer passado algum tempo, não sem antes ter perdoado ao marido, declarando-se de acordo com as normas sociais que a haviam condenado.

⁷ Sobre a primeira versão alemã de *O Primo Basílio*, ver, T. M. Oliveira, «*Eine wie Tausend* — A primeira versão alemã de *O Primo Basílio*», in I. Pires de Lima (org.), *Eça e “Os Maias”*, Porto, Edições Asa, 1991, pp. 183-190.

Esta fábula revela numerosos paralelismos com a história de *O Primo Basílio*, que me dispensarei de enumerar para me concentrar desde logo nas figuras dos dois maridos.

Começarei por notar que a bibliografia crítica que trata cada um dos romances bem como aquela, pouco numerosa, que os compara⁸, tende, salvo raras exceções, de forma mais ou menos explícita a considerar a construção das figuras dos maridos em oposição à das mulheres, de acordo com o modelo dicotómico tradicional que atribui à mulher semas como fragilidade física e emocional, volubilidade caracteriológica, sentimentalidade, etc. e ao homem traços como firmeza de carácter, razoabilidade, intelectualidade. É também desta oposição basilar na codificação da sociedade patriarcal que partirei, começando por mostrar de que forma se constrói em cada um dos romances esta imagem masculina como representante e integrante de uma estruturação patriarcal, na qual ocupam o pólo reservado ao elemento mais forte.

A articulação entre construção de masculinidade e o poder é, sabidamente, um topos dos “gender studies”, dando azo a inúmeros trabalhos críticos e sendo mesmo tema de congressos da especialidade. No que toca aos romances que analiso, a ligação entre as figuras dos protagonistas masculinos e o sistema do poder dos respectivos países é bem evidente, plasmando-se tanto ao nível da integração sociológica das figuras como da construção das suas carreiras profissionais.

Jorge, o marido de Luísa de Brito no romance português, é oriundo do grupo social que o fontismo mais promoveu — a pequena burguesia — e é funcionário do Ministério das Obras Públicas, pasta que Fontes

⁸ Cf. H. Hatzfeld, «Die religiöse Diskussion in *O Primo Basílio* (1877) und *Effi Briest*», in *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 16, 1980, pp. 66-74; CH. Rodiek, «Probleme der vergleichenden Rangbestimmung Literarischer Werke (*Effi Briest*, *La Regenta*, *O Primo Basílio*)», in *Neohelicon. Acta comparationis Literarum Universarum*, XV, 1, 1988, pp. 275-300; H. L. Kretzenbacher, «Das Kulturthema Ehre. Über Ehre, Ironie und kulturelle Interferenz: Ehebruch und Ehrenkonflikt bei Theodor Fontane und Eça de Queirós», in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 16, 1990, pp. 32-75; T. M. Oliveira, «Dienstmädchengestalten in den Romanen *O Primo Basílio* von Eça de Queirós und *Effi Briest* von Theodor Fontane», in *Runa — Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 26, tomo II, pp. 553-561; T. M. Oliveira, «A Mulher e o Adultério nos Romances *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane», in *Minerva*, Coimbra, CIEG, FLUC, 2000; e T. M. Oliveira, «Fontane's *Effi Briest* and Eça de Queirós's *O Primo Basílio*: Two Novels of Adultery in the Context of European Realism», in P. Howe e H. Chambers (orgs.), *Theodor Fontane and the European Context. Literature, Culture and Society in Prussia and Europe*, Proceedings of the Interdisciplinary Symposium at the Institute of Germanic Studies, University of London in March 1999, Amsterdam — Atlanta, Rodopi, 2001, pp. 207-217.

Pereira de Melo muito especialmente acarinhou. Acresce ainda que o facto de a acção romanesca ser despoletada pela partida de Jorge para o Alentejo em viagem profissional a mando do ministério faz do ministro, que é referido leitmotivicamente ao longo da obra, uma espécie de *deus ex machina* a condicionar a acção. De forma análoga, Geert von Innstetten é alto funcionário prussiano ao serviço de Bismarck, filho do grupo social em que o “Chanceler de Ferro” apoiou o seu pontificado: os Junker, ou morgados rurais; e também ele abandona a jovem esposa para cumprir compromissos oficiais a mando do Chanceler, que assim desempenha no romance alemão o papel de eminência parda que em *O Primo Basílio* cabe a Fontes Pereira de Melo. De referir ainda que, de acordo com o mundo burguês ou dominado pela moral utilitarista da burguesia, que opõe ao ócio da mulher a actividade profissional do homem, os dois romances dão especial atenção ao desempenho profissional como forma de construção de masculinidade, podendo notar-se como a escolha das carreiras profissionais das figuras dos maridos não é inocente nem num nem no outro romance.

No seu estudo sobre a evolução das imagens de masculinidade da Antiguidade até aos nossos dias, Klaus-Michael Bogdal escreve: «Como modelo de masculinidade surge a partir de meados do séc. XIX o tipo do oficial — empresário — engenheiro, que parecia ser aquele que mais se aproximava dos novos ideais de masculinidade: “duro — frio — rápido”⁹. Aproximando-se deste modelo, Jorge é engenheiro, profissão que, de acordo com o que atrás ficou dito, Fontes Pereira de Melo mais promoveu, e o seu carácter pragmático e “proseirão” é enfatizado logo na caracterização inicial em que à voz do narrador se vem juntar a opinião dos amigos de Jorge. Innstetten, por seu turno, é oficial laureado, carreira que abandona por um curso de direito que (juntamente com a sua origem aristocrática) lhe abre as portas do alto funcionalismo prussiano, o “Beamtentum” a quem Bismarck concedeu um prestígio e poder paramilitares. A honra e a vaidade própria dos oficiais e o empenhamento carreirista do funcionário confundem-se na pose própria das duas carreiras que Innstetten encarna.

Notada que foi esta isotopia de elementos constitutivos de masculinidade no que concerne a classificação sociológica e profissional das duas figuras que analiso, passarei a apresentar o modelo classificativo que Bogdal desenvolve para a atribuição de masculinidade e no qual me

⁹ K. M. Bogdal, «Männerbilder. Skizze zu einem Unterrichtsthema und Forschungsgegenstand», in *Der Deutschunterricht*, II, 1995, pp. 7-18.

apoiarei para mostrar paralelismos e diferenças na construção do masculino e na ruptura dos seus modelos nos dois romances. Antes ainda permito-me lembrar, com Seidler, que é a partir do Iluminismo que, sob influência de Kant, se desenvolve o modelo burguês de masculinidade baseado no racionalismo e na moral que toma conta dos diferentes discursos, do filosófico, ao social, e até mesmo ao científico, e que a literatura a um tempo promove e espelha¹⁰. É a partir de meados do século XIX, lembre-se a título de exemplo a figura de Charles Bovary, que se inicia um “abalo” na construção de masculinidade que traduz o crescente hiato entre ideal masculino e sua concretização, de que a literatura canônica se vai fazer eco. Desde então até aos nossos dias, o modelo de homem positivo e brilhante, se abstrairmos de breves momentos de exceção de que citarei como exemplo os heróis do realismo socialista, transpõe-se para a literatura trivial ou de massas, como se pode ver na literatura policial, e para os discursos publicitário e fílmico. Bogdal enumera como funções constitutivas da masculinidade a partir do século XVIII, que irão entrar em crescente falência a partir de Flaubert ou Fontane, aquelas que fazem do homem procriador, protector e provedor¹¹, permitindo-me eu acrescentar o papel de punidor.

A primeira classificação, procriador, é tematizada num e no outro romance como momento de falência. Sete anos após o casamento, Innstetten nota com aflição a falta de um filho varão que lhe perpetuasse o nome — é, aliás, a pretexto de tratar essa infertilidade que Effi se desloca às termas de Bad Ems, facilitando com a sua ausência a descoberta das cartas incriminadoras. Por seu lado, Jorge, dois anos após o casamento, lamenta-se por não terem filhos. Sintomaticamente, nem Effi nem Luísa parecem muito preocupadas, o que vem confirmar este empenhamento procriador como elemento próprio do masculino.

Também o segundo vector classificativo, que apresenta o homem como protector, é desde logo transgredido quer por uma quer por outra figura. Innstetten e Jorge são incapazes de cumprir o seu desígnio mais imediato e de proteger a mulher contra o assédio de outro homem.

Resta-lhes o lugar de provedor, a que ambos vêm reduzido o seu papel, acrescido do de punidor, que ambos desempenham, cada um a seu modo, também. Innstetten é apresentado *ab initio* como o professor, a cujas tendências propedêuticas se associa a dimensão de controlo e

¹⁰ Cf. V. J. Seidler, «Vernunft, Moral und Männlichkeit», in Bausteinemänner, *op. cit.*, pp. 111-138.

¹¹ *Ibidem*, pp. 14-17.

mesmo de punição, tendências essas que se revelam por exemplo nas instruções e informações dadas a Effi durante a lua-de-mel e que irão culminar no paralelismo traçado por Crampas entre o fantasma do chinês que ensombra a casa da recém-casada Effi, *alter-ego* de Innstetten, e um querubim de espada em riste, sugerindo que o marido, frequentemente ausente, delega no fantasma o papel de controlar a mulher. Essa tendência punitiva irá também, e principalmente, conduzir ao duelo com Crampas, a que mais à frente voltarei.

Também em Jorge a tendência punitiva está presente, de forma mais metaforizada, mas não menos real para Luísa. O comentário «É homem para te dar uma punhalada»¹² (*OPB*, p. 23) proferido por “uma amiga romanesca” de Luísa que não conhecia o carácter plácido de Jorge, inicia uma série de referências ao medo que acompanham a protagonista feminina ao longo do período do adultério e se agudizam na época da chantagem de Juliana, medo esse que, somatizado, irá conduzir à sua morte.

Constata-se, assim, que tanto Innstetten como Jorge só muito parcialmente cumprem os destinos que uma distribuição dicotómica dos papéis sexuais baseada na oposição binária homem/mulher reserva ao homem. A esta falência no desempenho da masculinidade e à sua substituição pelo desempenho da violência vêm ainda juntar-se as marcas de fissuras na construção da masculinidade que detectamos também a um nível subtextual. Como se sabe, os *gender studies* seguem na esteira dos estudos feministas, que desde cedo chamaram a atenção para o facto de uma cultura cristalizar em imagens e frequentemente num extracto subepidémico do texto aquilo que pretende esconder ou sublimar. De facto, tanto em *Effi Briest* como em *O Primo Basílio* podemos encontrar um subtexto que nos remete, já não para a oposição binária de que temos vindo a falar, mas para a diferença que mina essa codificação. Essas fissuras no padrão de masculinidade permitem-nos perceber “sexo”, já não como um sistema de oposições, mas como um conjunto de diferentes posições e relações que deixam transparecer uma multiplicidade de diferenças e em que um só padrão de masculinidade é posto em causa e substituído por uma variedade de modelos que tendem a esbater as oposições masculino/feminino. Neste contexto cabem os semas tradicionalmente

¹² Eça de Queirós, *O Primo Basílio. Episódio Doméstico*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, de acordo com a 2.ª edição (1878); Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s.d. (1969), p. 23.

femininos, como o nervosismo ou a crença em fantasmas por parte de Innstetten, que Britta Herrmann num interessante estudo sobre a histeria analisa¹³. De facto quer o culto de Wagner quer a predilecção de Innstetten por histórias de fantasmas têm duas leituras. Identificação com Wagner nas suas ilusões de superioridade rácica que discrimina os judeus, tradicionalmente conotados com o elemento fraco e feminino ou fantasia romântica no primeiro caso, instrumentalização racional e calculista do fantasma ou crença supersticiosa no segundo, são por certo sinal de uma divisão interior que abala a imagem de severa integridade masculina do marido de Effi. Momento climático dessa cisão é constituído pelas reflexões de Innstetten sobre o duelo, também ele tantas vezes denunciado como exemplo das falsas prerrogativas que a sociedade aristocrática e patriarcal reserva aos homens. Consciente de que não existe nele qualquer sentimento de ódio ou sede de vingança e de que o seu verdadeiro sentir o levaria a perdoar à mulher, Innstetten afirma a Wüllersdorf, seu confidente após a descoberta das cartas que comprometem Effi, que irá desafiar Crampas em duelo para dar cumprimento a uma exigência da sociedade, norma que não considera senão um ídolo, mas que se sente obrigado a respeitar enquanto existe e, depois de longas reflexões, ouve do amigo a resposta tantas vezes citada: «O nosso culto da honra é um serviço prestado a um ídolo, mas temos que nos submeter a ele, enquanto o ídolo existe»¹⁴.

Esta opinião, que é também a de Innstetten, como decorre das suas reflexões após o duelo e numa conversa também com Wüllersdorf três anos mais tarde fazem do duelo uma mascarada sem sentido, *pendant* da comédia que Effi encena para esconder o adultério e da qual o velho médico Rummschüttel infere como sendo próprio da mulher: «Doente para Não ir à escola e representado com virtuosismo. Filha de Eva *comme il faut*»¹⁵. A personagem Rummschüttel faz-se aqui eco daquelas discursos sexuais do início do século XIX que atribuíam ao fingimento da mascarada não apenas uma questionabilidade moral como o conotavam com uma atitude de feminfilidade que a psicanálise irá confirmar¹⁶. Tobias Fabricius,

¹³ B. Herrmann, «Das uneinige Geschlecht: history, her story, Hysterie — Erzählen, Körper, Differenz», in K. Röttger e H. Paul (orgs.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999, pp. 169-187.

¹⁴ Th. Fontane, *Effi Briest, Die Poggenpubls*, vol. 12, Munique, Nymphemburger Verlagsbuchhandlung, 1978, p. 242 (tradução minha).

¹⁵ *Ibidem*, p. 203 (tradução minha).

¹⁶ Cf. T. Fabricius, «Männlichkeit als Maskerade. Zu Byrons Poetik in *Don Juan*», in K. Röttger e H. Paul (orgs.), *op. cit.*, pp. 187-202.

pelo contrário, e num processo análogo ao de Britta Herrmann sobre o estudo da histeria, mostra como o conceito de mascarada, tradicionalmente visto como construtor de feminilidade, se pode estender também à construção do masculino. Especialmente produtiva no meu caso parece-me a opinião de Steven Cohan, que sustenta revelar-se a construção cultural do masculino em determinadas épocas históricas de crise por tentativas exageradas de afirmação, adquirindo então um carácter especialmente teatral¹⁷. Interessante é a consciência que Innstetten revela ter da mascarada que a sociedade patriarcal impõe ao homem nas suas normas coercivas, exigindo dele o cumprimento de um papel apelidado de “masculino” mas que o homem sente como uma violentação, o que vem ao encontro daquilo que os (*new*) *men's studies* começariam a denunciar um século mais tarde. A sociedade impõe a Innstetten sentimentos como a raiva ou o ódio, atributos tradicionais do homem guerreiro quando insultado e que a sociedade prussiana transvertia para os conceitos de “honra” e vaidade, que impunha coercivamente aos seus oficiais e aristocratas, impedindo-lhes a vivência de sentimentos como o amor e o perdão, os quais reservava a constituintes do modelo tradicional de feminilidade. Atente-se no monólogo interior de Innstetten horas depois de ter matado o rival:

«Sim, se eu me tivesse sentido cheio de um ódio de morte, se aqui dentro sentisse um profundo sentimento de vingança... Vingança não é nada de bonito, mas é humano, e tem um direito humano natural. Mas assim foi tudo feito por amor a uma ideia, a um conceito, foi uma história construída, meia comédia. E tenho que continuar essa comédia e tenho que mandar a Effi embora e arruiná-la e a mim com ela...»¹⁸.

No que diz respeito à figura do marido no romance português, também aqui se regista uma sobreposição de modelos de masculinidade. De facto, Jorge não é apenas uma figura de engenheiro prosaico e de burguês instalado; ele projecta-se nos sonhos de Luísa como uma figura de Barba Azul, e vive, de acordo com uma carta sua a Sebastião, um

¹⁷ Cf. S. Cohan, «The Spy in the Gray Flannel Suit: Gender Performance and the Representation of Masculinity in *North by Northwest*», in A. Perschuk e H. Posner (orgs.), *The Maskuline Masquerade. Masculinity and Representation*, Cambridge, MA, 1995, pp. 43-62.

¹⁸ Fontane, *op. cit.*, p. 248 (tradução minha).

esboço de aventura donjuanesca com a estanqueira do Alentejo. São, todavia, os semas evidente e tradicionalmente conotados com a feminilidade que revela no final da obra que me parecem dignos de especial menção. Veja-se como, invertendo as expectativas de Luísa e o que ele próprio anunciara na sequência inicial do romance, Jorge, uma vez confrontado com a certeza da infidelidade da mulher, é dominado por sentimentos como a raiva e o ódio, para logo depois, confrontado com o risco de perder Luísa, sofrer, chorar e por fim perdoar, assumindo uma série de atitudes tradicionalmente femininas. Feminina é também a ocupação a que se dedica por amor da mulher: «Foi, daí por diante, o enfermeiro de Luísa»¹⁹, esquecendo por ela o medo da opinião social tantas vezes repetido ao longo do romance. Desatendendo a claros informantes textuais, Kretzenbacher afirma na comparação que traça entre Innstetten e Jorge que a ausência de princípios na sociedade portuguesa torna inexistente no romance a problemática da honra no adultério, elemento que o oficial prussiano, pelo contrário, sobrevalorizaria²⁰. Creio contudo que não se pode subavaliar o peso da opinião pública para Jorge. Lembre-se que é a sua incapacidade para receber com indiferença os comentários do Conselheiro Acácio e de Dona Felicidade sobre a sua mudança de opinião no tratamento a conceder às adúlteras e os olhares de compaixão ou troça que imagina nas caras de todos com quantos se cruza²¹ que o fazem questionar Luísa convalescente sobre a carta que recebera de Basílio, provocando nela uma recaída que a conduzirá à morte. E se na inevitabilidade deste final se esboça uma secreta condenação de Luísa, de acordo com os modelos condutores e padrões de legitimação da ideologia burguesa, que, segundo Jauß, é própria de grande parte dos romances oitocentistas²², condenada Luísa, salva-se Jorge pela sua capacidade de humanização.

Esta valorização de traços conotados com o feminino na construção valorativa de figuras masculinas pode à primeira vista parecer estranha em textos de homens e numa sociedade de matriz claramente patriarcal. Todavia, voltando às minhas considerações iniciais, se nos lembrarmos de que se trata de dois romances de mulher, em que a situação desta é posta ao serviço de uma generalizada crítica à sociedade, o protagonismo

¹⁹ Eça de Queirós, *op. cit.*, p. 418.

²⁰ Kretzenbacher, *op. cit.*, p. 57.

²¹ T. M. Oliveira, «A Mulher e o Adultério», *op. cit.*, p. 321.

²² H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik-I*, Munique, Fink (UTB), 1977, p. 242.

do elemento feminino que tal classificação implica pode desde logo considerar-se subversivo e promissor de novas fissuras.

Assim, até mesmo no caso de Eça de Queirós, cujas tendências misóginas parecem dado adquirido, prova-se que a crítica se dirige não tanto ao elemento feminino mas às mulheres em concreto que a sociedade do seu tempo produziu, em *O Primo Basílio* principalmente, como é sabido, a figura da burguesa citadina. Prova evidente da desvalorização não da mulher mas das mulheres é a valorização que detectei dos semas conotados com o feminino em Jorge, semas esses que representam para a figura traços verdadeiramente redentores.

No caso de Innstetten, nota-se em algumas críticas mais modernas uma certa tendência valorizadora da figura, chamando-se a atenção para aquilo que é, afinal, um dos *Leitmotive* dos (*new*) *men's studies*: o carácter impositivo da sociedade para com os homens e a pressão que exerce sobre eles. É, todavia, o comentário final de Effi moribunda que na sua ambiguidade prevalece como instrução de leitura: «[Innstetten] era tão nobre como o pode ser alguém a quem falta o verdadeiro amor»²³. Esta chamada de atenção final para a falta de “verdadeiro amor”, convocando de novo como solução o poder de um sentimento conotado com o feminino remete para as reflexões anteriores do próprio Innstetten e para a causa do seu falhanço. Que o elemento feminino seja apontado também aqui como elemento redentor é tendência que nos parecerá afinal menos estranha em Fontane. Este, subvertendo a tendência generalizada na sociedade patriarcal para subsumir no conceito englobante de homem tanto o homem como a mulher, que no início mencionei, considera sabidamente a mulher como paradigma do humano.

²³ Fontane, *op. cit.*, p. 299.

DO DIONISISMO DÂNDI:

Entre Fradique e Zaratustra *

PEDRO EIRAS
pedro.eiras@hotmail.com

para o meu avô Adriano

1. Modelos para Carlos Fradique Mendes

O narrador de «Memórias e Notas», texto introdutório de *A Correspondência de Fradique Mendes*, parece infatigável na seriação de personalidades que teriam privado com o dândi ou influenciado o seu estilo de escrita e vida (indissociáveis em Fradique). Na comparação com Baudelaire ou Gautier, mas também no facto de a personagem se corresponder com autores como Junqueiro ou Oliveira Martins, estão em causa a mistificação de um público e uma primeira estratégia de demiurgia heteronímica tal como a viria a pensar Pessoa, nascido em 1888, quando Eça de Queirós começava a publicar cartas de Fradique no *Reporter* e na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. A ânsia do narrador, enquadrando Fradique num contexto que deve abarcar o mundo do leitor oitocentista, é perseguida pelo espectro da verosimilhança; a sua estratégia consiste em aproximar Fradique de modelos com os quais o dândi se identificará muito eclecticamente, e que assimila e ultrapassa, num processo semelhante ao que Harold Bloom encontra na angústia de influência. Fradique (poeta forte?) está destinado a partir de moldes do seu século, para destruir tudo o que o animou.

* Uma versão resumida deste ensaio foi apresentada no colóquio *The Later Eça Revisited*, na Universidade de Dartmouth, Massachusetts, no dia 4 de Novembro de 2000. O texto foi revisto e aumentado para a presente edição. Agradeço as amáveis leituras e sugestões de Alfredo Campos Matos, Américo Santos e Isabel Pires de Lima.

Talvez, neste sentido, o melhor modelo, e o mais ricamente ambíguo, pudesse ser o Zaratustra de Nietzsche. O profeta do Eterno Retorno dá corpo à súplica de aspirações do autor de *Ecce Homo*; no entanto, como Fradique em relação a Eça, a relação da criatura com o criador é complexa. Pretendo encarar quer *A Correspondência de Fradique Mendes* quer *Also Sprach Zarathustra* como livros auto-conscientes de contradições internas constitutivas. Nas duas obras, a Europa de oitocentos descobria uma novíssima possibilidade: entender o paradoxo não como defeito do pensamento mas cosmovisão específica. Se os antecedentes são raros (Kierkegaard e pouco mais...), pensamos que todo o século XX não mais deixou de explorar a pista aberta pelo “quarteto” Eça-Fradique / Nietzsche-Zaratustra.

Talvez os dois autores tenham criado as duas personagens como respostas ao século e ao continente que lhes eram comuns. Nietzsche nasceu em 1844, Eça em 1845. Morreram ambos em 1900; Nietzsche, porém, perdera a razão desde o começo de 1889. Conheceram convulsões políticas aproximáveis, as propostas socialistas e anarquistas, o sucesso do jornal. Ambos escreveram, sob o nome das personagens, o que não poderiam escrever *nos seus próprios nomes*. Ambos encarregaram as criaturas de arriscar a contradição: Fradique assimila Baudelaire para depois recusar a herança espiritual e estética, Zaratustra condena toda a metafísica num livro que mima o estilo bíblico. A complexidade destas cosmovisões, auto-iludidas ou auto-irónicas, ou ainda ciosas da impossibilidade de serem avaliadas em termos de ilusão ou ironia, aproxima as duas obras.

Não sendo um filósofo, Eça de Queirós estava atentíssimo às correntes filosóficas da Europa oitocentista. A. Campos Matos enumera no *Dicionário de Eça de Queiroz* nomes de filósofos citados pelo romancista ao longo da obra: Descartes, Kant, Schopenhauer, Spencer, Stuart Mill, Proudhon, Augusto Comte, Maine de Biran. No entanto, Eça teria conhecido estes autores muitas vezes por via indirecta. Se o jovem Eça se declarava positivista e a partir desse entusiasmo pensava uma *praxis* social e estética, o Eça tardio coloca na boca de Fradique uma frase que quase se converte em máxima (negativa): «não há nada a fazer» (1900a: p. 94), explicitando a absoluta desistência da acção, a não ser que leiamos esta frase de Fradique (e todas as outras!) a partir de uma indecível ironia. Já em *O Mistério da Estrada de Sintra*, Fradique, descrito por Eça e Ramalho Ortigão, «era o que se poderia chamar um *filósofo do boulevard*.» (Queirós e Ortigão, 1870: p. 258). Qual é a filosofia deste irónico peripatético, “célebre” filósofo mas apenas no *boulevard*, que terminaria tão desesperançado? Poderemos “levá-lo a sério” e, se sim, o que significa “levar alguém a sério” desde o momento histórico e filosófico de Zaratustra e

Fradique, quando a filosofia se define pelo paradoxo agónico e a verdade se torna inseparável da dissimulação?

A recepção de Nietzsche em Portugal começou tarde e equivocada, como salienta Américo Enes Monteiro. As primeiras referências surgem em 1892, na imprensa: Gervásio Lobato refere, na revista *Ocidente*, o niilista, anarquista e pessimista Nietzsche (*sic*); em 1894, porém, os intelectuais portugueses podem finalmente ler *Dégénéscence*, tradução francesa da obra de Max Nordau publicada pela primeira vez em 1892-1893, onde Nietzsche é muito referido mas desacreditado como doente mental (Monteiro, 2000: pp. 42-44). A fortuna crítica de Nietzsche só começaria a partir do ano da sua morte. Podemos apenas especular sobre se Eça de Queirós chegou ou não a ler textos dele.

Existe em *A Cidade e as Serras* uma referência, não ao criador de Zaratustra, mas a uma moda que percorria Paris no final do século: «— Pois bem! Logo depois foi o Hartmanismo, o Inconsciente. Depois o Nietzscheismo, o Feudalismo Espiritual... Depois grassou o Tolstoísmo, um furor imenso de renúncia neocéptica.» (Queirós, 1900b: p. 93). Estas afirmações pertencem a um diálogo entre Maurício e o desesperado Jacinto, em que séculos de filosofia são reduzidos, pela ironia e pela acumulação de teses, a um sumário negativista, próximo do “não há nada a fazer” de Fradique. As escolas filosóficas são luxos colecionáveis, como as máquinas do “202, Campos Elísios”. Enfatize-se que *A Cidade e as Serras* não se refere aqui à obra de Nietzsche, mas a uma moda parisiense que confunde o anúncio do super-homem com um mero “Feudalismo Espiritual”; neste sentido, é mais uma crítica a Paris do que um descrédito da filosofia (nem Jacinto deixará de “filosofar” no seu enlevo perante as serras, que observa com um peculiar provincianismo invertido...).

Mesmo se Jacinto / Maurício reduzem a filosofia a um amontoado de ruínas, não deixam de ser filhos dela; e também Fradique condensa diversas características da filosofia de Nietzsche. Mas de que forma Fradique o leria? Américo Enes Monteiro encontra três abordagens distintas da obra nietzschiana em Portugal, no começo do século XX: como “profeta do pessimismo” por Henrique de Vasconcelos, como “filósofo da anarquia” por Sampaio Bruno, Alfredo Pimenta e o primeiro Leonardo Coimbra, mas também,

«e esta é a terceira atitude, Nietzsche é visto como médico duma cultura enferma e o seu pensamento saudado como fio de Ariadne, capaz de orientar o homem para a saída do labirinto do pessimismo vigente. É a essa luz que João Grave e João de Barros, entre outros, abordam o seu pensamento. (...) Refira-se, contudo, que, desde a

primeira hora, está sempre presente um grande fascínio pela elegância da forma literária com que o filósofo expressa o seu pensamento.» (2000: p. 34).

104 — Se Fradique lesse Nietzsche, talvez a sua leitura se aproximasse da de João Grave e de João de Barros; talvez visse em Nietzsche um autor que, como ele próprio, se opõe ao princípio de declínio dos europeus e busca na regeneração da aristocracia o advento de uma realidade super-humana. Também a poesia de Nietzsche encontraria em Fradique uma leitura atenta. No entanto, a iconoclastia é típica deste dândi. Leia-se a censura a toda a literatura francesa do seu tempo, que de resto o formou: são condenados sem apelo Beaumarchais, Hugo, Lamartine, Michelet, Renan, Taine, Flaubert, Balzac, Goncourt (Queirós, 1900a: p. 105)! Não admiraria se o autor da *Correspondência* rotulasse Nietzsche (mas com que critério, de sinceridade ou provocação, poderíamos compreender isto?) como pessimista ou anarquista. Por outro lado, Fradique parece incapaz de qualquer juízo sobre filosofia, afirmando que não possui convicções logo não escreve a sua “obra”. Mas o eclectismo e o relativismo ideológicos de Fradique constituem outras tantas convicções; e a *Correspondência* não deixa de ser, em parâmetro algum, uma “obra”. Ana Nascimento Piedade defende, de resto, que a renúncia a escrever uma obra define precisamente o gesto filosófico essencial da modernidade, e lê na proposta estética de Fradique Mendes «a presciência dessa crise da referencialidade através da qual se exhibe a incapacidade para a figuração do real que inibe a palavra escrita» (2003: p. 294). Não só esta renúncia dândi à obra constitui uma filosofia própria (*ibidem*: 73), como mostra um perfeccionismo hiper-sensível (*ibidem*: p. 105) que faz de Fradique um exemplo de Bartleby.

Assim, porque Fradique se define na possibilidade de contradição, nele se conjugariam talvez as leituras de Nietzsche como libertador, pessimista, anarquista e esteta.

Fim de especulação (por enquanto).

2. A proposta estética

Observo a equação Eça-Fradique / Nietzsche-Zaratustra avaliando como os autores criaram determinadas personagens como respostas para uma conjuntura comum. Observo mais a proposta política do que a epistemológica, mais a ética do que a religiosa. No entanto, porque Zaratustra e Fradique são criações ficcionais, começo por questionar a compreensão da estética em Nietzsche e em Eça (inseparável, de resto, em ambos os autores, da meditação sobre a ética).

Fradique é também uma complexa metaliteratura: referido em «Memórias e Notas» e enunciando na primeira pessoa na *Correspondência*, Fradique comenta correntes literárias, recusando, por exemplo, o simbolismo (Queirós, 1928: p. 49ss.), mera ginástica que não mereceria excessiva dedicação, e define uma literatura utópica através de máximas estudadamente vagas. Mais ainda, Fradique caracteriza-se por incluir a estética na sua vida: considera a vida uma actualização da arte, aproximando-se do paradoxo de Oscar Wilde. Esteticizando a vida, Fradique giza a conduta de dândi sabendo que a estética é uma teoria da acção; o manual de civildade é uma *ars poetica*.

O primeiro Nietzsche, por seu turno, subordina a estética a um conhecimento ontológico do mundo. É muito conhecida a dicotomia central de *Die Geburt der Tragödie* (1872), opondo e conjugando Diόνisos e Apolo. A recuperação de Diόνisos, Uno originário e violento, resolveria a decadência da Europa, iniciada no racionalismo de Sócrates e na tragédia de Eurípedes. Zaratustra, contudo, só *anuncia* o super-homem dionisiaco, sem poder *apresentá-lo*. Profetizando, é capaz de intuir o ser que a Europa esquece desde os pré-socráticos; por isso opõe à Europa dos valores convencionais o Não da transmutação e o Sim de Diόνisos. Ora, Diόνisos, enquanto êxtase, necessita de Apolo, enquanto aparência, para se manifestar; só no encontro das duas divindades o ser se torna cognoscível: nasce a tragédia de Ésquilo e Sófocles. O homem necessita do equilíbrio formal de Apolo para não sucumbir na revelação desenfreada de Diόνisos. Em *Ecce Homo* (1888b: p. 86), porém, Nietzsche defende que *também* Apolo é uma embriaguez, capaz de excitar o olhar como Diόνisos, a música, excita todo o sistema emotivo. Ora a embriaguez que tomará Zaratustra define-se não tanto a partir da beleza como do poder (Álvaro de Campos proporá uma tese semelhante nos seus «Apontamentos para um estética não-aristotélica, meio século mais tarde»):

«O essencial na embriaguez é o sentimento de plenitude e de intensificação das forças. Deste sentimento fazemos partícipes as coisas, constringemo-las a que participem de nós, violentamo-las, — *idealizar* é o nome que se dá a esse processo. (...) Um enorme *extrair* os traços principais é, isso sim, o decisivo» (*ibidem*: p. 85).

Não há portanto oposição entre estética *stricto sensu* e ética do poder do super-homem. Tal como Apolo não se opõe a Diόνisos (mas sim estes deuses a Sócrates que, longe da embriaguez e da dança, instauraria o espírito da gravidade, suprema blasfémia contra a vida). Na verdade, como Nietzsche alertava já em *Die Geburt der Tragödie*, «Dioniso fala a

linguagem de Apolo. Apolo porém acaba por falar a linguagem de Dioniso.» (1872: p. 153). Apolo não é a mera negatividade da figura, reabilitada *in extremis* por um golpe dialéctico, mas um acontecimento que contém em si próprio a alegria de uma revelação.

Podemos supor que o Diónisos grego, como origem da arte e essência do mundo, seja mais claramente legível no Fradique romântico, enquanto Apolo inspiraria no autor da *Correspondência* certa filiação no Classicismo. Esta abordagem é artificial ao dissociar as divindades que Nietzsche sabe participantes no mesmo acontecimento; é necessário entender que *também* no Classicismo Diónisos irrompe, *também* no Romantismo Apolo permite a manifestação da Unidade. Neste sentido, Fradique conciliará talvez as duas ebriedades. Em termos românticos (quase nietzschianos!), o próprio Eça refere-se à escrita como luta violenta pela forma simples, porventura um avatar de diálogo entre Apolo e Diónisos:

«Na arte, quando forte, fina e superior — a *simplicidade* resulta sempre dum violento, quase doloroso esforço. Não se coordena com clara elegância uma concepção, não se atinge uma expressão fácil, concisa e harmoniosa, sem longas, tumultuárias lutas em que arquejam juntos espírito e vontade.» (1898: p. 169).

Esta luta interior não parece muito distante do caos que Zaratustra encontra no homem criador: «é preciso ter ainda um caos dentro de si para gerar uma estrela dançante. Eu vo-lo digo: tendes ainda um caos dentro de vós. / Ai! Aproxima-se o tempo em que o homem se tornará incapaz de gerar uma estrela dançante!» (Nietzsche, 1883-1885: pp. 17-18). Tanto Nietzsche como Eça parecem herdar esta ideia do romantismo. Quase *ipsis verbis*, o romantismo alemão de Friedrich Schlegel anunciava já: «Pour atteindre à la diversité, il ne faut pas seulement avoir un système d'une vaste ampleur mais aussi le sens du chaos, en dehors de lui; de même que pour atteindre l'humanité, il faut le sens d'un au-delà de l'humanité.» (1800: § 55); ou então: «Seule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde.» (§ 71).

Há ainda na *Correspondência* um Fradique grego e um Fradique romano. O primeiro transmite ao narrador de «Memórias e Notas» a sensação da «robustez tenra e ágil de um efebo, na infância do mundo grego. Só quando sorria ou quando olhava se surpreendiam imediatamente nele vinte séculos de literatura.» (Queirós, 1900a: p. 25). Fradique, leitor de Sófocles, identifica-se com a filosofia pré-socrática, com a vivência do dionisismo, ou, pelo contrário, com o racionalismo de Platão? Certo é que está na encruzilhada entre a expressão de si nos moldes românticos

e o desejo de um formalismo clássico não isento de inspiração sobrenatural: «Fradique era um dos derradeiros crentes do Olimpo, devotamente prostrado diante da Forma, e transbordando de alegria pagã. Visitara a Lacônia; falava a língua dos deuses; recebia deles a inspiração.» (*ibidem*: p. 39). Daí também a carta de Fradique (mas quão irónica?) a um poeta, Manuel..., sugerindo que, para escrever boa poesia, lesse Aristóteles, Horácio, Pope e Boileau (*Idem*, 1928: p. 58); e o próprio Fradique se revela leitor entusiasta de Virgílio e Racine. Este paradigma clássico de racionalidade greco-romana é conciliado com o estudo de um cânone filosófico moderno: Descartes, Espinosa, Kant. Ambas as tradições, literária e filosófica, foram atacadas ou desprezadas por Nietzsche; a sua recuperação por Fradique tem consequências políticas, como o regresso a um modelo romano de cosmovisão (Fradique deseja repetir o exemplo de Cipião e a sua morte é comparada à de César pelo narrador de «Memórias e Notas» (*Idem*, 1900a: pp. 87, 95)), e estéticas, recusando-se assim o Simbolismo e sobretudo o Romantismo do século XIX.

No entanto Fradique, sobretudo o primeiro Fradique, de feitura colectiva, é filho do Romantismo. O paradigma racional, clássico e iluminista é mais nítido no Fradique queirosiano final. O primeiro, poeta (é curioso lembrar que Fradique, na *Correspondência*, deixa de ser poeta, talvez para se recusar a lírica, género favorito do Romantismo português? para se recusar o avatar como vate satânico, baudelairiano?), identifica-se com o anjo caído na «Serenata de Satã às estrelas»:

«VII

O céu é cemitério trivial:
Vós sois o pó dos deuses sepultados!
Deuses, magros esboços do ideal!
Só com rasgar-se a folha dum missal,
Vós caís mortos, hirtos, gangrenados.

VIII

Eu sou expulso, roto, escarnecido,
Mas a vós já ninguém vos quer as leis.
Ó velho Deus!, ó Cristo dolorido!
Lembra-vos que sois pó enegrecido,
E cedo em negro pó vos tornareis.» (Queirós, 1869: p. 18).

O romantismo é realçado pelo ambiente apocalíptico e pela sensibilidade de *mal-du-siècle* do poema. Trata-se aliás de um *topos* recorrente no imaginário queirosiano; em *A Capital!*, uma tertúlia de jovens afirma o seu ateísmo de forma semelhante:

«Artur (...) tremeu de entusiasmo vendo uma noite de trovoadas, na Feira, o próprio Damião tirar o relógio do bolso, um cebolão de prata, e numa atitude de Satan rebelde, dar cinco minutos a Deus para que o fulminasse, e, passados os cinco minutos num grande silêncio do céu, atirar desdenhosamente o cebolão para a algibeira, dizendo com tédio “está superabundantemente provado que não há nada lá no céu”, e acrescentar, olhando para as estrelas: “a não ser algum pó luminoso de Deuses mortos!”» (Queirós, 1925b: p. 105).

108

A metáfora nietzschiana da “morte de Deus” está já aqui prevista, mas com ligeira inconsequência, na defesa do satanismo; a mesma metáfora despertará, em Nietzsche, a apologia do super-homem, outro titã; mas o Satã fradiquista já caiu e o super-homem ainda não chegou. Estudando *O Primeiro Fradique Mendes*, Joel Serrão assinalou ainda o anúncio de uma nietzschiana morte de Deus na poesia do jovem Antero de Quental (Serrão, 1985: p. 47) e na “Carta” a Carlos Mayer, depois incluída em *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queirós (*ibidem*: p. 101), mas para concluir:

«Claro que se não está a sugerir que as vivências culturais portuguesas sintonizavam, ou sequer podiam sintonizar, com as inquietações filosóficas mais estruturadas e estruturantes da metafísica de além-Pirinéus. Tão-somente se crê que é lícito imaginar-se, em termos de história cultural e das mentalidades, que há ondas de fundo — ideias, vivências, atitudes —, e que algumas delas se espraiaram até à finisterra portuguesa.» (*ibidem*: p. 129).

Por fim, tanto o primeiro Fradique e a tertúlia de Coimbra como o último Nietzsche sabem que as divindades dependem dos cultos que lhes são prestados, e não passam do resultado desses cultos: o rasgar da folha do missal faz cair os deuses, “hirtos, gangrenados”, da mesma forma que Nietzsche, ao filosofar com o martelo, descobre os pés de barro das estátuas. É claro que este Satã permanecerá marginal à sociedade, que nele vislumbra apenas um devaneio. O jovem Fradique não alcança uma solução política viável, limita-se a prometer o fim do Cristianismo; Nietzsche talvez visse neste compromisso incerto a actualização do ignóbil matador de Deus que em *Also Sprach Zarathustra* prescinde do divino sem perder as virtudes cristãs, impedindo afinal o advento do super-homem. Fradique, proto-heterónimo (ver *infra*) colectivo de 1868-1869, hiper-romântico, conhece o dionisíaco quebrar das estátuas, mas desconhece o que poderá substituir os ídolos.

Também o Fradique de *O Mistério da Estrada de Sintra*, com o seu exotismo grotesco (Eça abandonará muitos desses detalhes biográficos de 1870, como as aventuras de corsário ou o domínio virtuosístico do violoncelo), parece obstinado na recusa de uma Europa em que todavia habita. A intenção de ir viver a velhice num templo budista, de que viria a falar o narrador de «Memórias e Notas», nunca passará de mera intenção. Esta “personagem de Hugo Pratt *avant-la-lettre*”, no dizer de Guilherme d’Oliveira Martins (2000: p. 39), contradiz-se até ao último dos seus projectos: mesmo a narração de Fradique em 1870 sobre a paixão por uma negra antropófaga parece mais uma “invenção monstruosa”, como diz a narradora (Queirós e Ortigão, 1870: p. 260), improvisada *pour épater le bourgeois*, do que um relato fidedigno. Fradique narra simplesmente o que os ouvidos ocidentais esperam não ouvir. No entanto, se esta descrição de amor antropofágico serve para exorcizar o modelo romântico de paixão das frequentadoras do salão, Fradique tem dois resultados ambíguos: não só recai noutra tipo de romantismo, o exótico, coordenando o mito do bom selvagem com uma imagem excêntrica de si, como, embora afaste a narrativa *kitsch* de salão, propicia um divertimento de picante transgressão do tabu, o que não seria menor prazer para as suas ouvintes.

Como ler o “último” Fradique? Nele encontramos, em primeiro lugar, sobrevivências do dandismo satânico e exótico inicial: aquele Fradique que em *O Mistério da Estrada de Sintra* ia assistir à guerra em pessoa, porque «Deve haver atitudes de mortos muito curiosas» (Queirós e Ortigão, 1870: p. 268), existe ainda na *Correspondência*. Também aqui a curiosidade, cuja representação mais exacta é a arqueologia, faz de Fradique uma personagem indagadora, viajante, ecléctica, *ex-cêntrica*. O gosto pelo detalhe e certa sensibilidade nostálgica ou mórbida conferem a Fradique a aura do diletante, como o narrador de «Memórias e Notas» explicita (Queirós, 1900a: p. 67). António Sérgio baseia-se nesta caracterização para retirar a Fradique qualquer verosimilhança: «sem actividade seleccionante e unificadora do íntimo não existe cultura, no rigor do termo. São homens universais, poderá alegar-se. Mas sê-lo-ão, de facto? No meu modo de ver, o homem universal não é o de atenção dispersa, o que se reduz a uma justaposição de curiosidades várias, como o Jacinto e o Fradique, mas o que põe variedade na *concentração* do espírito.» (1980: p. 70). Não podemos seguir Sérgio quando pretende definir um “homem universal”, conceito metafísico e moralista que ignora violentamente todos os efeitos modernos (e pós-modernos?) do lúdico diletantismo de Fradique.

Ora, se este se caracteriza por certa descontinuidade biográfica, pelo nomadismo e pela reunião ecléctica de opiniões e filosofias, também em estética concilia os modelos clássico e romântico. Poderemos ver nestas

simbioses o compromisso entre forma e epifania, *techné* e inspiração, aparência apolínea e *hybris* dionisiaca? Mesmo se Fradique procura aparentar um “linfatismo crítico” (*ibidem*: p. 56) que não se coadunaria com uma adesão incondicional à paixão romântica, certo é que a vontade de conhecimento, experiência e vitória sobre o mundo se pode relacionar com o mito de um Fausto romântico, a vontade de poder dionisiaca e o “sim à vida” que é a essência de Zaratustra.

A estética de Fradique pode entender-se, assim, como tomada de posição no campo da ética e da política. A arte fornece modelos de conduta, do mesmo modo que criticar ou teorizar sobre a arte podem ser formas de comportamento subversivo, encapotado por uma aparência de actividade pacífica; esta antítese é de resto típica do animal feroz, modelo fascinante para o dandismo, «na medida em que conjuga a impassibilidade e o desejo de surpreender», conforme escreve Isabel Pires de Lima (1991: p. 102). Na assunção de certa animalidade inerente ao humano, da paixão pela antropófaga (a que Fradique teria correspondido com igual sedução canibal...?), de um enamoramento que diviniza Clara em moldes panteístas (cf. Queirós 1900a: p. 202), de tabus e formas de pensamento marginais à tradição ocidental, o autor da *Correspondência* afirma uma aceitação incondicional da vida não codificada por discursos logocêntricos e alcança o Diόνisos original na aliança com Apolo. Daí a «sublime ambição de só produzir verdades absolutamente definitivas, por meio de formas absolutamente belas.» (*ibidem*: p. 106).

No entender de António José Saraiva, porém, um pouco menos do que isso: apenas uma beleza autotélica, sem valor de verdade. Segundo o ensaísta, «Eça de Queirós imaginou esta coisa singular: uma expressão que fosse independente da ideia expressa; supôs em Fradique o desejo de “uma prosa que só por si própria, separada do valor do pensamento exercesse sobre as almas a acção inefável do absolutamente belo”» (1947: p. 58). Na verdade, parece-nos que a prosa de Fradique nunca abdica da ideia, mesmo se a converte à *opinião* (menos empenhada mas mais maleável e criativa); e se procura a beleza como valor autotélico, não será na senda kantiana de uma definição da arte enquanto proposta de finalidade sem fim ou na concordância com a utopia de um livro sobre nada (Flaubert) de que apenas a pós-modernidade se aproxima? Não deveríamos, onde António José Saraiva condena a ausência de pensamento, valorizar antes o pressentimento de formas estéticas nossas contemporâneas?

Resta perguntar se aquela “sublime ambição” de um absolutamente belo foi alguma vez pensada a sério por Fradique. Certa vez, Fradique concluiu uma discussão sobre estética com a máxima «A arte é um resumo

da Natureza feito pela imaginação.» (*ibidem*: p. 71). A definição cala os participantes do debate, convencidos. Carlos Ceia, porém, questiona-se sobre a oportunidade e a eficácia de tal opinião: «É, sem dúvida, o caso em que através da definição se pretende explicar uma significação pré-existente sem nada mudar nela.» (Ceia, 1999: p. 41). Poderíamos contrapor que *todas* as definições mudam algo no definido e que, como defende Barthes, nem a insignificância existe, nem as significações pré-existem em relação às definições (de resto, o facto de ser Fradique quem define a arte, *naquele* momento, com *determinado* tom, num *certo* débito, e para conquistar receptores *específicos*, faz da definição um acto carregado de sentidos); poderíamos analisar a frase através da dicotomia estabelecida entre Natureza e imaginação, ou através da ideia de resumo. Mas poderíamos ainda concordar com Carlos Ceia, admitindo que Fradique procurou apenas impressionar os companheiros com um truísmo. Mais importante do que medir o alcance da definição comparada com um ideal de “verdade da arte” é ler Fradique na indecibilidade das interpretações possíveis e da performatividade da enunciação. Nas afirmações sobre a arte, tal como no debate entre Classicismo e Romantismo, Fradique instaura um padrão indecível.

3. O diálogo romântico entre Eça e Fradique

Desde a sua primeira apresentação, colectiva, Fradique Mendes é definido pela estética: existe apenas num cânone que o permite ler como personagem e autor. Depois de um primeiro surgimento como poeta (exposição impudica que o Fradique tardio não aceitará; lembre-se a sua resistência à publicação das *Lapidárias* sob o seu ortónimo, relatada em «Memórias e Notas»), ei-lo que surge em *O Mistério da Estrada de Sintra*, esteta e viajante, mas numa descrição contaminada já por uma essencial incerteza: «ao pé de mim, sentado num sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente original e superior, um nome conhecido — Carlos Fradique Mendes. Passava por ser apenas um excêntrico, mas era realmente um grande espírito.» (Queirós e Ortigão, 1870: p. 258). A focalização é da responsabilidade da condessa, cujo testemunho resolve alguns dos principais mistérios do romance. Ora, o elogio de Fradique («era realmente um grande espírito») é ambivalente, podendo ler-se como adesão sincera a um *modus vivendi* ou irónico afastamento que concordaria com uma opinião mais ou menos pública: o exotismo de Fradique não representa uma opção estética mas mera consequência do gosto de chocar.

Nunca perderemos esta ambivalência (semelhante à que acompanha a recepção de todas as vanguardas no século XX) no Fradique que se segue. Assim, na compreensão que os contemporâneos de Fradique fazem do seu romantismo, estão em causa os critérios de pertinência, sinceridade e surpresa por que foram recebidas outras propostas estéticas. Não chegaremos a consenso: o romantismo de Fradique deve ler-se como impostura ou investimento sincero? Se é possível colocar a questão nestes termos, perguntaremos ainda: o que é “impostura” e “sinceridade”? Que significam tais conceitos num dândi, para quem a relação entre máscara e rosto não se reduz a um binómio estanque? Finalmente, a qual Fradique se podem aplicar tais critérios, através de quê podemos conhecer “realmente um grande espírito” que Fradique alegadamente seria?

O socorro da narrativa «Memórias e Notas» é muito relativo. Da mesma forma que o retrato e elogio de Fradique em *O Mistério da Estrada de Sintra* é suspeito, dado que o enuncia uma certa narradora (e não deixa de ser curioso pensar que este Fradique é referido por uma aristocrata, sensível ao poder, por uma aventureira, em quem é natural o elogio de um homem tão livre como ela desejaria ser, e por uma mulher, quiçá atraída por Fradique?), também devemos pensar o retrato de «Memórias e Notas» como deformado pela focalização do seu romântico narrador, que conheceu Fradique em 1867. Dependemos dele para conhecer o dândi, que não deixa senão algumas cartas ambíguas, alguns poemas, e a possibilidade de uma macro-obra nunca escrita.

O narrador de «Memórias e Notas» não é só romântico, mas estouvadamente romântico. Lembre-se a sua imaginação delirante, que faz Fradique jantar com Júpiter e raptar-lhe a amada (Queirós, 1900a: p. 40). Mas o próprio narrador reconhece tal romantismo, referindo-se a 1867 como fase ultrapassada: a um passado romântico contrapõe um presente crítico. Mas como poderíamos confiar na sua descrição de Fradique, sem temer que o retrato esteja ainda marcado pelo devaneio romântico? Um retrato *objectivo* de Fradique não pode ter sentido; nem a *Correspondência*, como veremos, permite revelar qual seria, se existe, um *verdadeiro* Fradique. O protocolo de leitura implica desde o início que só vamos conhecer deturpações. Mas de que verdade? Será que Fradique existe *antes* da sua descrição plural e contraditória, ou é a interpretação que cria o facto, para recorrer a uma célebre inversão nietzschiana?

4. Máscaras e ausências

A ideia de máscara é particularmente cara a Nietzsche, para quem não constitui a antítese do rosto como númeno (esta metáfora, por sua vez, tem um tratamento profundo na filosofia de Lévinas, nos antípodas da nietzschiana). Para Nietzsche, a dissimulação está na origem da própria linguagem: segundo o texto de 1873 *Über Wahrheit und Lüge im ausser-moralischen Sinne*, a linguagem humana consiste em metáforas cujo carácter convencional se esqueceu. Nesta perspectiva relativista, nesta inexistência de rosto, a dicotomia entre verdade e mentira apaga-se a favor da proposta de criação de valores (contra o carregamento asinino de valores convencionais da velha Europa) e só a máscara é indagável.

Daí que Nietzsche escreva, em *Jenseits von Gut und Böse*, antecipando as descobertas de Freud e de Bernardo Soares sobre a criação retrospectiva da infância: «inventamos a maior parte da vivência, e dificilmente somos levados a não contemplar, como “inventores”, qualquer acontecimento. Tudo isto quer dizer: estamos fundamentalmente e desde sempre — *habituados a mentir*. (...) somos muito mais artistas do que nós próprios o julgamos.» (1886: p. 99). E antecipando também Pessoa ortónimo, para quem “fingir é conhecer-se”: «por vezes, a própria loucura é a máscara de um saber fatal e demasiadamente seguro. — Donde resulta que é próprio da humanidade mais subtil o ter-se respeitado “pela máscara” e não se praticar a psicologia e a curiosidade no lugar errado.» (*ibidem*: pp. 203-204). Resta acrescentar que, na ausência de rosto, Fradique seria máscara do próprio Fradique. Se se entender, com Nietzsche, a verdade como dissimulação, nada existe que não seja máscara, e a máscara não é mera impostura, mas condição da revelação.

Também Derrida se questiona sobre uma forma de máscara: o nome. Em *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre*, Derrida pensa a biografia a partir do conceito de morte, sugerindo o interesse de uma tanatologia que permita considerar a assinatura como *trace* (1984: p. 41). Ao assinar, isto é, quando cria uma máscara escrita de si próprio, o autor traça um nome que lhe sobreviverá. Na senda da teorização contra o fonocentrismo europeu desde Platão, a tanatologia derridiana permite entender como o nome escrito anula a diferença entre vida e morte: quando já nenhum benefício ou malefício pode atingir aquele que possuía o nome, ainda o nome, na ausência do nomeado, é passível de leitura, numa iteração constitutiva: «Mettre en jeu son nom (...), mettre en scène des signatures, faire de tout ce qu'on a écrit de la vie ou de la mort un immense paraphe biographique, voilà ce qu'il [Nietzsche] aurait fait» (*ibidem*: p. 45).

Lendo *Ecce Homo* e o texto nietzschiano em geral como afirmação de máscaras, pela qual Nietzsche se escreve como Diónisos, Anti-Cristo e mesmo Crucificado, Derrida sublinha que a criação do nome exige a assinatura de um contrato. A identidade de Nietzsche não é dada fora do texto, é, pelo contrário, uma sua criação ou uma “*théorie du simulacre*” (*ibidem*) constituída por (e constituinte de) Nietzsche. O nome torna-se uma obrigação, uma dívida do portador, que necessita do nome para ser vivo depois da morte. Na verdade, a vida só se verifica quando o portador morre e o nome permanece actualizável; daí que a preocupação de Nietzsche seja a criação de um contrato dirigido a si próprio, constituinte de si próprio, centrado num nome que só o eterno retorno legitima:

114

«Ce récit qui enterre le mort et sauve le sauf comme immortel, il n'est pas *auto*-biographique parce que le signataire raconte sa vie, le retour de sa vie et non en tant que mort; mais parce que cette vie, il se la raconte, il est le premier sinon le seul *destinataire* de la narration. Dans le texte. Et comme le “je” de ce récit ne se destine que dans le crédit du retour éternel, il n'existe, il ne signe, il n'arrive pas avant le *récit* comme retour éternel. Jusque-là, *jusqu'à présent*, je ne suis, vivant, qu'un préjugé peut-être. C'est le retour éternel qui signe, ou qui scelle.» (*ibidem*: pp. 56-57).

Fradique pode ser a máscara nietzschiana, ou o nome derridiano, de Eça de Queirós, da Geração de '70, de Portugal, da Europa, do século XIX. Em todos estes casos, é um nome pensado como registo de pessoas, espaços e lugares. O nome / máscara de Fradique seria um contrato, uma máquina cultural cujo funcionamento é instaurado e regulado pelo texto: para lermos o nome queirosiano de Fradique, devemos entendê-lo como a resultante dos protocolos de leitura estabelecidos na própria escrita.

Nesta ideia de contrato e a-*present*-ação de si, estamos mais uma vez próximos da heteronímia pessoana. Joel Serrão defende que o primeiro Fradique Mendes, nome de autor criado por Antero, Eça e Jaime Batalha Reis, merece de pleno direito ser entendido como heterónimo. De resto, para o ensaísta, haveria já tentames de heteronímia no autor A. Z., com rubricas em *Distrito de Évora*, e onde se deve ler como hipotexto o nome de Eça de Queiroz (Serrão, 1985: p. 121), e ainda no Bacharel José, autor através do qual Antero de Quental acusa a sua própria poesia de ser excessivamente proteiforme em termos ideológicos (*ibidem*: p. 182). Joel Serrão lembra ainda que a criação de heterónimos, com o investimento biografista e a definição de cosmovisões próprias necessários, acontece já em Kierkegaard, sendo original no caso Fradique apenas o carácter colectivo da invenção (*ibidem*: p. 236). Contudo, mesmo se há deveras

discordâncias ideológicas entre o Bacharel José e Antero de Quental, ou entre o Antero que apresenta os «Poemas do Macadam» e o próprio poeta satânico, dificilmente encontraremos autonomia heteronímica a nível do estilo de Carlos Fradique Mendes. O próprio Antero pode, anos depois da experiência de Fradique, incluir textos do “heterónimo” entre os seus próprios *Sonetos*, sem incongruência estilística ou sequer ideológica.

Quanto ao último Fradique Mendes, Carlos Reis questiona-se sobre a possibilidade de o ler como heterónimo partindo dos esforços queirosianos para atribuir a Fradique uma existência real: esta “autonomização biográfico-literária” (1984: p. 47), implicando um máximo de verosimilhança, é atingida por Eça através do estabelecimento de relações entre Fradique e os seus contemporâneos; e quando os contemporâneos discordam de Fradique e se lhe opõem, a autonomia ontológica da personagem acentua-se. É necessário, contudo, perguntar se tal basta para fazer de uma personagem, criadora de textos, heterónimo de pleno direito. Para Carlos Reis, Fradique, embora alcance a autonomia biográfica e ideológico-cultural requerida, não logra uma individualidade estilística (evidente nos heterónimos pessoanos, que nascem imediatamente como estilo próprio, e só mais tarde ganham uma biografia); na verdade, não há diferença significativa entre Fradique e Eça como epistológrafos (*ibidem*: pp. 57-58). Antevendo-se embora em Fradique a proposta estética de Pessoa, a personagem de Eça de Queirós é um proto-heterónimo cujas relações com o seu criador nunca se deixam esquecer. Comparando as experiências estéticas de cisão do sujeito em Eça de Queirós, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, Ana Nascimento Piedade acrescenta:

«pensamos também que o mefistofélico poeta das «Lapidárias» se identifica demasiado com o seu ‘progenitor’ para poder surgir como um verdadeiro heterónimo. Ou melhor, Fradique não foi, de modo consciente e *deliberado*, tornado *absolutamente* distinto, ou seja, planeado pelo autor-Eça de forma a surgir como um *outro* plenamente configurado, quer dizer, um outro que não fosse objecto desse sujeito-autor, mas ele próprio um sujeito.» (2003: p. 117).

Se Eça prenuncia já uma cisão dialógica e a heterogeneidade interior do sujeito, se Fradique é «paradigma da transitoriedade caótica do seu tempo, reflectindo já o *sincretismo inquieto* e a *impossível unidade da consciência moderna*» (*ibidem*: p. 292), ainda assim este dândi não pode ser considerado mais do que um *semi-outro*. O desdobramento queirosiano teria pois limites claros: enquanto Mário de Sá-Carneiro faz da dispersão uma prática e um tema centrais, «Eça, dando largas à sua idiossincrática

natureza de 'autor-actor', apenas poderá ter intuído, com *um grau de consciência indeterminado*, essa moderna *necessidade* de dissociação da identidade literária.» (*ibidem*: p. 151).

Por outro lado, é óbvio que um Zaratustra existe apenas como personagem de Nietzsche, enquanto Fradique surge como autor de uma obra; o jogo de investimentos ficcionais e biográficos depende desta apresentação das figuras. Se Fradique não é heterónimo de pleno direito, não deixa de ser também mais do que um mero epistológrafo ou narrador de primeira pessoa. A mistificação que cerca este autor desde o primeiro surgimento colectivo orienta a criação de expectativas dos leitores e faz de Fradique um nome de autor.

Maria João Simões (1991) lembra que a apresentação de Fradique Mendes como pessoa empírica chega a um ponto em que o próprio Eça de Queirós se sentiria ameaçado pela sua criatura: Fradique é mais famoso em Lisboa do que o próprio Eça de Queirós, como fica claro em algumas cartas deste a Emília de Resende. Se tal fama divertiria Pessoa e Sá-Carneiro, que regozijaram quando Caeiro passou por indivíduo "real", numa célebre *blague*, Eça, por seu turno, sentir-se-ia vítima da sua mistificação. E, como Conan Doyle decide matar a personagem Sherlock Holmes, mais famosa em Londres do que o próprio escritor, também Eça rivalizaria com Fradique, segundo Maria João Simões: «Incomodado por esta interferência na sua própria existência, Eça de Queirós reage, tentando subtrair a Fradique alguns dos dividendos que ele próprio lhe concedera.» (1991: p. 279). A reacção de Eça consistiria em escrever as suas iniciais a seguir à assinatura de Fradique, nas cartas publicadas em jornais. Assim, mantém-se e destrói-se a heteronímia: as iniciais não são um nome completo, nem chegam talvez para identificar o "verdadeiro" autor. A autonomia de Fradique permanece, instável. Para Simões, a decisão é clara:

«podemos dizer que um determinado número de elementos da subjectividade de Fradique e de Eça se sobrepõem interferencialmente, criando entre eles uma continuidade descontínua.

(...) não é possível descortinar (senão à lupa) no discurso de Eça-Fradique zonas nitidamente ecianas ou exclusivamente fradiquianas.» (*ibidem*: p. 281).

Talvez a questão da autonomia se resolvesse se Fradique produzisse uma obra (também outras personagens queirosianas, como Ega ou Artur Corvelo, precisam de produzir uma obra para se sentirem existentes perante os outros, e falham quando não a escrevem ou não obtêm reconhecimento público). Ora, o Fradique queirosiano renega os poemas

satânicos e não escreve senão cartas. «Memórias e Notas» salienta, porém, que Fradique *seria capaz de* escrever toda uma obra e refere cartas extensas que constituem, *consta*, verdadeiros tratados e nunca serão, afinal, apresentadas (também neste adiamento infinito Bernardo Soares seria o avatar radical de Fradique).

Para Carlos Ceia, esta estratégia de delineamento de uma ausência constitui a essência de Fradique enquanto autor virtual: «Não interessa a Eça que Fradique produza uma obra, mas que seja antes o eterno potencial criador de uma obra. Assim se constroem todos os mitos, que valem por aquilo que vêm a ser potencialmente e não por aquilo que deixam criado.» (1999: p. 34). Paradoxo que agradaria a Mário de Sá-Carneiro ou a Jorge Luis Borges: Fradique define-se por o que não existe; e não por incapacidade de criar, mas pela capacidade que estudadamente não utiliza (ou pela capacidade de não ser capaz). Aproximando Fradique Mendes de Ximénès Doudan, autor de uma correspondência que Fradique conhecia, apreciava, imita porventura, Campos Matos lembra a “volúpia do repouso” de Doudan, conforme a expressão de um prefaciador das *Mélanges et Lettres*. Fradique é dado por via negativa; mas esta negatividade, paradoxalmente, constitui o indispensável de Fradique. Ceia conclui: «o que vai ser objecto de estudo não pode ser a sua obra, porque não existe, mas a sua virtualidade, inquirindo Eça sobre as suas probabilidades de se tornar real.» (1999: p. 35).

Encontramos um último comentário à impossibilidade de definir a obra de Fradique numa nota de rodapé de «Memórias e Notas» sobre cartas inéditas:

«Estas cartas constituem verdadeiros ensaios históricos, que, pelas suas proporções, não poderiam entrar nesta colecção. Reunidas as notas e fragmentos dispersos, devem formar um volume a que o seu compilador dará, penso eu, o título de “Versos e Prosas de Fradique Mendes”.» (Queirós, 1900a: p. 75n).

É um passo misterioso, de implicações importantes. Em primeiro lugar, pela multiplicação de personalidades à volta da edição do texto: jamais saberemos quem é o “compilador”, tal como só podemos conjecturar sobre a identidade do narrador de «Memórias e Notas» (as reservas de Carlos Reis ou de Ana Nascimento Piedade quanto a uma identificação apressada deste narrador com Eça de Queirós, *efectivo autor* do texto, parecem-nos pertinentes). Ora, na nota, dissocia-se o “compilador” da obra e o “eu” que “pensa” e escreve este texto, mas nunca se esclarece a identidade de qualquer um deles. Por outro lado, o livro «Versos e Prosas

de Fradique Mendes» nunca foi publicado, da mesma forma que os próprios versos e prosas que aqui se prometem não existem (?); *trata-se, portanto, da mistificação da edição de um texto mistificado*. Fradique não é aquilo que se esconde *sob* este mistério e na ausência, ele é *o* mistério e a ausência.

5. Fradique, Portugal e a Europa

118

Fradique não termina em Fradique; este autor é impensável sem um contexto e uma geração. O seu código de comportamento opõe-se a determinada Europa, aparentemente democrática e liberal, no final do século XIX, lançando contra ela o paradigma de uma Europa aristocrática. Fradique joga valores contra valores, num momento histórico que considera de degenerescência. Mais ainda, Fradique é uma Europa que urge recuperar. Podemos distinguir nele, assim, relações de diálogo e máscara com Eça de Queirós ortónimo, de simpatia e metonímia com a Geração de '70, depressa já *Vencidos da Vida*, de contraditório fascínio e repulsa com a Europa a que pertence mas de que procura fugir. Fradique sabe que, vivendo na civilização que o forma, é como aquele homem, perdido no nevoeiro, que “com espanto se encontra numa taverna” quando “julgara penetrar num templo” (Queirós, 1900a: p. 70). Esta capacidade fradiquista (limitada, porém) de auto-desengano é partilhada por outras personagens de Eça; Fradique é, nesse sentido, um Carlos da Maia final mas na posse de uma *verve* que permite ainda afrontar o país decaído em cartas verrinosas. O divórcio entre o queixume e a crítica e, por outro lado, a acção é também comum a ambos. Fradique, interior e exterior a Portugal, figura *u-tópica*, como Nietzsche, alemão e acusador da Alemanha, poderia escrever sobre os portugueses o que o filósofo de Zaratustra escreve sobre os seus conterrâneos: «tal como toda a coisa ama o seu símbolo, assim o alemão ama as nuvens e tudo o que é pouco claro, que devém, crepuscular, húmido e toldado: o incerto, o inacabado» (Nietzsche, 1886: p. 166).

Identificando Fradique como um “arquétipo do grupo” *Vencidos da Vida*, Isabel Pires de Lima sublinha (1987: p. 336) quanto esta personagem colectiva concilia ideologias várias: «um certo carácter fragmentário e até mesmo artificial que a personagem de Fradique Mendes tem deriva em boa parte de ela corresponder a esta espécie de montagem intencional» (*ibidem*: p. 338). Daí também que em Fradique coexistam uma atitude provocatória (mais do que revolucionária) e uma ironia *blasée* sobre a sua própria incapacidade para alterar o estado de coisas. Próximo, neste

sentido, da duplicidade dos *Vencidos da Vida*, Fradique torna-se indecível: há realmente derrota do grupo e de Fradique, ou a formação do mito do vencidismo é ainda uma (última) *farpa* lançada contra um país onde o sucesso político, económico e literário deveria simbolizar *necessariamente* uma vitória sobre a vida? Lembre-se que o nome do grupo resultou na resposta indignada de Pinheiro Chagas, que Eça rebate numa carta célebre pelo registo de indecibilidade. Estarão estas duplicidades no cerne de Fradique? Para Isabel Pires de Lima, o autor da *Correspondência*, em vez de ser empurrado pelo destino para a desistência, assume e exhibe o vencidismo: «não poderá Fradique Mendes aparecer-nos como a expressão consciente de uma pose vencidista, como a assunção lúcida e voluntária da desistência? Ao contrário de Carlos da Maia (...), Carlos Fradique Mendes é, à partida, um desistente, o que faz dele o menos vencido dos Vencidos.» (1987: p. 340). Neste sentido, podemos ainda perguntar-nos se há ou não contradição entre o constativo da desistência (penso no firme, absoluto “Não há nada a fazer”) e o performativo da sua exibição criadora (por cartas, pela ironia do discurso, pela resposta estética ao mundo).

Haveria, assim, três formas de vencidismo. Carlos da Maia é um *genuíno* vencido da vida, incapaz de formular claramente, a não ser no último capítulo de *Os Maias* (e mesmo aí...?), a sua derrota perante os projectos de juventude. O grupo *Vencidos da Vida* pode já enunciar, com uma ironia capaz de provocar (incidental ou propositadamente?) a indignação olissiponense, uma filosofia de renúncia à acção. Fradique representa a terceira e mais complexa possibilidade: é um vencido na medida em que recusa a acção, *mas escreve cartas para o dizer*. A afirmação do cansaço, em relação a uma Europa condenada, constitui e nega Fradique como desistente. Fradique é o “menos vencido dos Vencidos” porque luta esteticamente para ser vencido (tal como Álvaro de Campos nunca está tão cansado que não tenha força para escrever um poema sobre o absoluto cansaço). Novamente não podemos concordar com a tese generalizadora e iluminista de António Sérgio, para quem «é óbvio que uma mente essencialmente activa nunca se fica na conclusão de que “não há nada a fazer”» (1980: p. 105).

Esta duplicidade nasce também de uma angústia de influência (de novo adopto e adapto a expressão de Harold Bloom) em relação às gerações românticas e liberais que antecederam Eça. A desistência implica abandonar as esperanças dos pais políticos e poéticos. Mas até que ponto este abandono não implica uma tomada de posição activa? desistir de uma geração não obriga a criar activamente outra?

6. O niilismo da “populaça”

Ora, Fradique faz-se também a partir de (e contra) certa ideia de Europa. Qual era a Europa de Nietzsche e Eça? O adivinho diz, em *Also Sprach Zarathustra*: «E vi uma grande tristeza espalhar-se sobre todos os homens. (...) / Espalhou-se uma doutrina, e com ela circulou uma crença: “Tudo é vão, tudo é igual, tudo passou!”» (Nietzsche, 1883-85: p. 149). É o primeiro sinal de alarme; em Portugal, teríamos de esperar por *Húmus* para ouvir uma denúncia semelhante. Em Nietzsche, o “Tudo é vão” que se escuta nos discursos da Europa era já apontado como niilismo. Contra esta vontade de declínio, Nietzsche afirma a vida e anuncia o super-homem; ora, a superação do homem nada tem a ver com a obtenção de poder social, mas dá-se na capacidade de criação de valores: o “homem superior”, gozando de consideração e riqueza, apenas carrega os velhos valores niilistas da Europa. Por isso em *Also Sprach Zarathustra* o profeta condena estes homens *superiores* (a formulação é tão irónica quando, no sentido oposto, os elementos da Geração de '70 chamarem-se *vencidos da vida*), atribuindo-lhes a decadência da Alemanha e a formação de uma filosofia de escravos. O homem superior pertence ainda à “populaça”. Dominados pelo ressentimento que fundamentaria o cristianismo, tais espíritos superiores assemelham-se, segundo Zarathustra, ao burro e ao camelo, carregando valores já formados. Torna-se por isso tanto mais estranho que as primeiras interpretações da obra de Nietzsche na Europa entendessem como pessimista e niilista um autor que afirmava Diónisos, o Super-Homem, a transmutação de todos os valores.

Também Fradique exprime desencanto por aquilo a que chama o “nosso século apressado” (Queirós, 1900a: p. 216). Mas nem sempre o tédio e o desencanto das personagens queirosianas se resolve com a descoberta da vida dionisiaca; pelo contrário, cedem à eterna repetição de percursos desistentes, reactualizando velhos valores e perdendo-se na uniformização dos comportamentos no século XIX. Fradique surge como defensor da originalidade contra um mundo dessacralizado (a crítica ao progresso, como facilidade que retira ao homem a possibilidade de criar novas soluções para velhos problemas, pode ser entendida neste sentido, aliás próximo de teses de *A Cidade e as Serras*). O marasmo do século que Fradique vê terminar é provocado pela incapacidade de o homem refazer a cosmovisão ética: a Europa reduz-se ao “sim” massificado do burro que recusa o “sim” criativo de Zarathustra; por isso o profeta do eterno retorno abandona a civilização: «Os coveiros contraem doenças nas suas escavações. Sob os velhos escombros dormem exalações insalubres. Não é necessário remover os pântanos. É preciso viver na montanha.» (Nietzsche, 1883-85: p. 208).

Ora, o medo da uniformização dos comportamentos na vida europeia é entendido por Fradique no seu sentido mais literal. O nivelamento começa na própria aparência: contra a uniformização, Fradique questiona a pertinência do uso de uniformes. Lembre-se o caso do padre Salgueiro: «Nunca, desde que foi colado à sua paróquia, padre Salgueiro se considerou senão como um funcionário do Estado, um empregado público, que usa um uniforme, a batina (como os guardas da Alfândega usam a fardeta)» (Queirós, 1900a: p. 208). Trata-se de mais uma actualização do camelo: o padre que carrega a instituição? Ou dessa outra caricatura nietzschiana que vê o europeu como uma enorme orelha, uma receptividade acrítica a preconceitos reactivos? Talvez o padre Salgueiro mostre ainda como a dialéctica do ressentimento e da vontade de aniquilação atinge o apogeu: nem sequer acredita na ideologia que o forma, limita-se a usá-la, sem consciência sequer do seu próprio cinismo. Na pena de Fradique, já nem é um padre que carrega valores, mas um padre que *dá uso ao carregamento* de valores.

O alfaiate, criador (literal) de uniformes, merece também a crítica de Fradique: «vestindo-nos todos pelo mesmo molde, V. leva-nos todos a ter o mesmo sentir e a ter o mesmo pensar» (Queirós, 1928: p. 46). Como não lembrar aqui esse outro alfaiate que o implacável protagonista de «Der Spaziergang», de Robert Walser, atacará, denunciando a caricatura que o fato recém-acabado cola ao seu portador? Ora, o alfaiate defende-se, respondendo que altos funcionários e magistrados o procuram e ficam satisfeitos (Walser, 1917: p. 64). O nada recalcado protagonista de Walser afasta-se cheio de tédio: aqueles que abandonam a sociedade humana e as suas convenções não admitem comparações daquele teor. Da mesma forma, Fradique é implacável contra o “uniforme francês” do paradoxal purista da língua portuguesa: «É moderno, é vivo até à medula; a língua que no fundo lhe agrada é a francesa; foi educado à francesa; veste, pensa, come, *flirta*, fala, legisla pelo molde francês, que entende ser o mais gracioso e o mais cómodo.» (*ibidem*: p. 77). O purista escreveria no sentido de proteger a língua portuguesa (o que não deixa de ser também uma uniformização conservadora), mas escrevendo *à francesa*. Neste jogo de desconstrução, Fradique poderá visar os galicismos do próprio Eça de Queirós? A criatura sobrepõe-se ao criador? Poderia Fradique acusar Eça de niilismo?

Recusando a uniformização, não admira que tanto Fradique como Nietzsche condenem o jornal do século XIX. Aos três malefícios provocados pelo jornal enumerados por Fradique (aligeiramento dos juízos, exacerbação da vaidade, endurecimento da intolerância (1900a: pp. 215ss.)), subjaz a crítica mais lata do nivelamento de opiniões. Para Fradique,

todas as formas de comunicação, porque se dirigem democraticamente a um público lato, se deixam contaminar pela vontade de declínio; lembre-se em que termos é gizada a crítica a um livro de poesia de contornos românticos: «Há desde logo um grande impudor em fazer assim do nosso coração uma tiragem de quinhentos volumes, para o vender, palpitante e sangrando, nos balcões das lojas.» (*Idem*, 1928: p. 64). Em *Götzen-Dämmerung*, Nietzsche vai mais longe, descrevendo a possibilidade de nivelamento na linguagem em geral: «Em toda a linguagem há um pouco de desprezo. A linguagem parece ter sido inventada só para transmitir o ordinário, medíocre, comunicável. Pela linguagem vulgariza-se quem fala.» (1888b: p. 99). Vulgaridade significa, em Nietzsche e em Fradique, perda de si próprio como criador. Finalmente, a perda está sistematizada na ideia de Estado. Este, segundo Nietzsche, organiza pelo indivíduo os conceitos de bem e mal: é mais um sintoma da vontade de morrer. A crítica fradiquista à Lisboa “politiqueira” (Queirós, 1900a: p. 79) ou aos seus símbolos, como Pacheco (*ibidem*: p. 161ss.), partilha com Nietzsche a mesma consciência de que as axiologias do poder provocam o nivelamento dos conceitos.

É possível suspeitar que Fradique receia menos a “população” em geral do que determinada classe burguesa, ávida de acompanhar as modas, o “ar do tempo”, e interessada na manutenção da ética e da política tradicionais. Assim se pode compreender o elogio feito por Fradique (e pelo Jacinto “regenerado” em Tormes) à sinceridade do povo português, que teria sabido preservar hábitos seculares. Fradique parece sensível à diferença fulcral entre o século XIX e o Antigo Regime; mas a repulsa fradiquista ultrapassa o mero *topos* da crítica ao “contemporâneo”: se a denúncia do “desconcerto do mundo” é universal (as alarmistas avaliações de Jean Baudrillard ou Gilles Lipovetsky servem de exemplo para a pós-modernidade), Fradique define uma oposição pertinente. Lembremos a leitura da História de Jacques Le Goff, para quem a Idade Média só termina com a Revolução Industrial. Fradique adivinharia o papel crucial do século da máquina, do comboio, do jornal, da filosofia do Estado. Mas, se para Le Goff o fim da Idade Média resolve pela primeira vez problemas seculares, Fradique e o Jacinto “regenerado” sublinham apenas os novos problemas da História *post*-Idade Média, ou *post*-Antigo Regime.

Qual é a solução para a uniformização burguesa do ocidente? Fradique defende o regresso à genuinidade do povo: não estaremos perante mais uma ironia? E o povo de Fradique não será só um *topos* de retórica? Talvez, perante a aberração do nivelamento de comportamentos, só o dandismo surja a Fradique como solução:

«O dândi integra, evidentemente, este movimento de repúdio e o dandismo parece ser, neste contexto, uma estratégia de vida fruto de uma sociedade que se aborrece na uniformização própria da democracia e da produção em cadeia: o dândi recusa o anonimato, antes de mais, através de uma busca de excentricidade na elegância e do culto da arte de surpreender.» (Lima, 1991: p. 101).

Isabel Pires de Lima relativiza porém o destaque almejado por Fradique: a excentricidade deve ser moderada, sem atingir a transgressão dos códigos. Será esse, talvez, o limite da super-humanidade de Fradique.

7. O eterno retorno

Num momento de doença, Zaratustra questiona a sua mais alta certeza: a do eterno retorno. A tristeza diz-lhe que o homem mesquinho voltará eternamente e Zaratustra cai no tédio (Nietzsche, 1883-85: p. 245ss.). Este tédio não é o de Luísa em *O Primo Basílio* nem o de Carlos no consultório vazio de *Os Maias*: é um tédio de repulsa pela repetição ontológica do mesmo. Luísa e Carlos da Maia fazem parte do mundo niilista que, regressando, perturba Zaratustra. O tédio do anunciador do super-homem encontra paralelo, porém, no tédio de Fradique, para quem «hoje todos nós servilmente tendemos a pensar e sentir como antes de nós e em torno de nós já se sentiu ou pensou» (Queirós, 1900a: p. 63). Fradique não pensa o eterno retorno enquanto modelo ontológico, cosmogonia, ciclo eterno; o seu tédio / doença, porém, aproxima-se do nietzschiano em angústia.

Em *Also Sprach Zarathustra*, o profeta conclui que «tudo o que está maduro quer morrer» (Nietzsche, 1883-85: p. 362); a Europa deseja o aniquilamento porque perdeu a afirmação da vida; neste sentido, o eterno retorno da Europa reactiva é uma tortura. Os homens superiores, considerando a vida como doença, anseiam pela morte como cura, num modelo socrático: ironicamente, Zaratustra deseja que os votos dos homens superiores se cumpram, e desespera porque o homem superior, mesmo assim, não pára de regressar. A maturidade da Europa e o “espírito de seriedade” são precursores do aniquilamento adiado. O que perturba Zaratustra é menos a decadência do que a impossibilidade de abandonar o ciclo, de deixar que as forças do ressentimento atinjam a aniquilação absoluta. Também Fradique pensa assim. Não se trata de desesperar perante a existência do ressentimento, mas de lidar com a consciência de que o ressentimento e o super-homem alternarão infinitamente:

«Fradique encolheu os ombros:

— Há-de vir [um novo Cristo]; há-de talvez libertar os escravos; há-de ter por isso a sua igreja e a sua liturgia; e depois há-de ser negado; e mais tarde há-de ser esquecido; e por fim hão-de surgir novas turbas de escravos. Não há nada a fazer.» (Queirós, 1900a: p. 94).

José Eduardo Agualusa parafraseia esta tese em *Nação Crioula*, romance de contrafacção que divulgaria, como consta do seu subtítulo, *A correspondência secreta de Fradique Mendes*, uma longa aventura amorosa dividida entre Angola e o Brasil. Afirma aí Fradique: «Sempre existiram escravos (...) E alguns, como Espártaco, o trácio, organizaram revoluções, mas depressa foram vencidos e tudo ficou na mesma. É essa a definição de revolução: um movimento de rotação completo em torno de um eixo imóvel.» (Agualusa, 1997: p. 142). Reencontramos ainda o tópico do retorno em *Lendas de Santos* e em *A Cidade e as Serras*. Jacinto e Zé Fernandes consideram que só o regresso de Cristo poderia talvez recuperar a civilização; mas o balanço final é, mais uma vez, negativo:

«Assim tem de ser recomeçada a obra da Redenção. Jesus, ou Gautama, ou Cristna, ou outro desses filhos que Deus por vezes escolhe no seio de uma Virgem, nos quietos vergéis da Ásia, deverá novamente descer à terra de servidão. Virá ele, o desejado? Porventura já algum grave rei do Oriente despertou, e olhou a estrela, e tomou a mirra nas suas mãos reais, e montou pensativamente sobre o seu dromedário? Já por esses arredores da dura Cidade, de noite, enquanto Caifás e Madalena ceiam lagosta no Paillard, andou um anjo, atento, num vôo lento, escolhendo um curral! (...)

Não, Jacinto não sabia — e queria acender um charuto.» (Queirós, 1900b: p. 91).

O eterno retorno do mesquinho é uma doença porque não há, pensam Fradique, Jacinto e Zé Fernandes, uma força libertadora que permita abandonar o movimento em que circulam as forças reactivas: «Não há nada de novo sob o Sol, e a eterna repetição das coisas é a eterna repetição dos males.» (*ibidem*: p. 104).

Se é lícito adaptar livremente o conceito de Zaratustra, podemos aproximá-lo de outra preocupação de Fradique: o *hobby* da arqueologia. A consciência fradiquista da História como repetição e regresso do passado no presente (lembre-se a apresentação de Fradique em «Memórias e Notas»: a primeira actividade em que o vemos empenhado é justamente permitir

à múmia de Pentaour, escriba de Ramesses II, passar na alfândega portuguesa...) reflecte-se no interesse pela escavação nas ruínas da Antiguidade. Se a indagação da história apenas prova a Fradique que os acontecimentos se repetem (novos Cristos são crucificados sem se atingir a expiação do pecado e o advento do reino de Deus), não só a arqueologia se torna uma forma de desespero contra a repetição, uma busca de arquétipos, ou pelo menos de uma Idade do Ouro que resgatasse o século do niilismo, mas também o próprio Fradique se descobre a si próprio como formado pelo passado e procura um estilo de vida que regenere, senão a História, a sua própria existência. A arqueologia é, pois, um programa de conduta; escavar significa tomar consciência da diferença entre o presente pessimista e o passado opulento, tal como descobrir (e tentar anular) o momento do começo do declínio.

Estamos portanto próximos de uma operação nietzschiana: a indagação sobre a *genealogia da moral* (1887), como arqueologia da ética, da moral e da religião. Ressalvem-se as devidas distâncias: a arqueologia de Fradique deve confirmar certa ideia de História, enquanto a genealogia de Nietzsche desconstrói a moral; mas nos dois movimentos há uma investigação que pretende, desenterrando o esquecido, repor certa verdade da História. Novidade do século XIX: se o próprio Ramesses pode regressar pela fotografia, então nenhum tempo é irregatável nem não-investigável: a reavaliação dos valores é possível. Veja-se ainda, em *O Mistério da Estrada de Sintra*, a tese segundo a qual se pode ressuscitar uma época por um romance, «assim como os Cuviers reconstituem já hoje um animal desconhecido por meio de um único dos seus ossos» (Queirós e Ortigão, 1870: p. 199).

Por outro lado, Nietzsche alertou muito cedo, na segunda das *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1874), contra o perigo de um excessivo culto da História que teria sacrificado toda a energia criadora do século XIX à mera compilação enciclopédica de saberes. Contra a vida criadora, a civilização alemã de oitocentos teria preferido uma estagnada observação do tempo. Curiosamente, também Eça escreve numa carta a Oliveira Martins, a 26 de Abril de 1894:

«É apenas um pouco de paciência, de que, como filósofo, deves ter provisão: se é que o belo ensino das religiões e das filosofias antigas sobre o sofrimento, lembra e aproveita no momento em que se sofre. Creio que não — talvez porque a filosofia, hoje, é um ornamento sumptuário da inteligência e não uma realidade e modo de ser da consciência. Já não há *Epictetos* vivos — há apenas comentadores, mais ou menos impressos, de Epicteto.» (pp. 197-198).

E António Sérgio defende que a angústia de Jacinto em *A Cidade e as Serras* não deriva de um excesso de civilização mas de um “critério *quantitativo* da cultura” e de uma ciência feita pela mera “acumulação de notícias” (1980: p. 66).

No entanto, a única conclusão de Fradique é que, se houve uma Idade de Ouro, ela terminou; só o homem mesquinho se repete na História contemporânea. Conclusão pessimista que Zaratustra rejeitaria. Para o profeta de Diónisos, se todos os homens da actualidade são “aleijados” (Nietzsche, 1883-85: p. 155) porque se subordinam, ainda assim o homem capaz de *querer* subordinaria a própria repetição. É super-homem aquele que *pode desejar* a repetição, que assume a alegria e a criação de valores desejando que eles permaneçam. O homem do ressentimento e da vontade de morte é presa do tempo, enquanto o super-homem se pode comparar com aquele pastor que, mordendo a cobra que o mordida, se vence a si próprio e alcança a alegria da eternidade (*ibidem*: p. 177). *Aceitar* o retorno é alcançar o domínio de si próprio e da História:

«E como havia eu de suportar ser homem, se o homem não fosse também poeta e adivinho em enigmas e redentor do acaso?

Redimir os homens passados e que em vez de dizer: “Pertence ao passado, é um facto”, se diga: “assim o quis” — eis aquilo a que chamarei redenção.» (*ibidem*: pp. 155-156).

Gilles Deleuze considera (1965) que o eterno retorno não implica o regresso de todas as coisas e acontecimentos: o eterno retorno é selectivo. Num sentido ético, em primeiro lugar, pois na filosofia de Zaratustra o homem pode escolher um modo de vida tal que o desejo repetido eternamente; dado que o retorno de si próprio é inevitável, o homem deve definir uma conduta de que deseje o regresso. Por isso a eternidade confunde-se com a suprema alegria: só o que é alegre deseja voltar (pelo contrário, o homem ressentido deseja apenas a morte, vive o retorno como condenação). Finalmente, porque o *desejo* de regresso significa libertação, até no regresso da dor o super-homem transcende o eterno ciclo. Eis o êxtase de Zaratustra:

«Então desejastes o Regresso de *todas as coisas*, voltando todas de novo, todas eternas, encadeadas, misturadas, amorosamente enlaçadas; oh! foi assim que amastes o mundo!

Vós próprios eternos, vós amai-lo eternamente e sempre; e à dor dizeis: «Passa — mas regressa!» *Porque a alegria quer eternidade!*» (1883-85: p. 363).

A esta leitura ética do eterno retorno, Deleuze acrescenta uma leitura ontológica: no eterno retorno não regressa tudo, dá-se um depuramento do ser. Deleuze compara o movimento do ciclo com o de uma roda (1965: p. 32): se o movimento conduz à repetição do mesmo, também é certo que a força centrífuga expelle os elementos mais fracos ou menos apegados ao retorno. Nietzsche consideraria, portanto, que na sucessão de retornos o homem mesquinho é apagado da evolução universal.

Enquanto Zaratustra descobre em si próprio a alegria dionisiaca que lhe permite ultrapassar o desespero da repetição do mesquinho, Fradique ilude a condenação na ironia e numa correspondência crítica mas consciente das suas ilusões. Apesar de tudo, Fradique não surge como mero derrotado pela eternidade. Será Fradique um super-homem?

8. O anúncio do super-homem

Para responder a esta pergunta, seria preciso definir Fradique. Ora, se o super-homem tem Zaratustra como profeta, Fradique é anunciado pelo narrador de «Memórias e Notas» em termos ambíguos. Em vez de defender o projecto de vida do autor da *Correspondência*, o narrador escuda-se atrás da opinião pública:

«Fradique, com a sua indócil e brusca liberdade de juízos, afrontava o perigo de passar por um petulante rebuscador de originalidade, ávido de gloriola e de excessivo destaque. Um espírito inventivo e novo, com uma força de pensar muito própria, deixando transbordar a vida abundante e múltipla que o anima e enche — é mais desagradável a esse mundo do que o homem rudemente natural (...). Desse espírito indisciplinado e criador, logo se murmura com desconfiança: “Pretensioso! busca o efeito e o destaque!”» (Queirós, 1900a: p. 65).

Este diferimento do juízo sobre Fradique vai-se acentuando em «Memórias e Notas», cavando-se um fosso entre o narrador e o autor das *Lapidárias*. Embora o Fradique que o narrador conhece em 1867 seja elogiado (a tal ponto que podemos ler aqui apenas ironia e mais uma caracterização do romantismo do narrador do que um retrato “puro” (?) de Fradique), tal imagem nunca vem a ser realmente corroborada ou negada no decurso do convívio entre os dois amigos. Na instabilidade desta focalização, na ausência de um profeta certo, apenas podemos especular sobre a super-humanidade de Fradique.

Por outro lado, nunca conheceremos o super-homem nietzschiano. Zaratustra é apenas um profeta, aliás contraditório e alucinado (mas pelo menos grandiloquente e sublime nos seus erros; em Celan, depois do

Holocausto, os profetas já só podem balbuciar). Sempre anunciado em *Also Sprach Zarathustra*, o super-homem apenas se deixa vislumbrar como o futuro do homem. Ora, o homem não é simplesmente negado no super-homem; como os próprios termos indicam, o homem é o *substrato* do super-homem. Da super-humanidade só se pode conhecer a semente. Talvez, de resto, a indefinibilidade do super-homem seja essencial, se definir é recuperar uma escala humana e finita, dizer o absolutamente novo numa linguagem gasta, incorrer em *hybris* (um pouco como Heidegger considera a divindade inavaliável pois toda a qualificação a reduziria a um paradigma humano).

Identificada a aporia, pode-se ainda falar de um programa de Zarathustra / Nietzsche para o super-homem; tudo nesse programa, porém, é orientado para o futuro. A transmutação de valores, a fidelidade à terra e à vida contra as propostas da metafísica e da religião, a compreensão do homem como ponte e não meta pertencem a um *pro*-grama e um *pro*-jecto anunciados mas por cumprir (como, sintomaticamente, a “obra” de Fradique). Tais objectivos, mas ditos no presente de Zarathustra, não pertencem a nenhum tempo; e também neste sentido *Also Sprach Zarathustra* é por excelência o livro “para todos e para ninguém”. Os *pro*-jectos nem são concretizados nem permanecem em potência. Na verdade, mesmo o programa implica uma forma de aporia: não é presente, porque o super-homem é apenas anunciado, nem ausente, porque Zarathustra já o conhece (da mesma forma que, no anúncio de João Baptista, Cristo está *já* presente *sem* estar presente): como poderia Zarathustra anunciar a super-humanidade sem a inaugurar? O anúncio é um performativo paradoxal. De resto, Zarathustra sabe que todo o anúncio é criação e criação de si próprio:

«Ó criadores, Homens superiores, nunca se carrega consigo senão o seu próprio filho.

Não vos deixeis doutrinar. Quem é pois o *vosso* próximo? Mesmo agindo “no interesse do próximo”, não criais nada para ele.

Esquecei pois esse “para”, criadores.» (Nietzsche, 1883-85: p. 326).

Será Fradique capaz de corresponder a este *pro*-grama nietzschiano, abandonando os valores metafísicos ocidentais para alcançar a afirmação incondicional da vida? Ouçamos o “rude programa de conduta” que o jovem Fradique teria enunciado “com toda a leviana altivez da mocidade”, como refere o narrador de «Memórias e Notas»: “Os homens nasceram para trabalhar, as mulheres para chorar, e nós, os fortes, para passar friamente através!...” (Queirós, 1900a: p. 91). Pelas qualificações de “rude

programa” e “leviana altivez” o narrador dissocia-se de um jovem Fradique cruel e elitista. Se “passar friamente através” implica superar o homem, talvez o narrador de «Memórias e Notas» recusasse a super-humanidade. Mas não Fradique, capaz da crueldade aristocrática elogiada por Nietzsche.

Como Fradique, Zé Fernandes de *A Cidade e as Serras* reduz a evolução da civilização ocidental a uma avaliação violenta e cujo vocabulário ecoa o do jovem dândi: «Os séculos rolam; e sempre imutáveis farrapos lhe cobrem o corpo [à Cidade], e sempre debaixo deles, através do longo dia, os homens labutarão e as mulheres chorarão.» (Queirós, 1900b: p. 88). No entanto, quando Zé Fernandes contrapõe àquela degenerescência da Europa a crueldade da *aretê* aristocrática, esta é gratuita, não salvadora como em Nietzsche. Lê-se em *A Cidade e as Serras*: «Há andrajos em trapeiras — para que as belas Madames d’Oriol, resplandecentes de sedas e rendas, subam, em doce ondulação, a escadaria da Ópera.» (*ibidem*: p. 89). Também em *O Conde d’Abranhos* encontramos, na pena do (muito suspeito) Z. Zagalo, uma (absurda) apologia da crueldade da aristocracia:

«Na Covilhã, por exemplo, tinha um cavalo adestrado que escoiceava, mal o alegre Camilo de Noronha assobiava. Costumava aproximá-lo de fidalgos e senhoras (mas sobretudo de plebeus)... Um assobio rápido, um coice imprevisto, e o individuo ou a dama eram levados em braços, no meio da hilaridade que entre os seus amigos causavam sempre tais façanhas. Sem inteiramente aprovar estas distrações violentas, não se pode, todavia, deixar de reconhecer que há em tais actos uma plenitude de seiva, de vida animal e de força que agrada em jovens fidalgos.» (Queirós, 1925a: p. 23).

Fradique nunca esmorecerá na afirmação de certa vontade de poder (embora seja difícil afirmar se a tal postura corresponde uma certeza íntima ou a mera provocação). Defende, contra a democracia emergente no século XIX, o privilégio da aristocracia, num conservadorismo político talvez destinado a chocar a *intelligentzia* liberal de oitocentos. Também para o filósofo do super-homem é pela crueldade aristocrática e criativa, e não na piedade cristã, que a sociedade europeia pode recuperar o dionisismo. Para a superação do homem, a sociedade deve ser a base da aristocracia, e não o contrário (Nietzsche, 1886: p. 188). A “moral dos escravos”, isto é, o cristianismo, com a sua apologia da igualdade, constitui para Nietzsche a blasfêmia suprema contra a vontade de poder. Por isso Zarathustra relaciona a morte de Deus, que só ele próprio e uma elite de super-homens podem assumir, com a formação, no plano social, de uma

“moral de senhores”: «esse Deus era o vosso maior perigo. / Ressuscitastes depois de Ele jazer no sepulcro. É agora enfim que vai luzir o grande Meio-Dia, que o Homem superior se vai tornar — o senhor.» (Nietzsche, 1883-85: p. 321).

Também Fradique sonha uma aristocracia, ora de sangue, ora de espírito. Filho de um pai que caçava, certamente por desporto, e de uma mãe que cortava feno por romântico bucolismo (Queirós, 1900a: p. 15), Fradique provém económica e socialmente do Antigo Regime. Na crítica à “precipitada democratização da nossa sociedade” (*ibidem*: p. 80), tem saudades de um mundo soterrado pela uniformização; mais uma vez, o paralelo com Jacinto impõe-se, mesmo se Fradique teve sempre plena consciência do que lhe falta. Não admira que idolatre o século XVIII: «— Nada de ideias! Deixem-me saborear esta bacalhoda, em perfeita inocência de espírito, como no tempo do senhor D. João V, antes da democracia e da crítica!» (*ibidem*: p. 82). Além da monarquia e da aristocracia de sangue, Fradique idealiza uma aristocracia espiritual: o próprio conhecimento deveria ser monopólio de uma elite. Daí que confesse ao narrador de «Memórias e Notas»: «A ciência, meu caro, tem de ser recolhida, como outrora, aos santuários. Não há outro meio de nos salvar da anarquia moral.» (*ibidem*: p. 59).

9. Crítica e transmutação de todos os valores

Voltemos ao breve mas importante texto de 1873 *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. A linguagem humana, afirma Nietzsche, é uma estrutura de dissimulação e não o espelho de uma realidade objectiva. A própria verdade é só uma convenção estabelecida por forças sociais: o verdadeiro e o falso dependem do pacto social; desta forma, a teoria da linguagem e da representação é indissociável de uma teoria do poder e da ética. Todos os valores são relativos à sociedade que os cria, embora o homem esqueça a origem convencional dos seus conceitos: toda a linguagem se gera a partir da utilidade social; assim, não pode haver aquela forma geral comum à linguagem e à realidade de que falava o “primeiro” Wittgenstein no *Tractatus Logico-Philosophicus* (cf. Marques, 1997). Com esta tese, abrem-se as portas para o relativismo e uma sensibilidade para a teoria da “vontade de poder” inéditos no pensamento ocidental. O super-homem, consciente de que não existem o bem ou o mal em si, torna-se capaz de criar a sua própria ética. Ser criador, então, equivale não só a realizar a crítica dos valores estabelecidos, negando ou invertendo oposições (Heidegger, contudo, descreveria a filosofia de Nietzsche como mero platonismo invertido), mas equivale também a ser

autor da sua própria existência (Richard Rorty enfatiza em Nietzsche a capacidade de criar novas metáforas do mundo numa idiossincrasia privada): «O Em si criador criou para seu uso o respeito e o desprezo, criou para seu uso a alegria e a dor. O corpo criador criou o espírito para seu uso, para ser a mão da sua vontade.» (Nietzsche, 1883-85: p. 40).

Também Fradique, criticando o servilismo intelectual português, persegue um ideal de crítica de ideias feitas, pelo menos a julgar pela afirmação do narrador de «Memórias e Notas» (afirmação tanto mais importante quanto são raras as suas tomadas de posição claras em relação a Fradique): «Não conheci jamais espírito tão impermeável à tirania ou à insinuação das “ideias feitas”: e decerto nunca um homem traduziu o seu pensar original e próprio com mais calmo e soberbo desassombro.» (Queirós, 1900a: p. 61). Esta necessidade de recusa, crítica e desmontagem de ideologias vigentes motiva e é motivada pelo nomadismo de Fradique; viajar (num sentido lato que excede as viagens físicas) faz parte da higiene do dândi, permitindo-lhe ler o mundo à luz da relatividade dos valores (um curioso desmentido encontra-se numa carta de Eça ao conde de Arnoso, onde se lê, por exemplo: «Se vier a Hyde-Park ou aos Campos Elíseos, vê só a *Vida* por fora, nos seus contornos exteriores. (...) *estar por dentro* é que é o interessante! (...) De acordo. Mas o que é a civilização de Paris? É o romance de Zola, e a descoberta de Pasteur, e o bom dito de Rochefort: e isso tudo vai ter connosco, onde quer que estejamos, pelo paquete.» (1885: p. 74), negando-se assim qualquer interesse ao turismo e às viagens em geral, pelo menos na Europa). Como Zaratustra precisa do refúgio na montanha para se purgar da influência do homem mesquinho, também Fradique sugere a fuga da civilização para a Patagónia:

«eu te afirmo, oh Carolus Mayerensis, que a inteligência, que altivamente pretenda readquirir a divina potência de gerar, deve ir curar-se da civilização literária por meio de uma residência tónica, durante dois anos, entre os Hotentotes e os Patagónios.» (1900a: p. 63);

«Depois de dois anos de vida selvagem, entre o Hotentote nu movendo-se na plenitude lógica do instinto, que restará ao civilizado de todas as suas ideias sobre o progresso, a moral, a religião, a indústria, a economia política, a sociedade e a arte? Farrapos.» (*ibidem*: p. 64).

É impossível afirmar o que existe nesta reflexão de irónico e de literal. Se a procurada excentricidade dos exemplos (Hotentotes e Patagónios) e o abismo cultural entre “civilizado” e “Hotentote” parecem procurar convencer o leitor de que Fradique pensa o inverso do que escreve, não devemos

esquecer que este epistológrafo não revela que protocolo de leitura se deve aplicar às suas cartas. Tal como Umberto Eco, ao fazer o balanço de práticas desconstrucionistas americanas em *I Limiti Dell'Interpretazione* (1990), lembra que em toda a leitura de um texto há que considerar, num primeiro momento, uma leitura literal, também o leitor de Fradique Mendes tem de começar por entender literalmente a proposta de fuga para a Patagónia. De resto, a procura do mais exótico dos locais é coerente com o desespero (controlado, porém) de Fradique. Por outro lado, se lermos ironicamente o excerto, resta entender a ironia no que ela tem de sintomático: o contraste “civilizado” / Hotentote passa a significar o extremo cansaço da Europa (Fradique não propõe como “cura” para o *mal-du-siècle* uma viagem ao Egipto, que contudo conhece bem; a escolha da Patagónia impõe-se pelos superiores exotismo e distância). Ainda que Fradique não afirme *certamente* que a solução para a Europa é o relativismo ganho junto do Hotentote, diz *provavelmente* que algo na Europa se aproxima do fim. A ironia tem vários níveis de leitura; ler através do protocolo que Fradique apenas deixa entrever faz parte da máscara / contrato fradiquista.

Talvez nunca Fradique e Nietzsche estejam mais próximos um do outro do que no reconhecimento de que o homem contemporâneo perdeu a capacidade de querer e poder, constitutiva do homem antigo. A história da decadência da vontade de poder começa em *Die Geburt der Tragödie*, com a passagem dos filósofos pré-socráticos para Sócrates e Platão. A comparação fradiquista entre Ramesses e Bismarck espelha a tese nietzschiana. O faraó egípcio é símbolo de um homem ainda dionísio e criador de valores: «Outrora um simples homem, um feixe de músculos sobre um feixe de ossos, podia erguer-se e operar como um elemento da Natureza. Bastava ter o ilimitado querer — para dele tirar o ilimitado poder. Eis aí em Ramesses um ser que tudo quer e tudo pode» (Queirós, 1900a: p. 125). A proximidade entre o queirosiano «Bastava ter o ilimitado querer — para dele tirar o ilimitado poder» e o nietzschiano «Fazei tudo o que quiserdes, mas sede primeiro *capazes de querer*» (1883-85: p. 191) é flagrante. Aliás Ramesses define-se a si próprio por uma frase que poderia pertencer a outro super-homem, *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, esse polémico super-homem tardio, que movia estrelas com um gesto dos dedos: «quando eu falo o Céu escuta» (Queirós, 1900a: p. 125).

Ora, o contraponto moderno de Ramesses é Bismarck:

«Toda a sorte de convenções, de tradições, de direitos, de preceitos, de interesses, de princípios, se lhe levanta a cada instante diante dos passos como marcos sagrados. Um artigo de jornal fá-lo

estacar, hesitante. A rabulice de um legista obriga-o a encolher precipitadamente a garra que já ia estendendo. Dez burgueses nédios e dez professores guedelhudos, votando dentro de uma sala, estatelam por terra o alto andaime dos seus planos.» (*ibidem*: p. 126).

Bismarck obedece a convenções, ídolos que a filosofia do martelo quebraria: quanto mais o homem se civilizou, mais se afastou da possibilidade de criação de valores. A humanidade surge em plena degenerescência. Daí a predilecção do dândi pelo animal, como vimos: no século XIX, para Fradique, «As únicas fisionomias nobres são as das feras, genuínos Ramesses no seu deserto, que nada perderam da sua força, nem da sua liberdade.» (*ibidem*: p. 127). Adaptando o pensamento de Nietzsche para descrever o de Fradique, digamos que o homem, entre o animal e o super-homem, é a única etapa de decadência.

Num cenário de catástrofe, «É preciso reaprender a crueldade e abrir os olhos» (Nietzsche, 1886: p. 146). Nesta apologia do cruel, em que perpassa o Diónisos de 1872, Nietzsche define o *pro*-grama do super-homem contra o horizonte de marasmo do homem mesquinho: a própria crueldade está portanto no cerne da transmutação de valores. Não é possível recuperar da decadência sem se ser cruel: «ao que cai, é ainda necessário empurrá-lo.» (1883-85: p. 235). A menor compaixão pelo ídolo implica perder para sempre a possibilidade de o destronar. Assim, a crueldade é essencial em toda a actividade criadora: «em todo o querer-conhecer há já uma gota de crueldade.» (*Idem*, 1886: p. 147).

Analísamos diversos casos de ironia ou focalização indecível em Fradique. Sejamos agora breves ao comparar a apologia nietzschiana do cruel com o pensamento de Eça. Seria preciso analisar, por exemplo, a célebre carta a Ramalho Ortigão de 10 de Novembro de 1878, sobre o projecto de *A Batalha do Caia* e a ideia de pedir ao governo português uma indemnização pela não-publicação desse romance. Eça prevê as acusações de chantagem que Ramalho realmente lhe havia de endereçar logo depois, e ante- responde nestes termos: «Talvez Você não ache estritamente moral. Responderei como Darwin: — “Na luta pela vida, ser fraco é quase ser culpado.”» (1878a: p. 51). Que esta referência não passou despercebida a Ramalho depreende-se da carta seguinte de Eça, dezoito dias depois: «É uma triste manha, de acordo: mas, com os manhosos, ser franco — é uma fraqueza: e “na luta pela vida, etc.” (citação repetida de Darwin, que tanto o indignou, meu bom Ramalho).» (1878b: pp. 56-57). Naturalmente, não é Darwin que indigna Ramalho Ortigão, mas Eça citando Darwin; não é certa crueldade dita natural que provoca a reacção ética, mas o uso artificial, humano, que o

correspondente pretende fazer. A *mimesis* de uma (suposta) natureza origina um comportamento não natural.

O criador de Fradique publicou um texto sobre o anarquismo na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro:

«Decretamos ainda a guilhotina, matamos ainda Ravachol, no primeiro e bruto impulso da defesa e do egoísmo — mas continuamos a gritar e a tremer por sentir bem que, contra esse mundo que a bomba de Ravachol anuncia, temos já os braços moles, irremediavelmente moles, afrouxados pela piedade, mais preparados para abraçar do que para estrangular. A alma humana, desde o pessimista Hobbes, cresceu em bondade e doçura. O ensino todo da literatura, nestes derradeiros sessenta anos, tem sido a bondade — desde Hugo, que a cantava heroicamente em epopeias, até Renan, que a aconselha finamente em prefácios. Nós começamos a ser bons — condição deplorável para manter, com eficácia, um regime social que é cruel.» (1892: p. 157).

Eça recusa o anarquismo e a contemplação impávida da miséria. O texto é ambíguo: se o anarquismo é condenável, também a miséria deve ser solucionada; e o anarquismo pelo menos luta a favor de uma solução. Ora, a mesma bondade que permite ao homem do século XIX aperceber-se da miséria fá-lo também incapaz de a condenar (ao contrário do que pretendia o jovem Fradique, passando “friamente através”). E se a bondade é uma conquista feliz do século de Hugo e de Renan, é também «condição deplorável para manter (...) um regime social que é cruel», exactamente como opinaria um anarquista. O texto dá razão, senão à estratégia política do anarquismo, pelo menos à sua revolta. Mas “bondade e doçura”, sendo um *bem*, tornando difícil matar o anarquista, são um *mal* para a conservação da sociedade. Eça pode concluir que a bondade conduz ao fim de uma civilização; o anarquista que condena está do lado dos que a virão revolucionar (?) / salvar (?). Onde Nietzsche afirmaria a necessidade do cruel (a favor de uma sociedade governada por uma elite), Eça assume a contraditória bondade contra a imoral crueldade. Fradique, dividido entre bondade e crueldade, subscreveria qual das duas teses? Ou uma terceira?

10. O indecidível em Fradique

É se não existisse uma só frase verdadeira em Fradique Mendes? Se, na impiedosa ironia de um texto que não deixa decidir o que pertence a

Fradique super-homem e o que pertence aos homens da vontade de declínio, o que Fradique reprime e desabafa, o que é literal e o que se adivinha em entrelinhas, se não houvesse um critério de verdade que permita ler como verdadeira qualquer frase de Fradique? Se o texto (poemas, cartas, referências a Fradique noutras obras, a história de Fradique recebido pelo público de Lisboa como pessoa real, o mito-Fradique que não deixou ainda de viver e fascinar) for ilegível à luz de critérios de autenticidade e performatividade, aproximando-se, mais uma vez, de *Also Sprach Zarathustra*?

135

Observemos a esta luz aquele texto de Nietzsche: é um livro consciente das suas contradições internas (Jaspers definiu Nietzsche afirmando que, para cada frase da sua obra, se encontra noutro livro uma frase antitética); podemos entender tais contradições como acidentais ou essenciais na desestruturação da lógica ocidental. Livro perverso, não só porque desafia todos os tabus, mas também por colocar em questão o seu próprio desafio, *Also Sprach Zarathustra* não admite uma leitura respeitosa nem destruidora, interessada na “verdade” do livro nem na “mentira”; admite, sim, que se pense para lá do *tertium non datur* das oposições. É um livro sobre o criador de uma moral religiosa que descobre a relatividade de toda a moral e a fundamentação de todas as religiões sobre princípios de vingança e ressentimento. Zarathustra é o primeiro homem convicto de um ensinamento moral, e o primeiro desenganado (cf. *Ecce Homo*); é um criador de religiões que adoece, sendo difícil dizer quando os discursos se devem ao delírio ou à saúde (Deleuze expõe como em Nietzsche a doença é um ponto de vista sobre a saúde e não só o contrário).

Devemos *acreditar em Zarathustra*, lê-lo como verdadeiro? No final do livro I, publicado em 1883, Zarathustra refugia-se na montanha, despede os discípulos, exortando-os a pensarem por eles mesmos, adverte-os: «sou eu que vos dou este conselho: afastai-vos de mim e precavei-vos contra Zarathustra. E melhor ainda: envergonhai-vos dele! Talvez vos tenha enganado!» (p. 87). Assim, todo o livro que termina nestas palavras pode ser um logro; ou o logro é só a advertência final de Zarathustra? Devemos acreditar em Zarathustra? Ele responderia: não. Devemos acreditar neste “não”? Isso seria acreditar ainda em Zarathustra, donde o *double bind*. A mais perturbadora inovação de Nietzsche consiste em escrever um livro em que nada é verdadeiro ou falso. O próprio Nietzsche não esconde que opta por certa instabilidade na leitura possível do texto: «Só se é *fecundo* pelo preço de se ser rico em contradições; só se permanece *jovem* na condição de que a alma não se relaxe, não deseje a paz...» (1888b: p. 46).

A propósito de *double bind*: Derrida, alguns anos antes de *Otobiographies*, inspirava-se já em Nietzsche para escrever outro livro (pretexto também para desconstruir teses feministas). *Éperons* termina num questionamento da legibilidade de qualquer texto. Derrida depara com um breve apontamento de Nietzsche: «J'ai oublié mon parapluie.» (1978: p. 103). Este apontamento admite leituras (por exemplo: psicanalíticas) mas pode também não admitir qualquer tipo de leitura ou interpretação (e não só por falta de contexto; na verdade, a partir de que momento um contexto permite decidir da legibilidade de qualquer enunciado? — é uma questão que Derrida aprofunda desde o ensaio «Signature Événement Contexte»). No entanto, podemos *ler* esta frase de Nietzsche, gramatical, dizível, citável; podemos realizar operações com ela, mesmo sem decidir qual é de veras o seu sentido. Nesse momento, Derrida estende a dúvida a todos os textos de Nietzsche (e entendo o facto de Derrida escolher este autor como prova de uma especial abertura do texto nietzschiano): «On ne pourra jamais en suspendre l'hypothèse, si loin qu'on pousse l'interprétation consciencieuse, la totalité du texte de Nietzsche est peut-être, énormément, du type "j'ai oublié mon parapluie".» (*ibidem*: p. 112).

Por último, Derrida considera que todo *o seu próprio texto* pode ser também indecidível: ao mesmo tempo legível e secretamente indecifrável: «Le texte peut toujours rester à la fois ouvert, offert et indéchiffrable, sans même qu'on le sache indechiffable.» (*ibidem*: p. 116). Assim, o que parece inequívoco pode ser críptico e toda a legibilidade partir de um logro inverificável. Temos em Nietzsche razões especiais para temer este logro, porque o texto refere-se a si mesmo como face visível de uma cripta sempre oculta. Ou então: em Nietzsche nunca sabemos se estamos na cripta, pensando que nos encontramos no pórtico. Devemos desconfiar da própria desconfiança de Zaratustra; pois

«O eremita não acredita que um filósofo (...) tenha jamais expresso nos livros as suas opiniões verdadeiras e definitivas: não se escrevem livros precisamente para se ocultar o que se acalenta? (...) Toda a filosofia *esconde* também uma filosofia; toda a opinião é também um esconderijo, toda a palavra também uma máscara.» (1886: p. 210).

A partir destas abordagens, podemos perguntar se o narrador de «Memórias e Notas» *acredita em* Fradique. Ou se o considera um feliz impostor. Questionamo-nos sobre os critérios e a diferença entre genuinidade e impostura, num momento histórico aberto por Nietzsche, no qual ainda vivemos, e onde a verdade pode encontrar-se na dissimulação. Se é que tal oposição permanece válida ou pensável: *A Correspon-*

dência de Fradique Mendes funciona a partir da trabalhada impossibilidade de definir Fradique como herói ou falsificador. Notem-se as indecisas tomadas de posição por parte do narrador de «Memórias e Notas»:

«Seriam estas subtilezas (como sugeria um cruel amigo nosso) as de um homem que teoriza e idealiza o seu temperamento de carrejão para o tornar literariamente interessante? Não sei.» (Queirós, 1900a: p. 89);

«A sua mesma polidez, tão risonha e perfeita, me parecera mais composta por um sistema do que genuinamente ingénita.» (*ibidem*: 91).

137

A referência a “um cruel amigo nosso” para colocar em dúvida o valor de Fradique é apenas um dos suspeitos recursos de que se serve o narrador para introduzir um indirecto dialogismo; as suspeitas são mais claras quando o narrador sente em Fradique um comportamento sistemático, não espontâneo, mas mesmo aqui a formulação “me parecera” reduz o julgamento crítico a uma opinião insegura. O narrador começa por considerar Fradique petulante, para mais tarde censurar quem formula tal avaliação (*ibidem*: 65). Contradizendo-se, o narrador não parece digno de crédito. Somos por vezes forçados (mas com reticências) a concluir do retrato de Fradique o contrário do que é dito; A. Campos Matos compara este retrato com o que Z. Zagalo compõe a propósito do conde de Abranhos (1993: p. 439). «Memórias e Notas» pode ser, assim, uma mistificação.

Vejamos brevemente três exemplos de contradições e ambiguidades. O primeiro parte de uma afirmação de Fradique, que apregoa numa carta, em jeito de aforismo: «Qualquer folha de olmo te ensina mais que todas as folhas dos livros.» (Queirós, 1900a: p. 229). Poderia ser um verso de Caeiro; ou uma máxima daquele budismo que parece, uma vez, ter apaixonado Fradique. Ora, tal como o mestre de Pessoa, Fradique enuncia assim a sua própria contradição: é por uma folha (folha de carta, é certo, e não de livro, mas ainda assim *publicável* em livro, e Fradique diz aceitar que as correspondências sejam publicáveis) que escreve a apologia de uma natureza anterior ou pelo menos exterior à civilização humana. Em Fradique e Caeiro, o performativo está em contradição com o constativo, o que não deixa de ser grave em personalidades onde os seus autores quiseram ver modelos (Caeiro *mestre* de Pessoa, Fradique *ideal* de Eça...). Não deixa de ser grave, inevitável ou, pelo contrário, sintomático. De modo semelhante, Zaratustra condena os poetas como mentirosos e mais tarde afirma não ter dito a verdade quando acusava os poetas de mentirem, pois ele mesmo é poeta. A contradição é irresolúvel, tanto mais que

Zaratustra conclui: os poetas mentem, criam deuses, mas é também verdade que os redentores do espírito nascem entre os poetas (Nietzsche, 1883-85: p. 141).

O segundo exemplo tem a ver com a seriedade ou impostura de Fradique como narrador. Fradique descreve encomiasticamente na *Correspondência* certos tipos sociais reconhecíveis; em que registo de sinceridade podemos ler os elogios a Pacheco, Pinho e Salgueiro? A estrutura da ironia, promovendo uma leitura que ultrapassa o sentido literal do texto (contudo necessário), desmonta os elogios; mas como se pode esclarecer o limite do texto irónico? Se é irónica a descrição de Pinho, por que não o é o endereçamento a Clara, evadido de hipéboles panteístas e imagens românticas? Deveríamos admitir que há uma ironia de que Fradique é autor consciente e laborioso, e uma ironia de que Fradique é objecto e pretexto, calculada por Eça de Queirós? A ironia sobre Pinho seria uma estratégia de Fradique, enquanto nas cartas a Clara Eça ironizaria sobre as cartas de amor, pessoalmente “ridículas”, utilizando Fradique como objecto? *Mas então como destrinçar a seriedade de Fradique, a ironia de Fradique, a seriedade de Eça e a ironia de Eça?* Não será forçoso entender o texto como *indecifrável* apesar de *legível*!

Na carta fradiquista a E. Mollinet, “Director da Revista de Biografia e de História” (Queirós, 1900a: p. 161), o retrato de Pacheco termina assim: «Rebentou — quero dizer, Sua Excelência morreu» (*ibidem*: p. 167). Entre “Rebentou”, espontâneo e aliviado, e “morreu”, social e pesaroso, todo o discurso de Fradique oscila, sem que seja possível apercebermo-nos claramente de todas as estratégias irónicas. Compare-se com a narrativa da página seguinte, em que Fradique não percebe (?) / finge não perceber (?) / finge fingir não perceber (?...) o comportamento trocista da viúva de Pacheco, reinstaurando-se a oscilação do sentido. É curioso verificar que aqui se atribui à mulher a função de desmascarar a pertinência do comportamento do marido. Não se trata de um caso isolado: em *O Conde d’Abranhos*,

«a Condessa contou-me que, poucos dias depois da eleição, o surpreendera [a Alípio Abranhos], uma manhã, diante do espelho, vestido com a sua farda nova de deputado e exclamando:

— Peço a palavra, Sr. Presidente! Ordem! Ordem! Apoiado! Não seremos nós que desertaremos a bandeira do progresso!...

A Sr.^a Condessa, na sua simplicidade de mulher, ria deste incidente. Mas a mim comoveu-me e fez-me pensar em Demóstenes, ensaiando, junto do mar, as suas apóstrofes sublimes aos tiranos.» (Queirós, 1925a: p. 119).

A perspicácia conferida à viúva de Pacheco e à Condessa permite reequacionar o retrato queirosiano da mulher, aqui amplamente valorizada em relação aos homens Fradique e Zagalo, relativizando-se a tradicional acusação de misoginia dirigida a Eça. Poderíamos supor que ambos os homens se apercebem da verdade das afirmações das mulheres, mas prolongam o elogio dos políticos por hipocrisia social? Mas, afinal, se não podemos ler o texto de Fradique como verdadeiro *nem* não-verdadeiro, que Fradique resta? Se o Conde de Abranhos é o contrário do que Zagalo descreve, não sabemos dizer se Fradique é o contrário do que o narrador de «Memórias e Notas» diz ou o contrário do que o próprio Fradique dá a entender.

O terceiro exemplo é mais especulativo e precisaria de uma análise extensa. No fim de *O Mistério da Estrada de Sintra* (Fradique surge apenas na sexta e última parte do livro, sem função determinante para o enredo), lemos:

«F... e Carlos Fradique Mendes achavam-se há dias numa quinta dos subúrbios de Lisboa escrevendo, debaixo das árvores e de bruços na relva, um livro que estão fazendo de colaboração, e no qual — prometem-no eles à natureza-mãe que viceja a seus olhos — levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito.» (Queirós e Ortigão, 1870: p. 298).

Este passo torna-se perturbador quando comparado com a prefacial «Carta ao Editor do “Mistério da Estrada de Sintra”», incluída na segunda edição do romance, em 1884, e assinada pelos dois autores. De facto, tal como “F... e Carlos Fradique Mendes”, também Eça de Queirós e Ramalho Ortigão,

«Há catorze anos, numa noite de Verão, no Passeio Público, em frente de duas chávenas de café, penetrados pela tristeza da grande cidade que em torno de nós cabeceava de sono ao som de um soluçante *pot-pourri* dos *Dois Foscaris*, deliberámos reagir sobre nós mesmos e acordar tudo aquilo a berros, num romance tremendo, buzinado à Baixa das alturas do *Diário de Notícias*.» (*Idem*, 1884: p. 7).

Poderíamos concluir desta semelhança que entre “F... e Carlos Fradique Mendes” e os dois autores de *O Mistério da Estrada de Sintra* há uma identificação possível? Poderia Fradique Mendes ser Eça de Queirós (que

também se costuma identificar com esse outro “satânico” e dândi Eça)? Só esta conclusão permitiria compreender a referência à redacção de um “livro que estão fazendo de colaboração”, e para demolição de uma literatura gasta, os misteriosos F... e Fradique.

Tais são algumas das indecifrabílicas necessárias dos textos em confronto queirosiano e nietzschiano. Com tal estrutura, estas obras propõem um género de livro que nunca tinha sido escrito antes. Talvez porque nunca fora tão necessário um tão profundo trabalho do paradoxo. Fradique e Zaratustra são respostas para uma civilização descrente de si mesma e reduzida a cânones gastos: são respostas, não *apesar de* se contradizerem internamente, mas *graças a* essa mesma contradição. Neste sentido, ambos prenunciam e interpretam já as angústias do século que se lhes seguiria. Esta concordância entre Eça-Fradique e Nietzsche-Zaratustra não deve ser sobrevalorizada, com o esquecimento das diferenças evidentes entre os dois pares, nem menosprezada, dados os encontros de vocabulários e teses. Assim, permita-se (mais) um paradoxo: embora Eça de Queirós provavelmente não tenha chegado a ler Nietzsche, é certo que Fradique devorou as obras completas do filósofo de Zaratustra.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo

1997, *Nação Crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes*, ed. ut.: 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2004.

CEIA, Carlos,

2000, «Primórdios da ficção intelectual: *A Correspondência de Fradique Mendes*», in *Queirosiana*, n.º 9, Fundação Eça de Queirós, 1.º semestre de 1999, pp. 33-51.

DELEUZE, Gilles

1965, *Nietzsche*, ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1994.

DERRIDA, Jacques

1978, *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion.

1984, *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre*, Paris, Galilée.

ECO, Umberto

1990, *I Limiti Dell'Interpretazione*, ed. ut.: *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel, 1992.

LIMA, Isabel Pires de

1987, *As Máscaras do Desengano. Para uma Abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho.

1991, «O Dandismo de Fradique ou o exercício impossível de um heroísmo decadente», in *Eça e os Maias. Actas do 1.º Encontro Internacional de Queirosianos*, 2.ª ed., Porto, Asa, pp. 101-107.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira

2000, «Esse misterioso Fradique Mendes», in *Jornal de Letras*, n.º 776, 28 de Junho, p. 39.

141

MARQUES, António

1997, «Introdução Geral», in Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia. Acerca da Verdade e da Mentira*, Lisboa, Relógio d'Água.

MATOS, A. Campos

1993, «Filosofia e Personagens», «Fradique (Carlos Fradique Mendes)» e «Fradique e Ximénès Doudan», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, org. A. Campos Matos, 2.ª ed., Lisboa, Caminho, pp. 424-426, 436-439, 440-441.

MONTEIRO, Américo Enes

2000, *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa (1892-1939)*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello.

NIETZSCHE, Friedrich

1872, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, pp. 5-211.

1873, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, ed. ut.: *Acerca da Verdade e da Mentira, ibidem*, pp. 213-232.

1874, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; ed. ut.: *Considérations inactuelles II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 91-169.

1883-85, *Also Sprach Zarathustra*; ed. ut.: *Assim Falava Zaratustra*, 11.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1997.

1886, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft*, ed. ut.: *Para Além de Bem e Mal. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*, 7.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1998.

1887, *Zur Genealogie der Moral*, ed. ut.: *A Genealogia da Moral*, 7.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1997.

1888a, *Ecce Homo. Wie Man Was Man Is*, ed. ut.: *Ecce Homo. Como se Chega a Ser o que se É*, 6.^a ed., Lisboa, Guimarães, 1997.

1888b, *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt*, ed. ut.: *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filsofa às Marteladas*, 3.^a ed., Lisboa, Guimarães, 1996.

PIEDADE, Ana Nascimento

2003, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, Lisboa, INCM.

142

QUEIRÓS, Eça de

1869, «Serenata de Satã às estrelas»; ed. ut.: *Últimas Páginas Dispersas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., pp. 16-18.

1878a, [carta a Ramalho Ortigão de 10 de Novembro]; ed. ut.: *Cartas e outros Escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, pp. 47-53.

1878b, [carta a Ramalho Ortigão de 28 de Novembro]; ed. ut.: *ibidem*, pp. 55-61.

1885, [carta ao Conde de Arnoso de 24 de Maio]; ed. ut.: *Correspondência. Páginas da Vida Íntima e Literária*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, pp. 73-76.

1892, «Colaboração europeia: Primeiro de Maio»; ed. ut.: *Últimas Páginas Dispersas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., pp. 143-160.

1894, [carta a Oliveira Martins de 26 de Abril]; ed. ut.: *Correspondência. Páginas da Vida Íntima e Literária*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001, pp. 197-198.

1898, «Deus-Duse»; ed. ut.: *Últimas Páginas Dispersas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., pp. 167-169.

1900a, *A Correspondência de Fradique Mendes*, ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

1900b, *A Cidade e as Serras*, ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

1925a, *O Conde d'Abranhos — notas biográficas de Z. Zagalo* —; ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

1925b, *A Capital!*, ed. ut.: *A Capital! (começos duma carreira)*, Lisboa, INCM, 1992.

1928, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, ed. ut.: Porto, Lello e Irmão, s.d..

- QUEIRÓS, Eça de, e ORTIGÃO, Ramalho
1870, *O Mistério da Estrada de Sintra*; ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, 2000.
- 1884, "Carta ao Editor do «Mistério da Estrada de Sintra»", prefácio à 2.^a ed. de *O Mistério da Estrada de Sintra*; ed. ut.: *ibidem*, pp. 5-11.
- REIS, Carlos
1984, «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico», in *Cadernos de Literatura*, 18, Coimbra, INIC, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 45-60.
- SARAIVA, António José
1947, *As Ideias de Eça de Queirós*; ed. ut.: Lisboa, Gradiva, 2000.
- SCHLEGEL, Friedrich
1800, ed. ut.: «Idées», in Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (org.), *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature de l'idéalisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 81-97.
- SÉRGIO, António
1980, «Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós», in *Ensaio*, tomo VI, Lisboa, Sá da Costa, pp. 53-120.
- SERRÃO, Joel
1985, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SIMÕES, Maria João
1991, «Eça e Fradique: Interferências», in *Eça e Os Maias. Actas do 1.º Encontro Internacional de Queirosianos*, 2.^a ed., Porto, Asa, pp. 277-282.
- WALSER, Robert
1917, «Der Spaziergang»; ed. ut.: *O Passeio e outras histórias*, Porto, Granito, 2001, pp. 21-98.

EPÍSTOLA AOS REALISTAS QUE SE IGNORAM

Jorge de Sena e a Estética *

LUÍS ADRIANO CARLOS
adrianocarlos@netcabo.pt

É proverbial o episódio da aparição da poesia ao adolescente Jorge de Sena. Tudo aconteceu em 1936, após a audição radiofónica de uma peça de Debussy mais tarde evocada em *Arte de Música*. Decerto precedida de muitos outros contactos musicais, esta experiência revestiu-se, contudo, de um carácter originário e singular. Longe de consistir na mera presença da obra de arte como *coisa* passivamente contemplada, tratou-se da eclosão fulgurante de uma consciência do *fenómeno* estético, que soltou as forças criadoras mais ou menos latentes no espírito obscuro do sujeito da percepção. Assim criou Jorge de Sena o primeiro poema digno de registo nos seus cadernos, «Desengano», hoje gravado no limiar da colectânea póstuma *Post-Scriptum II*. Texto incipiente, foi todavia o momento decisivo no destino de um dos maiores poetas da língua portuguesa, porque representou, como em todo o tipo de primícias, a experiência vivida do sensível no máximo da sua glória, estado inocente mas objectivo da consciência e do sentimento fenomenal a que chamamos criação estética desde meados do século XVIII. O poeta nunca se recompôs do assalto desta experiência estética, origem da sua poesia a vários títulos tão anties-teticista: aí estão as culminações poéticas da fértil fatalidade ao longo dos

* O presente texto, inédito, foi lido na abertura do colóquio *Jorge de Sena: Ressonâncias*, comemorativo dos 25 anos sobre a morte do poeta, organizado por Gilda Santos e realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 4 de Novembro de 2003, devendo ter publicação nas respectivas actas.

anos, em *Metamorfoses* e *Arte de Música*, experiências absolutas do mundo como expressão artística, mas também no último livro, *Sobre Esta Praia... — Oito Meditações à beira do Pacífico*, fascinada e fascinante contemplação da nudez humana que absorve o estado natural da matéria e o estado ético da ideia na liberdade estética das sensações e das formas.

Nos anos que se seguiram a essa experiência inaugural, Jorge de Sena desenvolveu uma labiríntica pesquisa de formas susceptível de conferir uma ordem estética às matérias em convulsão no seu espírito efervescente e insaciável. De 1936 a 1941, experimentou soluções simbolistas e saudosistas progressivamente superadas pela descoberta dos modernismos de *Orpheu* e da *Presença*. Entre as décadas de 40 e 60, incorporou na sua expressão heterodoxa e paradoxal aspectos surrealistas, neo-realistas, neoclássicos, neobarrocos e mesmo concretistas, iludindo as ebulições do mero eclectismo estético graças a uma noção da poesia como «criação dialéctica, isto é, de crescimento lógico no espaço e no tempo», sintetizada na famosa «expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo» que serve de princípio motor à «tentativa para superar contradições da consciência actual, que se espelham precisamente nos diversos 'caminhos' da poesia portuguesa moderna»¹. Com efeito, as atitudes estéticas representam, para Jorge de Sena, diferentes «formas de *mundividência* resultantes de reacções idiossincrásicas ao meio ambiente»². Cada uma das formas organizadas em estilos representa, por sua vez, uma certa ordem do mundo correspondente à negação das negações que todas as outras representam. A única maneira de romper a calafetagem de cada ordem mundana reside pois no seu reconhecimento como matéria porosa que a comunicabilidade das formas estéticas pode integrar num mesmo fluxo da consciência. É por esta razão que dificilmente a poesia seniana será compreendida, na sua essência medular, à margem de uma perspectiva dialéctica que apreenda a dinâmica contraditória da sensação e da ideia como expressão fenomenal da íntima pluralidade do mundo e das suas representações.

O poeta estreou-se nas páginas dos *Cadernos de Poesia*, publicação em fascículos fundada pelos seus companheiros de geração Tomaz Kim,

¹ Carta a José Régio, de 26 de Novembro de 1950, in Jorge de Sena / José Régio, *Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 60; «Prefácio à Segunda Edição», in *Poesia-I*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 15; e «Porque, acima de tudo... (Duas Entrevistas, à guisa de Epílogo) I - 1954», in *O Reino da Estupidez I*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 212.

² «Prefácio da 1.^a Edição», in *Líricas Portuguesas* (1958), III Série, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1984, p. LXXIX.

José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, em 1940, numa altura em que a Europa sucumbia à tragédia da II Grande Guerra e o clima literário português atravessava uma polémica feroz entre os defensores da «poesia pura» e da «poesia social», respectivamente os paladinos da revista *Presença*, então a chegar ao termo de um magistério de catorze anos, e os jovens poetas, ficcionistas e doutrinadores do neo-realismo. A edição do primeiro livro, *Perseguição*, em 1942, foi patrocinada pelos *Cadernos de Poesia*. Neste mesmo ano, Jorge de Sena organizou o quinto e último fascículo da primeira série, tornando-se com inteira propriedade um dos «poetas dos *Cadernos*», hoje consagrado como tal pela História da Literatura. A sua associação a este grupo de poetas, espécie de terceiro excluído de um sistema literário dominado pelos dois sectores em litígio, comporta um sentido fundamental que radica em primeira análise no surpreendente lema dos *Cadernos*, «A Poesia é só uma!», ovo de Colombo aureolado de uma ressonância ética com evidentes propósitos superativos: «Destinam-se estes cadernos a arquivar a actividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas»³. Alguns anos depois, em 1958, Jorge de Sena classificaria esta operação inaudita na República das Letras como «plataforma *ética e não estética* de entendimento»⁴. De facto, a estanquicidade doutrinal conduzia a posições normativas que, no fim de contas, acabavam por traduzir a negação pura e simples da Estética e da natureza estética da poesia, concebida e praticada pelos grandes mestres da modernidade, de teóricos como Jean-Baptiste Du Bos e Immanuel Kant a criadores como Baudelaire e Rimbaud. Por conseguinte, o lema «A Poesia é só uma!» não visava senão uma *ética da comunicação estética*, em tudo similar à relação dialéctica de Jorge de Sena com as correntes literárias contemporâneas, que no fundo corresponde a um desejo de vivência livre das linguagens como forma de habitar a imensa diversidade do universo humanamente possível. Não é difícil reconhecer aqui uma reencarnação histórica dos valores modernistas que legitima a categorização periodológica de um Terceiro Modernismo. No essencial, a sua marca distintiva é a vivência concreta do problema estético da linguagem de um ponto de vista ético inteiramente novo, face às derivas ontológica, psicológica e sociológica prevaletentes nas gerações modernistas e neo-realista, em certa medida embotadas, cada uma à sua maneira, pelo complexo de Babel.

³ *Cadernos de Poesia*, 1, I Série, Lisboa, 1940, verso da capa.

⁴ «Os 'Cadernos de Poesia'», in *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 231.

Principal dinamizador das segunda e terceira séries dos *Cadernos*, entre 1951 e 1953, Jorge de Sena defendeu, nos respectivos manifestos, uma articulação dinâmica das componentes retórica e pragmática da comunicação estética, já então concretizada e amadurecida em *Coroa da Terra e Pedra Filosofal*, livros de 1946 e 1950 que promovem uma poética da circunstancialidade. No sexto número dos *Cadernos*, a poesia ganhava contornos de instância relacional de fundo ético com vocação estética, enraizada no compromisso «entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma consciência sensível do mundo»⁵. Esta consciência sensível, exactamente porque sensível e não estritamente inteligível, alude à dimensão estética em termos que convocam o postulado de Hegel segundo o qual a arte é a manifestação sensível da ideia, quer dizer, a expressão estética da moral. Escrevia Jorge de Sena no mesmo número dos *Cadernos*:

«Se a expressão poética é (ou resulta de) um compromisso [...], evidente se torna que a poesia só existe como *relação*: a relação que relata e a relação que relaciona entre si duas entidades. Portanto, quem se subordina à Poesia (com maiúscula) na intenção de esquivar-se a outras subordinações (a Deus, ao Mundo, ao próprio Homem), trai-se a si próprio, à consciência sensível que do mundo poderia ter, e à Poesia — a relação — que mais do que tudo julga ambicionar. E igualmente se trai a si próprio, à sua consciência sensível do mundo, e à relação que pretende criar, quem subordine esta última não àquilo que pensa e sente, mas ao que entende dever ser tal relação, tal expressão poética, tal poesia. Evidentemente que é da própria natureza da vida humana o transformar o mundo à sua imagem e semelhança. Todos os humanismos, transcendentos e imanentes, concordam neste ponto [...]. Mas, para tanto, é preciso deixar que as mãos do homem e o olhar do poeta transformem o mundo à sua imagem e semelhança. O poeta não contempla — o poeta cria»⁶.

Não é por uma razão fortuita que no mesmo manifesto já comparece a finalidade poética de transformação do mundo, que Jorge de Sena irá consagrar como *testemunho* no prefácio à primeira edição de *Poesia-I*, dez anos mais tarde, a coberto da última das teses sobre Feuerbach de

⁵ «A Poesia É só Uma 1940-1951», *Cadernos de Poesia*, 6, II Série, Lisboa, 1951, p. 7. Redigido por Sena, o texto é também subscrito por José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Tomaz Kim e José-Augusto França.

⁶ *Idem*, p. 7.

Karl Marx — os filósofos não têm feito mais do que interpretar o mundo, mas o que importa é transformá-lo —, reescrita numa fórmula incisiva sem paralelo na literatura portuguesa, e em particular no ideário formal dos neo-realistas: «à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo»⁷. Eis o alicerce imediato da concepção do poema como «acto filosófico e sociopolítico através da expressão poética»⁸. O poema é conhecimento e compreensão, mas está longe de se extasiar numa função contemplativa, dado que a sua natureza dialéctica desencadeia a transição do pensamento à acção, ou seja, uma transição em regime estético da lógica à moral e da moral à política⁹. Esta integração do estético e do político havia sido conceptualizada pelo autor em 1959, numa síntese admirável, a propósito do seu «encontro com Malraux» no Rio de Janeiro: «política é a estética da acção inter-humana, como a estética é uma política da comunicabilidade»¹⁰. Comunicabilidade que não é mais do que a expressão de humanidade, necessariamente moral, imanente ao sentido estético da expressão poética quando ela rejeita o mero comprazimento no jogo livre das formas subordinadas a uma finalidade sem fim, embora Jorge de Sena rejeite por outro lado, e em nome desse mesmo jogo de liberdade das formas, qualquer obediência subordinada a leis: «A actividade estética é algo, como experiência vivida, transmitida ou recebida, que se situa *aquém* ou *além* de qualquer obediência»¹¹. No ano em que redigiu o manifesto da segunda série dos *Cadernos*, o poeta já meditava sobre este problema capital, num artigo consagrado a Cecília Meireles:

«Em vão se procurará na poesia de Cecília Meireles uma filosofia, uma ética, um programa de acção. [...] Em vão no entanto se desejaria reduzir uma tão afinada densidade àquilo que se pretendeu chamar poesia pura, à ilusória vivência linguística de não estarmos presentes

⁷ «Prefácio da Primeira Edição» (1961), in *Poesia-I*, ob. cit., p. 26.

⁸ «Jorge de Sena: Uma Longa História no Reino dos Equívocos», *Vida Mundial*, 1733, Lisboa, 25 de Agosto de 1972, p. 13.

⁹ Num estudo sobre Camões, o autor considera que o objecto estético «não apenas é *ambíguo* no seu *estar no mundo*, como essa ambiguidade é simbólica do dualismo da nossa consciência dividida entre o *conhecer* e o *agir*, razão por que «age como conhecimento, e conhece como acção, através da nossa apreensão dele» (*Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1966, p. 28).

¹⁰ «O Meu Encontro com Malraux», in *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Paisagem, 1974, p. 203.

¹¹ «Ensaio de uma Tipologia Literária» (1960), in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 44.

no nosso próprio mundo. Que filosofia, que ética, que programa de acção, que imaginária pureza, poderá em seus versos ter um extraordinário poeta? A menos que se consuma em reduzir-se a certa filosofia, a certa ética, a certo programa, terá todos e não terá nenhum. E da pureza terá apenas aquela última obediência à dignidade humana, à fidelidade ao seu ser de testemunha, obediência pela qual tudo se torna puro, ou pela qual se vê, nós vemos, que nada há que o não seja»¹².

150

A obediência à dignidade humana, como única moral digna da poesia, determina o repúdio de qualquer concepção apriorística, dogmática ou céptica, face à possibilidade criadora, portanto crítica, de o poeta e o leitor gozarem «a inteira liberdade de dispor dela, como uma descoberta permanente e uma experimentação contínua»¹³. O único constrangimento legítimo desta vivência livre mas responsável é a «educação estética do Homem» teorizada nas célebres cartas de Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Com efeito, segundo o filósofo e escritor alemão, o estado moral desenvolve-se a partir do estado estético, e não do estado físico, princípio sem dúvida fundador da consciência crítica da poesia como expressão estética da dignidade humana que Jorge de Sena exarou no manifesto da terceira série dos *Cadernos de Poesia*, em 1953: «A atitude fundamental dos 'Cadernos' [...] é uma atitude que releva da ordem ética, e tão inseparável da consciência de dignidade humana, que não admira seja de difícil compreensão para literatos e outros géneros afins»¹⁴. O princípio schilleriano é, além disso, a raiz profunda e oculta das fórmulas mais cristalinas de Jorge de Sena na caracterização da sua própria poesia, habitualmente creditadas a Hegel e Marx: «um desejo de independência partidária da poesia social», «um desejo de comprometimento humano da poesia pura», «um desejo de exprimir o que entendo ser a dignidade humana: uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo»¹⁵. A dignidade não é senão o domínio

¹² «Em louvor de Cecília Meireles», in *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 24.

¹³ «Sobre a Ideia de Decadência nas Artes e nas Letras» (1971), in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 222; cf. p. 223.

¹⁴ «A Poesia É só Uma 1940-1951-1952», *Cadernos de Poesia*, 13, III Série, Lisboa, 1952, pp. 3-4. Texto subscrito por Jorge de Sena, José-Augusto França, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti.

¹⁵ «Porque, acima de tudo... (Duas Entrevistas, à guisa de Epílogo) I - 1954», in *O Reino da Estupidez-I*, ob. cit., pp. 212-213.

da vontade sobre a natureza, como ensinou Schiller num dos seus ensaios de filosofia estética, *Über Anmut und Würde*. Subordinação do elemento sensível ao elemento ético, visando a tranquilidade no sofrimento, ela exprime sobretudo uma resistência do espírito autónomo e uma superioridade moral que só a poesia enquanto liberdade estética da palavra humana, no seu impulso para o sublime, pode elevar acima dos interesses da natureza e dos horrores da história. Eis a razão maior do pendor da poesia seniana para o tom classicizante e a meditação moral, oscilando entre a dignidade e a indignação, a ode e a elegia, o júbilo e a sátira.

151

Neste sentido, a poesia representa para Jorge de Sena, na esteira dos idealismos de Schiller e Hegel, uma especialização do espírito e uma forma superior de educação estética, na medida em que o seu impulso «para a ilustração dos mais altos valores humanos» é a «base para toda uma ulterior libertação crítica»¹⁶. Bem sabemos que sempre a criação estética, e não só a de propensões didácticas, foi entendida como forma superior de educação, desde a ascese platónica para o conhecimento do Belo em si, do Bem e da Verdade, a despeito do banimento dos poetas na *República*, até à aquisição aristotélica de uma *techné* com poderes purificadores, ou desde as concepções racionalistas do mundo clássico até às doutrinas do gosto e da delicadeza que a partir de Setecentos privilegiaram o sentimento e a faculdade de comparação pela vivência directa da obra de arte. Mesmo o empirismo de David Hume, num dos textos fundadores da Estética moderna, *Of the Standard of Taste*, estabeleceu que o gosto delicado, embora diverso e relativo, provém de uma educação contínua e exigente. Algo de similar podemos inferir do subjectivismo transcendental de Kant, que na terceira *Crítica* classifica o juízo estético, por definição sem conceito e desinteressado, como juízo reflexivo aberto à universalidade do *sensus communis* há muito postulado por Lord Shaftesbury. Na verdade, Jorge de Sena estava longe de ignorar a história do gosto estético, conforme comprova a sua recalcitrante exigência intelectual numa época estigmatizada por todo o tipo de populismos, apesar de tudo não piores do que os do nosso tempo. As críticas contundentes ao neo-realismo da primeira fase, negando valor estético às suas obras, e até apodando-o de semi-analfabeto, superficial, medíocre, oportunista ou estreitamente proselítico¹⁷, brotam desta cons-

¹⁶ «Prefácio da 1.ª Edição», in *Líricas Portuguesas*, ob. cit., p. XXIX; e «Henrique Lopes de Mendonça» (1956), in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 185.

¹⁷ Ver o meu estudo *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 325-326. Cf. carta a Vergílio Ferreira, de 4 de Julho de 1965: «é curiosíssima a saída

ciência estética da criação poética como contínua e vigilante educação, o que sem dúvida entronca, por um lado, no contexto de valorização da vontade técnica e formativa que avulta nos *Cadernos de Poesia* e, por outro, na mais genuína tradição modernista, se tivermos presente que, para Jorge de Sena, o modernismo «é a única garantia ideológica de que a transformação do mundo releva, não das obsoletas ordens naturais ou morais, mas da ordem estética, a única válida onde criação e conhecimento dialecticamente se superam»¹⁸. Ora, no prefácio à primeira edição de *Poesia-I*, o autor não deixa de estribar a poética do testemunho numa premissa educativa assimilável ao fingimento pessoano, «a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros»¹⁹. Ao integrar dialecticamente a fidelidade realista do testemunho, o fingimento vê-se reconvertido em garantia estética dessa «íntima educação que é uma poética pessoalmente adquirida na cultura e na experiência», por isso esteticamente transmutada numa sageza essencial²⁰. Assim o Terceiro Modernismo preserva a dimensão estética da poesia no seio da sua dimensão ética, porque a responsabilidade ética do testemunho não alcança a dignidade da poesia senão no horizonte da responsabilidade estética do fingimento, dessa nobre ficção que é acima de tudo uma forma intencional de dicção e uma sensibilidade peculiar ritmicamente transposta numa estrutura de sentido²¹.

No pensamento crítico do autor, é central e dominante uma concepção dualista do objecto literário, simultaneamente histórico e tipológico, social

que a crítica neo-realista encontrou para si mesma: não podendo as obras aspirar à dignidade estética, que não possuem, concedem-lhes uma tonitruante dignidade histórica... o que é uma chantagem ainda pior, pois que, de um ponto de vista historicista, elas existiram, embora não prestem» (Jorge de Sena / Vergílio Ferreira, *Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 145).

¹⁸ *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História* (1963), Lisboa, Cotovia, 1989, p. 359.

¹⁹ «Prefácio da Primeira Edição», in *Poesia-I*, ob. cit., p. 26.

²⁰ *Idem*, p. 28. Noutro lugar, pela mesma altura, Jorge de Sena clarificava a sua concepção da actividade estética como aquisição da sageza: «toda a actividade estética implica e determina uma acumulação de sabedoria que não é ciência, cultura, porque é um somatório vivo e vivificado de conhecimentos e de experiências colhidos pelos mais diversos meios. Essa acumulação gradativa transmuta-se qualitativamente numa *sageza*, que é como que a aplicação estética [...] de toda uma cultura *in latu sensu*, toda uma ciência de 'viver', toda uma experiência moral» («Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 59).

²¹ Veja-se a definição seniana de «um 'limiar estético', aquém do qual a criação se não processa e além do qual se organiza»: «O que esteticamente resulta e tem significado é precisamente a transmutação qualitativa da reacção a um estímulo, operação para a qual

e estético. Porém, este dualismo subordina-se a uma hierarquia que permite compreender, e articular nas suas partes constitutivas, todo um processo crítico cuja culminação persegue o estabelecimento metódico de uma visão estética: a crítica ontológica e a crítica histórico-sociológica, conflituantes em primeira instância, são sistematicamente superadas numa crítica onto-sociológica em progressão dialéctica para uma crítica estrutural que encontra o seu momento de cúpula numa crítica tipológica. O *Ersaio de uma Tipologia Literária* representa o estado teórico superior deste movimento esboçado por Jorge de Sena desde os primórdios do seu exercício crítico, com originais soluções interpretativas no exaustivo *Uma Canção de Camões*. Mas a fortuna crítica desta faceta fundamental não tem tido a devida correspondência na economia dos estudos senianos. Não é raro ver Jorge de Sena confinado à vertente historicista e sociológica, sem dúvida importante na sua metodologia crítica e na sua poética, mas também e com certeza menor no seu projecto de ascensão gnosiológica, pelos sedimentos da obra, ao patamar soberano em que a matéria se converte numa consciência sensível do mundo esteticamente organizada como estrutura e construção de sentido. Homem superior e vigilante, atento às mais pequenas coisas do mundo e da arte, Jorge de Sena nunca visou senão *o essencial*, a que só a expressão estética, ao contrário da lógica e da filosofia, pode dar vida e figura num estado de liberdade em que o sensível incarna o sentido em todo o seu esplendor concreto e cintilante. O mundo é para ele um mundo à procura de sentido, porque historicamente cristalizado pela ilusão ideológica e pela mentira das palavras, essas duas sereias semióticas a que nem o canto da poesia consegue resistir nos momentos de desatenção crítica ou de aclamação oficial. Por isso o mundo não é pensável senão como *mundo estético*, estrutura sensível e construção de sentido sempre em vias de negar as apropriações ideológicas que suprimem a estesia por meio de uma anestesia generalizada, que neutralizam a palpitação das coisas nas formas significativas por meio da letargia dos conceitos endurecidos. Como afirma o autor, num rasgo de inspiração nietzschiana, «se a nossa vivência do universo não é teológica, [...] ela só possui a alternativa de ser *estética*», na medida em que «tudo é, enquanto consciência e expressão, ou

memórias, intuições, raciocínios, estratificações linguísticas, como que se congregam, atraídas pela aparição de um *ritmo* peculiar que, ao mesmo tempo reagente e catalisador, os aglutina, complexiona e transfigura em grupo expressional. De tal modo os ritmos são peculiares, segundo as personalidades e as sensibilidades estéticas delas [...], que será possível estatisticamente equacionar o *ritmo* e o *limiar estético* de cada personalidade artística» (*idem*, p. 63).

descoberta da consciência *através* da expressão, realmente *criação estética*²². Dito de outro modo, com modulações da fenomenologia husserliana: «É óbvio que, no mundo moderno, cada vez mais multimodo, a visão dele é progressivamente mais estética: cada vez mais temos consciência de que o mundo não é um *dado*, mas algo que existe por nós, para nós, e segundo o que fazemos dele»²³. Não admira que o mundo como criação estética signifique para Jorge de Sena uma «projecção da liberdade do imaginar, nos limites das imaginações alheias», que amplia de significações ilimitadas «as possibilidades de compreensão e de representação da realidade»²⁴. Tocamos aqui a essência estética do realismo testemunhal, a que nenhum criador integralmente fiel à responsabilidade de estarmos no mundo pode alguma vez renunciar²⁵.

Bem entendido, é possível levantar uma forte objecção: se a poesia de Jorge de Sena, além de realista e orgânica, é também abstracta e especulativa, como explicar a hegemonia do estético, jurisdição por excelência do sensível? Responderei, à maneira de Hegel, que o elemento sensível do objecto estético não é o sensível natural, mas o sensível artístico: dotado do poder de exprimir o elemento racional ou moral ao nível da sensibilidade, ele não cessa de manifestar o conceito ao nível da imagem²⁶. Há na verdade uma *poesia abstracta* em Jorge de Sena, com

²² «Sobre a Dualidade Fundamental dos Períodos Literários» (1961), in *idem*, p. 197.

²³ «Sistemas e Correntes Críticas» (1966), in *idem*, p. 115. Cf. prefácio ao livro de contos *Os Grão-Capitães* (1976), Lisboa, Edições 70, 1982, p. 19: «no mundo actual, é cada vez mais evidente que toda e qualquer visão do mundo é *estética*».

²⁴ «O Realismo na Literatura», in *Nova Renascença*, 21, Porto, Inverno de 1986, p. 19.

²⁵ Um «realista», escrevia Jorge de Sena nos anos 70, «é um ser humano que usa a sua imaginação para imaginar a realidade» («Algumas Palavras sobre o Realismo, em especial o Português e o Brasileiro», in *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 348). Mais tarde, classificaria o «autêntico realismo» como «aquele que não ignora que a realidade é transformada pela nossa criação do retrato dela, quando não é este retrato que servirá de modelo à realidade», acrescentando: «Porque o grande erro em que o realismo pode cair é confundir, de um modo que o nosso actual conhecimento do mundo já não legitima, a realidade e as coisas. As coisas são ou não 'reais'. Mas a realidade é uma questão humana, cuja mediação nos cabe. E a realização (no sentido de tornar real, e de transcrever esse acto) processa-se na literatura» («O Realismo na Literatura», in *Nova Renascença*, n. cit., p. 18). Acerca da atitude «realista» no plano estético da «imaginação», ver «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, ob. cit., p. 45.

²⁶ A fundamental distinção entre sensível natural e sensível artístico subjaz obviamente às estéticas da modernidade, e em particular às estéticas modernistas, do fingimento pessoano ao expressionismo regiano. Quando hoje se fala, com alguma rapidez, do regresso da poesia ao real, confundindo uma categoria existencial com a realidade bruta, empírica e ideologicamente reificada de que a operação estética não seria senão uma operação

um pendor meditativo de que o livro *As Evidências* oferece o momento mais refinado, residente nos antípodas da rudeza estilística que caracteriza a faceta circunstancial e que contribuiu, como nenhuma outra, para o arejamento retórico da língua portuguesa asfixiada pelos odores bafientos do esteticismo simbolista nos finais da década de 30. Porém, esta abstracção não deixa por isso de ser eminentemente estética, pela simples razão de se constituir como *abstracção sensível*. Pensemos na música, arte abstracta por natureza, e na pintura abstraccionista de Kandinsky ou Mondrian, que vivem exactamente dessa faculdade de representação sensível da Ideia, do Número e da Forma.

Jorge de Sena personifica um rosto de Jano que traduz ao nível da sensibilidade duas estéticas reciprocamente condicionadas, como dois satélites em órbita um do outro: uma estética sensorial da finitude e uma estética do espírito infinito, isto é, nos seus traços mais característicos, uma estética do grotesco e uma estética do sublime. Eixo cardinal da modernidade, de Friedrich Schlegel a Jean Paul Richter, de Victor Hugo a Baudelaire e do decadentismo ao expressionismo, a estética do grotesco e do feio, a que Ezra Pound chamou *the cult of ugliness*, é em Jorge de Sena um fruto natural da função crítica e corrosiva do testemunho mais marcado por uma agudíssima consciência sensível do tempo histórico e das suas circunstâncias dolorosas. Nesta óptica, o poeta lança mão das categorias estéticas do feio e do grotesco como instrumentos de crítica moral da realidade, visto que só elas, ao contrário do artificioso belo ideal, exprimem a usura do tempo e a precariedade da existência humana no seu impulso para a morte. Surpreendemos as manifestações destas categorias nos poemas da guerra e do pós-guerra coligidos em *Coroa da Terra* e *Pedra Filosofal*, que tematizam a miséria do homem em situação e o doloroso desespero de uma humanidade confrontada com os horrores do extermínio universal. Os livros subsequentes, com destaque para *Peregrinatio ad Loca Infecta* e *Exorcismos*, intensificam esta mesma visão grotesca numa espécie de descida aos lugares infectos e aos infernos existenciais. De resto, o realismo grotesco é o suporte estético do elemento demoníaco tão característico do poeta, mas também do ficcionista e do dramaturgo, quer no realismo fenomenológico e no realismo fantástico dos contos de *Os Grão-Capitães* e *Antigas e Novas Andanças do Demónio*,

cosmética, é ainda esta distinção elementar que se torna necessária, como um bisturi afiado na sala de operações. Desde os tempos mais remotos, a melhor poesia nunca saiu do real, habitado pelo dia das coisas e pela noite do ser. Por isso só a má poesia deseja regressar ao real, em todos os tempos e lugares.

ou da novela *O Físico Prodigioso*, quer na derrisão expressionista, no absurdo satírico e no humor negro das comédias de *Amparo de Mãe e mais 5 Peças em 1 Acto*.

No limite, o grotesco e o feio desencadeiam a criação de uma estética do trágico, mediadora de uma estética do sublime à medida que o espírito da dignidade moral invade a consciência sensível do poeta. A poesia como expressão da dignidade humana não tem outra saída senão uma estética do sublime, que põe à prova não só o entusiasmo e a nobreza do estilo, mas sobretudo a resistência moral do sujeito face ao terror do absolutamente grande representado por um mundo terrível que ameaça a própria sobrevivência do Homem. Ora no sentido retórico de Longino, ora no sentido psicofisiológico de Burke, ora no sentido moral de Kant e Schiller, o sublime é pois o elemento estético que nos dá a sensação viva da grandeza criadora de Jorge de Sena em não raros momentos de *As Evidências*, *Fidelidade*, *Metamorfozes*, *Arte de Música* ou *Sobre Esta Praia...*, e em especial nos versos de «A Morte, o Espaço, a Eternidade» e «Sete Sonetos da Visão Perpétua», na dignidade clássica da tragédia *O Indesejado* e no realismo absoluto do romance *Sinais de Fogo*. É graças ao sentimento sublime que a criação seniana atinge uma magnitude excepcional, pela transmutação de um tónus negativo e resignado, próprio da indignação pessimista, num impulso ascendente e jubilatório de exaltação da vida no apogeu da sua dignidade, simbolizada por dois extraordinários versos de «Carta a Meus Filhos sobre os Fuzilamentos de Goya»: «Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém / vale mais que uma vida ou a alegria de tê-la»²⁷. Porque «De morte natural nunca ninguém morreu», como nos diz o verso heróico mais sublime de Jorge de Sena²⁸, a mais alta resposta humanamente possível do realismo mais puro no coração latejante da condição estética, essa condição humana da aparência que, se não salva a anestesia de toda e qualquer verdade consoladora, aniquila os seus efeitos ilusionistas pela proliferação maciça do sensível realmente vivido. A um poeta maior pouco mais há a pedir, além das alturas da linguagem como órgão da consciência que forma este mundo e o outro, e que a si mesma se renova na íntima sensibilidade que a vitaliza pelo acto incoativo da criação estética.

²⁷ *Metamorfozes*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1963, p. 90.

²⁸ «A Morte, o Espaço, a Eternidade», in *idem*, p. 101.

O JOGO DA ENCENAÇÃO DO PASSADO

EM LILLIAS FRASER DE HÉLIA CORREIA *

MARIA DE FÁTIMA MARINHO **

masraiva@letras.up.pt

A ligação entre a literatura e o jogo não é recente e quase poderíamos dizer que desde o momento em que a expressão oral ou escrita se preocupou não só em informar mas também em encontrar formas diversas de relatar o mesmo episódio, a componente lúdica ganhou terreno. A inclusão da mitologia para explicar fenómenos que de outro modo dificilmente se tornariam perceptíveis a mentes pré-científicas, contribuiu decisivamente para o aparecimento de um jogo cada vez mais elaborado em que produtor(es) e receptor do texto colaboram, sob pena de ilegitimidade. Na literatura portuguesa, o papel do jogo tem variado, desde a existência de componentes formais rígidas, como as paralelísticas das cantigas de amigo medievais, a exercícios mais ou menos abstractos, como é o caso da poesia cultista e conceptista do século XVII. Nos anos sessenta do século XX, deve salientar-se a poesia experimental e concreta, onde o jogo assume uma componente fundamental, esquecendo-se até, por vezes, a importância de um significado que transcenda a simples actividade lúdica. Além destes casos extremos que acabámos de citar, o certo é que um pouco por toda a história literária se tem assistido a variadas formas de jogo, que se modificam consoante a época ou o propósito, e que podem ir desde o recurso a múltiplas figuras de retórica ao emprego de isotopias passíveis de se transformarem de acordo com as intenções dos sujeitos.

* Comunicação apresentada ao *I Colóquio de Literaturas Românicas — O Jogo no Jogo*, realizado em Faro, na Universidade do Algarve, de 15 a 18 de Maio de 2002.

** Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

Neste pequeno estudo, iremos analisar um caso específico de jogo que, frequentemente, não se assume como tal, mas que, na verdade, deverá ser considerado como um dos fenómenos mais interessantes de construção romanesca: a evocação do passado no romance histórico. Quer os autores o declarem ou não, a realidade é que sempre que se pretende reconstruir o passado, se estabelece um jogo com a História, na medida em que o romancista persegue um passado que constantemente lhe escapa. Não podendo imitá-lo, aceder directamente aos factos, que só chegam textualizados¹, o autor fabrica uma versão que se poderá afastar mais ou menos dos documentos de que dispõe e que, finalmente, é sempre uma espécie de máscara de um real que já só existe virtualmente. No século XIX, escritores como Herculano ou Garrett, na pegada de Walter Scott ou de Victor Hugo, pretendiam ensinar História romaneando-a, acreditando ingenuamente que o passado surgiria incólume e fidedigno, apesar das evidentes falhas de pormenor ou mesmo de análise de causas, consequências e atitudes. Aliás, a ausência ainda de uma história das mentalidades impedia decisivamente qualquer reconstituição mais abalizada. Se Manzoni, em 1850, já relativizava asserções do género das de Herculano e outros, onde se ressaltava o carácter didáctico do romance histórico², afirmando que só se poderá dizer que as obras de Scott são mais verdadeiras do que a História num primário entusiasmo³, o certo é que o próprio autor de *O Monge de Cister* condescende frequentemente com a imaginação quando não tem elementos suficientes para concretizar determinado relato vagamente referenciado em antigos manuscritos. É assim que desde os primórdios do género há a nítida consciência de que a escrita não poderá ser mais do que um jogo com um passado que constantemente se mostra e se esconde, aparentando uma veracidade inatacável, para logo de seguida a negar, através dos mais variados

¹ Cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1988, p. 93: «The “real” referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives.»

² Cf. Alexandre Herculano, «A Velhice», in *Panorama*, n.º 170, 1/8/1840: «(...) o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador. (...) Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores.»

³ Cf. Alessandro Manzoni, «Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti di storia e d’invenzione», in *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Editori, 1993, p. 1762: «Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una riflessione.»

disfarces: personagens anacrônicas em relação ao tempo em que pretensamente se situam; dados históricos menos rigorosos ou até alterados; comentários sérios a determinado acontecimento, mas também irônicos e jocosos. Camilo Castelo Branco, por exemplo, joga a seu bel-prazer com um passado que lhe serve apenas de pano de fundo, quantas vezes alterado de acordo com os propósitos que mais úteis se tornam aos ditames do romancista.

Depois de um período, no início do século XX, de excessivo didatismo e louvor da ideia de Pátria, onde o romance histórico assumia mais do que nunca uma função que fugia ao simplesmente lúdico, tornando-se sério à custa de pretender sublimar a frustração e humilhação nacionais, vive-se um período de interregno na reconstituição histórica. À medida que se foi caminhando para a segunda metade do século XX e que se começaram a pôr os problemas da pós-modernidade e do que ela representava a nível conceptual, as concepções romanescas também se foram modificando e recompondo do choque que as narrativas simbolista e surrealista e o *nouveau roman* dos anos sessenta tinham representado na destruição dos cânones narrativos. A atracção pelo passado ressurgiu, em Portugal, a partir do fim dos anos setenta, só que a forma como ele será evocado difere radicalmente da dos seus congêneres românticos ou pós-românticos. Num grau nunca antes alcançado, o narrador perscruta todas as potencialidades inerentes ao jogo entre passado e presente e serve-se delas para criar textos onde ressalta sobretudo o modo como se pode *brincar* com a História, de molde a equacioná-la ousada e desassombradamente.

O tempo em jogo assume variadas formas ou maneiras, que vão desde a tentativa de reescrever biografias de personagens célebres, até à utópica anulação da morte, passando por autobiografias fictícias, focalizações opostas às habitualmente consagradas ou histórias alternativas. Romances como *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa Luís, *A Casa da Cabeça de Cavallo*, de Teolinda Gersão, *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, de Seomara da Veiga Ferreira, *Além do Maar*, de Miguel Medina ou *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, ilustram as facetas que acabámos de enunciar. Todos eles jogam à sua maneira com o discurso oficial da História, subvertendo-o e, simultaneamente, aproveitando-se dele para reescrever o passado que, como diria Carlos Fuentes, já deixou de ser passado para ser presente: «¿Entonces, todo pasado es secreto y muerto? ¿No, verdad?, porque el pasado recordado es secreto y vive. ¿Y como llega a salvarse por la memoria y deja de ser pasado? Convertiéndose en presente. Luego ya no es pasado.»⁴

Porque o passado deixa a nível da recriação escrita de o ser, dado que é impossível o narrador abstrair-se da sua condição de sujeito de um tempo cronológico, com suas crenças e formas de analisar os acontecimentos, é natural que o leitor (ou narratário) sinta toda a reconstituição como um jogo que ele é tentado a desvendar e no qual entra por prazer.

Lillias Fraser de Hélia Correia, publicado em 2001, é um exemplo dessa bem conseguida experiência levada a cabo com o fito de falar no passado num misto de seriedade e ironia, nunca fazendo esquecer que de outro tempo se trata, diferente do nosso, numa mistura de factual e imaginário com uma mestria que encanta, seduz e, simultaneamente, reequaciona eventos conhecidos e um sem-número de vezes focados.

No romance de Hélia Correia há três marcos temporais importantes: Escócia, 1746, Portugal, 1751 e Portugal, 1762. Nos dezasseis anos em que decorre a intriga, qualquer leitor atento e medianamente culto reconhecerá o ano da batalha de Culloden, onde os ingleses massacram os escoceses, e a proximidade do terramoto de Lisboa, em 1755, outro cataclismo de grande monta. Tentando introduzir o leitor no ambiente da batalha de Culloden, a narradora não se coíbe de se colocar na actualidade, 1999, e no mesmo espaço físico da batalha, comentando a História e as pretensões dos Stuarts, ao mesmo tempo que ironiza, de formas diversas, o passado e a sua reescrita. Se por um lado, a narradora afirma que «Não há maneira de explicar Culloden senão com a vontade do desastre a que uma extrema depressão convida»⁵, por outro, ironiza com as comemorações do passado e com um certo gosto folclórico de quem visita os lugares num pretenso gosto de encontrar vestígios de antepassados virtuais: «Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares. Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta. (...) Eles caminhavam sobre o chão, buscando o sítio onde homens com um nome igual ao seu tinham caído e sido trucidados. E o chão, pisado, não lhes respondia. Se alguma coisa lhes dizia era somente que não se demorassem, e eles seguiam, excitados pela extensão e pelo frio,

⁴ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, 7.ª ed., México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C. V., 1992 (1.ª ed., 1975), p. 660.

⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, p. 14. A partir de agora, a página correspondente a cada citação desta obra será directamente indicada no texto.

na energia dos seus corpos montanheiros. Sentiam pouco, não sentiam nada.» (p. 13).

Este jogo com a História processa-se das mais variadas formas, colocando-se, por vezes, a narradora numa posição privilegiada, ao analisar o passado com dados posteriores, mas que o leitor reconhece por pequenos pormenores. Ao falar do ambiente vivido em Portugal no tempo do Marquês de Pombal, a narradora comenta: «O medo palaciano, mal contido, tornava a fidalguia amarelada. Seria uma mudança estimulante que os membros da nobreza se curvassem, dóidos de pavor como de cólica, e que a classe dos servos levantasse voz e cabeça, ao som de um “ça ira” qualquer.» (p. 200) ou «Às vezes penso que, na escura madrugada que precedeu a sua execução⁶, se avistariam, no terreiro de Belém, onde soava o martelar do cadafalso e o povo já marcava o seu lugar, olhares iguais aos das mulheres que, em Paris, uns decénios mais tarde, tricotavam com um afã doméstico os seus xailes, enquanto viam trabalhar a guilhotina.» (pp. 219-220). De igual modo, a alusão a modos de sentir do século seguinte, colocam a narradora numa posição semelhante ao narrador de *The French Lieutenant's Woman*, quando este refere a atitude de determinada personagem como sendo própria do seu tempo e não do tempo da enunciação: «Não existia, ao tempo, essa doença que havia de chamar-se romantismo e de ter por modelo a perdição.» (p. 204).

Este tipo de inclusões ou de comentários favorece interpretações às vezes pouco ortodoxas da História, na medida em que os factos apresentados são correctos, mas a leitura que deles se faz, afasta-se da convencional, para privilegiar sentidos obscuros ou de interpretação pessoal: «Antes do inverno, os escoceses de Charles Stuart haviam-se atrevido a avançar por dentro de Inglaterra. Foi uma marcha triunfal para sul. Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor. No entanto, voltaram para trás. Tinham saudades, é o que se diz.» (p. 16).

A modelização de dúvida que se nota na última frase citada, é um processo comum na narração. Ao descrever o percurso de Lillias, desde que se salva quase miraculosamente do massacre dos ingleses, ela que, criança ainda, era filha, irmã e sobrinha de rebeldes escoceses, todos mortos durante e depois da batalha, até que, depois de vicissitudes várias chega a Portugal, onde cresce e acaba por conceber um filho, símbolo de esperança e felicidade, como veremos, a narradora alude frequentemente ao que se poderia ter passado, se determinado facto não tivesse ocorrido:

⁶ A execução dos Távoras.

«Se não tivesse começado a chover e o incêndio não se tivesse convertido em fumo, talvez Lillias ficasse encurralada.» (p. 25); «Não sei se as coisas se passavam deste modo em todas as mulheres daquela idade.» (p. 67).

Por outro lado, e como aliás é característico dos romances que Linda Hutcheon designou como metaficção historiográfica pós-moderna, é também frequente o uso do futuro e da perifrástica, uso este que destrói, de certa forma, a reconstituição ilusória do passado, ao jogar com um conhecimento que anula a cronologia: «Começa ali um fim que há-de atingir quem se julgava à margem dessa história, como Lillias, e o monte onde subiu, que se tornará pasto de carneiros e perderá os sentimentos e as trevas.» (p. 9). Este dom de premonição será também comum à própria Lillias, o que lhe conferirá características muito próprias e que analisaremos oportunamente.

A destruição de um passado ilusoriamente real passa também por afirmações que situam de imediato a narrativa fora dos ditames próprios do romance histórico, tal como era tradicionalmente considerado. Dizer, «Talvez os guardas não acreditassem e ninguém aparecesse a defendê-los, mas essa história não nos diz respeito. Já voltámos as costas para sempre.» (p. 129), possui a nível de técnica narrativa um valor semelhante ao da presença ostensiva da narradora, que marca a distinção entre a sua focalização e a de Lillias, colocando-se num outro plano, superior, e que põe a nu o construir discursivo: «O que faço eu aqui?», pensou Lillias. O trabalho diurno do seu cérebro tornava aquela fuga inexplicável. Fui eu, não ela, quem relacionou a visão do seu pai dilacerado com a corrida que a salvara dos ingleses.» (p. 99).

Papel afim tem a incipiente tentativa de exploração do possível, através do emprego da subordinação condicional: «Escancarou uma enorme goela na encosta onde Lillias havia de encontrar-se, se tivesse avançado um minuto antes.» (p. 100). Asserções deste género parecem estar na linha desenvolvida por Carlos Fuentes, no seu já citado romance, quando se chama a atenção para «lo que ese hecho pudo haber sido y no fue»⁷ e para a subversão aceite e reconhecida de factos indiscutivelmente históricos, como o suicídio de Sócrates, a morte de Ulisses devorado pelas chamas no interior do cavalo de Tróia ou o naufrágio da arca de Noé⁸.

⁷ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 567.

⁸ Cf. *idem*, p. 566: «(...) mira como rehúsa Sócrates, en su prisión las tentaciones del suicidio, mira como muere Odiseo, devorado por las llamas, dentro del caballo de madera al que los astutos troyanos han prendido fuego al encontrarlo fuera de los muros de la ciudad, (...) el hundimiento de la arca de Noé (...).»

Esta hipótese dos possíveis permite ou prefigura, como uma espécie de reverso da medalha, o aparecimento de várias versões de um mesmo episódio, fenómeno que foi levado ao limite quando o passado foi voluntária e conscientemente alterado em romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, *O Mosteiro*, *A Corte do Norte* ou *O Concerto dos Flamengos* de Agustina Bessa Luís. No presente texto, a diferença entre duas visões da História é dada de um modo subtil, mas firme. Não é já a apresentação de uma outra sequência de acontecimentos, mas é a variabilidade de focalizações, que dependem das intenções do focalizador e que facilitam o equívoco e a incompreensão: «Eavan [irmão mais novo de Lillias] bebeu também, mas nem por isso deixava de parecer um rapazinho. E foi talvez esse relato que o matou, foi porque a guerra, como o tio lha mostrava, não era mais do que uma brincadeira que punha toda a gente à gargalhada.» (p. 36).

163

Igual constatação decorre da certeza que o narrador possui de não poder entrar na intimidade de pessoas doutras épocas e, por conseguinte, de qualquer reconstituição ser sempre falaciosa e incompleta: «Julgamos nós que tudo não passava [a actuação de Malagrida] de narcisismo sadomasoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais.» (p. 161). Era esta consciencialização que faltava de todo ao espírito romântico e que se prolonga até às primeiras décadas do século XX. Incapazes de aceitarem a diferença das mentalidades, os autores de oitocentos acreditavam ser possível reconstituir com fidelidade os sentimentos de outras épocas e acabavam por criar personagens românticas, que em nada diferiam das de outros romances de actualidade, e que apenas se movimentavam em cenários do passado, tão artificiais como os seus amores e enredos. Hélia Correia aceita o jogo, evocando o passado sem o absolutizar, isto é, sem lhe conferir mais veracidade do que a provável que advirá da descoberta da História através de um percurso individual, seja ele o de Lillias ou o de Jayme, filho de uma mulher com quem a rapariga vive algum tempo e com quem mantém uma relação sexual, ou através de opiniões privadas dos acontecimentos públicos, como diria Manzoni⁹. E visão privada é sobretudo a de Lillias, que se torna uma espécie de fio condutor do romance, dado que é através das suas aventuras que todas as outras personagens ganham corpo. Logo nas primeiras linhas da obra se afirma o poder da menina que tem visões:

⁹ Cf. Manzoni, *op. cit.*, p. 1728: «effetti privati degli avvenimenti pubblici».

«Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde.» (p. 7). Estas visões de Lillias, para além do valor premonitório que a ligam no fim do romance a Blimunda de *O Memorial do Convento*, têm uma função lúdica que não deixa de se relacionar com a antecipação levada a cabo, em algumas passagens, pela narradora e que prefigura a inevitabilidade do fazer histórico — o produtor de discurso já tem necessariamente de estar na posse de todos os dados do passado quando redige um texto sobre ele.

164

E o curioso é que Lillias vai construindo o seu percurso, sem palavras, condição que para ela é de sobrevivência em vários e diversos momentos. É porque não fala que a menina consegue ultrapassar uma série de obstáculos até atingir a maturidade com a esperança de um filho: «Anne achou Lillias a um canto, acorçada, e nesse instante é que ela viu que uma criança lhe fora entregue e a não podia abandonar. “Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada.”» (p. 39). Esta mudez imposta, que rapidamente se transforma em voluntária, só em intervalos de grande confiança é quebrada, como, quando no convento das freiras inglesas, em Lisboa, conversa com Soror Theresa, de quem se sente próxima. Há até uma passagem em que, mediante a resposta automática de Lillias, logo alguém se apressa em declará-la muda, para proteger a sua vida em perigo pela identidade:

«(...) Fanny pegou em Lillias pela mão. “Como te chamas?”

— Lillias Fraser — respondeu.

Aileen virou-se atónita para o padre: — Tinha-me dito que ela não falava.

O reverendo Tulloch escondia o rosto para que Fanny não o conhecesse. Sob aquela surpresa, descobriu-se, mas não deixou de disfarçar a voz. “A rapariga chama-se MacLean. Lillian MacLean. É órfã e não fala.”» (p. 69).

Sem falar, de identidade constantemente negada, a pequena Lillias, apesar de todos os contratempos ou, se calhar, por causa deles, possui, como já dissemos, visões que parecem reduplicar o processo narrativo de Hélia Correia. Aliás, o espírito da mãe, que, depois de morta, a guia até que ela encontre Anne MacIntosh, poderá assemelhar-se a outros tantos espíritos, uns mais bem intencionados do que outros, que pululam em passagens do romance negro, estabelecendo um jogo implícito com esse género e, simultaneamente, com um passado que parece construir-se a cada momento:

«O homem ria e Lillias via os seus miolos, via como a paisagem estava ainda surpreendida e se mantinha silenciosa, e como ele se ia devagar acostumando e começava a entregar o sangue, ficando mole como um adormecido.

Lillias olhava e não se comovia, deixara de assustar-se com as visões. Aprendera sozinha a distinguir entre o presente e o anunciado, e tinha sobretudo a percepção da inutilidade do seu dom. Enquanto o seu olhar corria mais depressa do que as horas de uma vida e alcançava a pessoa moribunda, os outros continuavam a falar, a cantar e a dançar algumas vezes, sempre que pernoitava um tocador. Naturalmente, todos morreriam.» (p. 57).

Este dom premonitório parece concentrar-se nos olhos de Lillias, que fazem repulsa a quase todos que os observam: «Não opôs grande resistência à sogra que detestava os olhos da menina e aproveitou aquele momento para o dizer.» (p. 46).

Longe de apreciar a qualidade de antecipar o futuro, Lillias considerava uma espécie de maldição («Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir. Era uma graça da qual ela começava a defender-se como de uma maldição.», p. 91), o que a leva a não se preocupar quando o dom parece ter desaparecido: «De um modo obscuro, Lillias associava essas noites em Mafra, com os homens, e o desaparecimento das visões.» (p. 155).

É interessante verificar que se ela deixa de ter, pelo menos provisoriamente, visões depois de ter sido violada, a verdade é que é depois de uma relação amorosa-sexual com Jayme, filho de D. Cilícia, com quem vive uns anos, que ela parece reapropriar-se dessa possibilidade. No entanto, o tipo de visão é diferente, dado que depois de Jayme voltar a partir, ela vê-se com ele, numa ubiquidade ideal. E, no momento em que se começa a aperceber da atracção que por ele sente, decide não o olhar para não ter visões desagradáveis: «Para perturbar a mãe, Jayme falava de partir novamente para as nações onde o que era interessante acontecia. Conversavam nas horas do serão. Lillias, estonteada de conforto, lembrava-se das feridas de seu pai, do sangue aos pés de Lady MacIntosh. Então, esfregava o rosto, para espertar. “Se eu nunca o vir morrer, talvez não morra”, pensou, a certa altura. E nunca mais ergueu os olhos para os olhos dele.» (pp. 194-195). Tal afirmação, que parece ter reminiscências de autores como Mário de Sá-Carneiro, em *A Confissão de Lúcio*, onde uma personagem afirma que as situações só acontecem se ela se vir

antecipadamente nelas¹⁰, e acarreta necessariamente a noção de jogo, jogo que se manifesta no evoluir da intriga e na forma como o passado é a todo o momento reequacionado. É curioso verificar que a única personagem do romance que poderá ter algumas afinidades com Lillias é o Padre Malagrida que, como é do conhecimento geral, foi mandado prender pelo Marquês de Pombal, devido às prédicas contra a sua política. Aliás, as previsões do Padre também sempre irritaram Sebastião de Melo, tal como as doutrinas dos enciclopedistas, diametralmente opostas às de Malagrida. Jayme, que parece apreciar o Marquês pelo que dele se diz no estrangeiro, também se admira da sua actuação repressiva. A possível relação, implícita, de Malagrida com Lillias deverá revestir-se de algum cuidado e funcionar apenas na medida em que, ao antecipar acontecimentos, Lillias joga com o processo narrativo de evocação do passado, que normalmente se traduz pela omnisciência do narrador. Malagrida só reflecte o espírito supersticioso do tempo. No entanto, a nível da estrutura do presente romance, há, sem dúvida, semelhanças que impelem à comparação: «Malagrida foi preso, finalmente. Da sua cela, longe de Lisboa, deu conta que expirava a mãe do rei à hora exacta em que isso aconteceu. O seu poder de santo confirmou-se. (...) Os folhetos do padre circulavam secretamente, como os livros de Voltaire. O velho e o novo, no entanto tão opostos, inimigos de morte, conheciam a clandestinidade como iguais.» (p. 216).

Lillias é também clandestina e é-o desde o momento em que se vê só, com toda a família morta e é escondida por uma velha debaixo de um monte de turfa. Impelida a não falar para sobreviver, ela vai vivendo sob nomes supostos (Lillian MacLean, Lília Peres), de acordo com as circunstâncias e o lugares que percorre. É quase sempre *de máscara* que ela se apresenta, desconhecendo-se a sua verdadeira identidade, num constante jogo do esconde-esconde. Se na Escócia, ela não pode dizer o nome (seus pai, irmão e tio são dos principais rebeldes contra os ingleses), em Portugal, ela esconde-o igualmente, num medo de ser considerada

¹⁰ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 3.^a ed., Lisboa, Ática, 1968 (1.^a ed., 1914), p.48: «Desde criança que, pensando em certas situações possíveis numa existência, eu, antecipadamente, me *vejo* ou não *vejo* nelas. Por exemplo: uma coisa onde nunca me vi, foi na vida – e diga-me se na realidade nos encontramos nela?» e p. 50: «(...) de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado – segundo às vezes me procuro iludir. E creia, *é tão grande a minha confiança nesta superstição que* – juro-lhe – *se não fosse haver a certeza absoluta de que todos morremos, eu, não me “vendo” morto, não acreditaria na minha morte...*».

estrangeira e herética. Na parte final do romance, chega até a disfarçar-se de rapaz, para poder procurar Jayme; no meio das tropas, com D. Cílicia, mãe daquele. O imprevisto, porém, dá-se e a menina, perante um conterrâneo, não resiste a falar no seu idioma materno, iniciando o processo final de reconhecimento, isto é, de encontro com a verdadeira identidade:

«Francis MacLean franziu as sobrancelhas, ofendido com o medo da mulher. Queria falar. Porém, não conseguiram achar em parte alguma o seu intérprete. A falha enfureceu o militar. Praguejou nessa língua que Lillias imediatamente conheceu. Sorriu. MacLean olhou-a, estupefacto.

— De que estás tu a rir-te? — perguntou. Ela temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras. E bateu com a mão no peito, a libertá-las daqueles anos. Então, um misto de gaélico e inglês, unificados pela fonologia, áspera e, no entanto, modulada, como inventada para canções guerreiras, passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria.» (p. 250).

Depois de desvendada a nacionalidade, tem a sensação de que se começa a sentir em casa e, num gesto de euforia, ao ver práticas escocesas, há tantos anos recalçadas na memória, acaba por revelar o seu verdadeiro nome, «No estado de alegria em que se achava, Lillias disse o seu nome verdadeiro.» (p. 263), despoletando a rejeição dos oficiais ingleses, para os quais o nome Fraser é, entre todos, proscrito.

Lillias, expulsa do acampamento militar, reencaminha-se para Lisboa. Vai ter à casa onde morara e aí sabe que um coronel escocês anda atrás dela. Parte e desmaia. Quando acorda, tem ao pé de si Blimunda, que já lhe visionou um filho no ventre. Ligadas por poderes, de certa forma, sobrenaturais, Blimunda e Lillias partem para um lugar utópico, onde poderá nascer a criança que a segunda carrega: «Essa criança há-de nascer na terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha» (p. 281).

Assim como Blimunda tivera o seu Baltasar Sete-Sóis a quem faltava uma mão, também Lillias convivera com Tomás, de algum modo seu protector, a quem também teve de ser amputada uma mão. Esta dupla carência poderá talvez simbolizar a incapacidade de afrontar um mundo hostil que as mulheres tentarão sublimar, Blimunda com a passarola, Lillias com o filho que vai nascer. O sentimento utópico reúne-as e confunde passado e presente, porque o tempo cronológico deixa de ser importante e a História é apenas um jogo:

«Certos momentos, Lillias duvidava do sonho de Blimunda. De que iriam viver? Onde morar? Quem as consentiria na fronteira? Depois, via-a tão firme, tão serena, deixando um rasto de afeição em toda a gente com quem o seu sorriso se encontrara, que a sentia capaz de abrir um espaço fora dos reinos, sem governação. Blimunda respirava com afinco, pelos gelados campos do Alentejo, e uma espécie de raiva a conduzia. Puxava, como a velha na montanha no dia da batalha de Culloden, pelo pulso arroxeadado de Lillias.

Naquele inverno português, a rapariga entrelaçava novamente os dedos à cintura de Lady MacIntosh e, sob a chuva, ia cheirando os seus cabelos.» (pp. 281-282).

O passado deixa de ser passado e interfere decisivamente no presente, a ausência de linearidade, que as visões prefiguravam, declara-se agora de modo inequívoco. A evocação do passado não passa de encenação, contribuindo todo o jogo para fazer ressaltar a impossibilidade de uma História objectiva e imparcial. A focalização do presente retira-lhe a veracidade possível. Só o provável permanece.

LA FONTAINE AUX FÉES DANS LE *LANCELOT EN PROSE*, ROMAN ANONYME DU XIII^e SIÈCLE

ANA SOFIA LARANJINHA
alaranj@letras.up.pt

«Quelle est, depuis Eve, la femme qui éprouve devant le serpent la même horreur viscérale, irrationnelle, que l'homme? Ce n'est pas qu'elle ait pactisé avec le mal, c'est qu'elle n'y croit pas: le mal est une invention de l'*animus*.»

Pierre Gallais²

Parfois, la fontaine³ n'est qu'un élément du paysage, un prétexte pour une halte du chevalier errant qui s'y désaltère et repose, sous un arbre ou dans un pavillon. Ces cadres à tendance "réaliste" où les éléments du *locus amœnus* ne fonctionnent qu'au niveau littéral sont rares dans le

¹ *Lancelot — roman en prose du XIII^e siècle*, ed. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 voll.

² Pierre Gallais, *La fée à la fontaine et à l'arbre: un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam / Atlanta GA, Rodopi, 1992, p. 333.

³ D'après Laurence Harf-Lancner: «Dès le XII^e siècle (...), la *fontaine* désigne à la fois l'eau vive qui jaillit d'un lieu naturel, la source, et la construction aménagée pour l'écoulement de cette eau.» («La quête de l'immortalité: les fontaines merveilleuses du *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris», in *Sources et fontaines du moyen-âge à l'âge baroque. Actes du colloque tenu à l'Université Paul-Valéry (Univ. Montpellier III) les 28, 29 et 30 nov 1996*, Paris, Champion, 1998, p. 34). Lorsque le texte n'est pas clair sur l'existence ou non d'une construction humaine, nous utiliserons donc les deux termes indifféremment. Il est évident que, vue l'indistinction lexicale des termes médiévaux, notre étude concernera ce que nous désignons aujourd'hui "source" et "fontaine".

*Lancelot en Prose*⁴. Il est bien plus fréquent que la source ou la fontaine se combinent avec des motifs très précis, créant des cadres topiques qui suscitent toujours des situations identiques. Si quelquefois un élément du cadre manque, les autres suffisent pour le suggérer: les variations sont trop faibles pour annuler le parallélisme, facilement repérable à une lecture attentive et très utile pour analyser dans toute leur richesse les aventures du *Lancelot*.

Pierre Gallais, dans son beau livre intitulé *La Fée à la fontaine et à l'arbre*, affirme:

«Le *locus amœnus*, centré à et par la fontaine, est par excellence le lieu érotique — et même le lieu “pan-érotique” (...). C'est le lieu du rendez-vous amoureux.»⁵

Or, la fontaine comme décor du rendez-vous amoureux est très rare dans le *Lancelot en Prose*: au long des huit volumes édités par Micha, ce n'est que deux fois qu'on peut lui reconnaître sans hésiter cette fonction⁶. La fontaine est par contre très souvent liée à la construction d'un espace symbolique qui ne suggère pas les plaisirs de l'amour mais ses aspects négatifs. L'excès, le besoin de domination qui va jusqu'à l'emprisonnement de l'être aimé peut être représenté par le motif de la fontaine gardée par un chevalier qui se bat contre tous ceux que le hasard mène jusqu'aux abords de son territoire, condition posée par sa dame pour qu'un jour, s'il est toujours vainqueur, il puisse mériter son amour⁷.

Mais le *locus amœnus* est aussi le lieu naturel de l'apparition de la fée⁸, ce qui n'est d'ailleurs pas étranger au fait qu'il soit traditionnellement le cadre du rendez-vous amoureux⁹, puisque la fée est avant tout pourvoyeuse de richesses et d'amour. Un des schémas narratifs concernant la fée à la fontaine les plus répandus dans le folklore et les récits médiévaux est en effet celui où la fée apparaît

⁴ Cf. T. II, p. 163; T. II, pp. 354-356; p. 371; T. IV, pp. 254-257; pp. 261-262; T. V, p. 213; p. 233.

⁵ *Op. Cit.*, pp. 298 et 300.

⁶ Cf. T. VIII, p. 398 et T. I, p. 275.

⁷ Cf. Ana Sofia Laranjinha, «Écriture et réécriture dans le *Lancelot en Prose*: la prison d'amour», in *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Set. 1998), ed. Miguel Ángel Márquez et alii, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

⁸ Cf. P. Gallais, *Op. Cit.*, pp. 6; 65-66.

⁹ Sur le rendez-vous amoureux à la fontaine et ses rapports avec le *locus amœnus*, lieu d'apparition de la fée, cf. Maria do Rosário Ferreira, *Águas doces, águas salgadas — Da funcionalidade dos motivos aquáticos na "Cantiga de Amigo"*, Porto, Granito, 1998.

«au jeune homme, qui tombe aussitôt amoureux d'elle; elle lui dit qu'elle le connaît, et qu'elle l'aime depuis longtemps; elle se donne à lui, de façon plus ou moins durable, et lui donne aussi richesse et enfants.»¹⁰.

Partons donc de ces données: la fontaine dans le *locus amoenus* (la nature verdoyante est souvent simplement représentée par un arbre) est le lieu traditionnel de l'apparition de la fée, d'une part; celui du rendez-vous amoureux, de l'autre; celui du rendez-vous amoureux avec la fée, souvent. Nous verrons, dans l'étude qui suit, que le *Lancelot en Prose*, malgré sa tendance rationalisante (typique du roman en prose), ne peut ignorer ce fonds archétypal, mais le retravaille d'après sa propre vision du monde. Les récits étudiés ci-dessous sont tous ceux que, suite à un dépouillage exhaustif du roman, j'ai cru pouvoir classer sous la rubrique "la fontaine, lieu d'apparition de la fée". Dans tous les cas (à une exception près) il s'agit de fées fortement rationalisées, c'est-à-dire, de dames ou demoiselles conservant des vestiges (simplement formels ou plus profonds) de la femme féerique. Ajoutons finalement que, dans tous les épisodes que nous verrons par la suite, à l'exception du dernier — qui comporte d'ailleurs d'autres irrégularités —, l'arbre qui se dresse auprès de la fontaine est un sycomore, ce qui distingue ces récits de ceux qui développent le motif de la "prison d'amour", où la source jaillit toujours, à une exception près¹¹, au pied d'un ou de plusieurs pins.

1. Agravain et les fées aux onguents¹²

Alors qu'il séjourne chez la fille du roi de Norgales, son amie, Agravain part un matin à la chasse. Vers midi, fatigué et souffrant de la grande chaleur qu'il fait (on est en août), il se couche sur l'herbe, à l'ombre d'un sycomore qui se dresse à côté d'une fontaine et s'endort. Il n'y a qu'un écuyer avec lui, qui assiste à la scène qui suit: deux demoiselles arrivent, portant chacune une boîte d'onguents qu'elles appliquent sur un bras et une jambe du chevalier après lui avoir mis un oreiller magique sous la tête (tant qu'on ne l'enlèvera pas, il restera profondément endormi). Les deux demoiselles veulent ainsi se venger d'Agravain, qui a blessé au bras l'ami de l'une d'elles et vaincu l'ami de l'autre. Il avait essayé de violer

¹⁰ *Op. Cit.*, pp. 5-6.

¹¹ T. III, p. 293.

¹² T. VIII, pp. 231-237.

cette dernière, mais n'avait pas mené son intention à bon terme car, en relevant les jupes de la demoiselle, il avait découvert, épouvanté, une jambe répugnante, *roigneuse* — c'est-à-dire, atteinte de la gale. Les deux demoiselles humiliées avaient juré de se venger d'Agravain avant le délai d'un an et préviennent l'écuyer qu'il faudrait le sang des deux meilleurs chevaliers du monde pour guérir ses plaies. Agravain, que ses blessures font beaucoup souffrir, ne peut même pas monter à cheval et devra attendre que Gauvain et Lancelot le guérissent de leur sang.

Les éléments topiques du *locus amoenus* sont ici présents au complet: la fontaine, l'herbe verte et l'arbre constituent un espace agréable où le chevalier pourra se reposer, mais qui est marqué d'une connotation négative. Les demoiselles qui paraissent près de la fontaine sont en fait des fées inquiétantes qui dominent l'art des onguents (comme Morgue, la cruelle sœur d'Arthur ou Iseut, l'archaïque princesse d'Irlande) et ont le pouvoir d'arrêter le temps: elles peuvent faire endormir Agravain et le réduisent à une demi-mort où il doit attendre dans la souffrance la venue de ses libérateurs. La jambe galeuse de l'une des demoiselles, trait monstrueux, est le signe de ses pouvoirs maléfiques, qui d'ailleurs la défendent d'être violée par le frère de Gauvain.

2. Guenièvre à la *Fontaine aux Fées*¹³

C'est aussi lors d'une partie de chasse que Guenièvre et quelques-uns de ses chevaliers, s'éloignant du roi et de ses compagnons, échouent à la *Fontaine aux Fées*. Ce lieu de merveille est très sommairement décrit: il s'agit d'une source sous un sycomore, où paraissent souvent de très belles dames que les gens du pays identifient comme des fées. Ainsi que dans l'épisode analysé ci-dessus, donc, l'arbre est un sycomore et la fontaine un lieu d'apparition de fées; le motif de la chasse se joint, ici aussi, à l'évocation de l'été (la chasse se déroule «as huitaives de la Pentecote») et à l'impression de danger: lorsque la reine demande à ses chevaliers d'aller chercher de la nourriture, Dodinel et Saigremor n'ont d'autre choix que de se diriger vers la *Tour Mathamas*, le château le plus proche, dont le seigneur est un ennemi d'Arthur. Après avoir à lutter contre plusieurs chevaliers hostiles, l'un d'eux, Saigremor, arrive finalement à la Tour mais il est emprisonné par Mathamas. Finalement, une vision d'horreur secoue Guenièvre, qui croit voir passer, pendue à l'arçon de la selle de Griffon de Mal Pas (encore

¹³ T. II, pp. 268-277; 307-309.

un chevalier cruel), la tête coupée de Lancelot: décidément, les fées n'aiment pas Guenièvre et leur pays est terrain ennemi pour la reine.

Dans le *Chevalier de la Charrette*, pourtant, la figure de Guenièvre était plus complexe: rappelons le peigne d'ivoire dorée que Lancelot, paralysé d'émotion, avait trouvé sur un perron à côté d'une fontaine et qui conservait les cheveux de son aimée¹⁴. D'après Antoinette Saly, «c'est cet ensemble qui est révélateur, dans la mesure où il nous oriente (...) vers une source populaire: l'association du peigne et de la fontaine appartient au folklore des eaux.»¹⁵ La Guenièvre du roman en vers peut donc être rapprochée des fées, sirènes et dames blanches qui démêlent leur chevelure au bord des sources et ruisseaux et dont les cheveux magnifiques fascinent ceux qui les aperçoivent¹⁶. Dans le *Lancelot en Prose*, par contre, l'image jadis fugace et mystérieuse du peigne sur le perron est tout à fait rationalisée: il s'agit du prix que la reine a dû payer pour passer un pont que gardait un chevalier hostile¹⁷. Les traits féériques sont définitivement passés du côté des ennemies de la reine, qui représente désormais l'autre pôle, celui du monde bien réel de la chevalerie et de la courtoisie.

3. Guerrehet et la fontaine aux trois dames¹⁸

Guerrehet, ayant erré jusque vers midi dans la forêt, arrive à un pré où il trouve «la plus bele fontainne del monde qui sordoit au pié d'un sicamor»¹⁹. Il approche de la fontaine pour se rafraîchir car il a très chaud et rencontre trois dames de vingt, quarante et soixante ans qui mangent sur une nappe blanche, servies par un nain qui tient une coupe d'argent à la main. Accueillantes, elles l'invitent à s'asseoir auprès d'elles et lui offrent à manger. La dame la plus jeune semble soucieuse; Guerrehet, sensible à sa beauté, lui prie de lui dévoiler les raisons de sa peine.

¹⁴ Cf. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, éd./trad. Charles Méla, Paris, Lib. Gén. Française, 1992, coll. Lettres Gothiques, vv. 1346-1356; 1411-1423.

¹⁵ «Motifs folkloriques dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes», in *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 30 (1978), p. 189.

¹⁶ Les origines féériques de Guenièvre / Gwenhwyfar sont d'ailleurs bien documentées dans l'œuvre de Caitlin Matthews, *Arthur and the Sovereignty of Britain — King and goddess in the "Mabinogion"*, London, Arkana, 1989.

¹⁷ Cf. T. II, p. 26.

¹⁸ T. IV, p. 24ss.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

Elle raconte que, après la mort de son père, sa mère décida de la marier avant qu'on ne la prît de force, la donnant contre sa volonté au sénéchal, un vilain que son père avait fait chevalier. Le nouveau mari, qui ne pouvait contrôler sa jalousie, commença à maltraiter la jeune dame. Un jour, ils reçurent Lancelot au château et le sénéchal, furieux de voir l'admiration que la beauté et la courtoisie du fils du roi Ban suscitaient chez sa femme, décida d'en faire sa chambrière. Alors que la plus jeune des dames terminait son récit, survient un enfant portant un message pour l'aînée. Celle-ci, très inquiète, explique à Guerrehet qu'un chevalier félon exige sa fille en mariage. Ayant emprisonné la vieille dame un an auparavant, il l'avait libérée en échange d'un don en blanc et avait donc le droit de lui demander sa fille, mais la dame ne voulait pas la lui donner car il était fils de vilains et félon: s'étant marié avec la fille du Comte de Valdun, qui l'avait fait chevalier, il l'avait tuée pour avoir toutes ses terres. Guerrehet partira à l'aide des deux dames, tuant les chevaliers-vilains.

Les deux récits que nous venons de résumer se ressemblent de très près: il s'agit dans les deux cas de jeunes dames en péril d'être tuées ou maltraitées par des maris de souche roturière, récemment parvenus au rang de chevaliers. Dans les deux cas encore, la mère, veuve, est la responsable de cette union peu recommandable, qu'elle plaint mais à laquelle elle n'a pas le pouvoir de s'opposer. Ce qui est curieux, c'est que la deuxième histoire constitue, pour ainsi dire, le reflet inversé de la première: dans la première on adopte le point de vue de la jeune mariée, dans la seconde celui de la mère. Or, cette symétrie ne vient que renforcer la symétrique image des trois dames à la fontaine, qui, nous le rappelons, ont vingt, quarante et soixante ans. La dame d'âge moyen n'est qu'un élément du décor, puisqu'elle n'agit ni ne parle jamais, mais un élément nécessaire pour que les dames soient au nombre de trois.

Ces trois dames qui surgissent dans le cadre de l'apparition de la fée présentent des ressemblances frappantes avec ces êtres surnaturels qui, d'après Pierre Gallais, «vont souvent par trois»²⁰. Héritières des Parques, qu'on appelait parfois *Tria Fata*, les fées représentent souvent la femme dans les trois phases de sa vie: la jeunesse, l'âge moyen et l'âge mûr. Finalement, elles sont des pourvoyeuses de richesses — songeons à Lanval, que son amie comble de dons²¹ —, ce qui pourrait être représenté par le repas que les trois dames offrent au chevalier. D'ailleurs, il est fréquent

²⁰ *Op. Cit.*, p. 13.

²¹ Cf. «Lanval», in *Lais de Marie de France*, éd. Karl Warnke, Lib. Générale Française, 1990, coll. Lettres Gothiques, pp. 135-167.

que ces personnages aux traits féeriques soient devancés par des serviteurs tenant des bassins ou des coupes: dans l'épisode des trois dames, le nain qui les sert tient une coupe en argent; dans le lai de *Lanval*, deux demoiselles portent deux bassins et une serviette; dans *l'Elucidation*, les fées ont des coupes en or²². Ces contenants toujours précieux, évocateurs de l'eau de la fontaine lorsqu'elle n'est plus présente, (c'est le cas de *Lanval*), sont des duplications, miniaturisées, du *locus amœnus* protecteur et pourvoyeur de richesses, de la fée amante et généreuse.

Or, les indices qui évoquent le monde des fées sont ici purement formels: les dames, qui n'ont ni pouvoirs surnaturels ni mystère, sont des victimes qui demandent protection. Il s'agit en effet d'un récit courtois, où Guerrehet lutte contre les forces anti-chevaleresques que représentent les chevaliers-vilains et il y a même un moment où la fille de la vieille dame, se refusant à Guerrehet qui la requiert d'amour, lui rappelle des règles essentielles de l'amour courtois. Quant à l'opposition entre nobles et vilains, qui traverse tout l'épisode, elle contribue à son caractère réaliste. En effet, le *Lancelot en Prose* joue subtilement avec les incursions de merveilleux: la hardiesse d'une image topique qui évoquait trop clairement le monde féerique est équilibrée par les références réalistes et l'évacuation de toute suggestion de pouvoir surnaturel. De même, dans l'épisode de la *Fontaine aux Fées*, aucun de ces êtres n'est effectivement aperçu, bien qu'une ambiance hostile, une «inquiétante étrangeté» semble émaner de ce lieu où Guenièvre et sa compagnie se sentent perdus et étrangers. Dans la séquence des trois dames, par contre, aucune hostilité, aucun pouvoir ne menace le chevalier: le cadre du *locus amœnus* et les personnages qui l'habitent se sont figés en stéréotypes vidés de leur sens premier, pour ne fonctionner que comme éléments décoratifs. Or, si la rationalisation des motifs et des thèmes folkloriques est un processus commun dans le *Lancelot en Prose*, cette évacuation totale de leur fonction originale y est rare, bien qu'elle se fasse un peu plus fréquente dans *l'Agravain*, où s'intègre déjà cet épisode.

4. Lancelot et la fontaine envenimée²³

Lancelot arrive un jour à une grande prairie où il trouve, à l'ombre de deux sycomores, une fontaine belle et claire où deux chevaliers et

²² Cf. Laurence Harf Lancner, *Les Fées au Moyen Age — Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, pp. 250-252.

²³ T. IV, pp. 133-158.

deux demoiselles mangent sur une blanche nappe. Il fait très chaud, «si comme a feste saint Jehan», et Lancelot approche pour se reposer. On lui offre à manger et l'une des demoiselles tombe amoureuse du nouveau venu, dont elle admire la beauté extraordinaire: malade d'amour, elle tremble et pâlit. Lancelot, assoiffé, prend une coupe en or, boit de l'eau de source et se pâme. On voit alors sortir de la fontaine deux coulevres «granz et hideuses et longues»: la source est envenimée et Lancelot enfle et souffre horriblement. Alors, la pucelle amoureuse, qui connaît les vertus des herbes, le soigne et en deux jours il a désenflé, bien que ses cheveux, ses ongles et sa peau soient tombés. Cependant, alors que Lancelot récupère, la demoiselle tombe malade: elle est amoureuse du beau chevalier et ne survivra que s'il accepte son amour. Lancelot, qu'elle a abandonné à son sort, fait une rechute et il mourra lui aussi si elle ne poursuit pas ses traitements. Par l'entremise de Lionel, Lancelot promet à la pucelle qu'il n'aimera jamais d'autre demoiselle qu'elle. La pucelle recouvre sa santé, guéri Lancelot et lui promet qu'elle gardera sa virginité pour lui. Ils échangent des dons d'amour et le chevalier, guéri, repart.

La fontaine aux sycomores et la demoiselle au pouvoirs thaumaturges suffisent à intégrer cet espace dans la série des fontaines aux fées. La nappe blanche sur laquelle mangent les demoiselles et les chevaliers fait penser à celle des trois dames de la fontaine, qui mangeaient aussi, ainsi que la coupe en or dont se sert Lancelot pour boire: rappelons que le nain de l'épisode précédent portait une coupe d'argent. Le goût des symétries fonctionne, ici aussi — c'est le chiffre "2" qui est maintenant répété: deux chevaliers et deux demoiselles mangent sous deux sycomores (ce qui est d'autant plus intéressant que l'un des chevaliers et l'une des demoiselles sont de simples figurants, comme la troisième dame de la fontaine dans l'épisode analysé précédemment); deux coulevres sortent de l'eau; les deux cousins de Lancelot, Bohort et Lionel, le rejoignent à la fontaine. Finalement, l'histoire de l'empoisonnement de Lancelot semble se développer en deux moments (avant et après que la demoiselle tombe malade, suite au refus de Lancelot de l'aimer)²⁴, alors que l'état de la pucelle reflète, en quelque sorte, celui de Lancelot. Chez Marie de France, lors du jugement de Lanval, son amie féerique est devancée par deux groupes de deux demoiselles²⁵, alors que dès sa première apparition elle avait été annoncée par les deux demoiselles aux bassins: cette duplication de personnages serait peut-être encore un signe, ou plutôt un vestige de leur appartenance à l'autre monde.

²⁴ Cf. Anne Berthelot, «Du Lac à la Fontaine: Lancelot et la fée-amante», in *Médiévales*, 6, Printemps 1984, p. 8.

²⁵ Cf. «Lanval», in *Lais de Marie de France*, vv. 473-475; 513-517.

Anne Berthelot, dans un article remarquable sur les "fées" du *Lancelot en Prose*, souligne le pouvoir que semble posséder la demoiselle malgré son apparente candeur:

«Après que la demoiselle, en effet, est tombée amoureuse, donc malade, et a reconnu ce fait devant son frère, Lancelot enfin assoiffé, comme s'il obéissait à quelque injonction passée sous silence par le roman, s'approche de la fontaine à laquelle il est arrivé depuis un certain temps, et boit. Le "conte" sait que la situation présentée recoupe un scénario "magique", et s'y conforme, sans qu'aucun des personnages soit vraiment conscient de cette intrusion d'une logique autre, "surnaturelle", dans le cours rationnel et chevaleresque du roman.»²⁶.

Berthelot remarque encore le parallélisme entre la scène où Lancelot boit l'eau de la fontaine et celle où il boit le poison préparé par Brisane, «le boivre qui plus estoit clers que fontaine et de coulor a vin»²⁷, qui provoquera l'enivrement grâce auquel aura lieu la conception de Galaad²⁸. Ce rapprochement, allié à d'autres traits que nous ne reprendrons pas ici, place la demoiselle de la fontaine et la fille du roi Pellés du côté de la Dame du Lac et de Morgue — du côté de la fée-amante qui, sous des figures diverses, essaie d'éloigner Lancelot de son amour exclusif pour Guenièvre.

Anne Berthelot ajoute encore que, lors de sa deuxième apparition, la pucelle aux pouvoirs surnaturels, que retrouve à nouveau Lancelot sur son chemin, «devient simple "pucele deconseillée" comme on en trouve à foison dans les forêts étranges»²⁹. En vérité, la demoiselle que, cette fois-ci, Lancelot sauvera d'être violée par un chevalier félon³⁰, paraît à nouveau dans une vallée, près d'une fontaine que couvrent quatre arbrissaux. Quand le chevalier la renverse, elle se lamente à haute voix, regrettant le secours de Lancelot, qui n'accourt qu'à son deuxième appel comme si, à l'image de l'épisode de la fontaine envenimée, le retardement de son intervention servait à suggérer les pouvoirs de la pucelle, qui semble deviner la présence de son sauveur.

Une autre scène semble faire écho à l'épisode de la fontaine envenimée. Il s'agit du moment où la fille du roi Pellés découvre Lancelot

²⁶ A. Berthelot, *Art. Cit.*, p.10.

²⁷ T. IV, p. 208.

²⁸ Ajoutons que Lancelot arrivant au château de la Quasse — où aura lieu la nuit d'amour avec la fille du roi Pellés — a très chaud et éprouve un besoin pressant de boire; il prend alors une coupe et boit le poison d'un trait (cf. T. IV, pp. 208-209): les ressemblances sont vraiment saisissantes avec l'épisode de la fontaine.

²⁹ *Art. Cit.*, p. 6.

³⁰ Cf. T. IV, pp. 215-219.

endormi sous un sycomore, à côté d'une fontaine où il est venu boire, dans un verger sous une tour à Corbenic³¹. Le chevalier se trouve bien en territoire de féerie — les étroits rapports du Château du Graal avec l'Autre Monde ont été décelés depuis longtemps — mais les événements se succèdent en ordre inverse de ceux de l'épisode de la fontaine. Lancelot est fou, au départ, et c'est son arrivée à la fontaine qui rendra possible sa guérison: il sera déposé par le roi et sa fille dans le Palais Aventureux et guéri grâce à la présence du Graal. Ainsi s'effacent les pouvoirs de la fée: comme pour compenser l'enivrement de Lancelot lors de la nuit d'amour où ils engendrèrent Galaad, la demoiselle de Corbenic lui rend la lucidité³², mais sans recourir aux pouvoirs thaumaturges qui faisaient la supériorité de la dame du Lac et de la demoiselle à la fontaine envenimée — par l'entremise miraculeuse de la relique chrétienne.

5. La fontaine aux fées chasseresses³³

Finale­ment libéré après un long séjour chez Morgue, Lancelot part dans la forêt et apprend que Lionel, prisonnier du roi Vagor, devra lutter le mardi suivant contre le fils de celui-ci, qui l'appelle de trahison. Mais il a été blessé à la cuisse d'un dard envenimé et risque de sortir vaincu du combat. Lancelot se lance donc à la recherche de son cousin et, la nuit venue, se couche sous un orme. Un chevalier blessé qui passe sur une litière lui raconte son histoire:

«Il avint avant ier (...), le jor de Pasques que je chevauchioie par la Forest Perilleuse touz seus et bien armez, si encontrei un chevalier qui m'asailli et je me deffandi (...) et occis l'eusse, s'il ne s'an fust foiz. Et je le sivi tant que je l'atains a une fontainne ou Il damoiseles se baingnoient qui estoient de molt grant biauté; si tenoit la graindre un arc tandu et la saiete ancochie.»³⁴.

³¹ T. VI, pp. 221-224.

³² Ajoutons que la fille de Pellés est co-responsable de la folie de Lancelot. Lors de son séjour à la cour d'Arthur, elle avait une nouvelle fois réussi à le tromper avec l'aide de Brisane: croyant rejoindre Guenièvre sous le couvert de l'obscurité, Lancelot avait en effet passé une nuit d'amour avec la mère de Galaad. Guenièvre, découvrant la trahison de son amant, l'avait chassé de la cour et la souffrance de l'amant délaissé s'était vite transformée en folie. Cf. T. VI, pp. 173-178; 207ss.

³³ T. V, pp. 64-81.

³⁴ T. V, p. 66.

Pour défendre le chevalier en fuite, la demoiselle décoche la flèche et blesse le poursuivant à la cuisse. Celui-ci tombe inconscient et, quand il se réveille, il est seul. Il se couche alors sous un chêne et voit venir «unes des plus beles dames que je onques veisse»³⁵ qui lui annonce qu'il languira jusqu'à ce que le meilleur chevalier du monde lui ôte la flèche de la jambe. Le chevalier, qui accueille Lancelot chez lui pour une nuit, ne permettra pas qu'il essaie l'aventure: il découvrira trop tard sa méprise et devra souffrir encore longtemps avant de le retrouver à nouveau. Quant à Lancelot, il combattra pour Lionel au château de l'Île Etrange, prouvant son innocence et le sauvant de la mort.

Point ici de dames accueillantes mangeant près de la fontaine, point de chaleur étouffante ou de sycomores: le chevalier est étendu sous un chêne lorsqu'il voit venir la troisième demoiselle. Cet épisode rappelle cependant de très près celui des fées aux onguents puisque, blessé à la jambe comme Agravain, le chevalier de la litière devra lui aussi être délivré par le meilleur chevalier du monde³⁶. Ici comme alors, des demoiselles aux pouvoirs surnaturels maintiennent le chevalier dans un état de souffrance, de *languissement* qui se prolonge à cause de son manque de sagesse: de même qu'Agravain n'avait pas cru, contre le conseil de Mordret, que Gauvain serait l'un de ses libérateurs, le chevalier à la litière laisse partir Lancelot sans lui permettre d'essayer de lui ôter la flèche de la cuisse. D'autre part, comme dans presque tous les épisodes que nous avons vus, les demoiselles surgissent en groupe: il y en a d'abord deux qui se baignent dans la fontaine, ensuite arrive une troisième qui annonce au chevalier comment il pourra être guéri. Comme auparavant, l'une d'elles n'est qu'une figurante, importante toutefois pour compléter le groupe de deux, puis de trois fées³⁷.

L'arrivée du chevalier auprès de la fontaine constitue une variante intéressante par rapport aux autres épisodes, car elle semble une réécriture rationalisée d'une des premières scènes de *Guigemar*, le lai de Marie de France³⁸. Lancé à la poursuite d'un grand cerf, Guigemar aperçoit une biche blanche aux bois de cerf avec son faon. Il décoche une flèche qui

³⁵ T. V, p. 67.

³⁶ Rappelons qu'Agravain est guéri par Lancelot ainsi que par Gauvain.

³⁷ Ajoutons que, alors qu'il accompagne le chevalier de la litière, Lancelot rencontre Baudemagu, qui s'était récemment libéré de la prison de Morgue (T. V, p. 72); le nom du château où Lionel est tenu prisonnier, "Château de l'Île Etrange", a aussi des résonances féeriques. Décidément, les fées malveillantes semblent menacer à tout moment les chevaliers qui osent parcourir leur territoire.

³⁸ *Op. Cit.*, pp. 26-71.

l'atteint au front, mais qui rebondit et le blesse à la cuisse. La biche annonce que la plaie ne guérira que quand il aimera une femme qui souffrira peines et douleurs pour lui. Bien que dans le roman en prose les animaux soient remplacés par des humains et que leur caractère merveilleux soit moins évident que chez Marie de France, les structures des épisodes sont identiques et leur signification très proche. Dans le *Lancelot en Prose*, c'est la *graindre* des deux demoiselles qui décoche la flèche et blesse le chevalier: elle était donc accompagnée d'une demoiselle plus petite, comme la biche accompagnée de son faon, qui d'ailleurs n'est qu'une pièce du décor, tout comme la deuxième demoiselle. Si Guigemar poursuivait un cerf et trouve une biche, le chevalier de la litière suivait un chevalier et trouve une demoiselle — la métamorphose, indice du caractère surnaturel des personnages, est suggérée chez Marie de France, mais ne subsiste ici que sous forme de vestige. Enfin, comme Guigemar, le chevalier à la litière languira pendant longtemps car la plaie dont il souffre et la guérison qu'elle exige sont de l'ordre du surnaturel. Les rencontres des chevaliers avec ces êtres merveilleux se font au péril de leur vie, mais elles seront l'occasion d'une quête (de l'amour chez Marie de France; du meilleur chevalier du monde dans le *Lancelot en Prose*) qui donnera un sens à leur existence et comblera l'incomplétude qu'ils révèlent au début de leur parcours: impossibilité d'aimer chez Guigemar, impossibilité de reconnaître le meilleur chevalier du monde chez le chevalier à la litière. Or, cette incomplétude initiale est peut-être symbolisée par la blessure à la cuisse — qui marque Guigemar, ainsi que le chevalier à la litière et Lionel.

Il ne faudrait pourtant pas que nous perdions de vue l'ensemble de l'épisode et les curieux parallélismes qui s'établissent entre les personnages masculins: Lionel, blessé comme le chevalier de la litière d'un dard envenimé, sera, comme lui, sauvé par Lancelot. Celui-ci, d'ailleurs, devra prendre la place de son cousin — le substituer dans un combat judiciaire — pour pouvoir le libérer. Ce jeu d'échos qui fait des chevaliers des pièces interchangeable les égalise devant la menace féérique (féminine). Et ceci d'autant plus que Lancelot lui-même, lorsqu'il avait succombé sous l'effet du poison en buvant de l'eau de source, (dans la scène analysée précédemment) avait été sauvé, justement, par Lionel qui — dans une scène symétrique à celle qui nous occupe — s'était substitué à son cousin. En effet, face aux hésitations de Lancelot auquel répugnait trahir Guenièvre, Lionel avait juré à la demoiselle de la fontaine que le fils de Ban serait son ami et son chevalier, sauvant d'un seul coup et la demoiselle malade d'amour et le chevalier empoisonné qu'elle seule pourrait guérir³⁹. Ces deux scènes où Lancelot et Lionel fonctionnent comme des doubles ne

sont en effet que l'explicitation d'un rapport spéculaire bien ancré dans le *Lancelot en Prose*: comme l'affirme A. Berthelot, «Lionel, frère et contraire de Bohort, représente le versant anti-courtois de Lancelot, dont il est physiquement le vivant reflet (comme le remarquent Galehaut, Guenièvre, etc...)»⁴⁰.

* * *

181

D'après Philippe Walter,

«On ne rencontre pas les fées à n'importe quel moment de l'année. La féerie suppose une sorte de libération mystérieuse de puissances habituellement invisibles au commun des mortels. Elle ne peut donc se produire qu'à des périodes privilégiées du temps chargées d'une magie particulière: au printemps, lorsque la nature s'éveille et que des forces cachées semblent soudain s'animer pour rendre à la terre son apparence gaie, en été lorsque la terre produit ses fruits. C'est autour de la lune de l'équinoxe de printemps et celle du solstice d'été, mais surtout aussi la lune rousse (de mai) et celle du mois d'août que les apparitions féeriques se produisent le plus facilement.»⁴¹.

Or, si les épisodes que nous venons de voir ne se déroulent en général pas au printemps⁴² — ce que la présence du *locus amœnus* aurait pourtant pu inspirer — c'est que les fées à demi rationalisées du *Lancelot en Prose* sont loin de connoter la fertilité bienfaisante de la nature en éveil. Au contraire, ces scènes se déroulent sous la chaleur (1, 2, 4), qui fatigue et assoiffé les chevaliers (1, 4); à midi (1, 3); en août (1); à la St. Jean (4); près de la Pentecôte (2)⁴³. Elles se déroulent pourtant à des moments où le temps bascule, des moments privilégiés de contact avec le surnaturel: c'est le cas de midi, de la St. Jean (qui tombe sur le solstice d'été), de la Pentecôte (qui célèbre la descente du Saint Esprit sur les Apôtres — communication troublante entre toutes avec le surnaturel). Or, l'apparition des fées à midi (et la Saint Jean en est l'équivalent sur le plan de l'année,

³⁹ Cf. T. IV, p. 153.

⁴⁰ *Art. Cit.*, p. 8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 484. Claude Gaignebet situe la Lune Rousse entre la mi-avril et la mi-mai.

⁴² L'épisode 5., où le chevalier est blessé *le jour de Pasques*, est une exception.

⁴³ La Pentecôte tombe en général au printemps, mais le fait que la hiérophanie signalée par cette date se traduise en langues de feu suggère aussi la chaleur.

puisqu'elle marque également le milieu du cycle) est attestée dans la tradition médiévale:

«Pour Gautier Map (*De nugis curialium*, IV, 11) ainsi que dans la légende de Henno aux grandes dents, la fée apparaît à midi et s'appelle Meridiana. Cette assimilation de la fée au démon de midi de la tradition judéo-chrétienne prépare sa transformation en une créature infernale.»⁴⁴.

182

Ce n'est donc pas un hasard si les victimes des fées à la fontaine succombent au sommeil à midi, le moment le plus chaud de la journée — sommeil dangereux, qui les expose aux dangers de la forêt et renverse l'ordre naturel du temps, annonçant les enchantements qui les feront languir. Agravain s'endormant sous un sycomore, à côté d'une fontaine commet une imprudence évidente puisqu'il se place dans un cadre féerique: il est sur le lieu et au moment de l'apparition de la fée dangereuse, qui ne fonctionne plus comme «la concrétisation des forces naturelles»⁴⁵ représentées par le *locus amœnus*, mais comme la représentation des dangers qui guettent à tout moment les chevaliers dans la forêt inconnue.

Mais revenons à l'épisode de la fontaine envenimée. Rappelons que Lancelot, tourmenté par la soif, boit d'un trait une coupe d'eau de la fontaine, d'où sortent deux horribles couleuvres. Il enfle d'abord, et ensuite il est attaqué par une espèce de lèpre qui provoque la chute des cheveux, des ongles et de la peau. Cette maladie provoquée par l'eau de la fontaine — et cette eau de source empoisonnée est bien le signe que la fée à la fontaine est désormais maléfique — est évidemment à rapprocher de la demoiselle à la jambe galeuse qui avait infecté Agravain avec ses onguents auprès d'une autre fontaine⁴⁶. Or, si nous tenons compte du fait que la

⁴⁴ *La Mémoire du Temps — fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à "La Mort Artu"*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1989, p. 487. Walter ajoute: «le trait de la messe du premier dimanche de Carême évoque ce démon infernal: "Tu n'as à craindre, ni la flèche qui vole pendant le jour, ni les complots qui s'ourdissent dans les ténèbres, ni les attaques du démon de midi."» (p. 487, n. 69).

⁴⁵ Pierre Gallais, *Op. Cit.*, p. 6.

⁴⁶ Rappelons que, après avoir appliqué leurs onguents sur la jambe et le bras d'Agravain, les demoiselles avaient prédit qu'il ne pourrait être guéri qu'avec le sang des meilleurs chevaliers du monde. Il ne s'agit pas, ici, de retirer une lame du corps souffrant du chevalier blessé en combat — épreuve fréquemment proposée aux chevaliers des romans arthuriens — mais de purifier une plaie provoquée par l'application d'une substance magique (ou infectée?). Or, la guérison de la lèpre par le sang purificateur est attestée au moins depuis le début du VIII^e siècle par la légende de Constantin, qui est rapportée par la *Légende Dorée* (cf. éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, Champion, 1997, pp. 182-184) et présente dans le roman arthurien, avec la

lèpre (et les maladies qui lui ressemblent, comme la gale) est considérée, pendant tout le moyen-âge et même au-delà, comme une maladie vénérienne⁴⁷; que la luxure, l'un des vices des lépreux, partage avec la lèpre sa nature ignée et pourrait donc être suggérée par la chaleur et la soif qui tourmentaient Lancelot⁴⁸; que des serpents sortent de l'eau envenimée; que l'amour que ressent la demoiselle aux traits féériques est assimilé à une maladie... nous n'aurons pas de peine à conclure que l'eau envenimée qu'ingère Lancelot est celle de la luxure et que l'amour de la fée, diabolisé, est désormais placé sous le signe du péché.

Mais comment expliquer, alors, que ce ne soit qu'après avoir promis (par l'entremise de Lionel) qu'il serait son ami et son chevalier, que Lancelot sera guéri par la demoiselle et que celle-ci pourra, elle aussi, recouvrer sa santé? En fait, si Lancelot semble céder à la demoiselle en lui faisant des promesses et en échangeant des dons d'amour avec elle, ces gestes rituels servent à encadrer une pulsion d'autant plus menaçante qu'elle était innommée et mystérieuse. D'ailleurs, pour que Lancelot survive, il lui suffit de se déclarer l'ami de la demoiselle, qui gardera pour toujours sa virginité:

«(...) vos amez haute dame, bien le sai. Donc vos mesferiez moult, se vos a autre donniez vostre amor, mais se vos a pucele la donnez (...) nul ne vos en devroit blasmer. (...) Il est voirs (...) que je vos aing en autre manniere que fame n'ama onques home, car amors d'ome et de fame vient par charnel atouchement dont il couvient que virginitez soit corrupue. Mais de nostre amor ne sera ja virginitez maumise, ainz la garderai en tel manniere com je vos dirai toz les jorz de ma vie.»⁴⁹.

Or, quelle fée jurerait de rester vierge? Par l'exercice de la parole — d'une parole codifiée, ancrée sur des règles socialement sanctionnées — le pouvoir menaçant de la demoiselle à la fontaine est annulé et la relation

guérison de la dame lépreuse par la sœur de Perceval (cf. *A Demanda do Santo Graal*, éd. Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 1995, §§ 437-444).

⁴⁷ Dans le *Roman de Tristan* de Béroul, le héros, déguisé en lépreux, affirme que cette maladie lui a été transmise par son amie, dont le mari était lépreux. Cf. *Tristan et Iseut — Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Lib. Générale Française, 1989, coll. Lettres Gothiques, vv. 3761-3773.

⁴⁸ Dans le même roman, Iseut, l'adultère est condamnée au bûcher, mais un lépreux propose que ce châtement soit remplacé par une épreuve plus cruelle: «Veez, j'ai ci conpaignons cent: / Yseut nos done, s'ert commune. / Païor fin dame n'ot mais une. / Sire, en nos a si grant ardor / Soz ciel n'a dame qui un jor / Peüst souffrir nostre convers (...).» *Op. Cit.*, vv. 1192-1197.

⁴⁹ T. IV, p. 157.

courtoise de Lancelot avec Guenièvre, préservée. Cet amour blanc que propose la pucelle est pourtant senti par Lancelot comme une anomalie⁵⁰, mais devient pour elle une façon d'exprimer l'intensité et la profondeur de son sentiment. Préparant le terrain pour la quête du Graal, le rédacteur du *Lancelot* prend bien soin d'évacuer le désir féminin. Ainsi, l'*animus* affirme son emprise sur l'*anima*.

⁵⁰ «Coment, fait-il, porroit ce estre que vos de charnel assablement vos gardissiez, qui tant estes bele et avenant, et trovez encore tant de prodomes qui a fame vos demanderont?» (*Ibidem*, p. 158).

PORTUGAL IMAGINADO POR ESCRITORES LUSO-DESCENDENTES *

ANA PAULA COUTINHO MENDES
apcoutinho@sapo.pt

Um murmúrio a que alguma razão passada
prende os sentidos e que perdura
no meio da vozeria da solidão e das interrogações,
um olho cego, um animal indecifrável atravessando a
distância e olhando-nos ainda,
a nós que os nossos olhos já não podem ver.

Manuel António Pina¹

Há já alguns anos, vem-se desenhando uma tendência discreta, mas constante, de vinda para Portugal de jovens luso-descendentes residentes na Europa, seguindo aquilo que não passa, muitas vezes, de um apelo vago, alimentado por razões difusas, para uma experiência de vida (temporária ou definitiva) no país dos seus progenitores. Chamou-se-lhe até “A Miragem Portuguesa”, como para ditar um vaticínio de pessimismo implacável nas suas confrontações implícitas, segundo o qual esse percurso teria já um fim à vista: o regresso ao país de origem ou de imigração/exílio dos seus familiares². Obviamente, não será aqui lugar para corroborar

* Este estudo, elaborado no âmbito de um Projecto de Investigação, «Literatura e Identidades», do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, financiado pela FCT, foi apresentado como comunicação ao V Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Coimbra, 1-4 de Junho de 2004).

¹ «Gare du Sud», in *Os Livros*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 25.

² Vd. nota editorial, assinada por João Carlos Silva, in *Pública* (n.º 238, 17 de Dezembro de 2000), cujo tema de destaque surgia com o seguinte título: «Regresso às Origens — filhos de emigrantes atraídos por Portugal».

ou para desmoronar esses exercícios futuroológicos sobre mobilidades demográficas. O meu propósito é outro, ainda que não de todo alheio a este contexto de efeitos colaterais do que se tornou usual chamar “a diáspora portuguesa”.

No âmbito daquele que tem sido o meu objectivo de estudar os modos e implicações de uma literatura emergente de luso-descendentes³, no quadro mais amplo de uma investigação de poéticas comparadas e de interculturalidades sob o ângulo da dupla pertença cultural, procuro desta vez debruçar-me sobre um imaginário luso a partir especificamente daquela que é uma tendência transversal a alguns escritores luso-descendentes: a referência ao país dos seus familiares e a algum do seu legado cultural. Não se trata aqui, por conseguinte, de experimentar vir residir para Portugal, mas de (re)visitar, literariamente, este país e assim imprimir uma marca no património cultural que, sendo português (ou de um Portugal vivido à distância), não pode senão pertencer desde logo ao património linguístico e cultural dos respectivos países de naturalidade e/ou de residência.

Sem ser, de modo algum, um traço exclusivo de escritores luso-descendentes, esta remissão para a terra dos progenitores ou dos antepassados fica a dever-se não apenas à existência de uma diversidade cultural em sociedades contemporâneas, fortemente constituídas por vagas migratórias, mas também e sobretudo ao reconhecimento dessa diversidade⁴. É nesse contexto de uma “new ethnicity” que tem vindo a ganhar expressão a chamada “literatura étnica”⁵, enquanto uma das mais impor-

³ Sobre a fluidez e emergência do “corpus” que sustenta esta designação, vd. Ana Paula Coutinho Mendes, «Ficções de luso-descendentes e identidades híbridas», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 8/9, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, pp. 26-31.

⁴ A este respeito, julgo que não poderemos senão corroborar Farhad Khosrokhavar, da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, quando lembra que aquilo que actualmente se chama multiculturalismo tem pontos comuns com o monoculturalismo das sociedades modernas pós-iluministas. O que acontece é que, nestas últimas, não existia o reconhecimento público da hibridação e da mestiçagem, enquanto que, agora, sobretudo com o contributo dos meios de comunicação electrónicos, essas formas de expressão cultural, além de terem mais oportunidades de criação, dispõem também de maior exposição (e até de exportação) num espaço público, que assim vai resistindo à uniformidade. Cf. Farhad Khosrokhavar, «La fin des monoculturalismes», in *La Différence Culturelle — Une Reformulation des Débats* (Colloque de Cerisy sous la direction de Michel Wieviorka et Jocelyne Ohana), Paris, Balland, 2001, p. 26.

⁵ Devo, contudo, notar que se trata de um “rótulo”, no sentido de classificação com alguns vícios ou limites de carácter sociopolítico e epistemológico, para os quais procurei chamar a atenção num estudo anterior (Ana Paula Coutinho Mendes, *Joc. cit.*, pp. 28-29).

tantes modalidades simbólicas de construções identitárias com que, nas últimas décadas, se tem questionado o monoculturalismo característico do Estado moderno que, por sua vez, sempre procurou reger a nação pela unidade e homogeneidade culturais.

Com efeito, para os países ocidentais, esse paradigma de assimilação e de homogeneidade parece ter terminado, pelo menos a nível de (boas) intenções, ou viu-se substituído por outros ciclos e quadros de unificações que, correspondendo a contextos políticos diferentes, são eles também consequência da crise das sociedades modernas, onde o enfraquecimento ou mesmo o fim da identificação com o espaço nacional faz emergir outros processos de localização e de deslocalização das identidades colectivas, tais como as identificações micro-espaciais, radicadas nos arredores das grandes metrópoles, ou as identificações transnacionais, desenvolvidas ou por projectos económicos e políticos, ou através das redes quer virtuais, quer simbólicas, estas últimas associadas sobretudo aos grupos ligados a dinâmicas da diáspora.

Estas novas formas de identificação obrigam a repensar, entretanto, a forma como foi lida a modernidade em termos económicos e sociais, prevendo indivíduos sem ligações à terra natal, à família e/ou a outras estruturas políticas e económicas tradicionais da reprodução social.

No rescaldo de Maio de 68, Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolveram uma célebre análise cruzada de marxismo, estruturalismo e psicanálise, onde concebiam os movimentos de deslocação como consequência da desterritorialização do capitalismo, num processo que começava por afectar do centro para a periferia, acabando por a esquizofrenar⁶. Como conjuro dessa desterritorialização, os autores de *L'Anti-Édipe* apontavam também para aquilo que chamavam «re-territorializações fictícias e artificiais», responsáveis por converterem o mundo da representação numa representação subjectiva e infinita, como uma espécie de «teatro íntimo e familiar»⁷. Nessa óptica, tratava-se de um efeito-limite do capitalismo, reduzindo o indivíduo à máquina «edipiano-narcisista»⁸.

Ora, o problema dessa análise, “malgré tout” edipiana, é que Deleuze e Guattari, no seu afã iconoclasta, na sua manifesta recusa do “romance familiar” freudiano, não só acabavam por fazer uma leitura familista daquilo

⁶ Gilles Deleuze; Félix Guattari, *L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, Nouvelle édition augmentée, 1975 [1972], p. 275.

⁷ *Ibidem*, p. 363.

⁸ *Ibidem*, p. 317.

que é um quadro estrutural onde se desenvolve a relação parental como relação sempre derivada e polissémica, como também acabavam por transpor para realidades etnográficas, esquemas traçados sob um prisma ideológico de positividade.

Noutros termos, adaptados directamente ao nosso assunto, dir-se-á que, se é verdade que os movimentos sociais que, nas últimas décadas, têm afectado das “periferias” para o “centro”, se fazem acompanhar muitas vezes de um reatar de laços familiares e do recuperar de tradições culturais, também é inegável que os variados factores que têm contribuído, de modo mais ou menos organizado, para as novas — reais e simbólicas — topografias das sociedades contemporâneas, exigem a concorrência de outros instrumentos e parâmetros de reflexão sobre o espaço e os “processos de singularização” (Guattari) existenciais, que não se limitem a interpretar representações e dinâmicas socioculturais como «re-territorializações nevróticas ou perversas»⁹.

Apresentada esta demarcação de partida relativamente àquela que acaba por ser, muitas vezes, a tentativa de reduzir o campo de expressão simbólica a uma leitura regressiva ao binómio “papá-mamã”¹⁰, voltemos de novo ao caso da emigração portuguesa, em relação à qual se poderá dizer que tinha razão e não tinha Eduardo Lourenço quando, em 1978, no seu ensaio *O Labirinto da Saudade*, apontou aquilo a que chamava uma «evidência imensamente triste e imensamente justa: milhares dos nossos compatriotas — e em particular os seus filhos — são *felizes* lá fora, ou pelo menos, já estão inseridos na trama dos povos que os acolheram que a ideia mítica do regresso a Portugal só a isso se resume.»¹¹. Outros estudos há, mais recentes, que têm vindo corroborar essa mesma

⁹ *Ibidem*, p. 458. A propósito, note-se o que foi sendo estudado no âmbito dos estudos antropológicos, por exemplo os de Michel de Certeau ou de Marc Augé, onde se confere uma atenção acrescida ao indivíduo, aos seus percursos e iniciativas quotidianas. Cf. Marc Augé, *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*, Paris, Flammarion, “Champs”, 1994, pp. 132-133.

¹⁰ Parece-me sobretudo que poderá enfermar algum pré-conceito bloqueador julgar a tendência da remissão para o universo das origens como se ela fosse apenas mais um sinal daqueles romances que Gilles Deleuze, numa entrevista de 1980 (publicada na reedição do número da *Arc* que lhe foi dedicado) apontava como prova do fracasso de *L’Anti-OEdipe*, ao constituírem — reconhecia o filósofo — uma manifestação não do “pensamento do desejo”, mas do mais linear património familiar, desenvolvendo à exaustão “tout un papa-maman”.

¹¹ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade — Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, [1978], p. 124.

tese do fim do “mito do retorno”¹² daqueles que as diferentes e oficiais vagas ideológicas consideravam os “filhos pródigos” da Pátria e que parecem possuir uma manifesta «capacidade de se fundirem na paisagem»¹³ para que se transferiram. Embora mais uma vez deva sublinhar que não é meu objectivo analisar esses índices sociais, não posso deixar de recordar os indícios sociais a que comecei por fazer referência. Por outras palavras: se, por um lado, se confirma a efectiva inserção social ou integração da maior parte das chamadas, ainda que sem rigor, segunda e terceira gerações de emigrantes, e até uma resistência a um regresso definitivo por parte dos primo-emigrantes, por outro lado, aquela ideia de regresso mítico que, nas palavras de Eduardo Lourenço, denunciava uma ilusão nunca consumada, tem vindo a ganhar forma não apenas em algumas experiências de vida, mas também em viagens ou deslocações mitografadas nas experiências literárias de escritores luso-descendentes.

Com efeito, não se pode ser insensível ao facto de um número considerável de textos literários, escritos por luso-descendentes, demonstrar uma consciência implícita e explícita de Portugal, ao efectuar uma incursão a um território geográfico e cultural que, na maior parte dos casos, já não corresponde à sua terra natal. A partir daqui, algumas das questões que se nos podem colocar têm a ver com as imagens que de Portugal resultam desses textos e com as funções que elas podem desempenhar em termos de construção narrativa, de reflexão existencial e de interculturalidade, desde logo porque estamos perante obras publicadas, antes de mais, no estrangeiro e em busca de um público estrangeiro. Quer dizer, portanto, que esse imaginário lusitano decorre de “um olhar de fora”, mas normalmente por um curioso contrato de leitura paratextual que, destacando as origens alienígenas dos seus autores, lhes outorga um estatuto ambíguo de “estrangeiros íntimos” quer em relação a Portugal, quer mesmo em relação ao país de nascimento e/ou de residência. Assim, e uma vez que aquilo que é representado não pode ser de todo imune ao estatuto de

¹² Vd. Régis Pierret, «Les Portugais de France. De la communauté à l'intégration républicaine», in *La différence culturelle*, op. cit., pp. 192-197. O Autor do artigo salienta o papel crucial das mulheres na integração-assimilação em França, mas curiosamente existe também uma certa tendência feminina no reatar das identificações com a cultura dos antepassados... Querirá isto dizer que este protagonismo das mulheres não faz senão reflectir o seu quadro de actuação geral, nomeadamente nos sectores da educação e da cultura? Ou residirá aí também uma forma de construção identitária particularmente válida para as mulheres?

¹³ Cf. Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino* seguido de *Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 87.

quem o representa (ou seja, ao lugar real e simbólico da enunciação), estamos aqui perante uma variante curiosa dos estudos imagológicos, porquanto as representações literárias da realidade estrangeira são, neste caso, concebidas por aqueles para quem Portugal é e não é “o estrangeiro”.

A esse contrato prévio de leitura vem também associar-se uma construção diegética focalizada em personagens que ora concebem Portugal à distância, ora o (re)encontram através de viagens pontuais, impelidos por uma atracção pela terra dos seus progenitores, o que também confere a estas “narrativas de viagem” um estatuto particular, dado que não só representam um ponto de compromisso entre “nativo” e “viajante”, como também podem ser encaradas enquanto processo de legitimação de uma “periferia” e não — como sob “olhares imperiais” — de um “centro”¹⁴.

Em relação a essas viagens reais ou mentais, importa ainda salientar que elas representam, antes de mais, deslocações a um país narrado ou transmitido por testemunhos familiares. E justamente porque recuperam memórias da esfera do privado, sobretudo da infância, não poderá surpreender que o Portugal recriado na escrita de luso-descendentes seja um país profundamente regional a remeter, predominante ainda que não exclusivamente, para as regiões de origem dos progenitores seja dos próprios autores, seja das personagens — rostos da sua própria alteridade.

No caso dos luso-americanos (Katherine Vaz, Frank Gaspar, Sam Pereira, Michael Garcia Spring...), a remissão dá-se fundamentalmente para os Açores e até com especificidades de ilhas (como é o caso da Terceira para Katherine Vaz e o Pico para Frank Gaspar). Já a luso-canadiana Erika Vaskoncelos revisita Portugal continental, especialmente Lisboa e um pouco das Beiras, enquanto no caso da luso-francesa Alice Machado, esta tanto evoca a região natal de Trás-os-Montes, como reenvia para Porto Santo, com algumas alusões ainda à África das ex-colónias portuguesas (como também faz, de passagem, Katherine Vaz¹⁵). Por seu turno, o imaginário da luso-francesa Brigitte Paulino-Neto, não estando tão marcado regionalmente, tende a privilegiar o sul do País.

A estas remissões e evocações geográficas vem também associar-se, em especial na escrita de alguns autores luso-americanos, a imagem do Portugal emigrante, reproduzindo os costumes e até as rivalidades regionais do País natal (como acontece, por exemplo, entre “Picos” e “Lisboas” no

¹⁴ Cf. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, 1994.

¹⁵ Cf. «How to grow orchids without grounds — A manual», in *Fado & Other Stories*, University of Pittsburgh Press, 1997, pp. 139-165.

romance de Frank X. Gaspar — *Leaving Pico*¹⁶). Desse Portugal emigrante, ressalta sobretudo a imagem de coesão alicerçada nas fortes tradições familiares e culturais, resultando muitas vezes numa também (de)limitação insular a que já foi dada a sugestiva designação de “L(USA)lândia” ou “a Décima Ilha”¹⁷. Entretanto, por contraponto, ou por sinal dos tempos mais recentes, no último romance de Erika Vasconcelos — *Between the Stillness and the Grove*¹⁸ — Portugal já não aparece como terra de emigrantes, mas de imigrantes; concretamente, Lisboa é representada como cenário de acolhimento (e de passagem) da diáspora arménia.

Não caberá nos limites desta comunicação, estabelecer um confronto sistemático e minimamente representativo entre a geografia imaginária portuguesa dos luso-descendentes e aquela “geografia patética” ou “topografia evocativa” a que se refere Jankélévitch na sua análise dos contornos da nostalgia como, literalmente, “doença ou mal do regresso”. Mesmo assim, importa desde já sublinhar que para a maioria dos autores aqui abordados e ao contrário daqueles que — emigrantes e/ou exilados — regressam ao lugar de partida e de pertença, não se coloca a questão do desapontamento que o autor de *L’irréversible et la nostalgie* identifica como sintoma de uma “nostalgia aberta”¹⁹. Não tendo nascido em Portugal, ou tendo saído deste país muito jovens, as suas memórias são quase sempre indirectas, resultam de histórias contadas, de testemunhos partilhados; o seu mapa de referências pessoais não se desenha à imagem de um “Olhar de Ulisses”, antes representa um reinvestimento e reapropriação de olhares, memórias e lendas de outros, quando muito lembranças de algumas visitas veraneias. Mesmo quando se trata de visitar a ilha abandonada na mais verde infância, como a Clara do romance *Saudade* (Katherine Vaz)²⁰, a surpresa, a estranheza ou o contentamento sobrepõem-se a qualquer desilusão, porquanto estes viajantes conseguem que essa deslocação, real e/ou imaginária ao estrangeiro íntimo, lhes confira a sensação pontual de vencerem a irreversibilidade do tempo, ao reencontrarem ou reviverem a sua própria infância.

¹⁶ Frank X. Gaspar, *Leaving Pico*, University Press of New England, 1999.

¹⁷ Cf. Onésimo Teotónio Almeida, *Da Vida Quotidiana na Luslândia*, Coimbra, Atlântida, 1975. Ainda do mesmo autor, *L(usa)lândia: A décima ilha*, Angra do Heroísmo, Direcção dos Serviços de Emigração, 1987.

¹⁸ Erika Vasconcelos, *Between the Stillness and the Grove*, Canada, Alfred A. Knopf, 2000.

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L’irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 360.

²⁰ Katherine Vaz, *Saudade*, New York, A Watt Book for St. Martin’s Press, 1994.

De resto, o motor narrativo que representa essa forma de “Viagem ao Princípio do Mundo”, como a que faz Afonso — a personagem de actor luso-descendente no filme de Manuel de Oliveira (1997) — começa por ser uma viagem por procuração, quase no sentido literal do termo. Assim acontece com Dean, o jovem luso-descendente da história de Katherine Vaz, intitulada «My Hunt for King Sebastião»²¹, ou com Reginald de «Undressing the Vanity Dolls»²², que acabará por escolher a Madeira como “destino de lua-de mel”, à força de ouvir, encantado, as histórias dessa ilha, contadas não pelos seus progenitores que curiosamente as silenciavam, mas pelo seu Professor de Botânica, Eduardo Dias, também ele madeirense. Por sua vez, a protagonista de *Jaime Baltazar Barbosa* (Brigitte Paulino-Neto)²³ vem sozinha a Portugal, numa viagem de trabalho que acabará por se tornar numa experiência simbólica de amor e morte. É poder-se-á ainda lembrar Fiona, a personagem central de *My Darling Dead Ones* (Erika de Vasconcelos)²⁴, que, ao vir a Portugal, volta à terra tanto das suas avós, como de algumas memórias de infância. Se a razão imediata dessa viagem se prende com o acompanhar da exumação dos ossos da avó Leonor, ao mesmo tempo que procura reencontrar-se a si própria, depois de uma ruptura amorosa, a razão mais profunda esfuma-se numa interrogação ecoada e final, à qual a personagem responde de uma forma que se evade por entre a densidade cruzada de planos, tempos e sensações:

«I have come for fountains shaped like quatrefoils, trickling in courtyards. For the smooth stones of pavements, walked on for centuries. For the taste of sugar in my mouth, mornings on the beach. (...) I have come for kings and queens encased in tombs, and thin dogs gnawing on chicken legs in open markets and rose petals on the steps of churches. I have come for the ever-present sea and the precipices that beckon, *Look, will you choose to die today? Look how easy it is to fall off!* For the huge statue of Christ whose head bends over the city, in this country of old saints and stone.»²⁵

²¹ In Katherine Vaz, *Fado & Other Stories*, op. cit., pp. 16-41.

²² *Ibidem*, pp. 56-74.

²³ Brigitte Paulino-Neto, *Jaime Baltazar Barbosa*, Paris, Verticales, 2003.

²⁴ Erika Vasconcelos, *My Darling Dead Ones*, First Vintage Canada Edition, 1998.

²⁵ Erika Vasconcelos, op. cit., pp. 194-195.

Impressões como estas, imbuídas de um halo vago, quase misterioso, não raro erguem um Portugal idílico ou mesmo mitificado, por exemplo sob a forma de uma terra lendária como os Açores, ou de um espaço sagrado como o Vale de Côa²⁶, construindo uma espécie de “ailleurs” (“feérico, cintilante e distante”, como a Madeira do Professor Eduardo Dias a ecoar na imaginação ou desejo de Reginald), em resposta implícita a um “nulle part”. Neste sentido, considerar-se-ia que as imagens de Portugal na escrita destes autores tenderiam a funcionar como lugares ou ilhas simbólicas de autenticidade, a contraporem-se, directa ou indirectamente, aos “não-lugares” que Marc-Augé associou à actual “sobremodernidade”. Mas, também a este nível, impõe-se resistir à facilidade de algumas bipolarizações, uma vez que os espaços geográficos e culturais que não têm a ver com Portugal tão-pouco costumam estar representados com marcas de negatividade e, portanto, susceptíveis de erigir um determinado universo por recusa de (ou fuga a) outro. De uma forma geral, as personagens — tanto poéticas como narrativas — não rejeitam seja Lodi, seja Toronto, Paris ou Provincetown, mas procuram, isso sim, completar a sua cartografia interior. Daí que as suas representações de Portugal surjam como imagens daquele que, no horizonte do desejo, permanece como um lugar (também) identitário, relacional e histórico²⁷.

Por conseguinte, quando a aproximação ao território português acontece, sob forma de uma viagem — explícita ou implícita —, ela acaba por adquirir contornos de viagem iniciática em busca de algo que está para além do verbalizável, mas que acaba sempre por ser uma busca de sentido e enquadramento existencial, de (re)descoberta do sujeito, ganhando, na melhor das hipóteses, o carácter de uma (re)conciliação interior ou a sensação íntima de inteireza: «I’m definite» — exclama Michael (Garcia) Spring no poema «Approaching the Azores», ao avistar imaginariamente a sua «ancestral home» — Ilha do Pico, terra natal que o seu avô deixou há muitas décadas atrás²⁸.

²⁶ Urbano Tavares Rodrigues, «Os fastos e o segredo de *Horas Azuis*», pref. a Alice Machado, *Horas Azuis*, Trad. de Isabel Aguiar Barcelos, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 7.

²⁷ Marc Augé, *op. cit.*, p. 156.

²⁸ Sobre este poeta e o seu livro homónimo *Blue Crow*, que inclui o poema citado, veja-se o ensaio de Vamberto Freitas «De Joseph M. Faria e de Michael Garcia Spring: Regressos a Casa», *Gávea-Brown — A Bilingual Journal of Portuguese-American Letters and Studies*, vol. XXII-XXIII, 2001-2002, pp. 38-45. Nesse estudo, fica-se inclusivamente a saber que o poeta nunca visitou, de facto, os Açores — terra dos seus antepassados.

A função iniciática da viagem a Portugal representa o grau máximo do empenhamento emotivo destas incursões no imaginário luso, o que quer dizer que não é por qualquer rasgo militante de denúncia ou de exaltação que elas se demarcam, mas por evidenciarem uma emotividade quer através do plano narrativo ou da composição poética, quer também por vezes, e expressamente, através da instância autoral. É nesse plano da enunciação que radica uma diferença, ora subtil ora substancial, relativamente àquelas imagens literárias de Portugal, decorrentes das sucessivas vagas de diletantismo turístico ou de cosmopolitismo intelectual, e que vão errando entre o ideológico e o utópico.

Não que estejam de todo ausentes nos textos de escritores luso-descendentes alguns dos mais difundidos estereótipos identitários de Portugal e da cultura portuguesa, em certa medida (cor)respondendo às expectativas de leitores estrangeiros. Muito pelo contrário, lá se encontram o fado, a melancolia, a saudade, as mulheres vestidas de negro, as tradições religiosas, o mar...²⁹ Mas não só cada um desses elementos surge investido de uma tônica de afectividade que pode ir desde a surpresa ao sofrimento³⁰ e à repulsa, passando por diferentes matizes de combinação e de ambivalência (vd., por exemplo, os poemas da primeira secção «The Marriage of The Portuguese» que dá título ao livro de Sam Pereira³¹), como é também discernível, por entre a afeição, uma certa ironia relativamente a essas mesmas representações identitárias, o que por si só revela um misto de aproximação e de distanciamento em relação ao universo representado (vd. a voz narrativa em «The man who was made of neting» (2002), o geógrafo em *La Mélancolie du Géographe* (1994), ou a protagonista em *Jaime Baltasar Barbosa*. De resto, é nessa ambivalência ou alternância de afectos, enraizados na tensão entre presença e ausência, proximidade e distância, que se desenvolve não só aquele que é explícita ou implicitamente um olhar comparatista, como também, e por inerência ou excelência, a identidade contraditória destes “estrangeiros íntimos”. Acresce que nos autores/obras aqui em apreço, embora haja alguns sinais evidentes, não predomina a “dilaceração do sujeito intercultural” como parece, por norma, ocorrer em romances ligados à migração, ao exílio, ao bilinguismo

²⁹ Cf. Uma análise mais detalhada desses estereótipos nos romances *La Vallée des Héros* e *La Mélancolie du Géographe* in Ana Paula Coutinho Mendes, «Das narrações que (também) nos fazem: O imaginário de duas escritoras luso-descendentes traduzidas em Portugal», in *Deste Lado do Espelho — Estudos de Tradução em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2002, pp. 289-304.

³⁰ Vd. Alice Machado, *L'agitation des rêves*, Paris, Lanore, 2002.

³¹ Sam Pereira, *Marriage of The Portuguese*, L'Epervier Press, 1978, pp. 6-12.

ou a situações de pós-colonialismo, a que Manfred Schmeling chama, de uma forma deliberadamente neutra, “romances interculturais”³².

Por outro lado ainda, importa destacar que muitos dos escritores luso-descendentes denotam ter a preocupação de renovar (desviar-se de) alguns dos clichés sobre Portugal e sobre os portugueses. Para tal, recorrem a uma reescrita já não apenas de histórias retiradas da esfera do privado, mas também de narrativas ligadas ao património histórico e cultural de Portugal, cruzando umas e outras, seguindo aquela que é aliás uma das principais características da escrita pós-modernista.

A viagem a esse outro nível de um país narrado, para além das referências pontuais a acontecimentos históricos ou a expoentes da cultura portuguesa como Camões, Fernando Pessoa, Miguel Torga, António Nobre, já resultou, por exemplo, numa reescrita das *Cartas Portuguesas*, integradas na biografia ficcional de Mariana Alcoforado (*Mariana*)³³, numa versão outra das viagens marítimas portuguesas e da descoberta da América (*Leaving Pico*), na introdução de Fernando Pessoa / Bernardo Soares não apenas como intertexto, mas também como personagem no enredo de *Between the Stillness and the Grove*, no cruzamento de personagens fictícias e figuras reais da nossa cultura contemporânea (de Luís Miguel Cintra a Nuno Júdice, passando por Maria João Pires ou Fernando Echevarría, entre outros) em *Jaime Baltazar Barbosa* (2003).

Julgo mesmo que reside nestes efeitos (inter)textuais, o aspecto mais interessante, e potencialmente mais promissor, destas (re)visitações a Portugal, uma vez que eles constituem a prova inegável de que o imaginário português não é para estes autores apenas uma questão de inclusão/conservação de um património, mas também e sobretudo de criação, no sentido de apropriação, a partir da especificidade do seu próprio olhar sobre a História e a realidade portuguesas, transformadas num variado mosaico em relação ao qual parecem dizer, como se lê numa das histórias de Katherine Vaz:

«Please put the glorious big pictures in small blocks, so that we can manage the lushness of that they are without being overwhelmed»³⁴.

³² Cf. Manfred Schmeling, «L'hybridisation culturelle du sujet et ses conséquences esthétiques dans le roman», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 8/9, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, pp. 6-22.

³³ Katherine Vaz, *Mariana*, London, Flamingo, 1997.

³⁴ Katherine Vaz, *Fado & Other Stories*, op. cit., p. 165.

É justamente a partir duma livre criação sincrética que Portugal pode ser mais do que um território geográfico e a escrita destes autores mais do que etnografia revivalista para gáudio daquela que foi a pátria dos seus familiares, ou de outros apreciadores de recantos mais ou menos exóticos, depois de também ter sido, na história recente, objecto de culto da derradeira «ficção *revolucionária* europeia»³⁵.

A propósito desse outro imaginário simbólico, caberá aqui lembrar uma passagem do mais recente romance de Brigitte Paulino-Neto, o já antes citado *Jaime Baltasar Barbosa*: perante a curiosidade irónica da prima (ou alter-ego) Ana, a protagonista, luso-descendente, toma consciência de um Portugal mais profundo do que aquele que, histórica e geograficamente se formara no cruzamento com outros lugares e culturas, e da reputação do qual, aliás, sente que abusa mais do que conhece. Esse outro país é como um corpo outro, de formas escassas mas perturbadoras, e situa-se ao nível de uma geografia emocional aberta a uma *semiosis* constante:

«Semblable à un texte pieux auquel on peut se référer sans cesse, rouleau de sable et pierres que n'épuise pas l'interprétation; visage dont le face à face ne livre pas le mystère, territoire à situer seulement dans la région du cœur»³⁶.

Desta topografia afectiva, prospectiva e não apenas regressiva, convém, por fim, sublinhar que ela corresponde a uma escolha e não (ou apenas) a um acaso biográfico tornado contingência. O que estes escritores luso-descendentes fazem, ao reconstruírem na sua língua primeira ou de adopção, legados da cultura portuguesa, é criar um “lugar de encanto”³⁷, isto é, um espaço de distinção, num universo massificado sob o signo do “melting pot”. Ora, a imaginação geográfica constituída por lugares (re)inventados de pertença ou de identificação cultural com uma comunidade, em vez de dissolver pura e simplesmente fronteiras, obriga a repensá-las a partir da experiência de sujeitos individuados que fazem delas portas e janelas abertas a mundos outros. É justamente nesse sentido que Portugal

³⁵ Eduardo Lourenço, *A Europa Desencantada – Para uma mitologia europeia*, Lisboa, Visão, 1994, p. 148.

³⁶ Brigitte Paulino-Neto, *Jaime Baltasar Barbosa*, *op. cit.*, p. 184.

³⁷ Jean Bessière, «Notes sur la frontière en relisant Michel Butor», in *Une Amitié Européenne — Nouveaux horizons de la littérature comparée* (Textes réunis para Pascal Dethurens), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 14.

reescrito por estes “estrangeiros íntimos”, se não se esgotar num efeito de moda étnica globalizante, pode representar uma forma crucial de resistência à assimilação da(s) diferença(s) culturais. Resistir já não tanto como quem preserva uma “identidade cultural de refúgio”, mas como quem contribui para aquele que é certamente o grande desafio de uma “outra mundialização”³⁸, onde a coabitação nas sociedades contemporâneas signifique não só o direito a, mas também a existência reconhecida de uma *multi-identidade* cultural, urdindo-se na intersecção sempre dinâmica das esferas privada e pública.

³⁸ Cf. Dominique Wolton, *L'Autre Mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003.

**OCCULT PHILOSOPHY AND THE PHILOSOPHY
OF LANGUAGE IN RENAISSANCE EUROPE AND
ELISABETHAN ENGLAND***

FILOMENA VASCONCELOS
fvasconc@letras.up.pt

When one thinks of language in Renaissance Europe or Elisabethan England, from the 15th-16th centuries to early 17th century, one must obviously consider that Latin was steadily being surpassed by every vernacular local language in all fields of social, cultural and religious life, and therefore was losing its grasp on the universal appeal it had long kept within the most important circles of political, judicious and intellectual circles of western societies. In Northern countries, moreover, Protestant Reformation led the way to most significant changes in the former pattern of relationships between the individual and the divine, as far as social and religious principles and responsibilities were concerned, for it produced remarkable translations of the sacred texts, namely the Bible, thus introducing the use of vernacular languages in all religious practices, both public services and home prayers.

Apart from that, two main levels of understanding and approaching language have to be considered: the one that takes language as a semiotic system of some kind, with specific features and purposes; the other that views language mainly as a practice, a 'use'. In both levels language is regarded as a possible object of study and teaching. The first approach is

* O presente texto foi desenvolvido a partir da comunicação com o mesmo título proferida no Congresso "Gloriana's Rule", realizado na FLUP, em junho de 2003.

theoretical, philosophic, the second is pragmatic. Theories or philosophies of language of Renaissance Europe, however, very often lead their analyses on linguistic data to concepts and principles that curiously mingle with some ancient occultist views of natural philosophy, in deep connection to alchemic traditions, specially in what regards the close relationship of Language and Nature¹. In fact, within the rational cosmology dominated by logic that Renaissance somehow adjusted and rebuilt from a certain medieval order, language was seen as part of the universal 'mathesis' — as Leibniz, would name it, further on into the 17th and early 18th century. In other words, language was believed to have a logical structure of its own and to consist of a system of signs with identical — in terms of analogical — functions and values as mathematical and logical signs. All semantics were founded upon that kind of *ratio* and that, once applied to the knowledge of language, it extended both to the knowledge of the world and to its fully adequate representation and communication.

Nervertheless, as already mentioned above, one cannot forget the thin edge of merging concepts and practices that at this time hardly distinguished philosophy, science and alchemy. All projects were to proceed along separate paths from the 18th century onwards, but that wasn't the case yet, and the restrictions made to natural science and philosophy at this time came above all from suspicions of witchcraft on religious and moral grounds and had little or nothing to do with scientific or non-scientific issues.

Now, the pragmatic level of language that observes its 'use'. To know and to teach language at a pragmatic level meant at this time to develop efficient methods both of studding and teaching it. Eventually, the whole didactic process involved turned out to be in intimate consonance with the actual conditions of a world in full economic growth, greatly due to the maritime expansion of countries like Portugal, England and Holland, pushing the way to a thorough reevaluation of medieval speculations on language backed up by a closer approach to Greco-Roman linguistic theories. Erasmus was a great propulsor of this didactic view on language and set himself the task of producing many teaching manuals — for Latin — in the form of practical dialogues: *Coloquia*. It was Erasmus who actually set out the basis for the empirical-pragmatical conception of language which defended use and formal structures against rational thought in the study of language. Grammar was therefore based almost strictly

¹ See J. A. Mourão, «O Discurso Alquímico: Um Imanentismo Transcendente?», in *Discursos e Práticas Alquímicas*, ed. J. A. Mourão *et alii*, Lisboa, Hugin, 2001, pp. 115-125.

upon observation of facts and less theory (G. Valla, Lebrixa). Obviously, all these paedagogical methods included exhaustive tables, taxinomies and rules, so that simplifications in grammar meant a real formalism that would soon be apparent throughout the 15th and 16th centuries in the successive studies on morphology and then syntaxe, opening the way to the 17th century grammar of Port-Royal.

Impressive examples of these pragmatic views on language in Renaissance Europe can be pointed out in the work of Jacques Dubois or Sylvius: *Isagoge — Grammatica Latino-Gallica*, is clearly a grammar, as its title indicates, where Latin grammatico-morphological categories are transferred to French ones, taking the Aristotelic *Organon* as his fundament. Nevertheless declension in French is maintained, preserving the Latin model, while seeking, however, the functional help of prepositions and articles. In England, in 1530, and following the grammatical tradition of authors like Linacre, Erasmus and Gaza, Palsgrave publishes his study on French linguistic structures, *L'esclaircissement de la langue françoise*. J. C. Scaliger in *De causis linguæ latinæ* (1540) is another inevitable reference. Again based upon Latin, this grammar is a neat example of extreme linguistic rigour as it sets out the task of the grammarist to find out the logical causes of linguistic organization that will enable him to systematize them². Like all humanists of his time, Scaliger relies on facts and data and takes the actual use of language as his main study concern. He does not neglect reason, however, for he regards it as the underlying principle to all facts. Ratio preceeds and commands linguistic form and the word is seen as the sign of all ideas that are in the soul — further on Descartes will refer to innate ideas — while grammar is the science that enables one to talk according to the *use*³. In Scaliger we clearly see philosophy and logic reunited to support the empirical study and teaching of language which will in turn give way to the conception of grammar not as an art but as a science. It thus differs from rhetoric and from hermeneutics.

One word about rhetoric. Since its beginnings in ancient Greece, apart from its judicial roots, its technical usage in oratorical speeches and its philosophical appeal, rhetoric has always been close to poetics, and therefore to literary practices. Aristotle is the first to give a theoretical

² See J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1969, ch. XII.

³ See L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations I* (1929-49) — for the idea of *use* in the sense it will emphasise the different plans logic can operate and be understood; instead of one common ground for one logical system.

definition and approach to rhetoric as he places it between dialectics — the science of reasoning — and grammar — the science of language. Throughout the Renaissance, rhetoric was regarded as an ingenious means to render originality in ornament, sublimity and strength to poetical language, which was felt to have a kind of life of its own, very similar to the emotional life of men and women. It was into poetical language that poets (in the all-embracing sense poetry had at that time) felt that they could more freely transfer all their sensual, fleshly and intellectual growth and fulfillment. Rabelais expressed this wholeness of poetical language and feeling in his praise of laughter and Carnival, as well as in his sensual reverence to all gastronomic pleasures. In Shakespeare, poetical language — combining tragedy and tears with comedy and laughter, truth with parody, sublimity with obscenity — is both a means and an end to reach beauty and psychological insight within the verse itself. Erasmus praised “*Folly*” in a poetical and philosophical text where the excess, the hyperbole, the limitless measure of the fool breaks down with all common senses of the reasonable man. This poetics of rhetoric, if you may say so, is a clear symptom that language was beginning to be felt and observed in its complex way of functioning, that it was eager to surpass former codes and barriers as proposed by medieval scholastic.

It is also obvious that with the extraordinary development of vernacular languages ever more human activities were being approached from a national standpoint. Nevertheless, alchemy, natural philosophy, magic, were so to say universal “sciences” which used a kind international discourse — somehow a “professional jargon” — to account for their specific practices. Italy, France and Germany, in continental Europe, as well as England, just across the Channel, were certainly the main centers of development both of alchemy and occult philosophy. In Italy, more precisely in Florence, names like Ficino, Pico della Mirandola, and later Giordano Bruno, are most influent references. In France, Paris, there was Germain de Ganay, whereas in Germany, in Sponheim and later Würzburg, there were the brilliant as well as controversial alchemists and physicians such as Johannes Trithemius, Henry Cornellius Agrippa, and most proeminently Paracelsus. Medieval England had already known Roger Bacon, Renaissance had Colet and by the time Elisabeth came to the throne John Dee was brought to his peak of fame and influence. Therefore, linguistic barriers imposed by the various national languages all over Europe were often meaningless to obstruct the free of occult speculation. The barriers between Greek (e.g. in the texts conveying the Mysteries of Eleusis, in Pitagoric texts, or also often in the texts of the hermetic tradition), Arabic (Picatrix) and Hebrew (Cabala) — as well as Latin, had been long

abolished by medieval alchemists and occultist philosophers. Around 1600, due to Lutheran orthodoxy, Latin mediation was already out of the way and esoteric writings passed directly from one European vernacular language to another.

I'll return to the sense of universal language based on logic and philosophy, so as to specify the kind of language occultist philosophers and scientists, alchemists and all sorts of *magi* and polymaths were pursuing. Marlowe's *Dr. Faustus* and later on Goethe's *Faust*, are perhaps the most famous examples of these personalities literature has produced. There is clear evidence that in Renaissance there was a tight international network of these individuals — all of them highly learned humanists — who paid visits to each others, exchanged correspondence, made public lectures and written expositions, both in manuscript and in print. Most of these physicists, alchemists, natural philosophers came to express eventually a general disappointment in magic and alchemy, mainly due to the overwhelming pressure of orthodoxy in religious matters and the weight of Church and Pope sanctions.

But this question can yet be seen from another angle: religious mysticism and natural philosophy had in common a certain directness and stunning experience of the divine, or in broader terms, of the supernatural, as well as the use of a symbolic language. However, religious mysticism, uncomfortable though to Church orthodoxy, could and did spread to a larger public because the large-scale popular piety was eager to worship the handful of extraordinary individuals (saints, holy people, with supernatural virtues) they believed to be mystics and to make miracles specially after their death.

On the opposite, magic descending to the popular level would only result in superstition or worse and important differences, though not always credible, were established and understood between the *magi*, astrologers and the common witches or sorcerers. The symbolic language of magic and of alchemy — rich and evocative only for a few highly literate and learned scholars — was a complete mystery to a broader popular understanding as it was intentionally obscure. Because it was only accessible to a few initiate, who could dominate both its code and practice, magic as well as alchemy remained esoteric and was dreaded by the common people.

The great poets, however, understood this gap between the *magus* and the rest of humanity as the tragic flaw of occult sciences leading their practitioners to final damnation or repudiation of the occultist path. Marlowe's Faustus declares: «Ill burne my books», apparently too late⁴; Shakespeare's Prospero also lays down his staff and buries his books,

when returning from his exile in the occult (*The Tempest*, V: 50-56). Goethe's Faust, already aged, refuses to use magical powers to ban the spirit of Care, and by that he proclaims the superiority of 'nature', of ordinary life in the complex and imperfect world of everyone's reality.

This feature of the intellectual biographies of the *magi* became a sort of literary commonplace and has since constituted an intrinsic feature of the myth of the *magus*. For example, Shakespeare's Prosperus, in *The Tempest*, shares important resemblances to Queen Elisabeth's astrologer and polymath, John Dee, who had a holistic view of all science and magic as one. Dee was raised Catholic but adopted Protestantism, his beliefs might be called today as Christian scientist, although he used ritual magic as side-help for his work. Everything meant for him a search for knowledge and he had in fact a prodigious scientific output accompanying his occult experiments. In 1556, in his scientific zeal to keep in safe what he considered invaluable knowledge, Dee actually wrote to Queen Mary, Elisabeth's most catholic elder sister, imploring that ancient writings and monuments be carefully preserved. Yet, like many other *magi* or alchemists in continental Europe, most of them monks in their monasteries, he had to couch his letter in such a way that he was not accused of being promoting the survival of heretical stuff, Protestant writings also included. Elisabeth, not only asked Dee to make her sister's and her own horoscope but also, already as Queen, employed Dee to counter witchcraft used against her; she backed and protected him from court and popular suspicion and even attack, and he was also believed to work for her as a spy, in and outside the country — the same applying to Christopher Marlowe. John Dee had the assistance of a country psychic and sayer, Edward Kelley, who would follow him in his innumerable travels abroad. Kelley was supposed to communicate with numerous Angels who transmitted prophecies through him, while they also dictated a new language, which Dee called 'Enochian'. This was a coherent and consistent system, which bore no relation with other known tongues and which the semi-illiterate Kelley could never make up. This phenomenon, which can be referred to as an instance of gossolalia, will be observed and studied by Saussure in his early research of ancient and primordial languages, within the scope of comparative linguistics⁵.

⁴ *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1476. See *The Works of Christopher Marlowe*, ed. by F. C. Tucker, Clarendon, OUP, 1969, p. 194.

⁵ In the late years of the 19th century, Saussure observed in Switzerland a certain young 'psychic', Mlle Hélène Smith (pseudonym), known to fall in transe and talk a strange

Back to John Dee and his scribe assistant Kelley, there was no actual conflict at the time between being a devout early modern Christian and the actual seeing of angels; these were so firmly believed that they were seen by their devout: Blake refers experiences of the kind when he was just four years old. The problem was that the use of a complex and definitely un-Christian magical procedure — rituals including the pronunciation of magical words in certain formulas — to summon angels could also be used to summon demons and the criteria to distinguish angels from demons were not that accurate. Most obviously, Dr. Faustus and Faust knew they were summoning daemonic spirits and they knew the costs for their own souls that pact would mean in the end where there'd be no return. Dee's assistant, Kelley, moreover, is reported to have had some unfortunate surprises in the course of his angel summoning! Also, it was commonly held at the time that the Spanish Armada's defeat was due to Dee's magic intervention, which provoked the well known sudden storm and change of winds favourable to the English. It is also common knowledge that by that time, seamen in general, such as mariners, explorers, pirates, used to 'buy' winds from witches or sorcerers, to favour them in their enterprises. Whether they succeeded or not it is another question.

Nevertheless, in Renaissance Europe, science, alchemy, occult philosophy, ritual magic, all had in common that, apart from our actual language, spoken in everyday use, there was a philosophical universal language which was believed to be primordial, very akin to the hidden and forgotten language of nature, and created — or discovered — by isolated, inspired, individuals or small groups (sects) of believers, devotees, disciples or initiates. Primordial languages were only produced in a state of revelation apart from the social and the historical process, as they were seen as spontaneous, intuitive, unconscious or impulsive lexical utterances. They were presented as truthful languages as they were supposed to reconstruct the primitive Adamic language, common to all human beings before Babel, and therefore, they were unequivocal, adequate in transmitting the essential knowledge of reality. Their main purpose was not to uncover the hidden mysteries of nature, because it would be too dangerous, like alchemists knew, neither was it meant to make universal communication any easier but rather to earn the grace (or gift) of knowledge.

coherent language of which she had no former knowledge. See Todorov, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, 323 pp.

Here are some examples of primordial languages. First of all the so called *Adamic language*. It is a Christian representation of the original language traversing all medieval theological thought into Renaissance due to the interest Adam originated as primordial figure and human archetype. The Adamic language is transparent, each name is the translation — into linguistic material — of the ideal form of the named object, which Adam knew in perfection. Also, by the analogy between the creative character of the Divine Word (Genesis I, John, I. 1-3) and Adam's naming process (Genesis II. 19-20), the Adamic language was a mode of appropriation, by which Adam repeated the divine act of creation through the Word. That is why he was consecrated king and master of all creatures. The conception of the Adamic language in these terms agrees with a conception of human languages as essentially nomenclatures, a list of names or labels that establishes a one-to-one correspondence between each word and each object of all human experience. That accounts for the 'naturalness' of the constitution of the name itself, and for the kind of semantics involved: each name's meaning derives not from its relationship to other names (in a system) but from its direct correspondence to the signified reality⁶. It is in this sense that Paracelsus refers to the magical powers of metals that have characters, letters, signs inscribed on them, without any interference of devilish works. (*Opera Omnia*: 1603, 6 vols, 12t).

Second comes *glossolalia* as the paradigm of a primal language which is a spontaneous phonic and lexical production, exterior and marginal to existing languages. It was believed to be *The Language*, not one among many others, because of its purity and transparency. The one who pronounces it — quite unconsciously — is believed to be the mouthpiece of supernatural, divine, or spiritual forces, directly revealing thought and things in their essential truth. St. Hildegard of Bingen, back in the 11th-12th centuries is usually pointed out as a remarkable example. Glossolalia is actually a very ancient phenomenon which seems to have been associated with shamanism, witchcraft, having been used in Graeco-Roman culture in oracular divination, and playing also an important role in early Christianity.

Finally there is *xenoglossalia* or the miraculous knowledge, by an illuminated believer, of an existing language that he or she didn't know

⁶ See Todorov: «(...) que les choses prennent la place des signes et que l'écart introduit par le signe entre l'homme et le monde est enfin réduit.», in «Le sens des sons», *Poétique*, 11, pp. 446-462.

or learn, but somehow is able to speak. The 'pentecostal miracle' referred to in the Acts of the Apostles (II: 3, 4) gives a thorough account of the gift of tongues that St. Paul so evidently praises as one of the seven carismas given to men by the holy grace of God. The gift of tongues is widely legitimated by the Church throughout the Middle Ages, being St Anthony of Lisbon (or Padua) and St Francis of Assisi fully acknowledged in their saintly gift. Here stand the origins of the Pentecostal Church, although, later on, Church and Inquisition would condemn xenoglossalia and xenoglosists for heresy.

Universal or philosophical languages stand as opposite to primordial languages as described above, because they are artificial linguistic constructions made by philosophers, aiming at a universal communication and understanding of the underlying logic of the world. Ramón Lull's *Ars Magna*, in the 13th century, is perhaps one of the earliest examples of a universal language as a system of symbolic notation and combinatory diagrams that was meant to discover and demonstrate the total sum of truths to which human knowledge might aspire, through a limited set of simple terms. Lull conceives a tree of science as an integrative model of organization of knowledge, aspiring to reach a larger project which would reunite all disciplines in a single universal science. He postulates the original co-naturalness between thought and being, whose articulations and deep structure could be directly observed. Lull's *Ars Magna* is a remote and prestigious proposal for the mechanization of logical operations that grammar — in its pragmatic observation of languages — was also trying to develop. His 'combinatory art' of a scientific language was greatly influential not only to the Renaissance scientist or alchemist, *magus*, or linguist, but throughout 17th century his learning largely sustained the development of the encyclopaedic Lullism of J. Henrich Alsted or Sebastian Izquierdo, being also visible in Kircher and even later in Leibniz. In the latter's philosophy of language, which would in great part contribute to the most important changes in 18th century poetics, one cannot abstract Böhme's thoughts on primordial and philosophic languages together with Lull's 'ars combinatoria'⁷. The following quotation is an extract of Lull's occultist treatise, *La Clavicula* or *La Llave (The Key)*, where some of the

⁷ I have already written elsewhere on these specific themes, e.g., 'Linguagem e Natureza no Pensamento de Jakob Böhme' in *Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas*, XIX, Porto, 2002, pp. 445-458 [-Language and Nature in Jakob Böhme's Thought-]; 'Filosofia da Linguagem do Século XVIII', *ibid.*, XVI, Porto, 1999, pp. 59-67 [-Philosophy of Language in the 18th Century-].

most central concepts of the philosopher's thought on the secrets and mysteries of nature and the language, symbols, objects and procedures that may reveal them to the one who knows the 'art', only by God's mercy and grace⁸:

«... I've written many treatises and very extensive ones, but divided and obscure, as one can see in the testament, where I talk about the principles of nature and all that is related to the Art; but the text has been submitted to the weight of philosophy. The same happens with my book *Of the Philosopher's Mercury* and with all my works, where art is treated in an incomplete way, as I always hide the main secret. In fact, without that secret no one can enter the philosophers' mines and make something useful, therefore, and with the help of the Almighty, who revealed the great Work to me, I'll talk here about Art without any fiction. But beware not to reveal this secret to the evil ones, don't communicate it but to your intimate friends, although you should not reveal it to anyone, because it is a gift of God who gave it free to the one He finds right. He that possesses it has an eternal treasure.» (*La Clavicula — La Llave*)

⁸The same ideas around the main concept of 'the key' are recurrent in former treatises, being perhaps the most obvious, the *Corpus Hermeticus (La Clave)*, and the *Twelve Keys of Philosophy*, by Basilio Valentin. See Hermes Trimegisto, *Tres Tratados: Poimandres, La Llave, Asclepios*, trad. del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Saramanch, Buenos Aires, Aguilar, 1966. See Victor, Zalbidea *et alii* (eds.), *Alquimia y Ocultismo*, Barcelona, Barral, 1972. The above quotation was extracted (and translated to English by myself) from Lull's text *La Clavicula* as edited by Zalbidea, *Op. cit.*, p. 163ss. See also: Pierre, Laszlo *Qu'est-ce que l'alchimie?*, Paris Hachette Livre, 1996.

JOY E DEJECTION: A dualidade essencial romântica*

MARIA JOÃO PIRES
mariajpires@netcabo.pt

Analisar estes dois textos poéticos românticos, *Ode on Intimations of Immortality* de W. Wordsworth e *Dejection an Ode* de S. T. Coleridge, muito em especial no que respeita ao entendimento das noções de *Joy* e *Dejection*, pressupõe, em primeiro lugar o levantamento das ocorrências destes dois termos na língua e literatura inglesas. Em segundo lugar, e partindo de algumas das acepções encontradas, centrar-nos-emos na questão da imaginação, sendo essencial o conhecimento dos textos ensaísticos românticos: *Preface to Lyrical Ballads* de Wordsworth, excertos da *Biographia Literaria* de Coleridge, *Defence of Poetry* de Shelley e algumas cartas de Keats. Do levantamento e articulação de noções como a natureza e função da poesia, a imaginação e a linguagem sairão as estruturas fundamentais do macrotexto romântico, para o qual também estas duas odes confluem.

Uma consulta ao *OED* mostrar-nos-á, em primeiro lugar, os sentidos comuns, mas também algumas das ocorrências que os termos em causa têm na literatura inglesa. Sugerimos pois que se acrescente à contextualização histórica e crítica da questão, bem como à convicção subjectiva de cada um, a pesquisa dos termos *Joy* e *Dejection* no *OED*. De uma forma geral, *Joy* remete para a exultação do espírito, alegria e viva emoção. A primeira grande utilização do termo surge na Bíblia, A. V. de 1611 (Job 38.7 entre outras referências): «When the morning starres sang together,

* Lição apresentada para provas de Agregação em Literatura Inglesa em 10 de Fevereiro de 2004 à Faculdade de Letras Universidade do Porto.

and all the sonnes of God shouted for joy». Apesar de *Joy* surgir também em Milton, Donne, Dryden e Pope, é a partir de meados do século XVIII que aparece com mais frequência: em *Sir Charles Grandison* de Samuel Richardson (1754), em *Journal of the Tour of the Hebrides* de James Boswell (1785) e finalmente na poesia romântica: em Keats, *Ode to Melancholy* (III estrofe), em Wordsworth, *Resolution and Independence* (VII estrofe), *Idle Shepherd-boys* (I estrofe), como veremos, sob a forma majoritariamente de apelo em *Ode on Intimations of Immortality* (“O Joy!”) e em *Endymion* de Keats — «A thing of beauty is a joy forever». Blake em *Songs of Innocence and Experience* associa a *Joy* à inocência própria da infância no poema *Infant Joy*. Carlyle em *Cromwell* (I. 53), Shelley em *Cyclops* (170), E. B. Browning em *Casa Guidi Windows*, Tennyson em *Maud*, numa utilização muito próxima da de Wordsworth — «A joy in which I cannot rejoice, A glory I shall not find» (I, v. 3) — dão ao termo as acepções de júbilo, alegria e prazer associando-as na poesia oitocentista, muitas vezes, ao estado ideal de fruição e criatividade poéticas. Em todo este percurso, não podemos deixar de referir as inúmeras ocorrências nas peças de Shakespeare, *Much Ado about Nothing* (II.1.200), *Midsummer Night’s Dream* (IV.1.4), *Antony and Cleopatra* (I.5.58), *Love’s Labour’s Lost* (V.2.448) e *Merchant of Venice* (III.2.190). É contudo na liturgia cristã e ao longo da história da própria mariologia que *Joy*, aparecendo associada às ocasiões de alegria para a Mãe de Jesus — “Joys of Mary” — se foi completando em múltiplos sentidos especialmente gratos aos românticos: a Igreja medieval contava cinco (Anunciação, Natividade, Epifania, Ressurreição e Assunção). Mais tarde, a teologia católica considera sete, colocando a Visitação ao Templo em segundo lugar e a Ascensão em sétimo. Veremos como a *Joy* wordsworthiana se compõe das acepções de júbilo e êxtase, afirmando também este sentido de plenitude espiritual.

A mesma pesquisa realizada para o termo *dejection* mostra uma utilização mais dispersa no tempo mas igualmente incisiva. De uma forma geral, *dejection* está associado a um estado de depressão espiritual, a uma condição física de quebra ou diminuição de força. Seja qual for a acepção, sempre que associado a um estado espiritual humano, remete para um movimento de descensão. Assim acontece com B. Jonson (1601), com o teólogo Pearson (1659) — que em *Exposition of the Creed* afirma «Adoration implies submission and dejection; so that, while we worship, we cast down ourselves» — e Milton em *Paradise Lost* (XI, 301): «What besides Of sorrow and dejection and despair our frailtie can sustain». Boswell (1791) em *The Life of Samuel Johnson* refere-se a «miserable dejection of spirit» e a mesma expressão utiliza Donne (1631): «To sink into a sordid melancholy, or irreligious dejection of spirit». A utilização

mais curiosa surge na *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1740), em astrologia, aplicado à falta de influência ou força dos planetas, em virtude de estes se oporem uns aos outros: «Dejection in astrology is applied to the planets... it is used when a planet is in a sign opposite to that wherein it has its greatest effect, or influence, which is called its exaltation. Thus, the sign Aries being the exaltation of the sun ... Libra is its dejection.»

Este sentido opositor da exaltação e júbilo, a quebra e fragilidade espiritual, bem como a descensão estão bem presentes em *Dejection an Ode* de Coleridge.

Onde poderemos então ancorar a leitura destas duas odes e muito em especial, de que forma a dualidade *joy / dejection* pode paradigmaticamente representar o modo de ser romântico?

Começamos pois por centrar a questão da imaginação romântica, para em seguida proceder à leitura das duas odes.

Como veremos, é também à posse ou perda da imaginação criadora que esta dualidade se reporta. Na verdade, já pelos finais do século XVII, os pensadores ingleses, abraçando os sistemas neoclássico e empírico, atribuíam à imaginação, e ao então seu sinónimo 'fancy', dois papéis distintos: a função passiva da formação da imagem ('a mode of memory') e a função activa de ligar 'sensações' para gerar algo de novo. Em 1757, em *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Burke afirmava que a imaginação dependia da vontade e da consciência. É precisamente a partir da função dual atribuída à imaginação que se ergue todo o mecanismo de expansão e aprofundamento da mesma enquanto capacidade criadora. Como James Engell demonstra, e nós veremos com especial relevância nas duas odes, paralelamente a este fenómeno desenvolvia-se a percepção da dialéctica entre o mundo exterior e interior, entre a natureza e o eu, o objecto e o sujeito¹. Bem visível no sistema filosófico kantiano, e obtendo um considerável impacto nas elaborações idealistas germânicas, esta forma de pensamento está já bem presente em *Philosophical Enquiry* de Burke e virá sobretudo a evidenciar-se na *Biographia Literaria* de Coleridge, onde se realça também o gosto pela orientação e reflexão pessoais, bem ao encontro de *Four Zoas* de Blake ou de *The Prelude* de Wordsworth. Aliás, Blake e Wordsworth traçam os caminhos poéticos da dialéctica espírito/natureza na forma como valorizam a imaginação enquanto função mental. Blake afirma: «The Eternal Body of Man is the Imagination.» Wordsworth em

¹ James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard UP, 1981.

The Prelude (Book XIII) anuncia: «Imagination [has] been our theme.». Mary Shelley, na sua introdução a *Frankenstein* define a imaginação da seguinte forma: «My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the succession of images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie». Neste passo estão presentes os elementos que configuraram o carácter duplo da imaginação na tradição filosófica inglesa — por um lado, a memória, por outro lado, a combinação das imagens através da criatividade. Contudo, Mary Shelley também atribui aqui à imaginação o que se poderia designar de capacidade privilegiada de acesso ao sobrenatural e/ou ao inconsciente.

A imaginação fornece pois o meio de atingir os elementos mentais que escapam ao controle da consciência, ou seja, de dirigir as energias mentais para o que Geoffrey H. Hartman designa de “antiself-consciousness”². Para Wordsworth, a epifania deste estado ocorre durante a travessia de Simplon Pass, tal como é relatada em *The Prelude*: é aí que a imaginação é descrita como o poder que usurpa o pensamento racional e revela o mundo invisível (*The invisible world*). Acrescente-se a este ênfase wordsworthiano na imaginação, as distinções essenciais de Coleridge entre a imaginação primária e secundária, ambas independentes de ‘fancy’, bem como a classificação desta faculdade como *magical power*, capaz de conciliar todos os contrários do pensamento. Rapidamente as reflexões acerca do papel da imaginação na formação da imagem se estenderam pois às teorias da linguagem e, por extensão, aos processos poéticos. P. B. Shelley em *A Defence of Poetry*, faz esta articulação que ele descreve como faculdade suprema (“imperial faculty of imagination”), atribuindo-lhe o acesso à natureza invisível do homem (“the invisible nature of man”). Uma visão idêntica da imaginação, enquanto corporização de uma verdade suprema, surge nas cartas de Keats: «Imagination may be compared to Adam's dream — he awoke and found it truth ... Imagination and its empyreal reflection is the same as human Life and its Spiritual repetition». A imaginação profética, estigmatizada aqui na imagem de Adão, enquanto apelo de ser, faz surgir o Ser segundo a urgência da própria alma. Nas suas cartas, Keats afirma pois que, todo aquele que vive a sua vida segundo a ordem do intelecto teórico e prático, incapaz de transfigurar a existência segundo os requisitos da alma e do coração, passa ao lado do essencial. Para Shelley e Keats, a imaginação, enquanto

² Geoffrey H. Hartman, «Romanticism and Anti-Self-consciousness», in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Ed. Harold Bloom, New York, Norton, 1970, pp. 46-56.

faculdade mental por excelência, corporizada na linguagem, constitui a aspiração poética mais elevada — este princípio une os poetas românticos da primeira e segunda gerações.

A terceira estrofe de *Dejection an Ode* de Coleridge vem-nos chamar a atenção para um traço essencial da imaginação romântica: a articulação permanente entre a introspecção e a expansão exterior em relação à natureza. Harold Bloom descreve esta dupla acção como “internalization of quest-romance”, enquanto busca de um paraíso interior³. Para além disto, e como se torna bem claro na leitura dos grandes textos da poética romântica, a imaginação era também um veículo de apreensão da natureza viva do universo. Na poesia de Wordsworth, Coleridge, Keats e Shelley, a imaginação assume uma função redentora em relação à natureza, regressando depois à sua própria interioridade. Na sua leitura de Wordsworth, M. H. Abrams afirma que a imaginação se torna a salvação secular da grande história miltónica⁴. É pois através desta faculdade que os poetas românticos percebem e interpretam o que Berkeley designou, num contexto diferente, é claro, “The universal language of the Author of nature”. A mente humana entra pois em diálogo com o universo que, de outra forma, nunca se revelaria. Lembramos a este propósito *Mont Blanc* de Shelley, onde a imaginação poética busca claramente o ‘outro’: «And what were thou, and earth and stars, and sea, / If to the human mind’s imaginings / Silence and solitude were vacancy?»

Este é também o ponto de vista de Blake em *The Marriage of Heaven and Hell*: «Where man is not, nature is barren». Como Shelley e Keats afirmaram, as qualidades redentoras da imaginação estendem-se à natureza e aos outros através do que Shelley designa, em *Defence of Poetry*, de poder transfigurador da poesia e Keats faz convergir, nas suas cartas, para a figura do poeta como camaleão. De resto, o desenvolvimento da imaginação vai-se traduzir também na fragmentação do excesso de subjectividade e conseqüente abertura para uma alteridade que os séculos XIX e XX irão continuar. Veremos sinais desse percurso na leitura das duas odes. Entretanto, *The Corsair* de Byron, *Thalaba the Destroyer* de Southey e *The Revolt of Islam* de Shelley, acentuam o gosto romântico pelo que Edward Said designa de orientalismo, aliando a este desejo

³ Harold Bloom, «The Internalization of Quest-Romance», in *Romanticism and Consciousness*, cit., pp. 3-24.

⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton, 1958; Idem, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.

cultural e imaginativo o esboço de uma alteridade assente no fascínio pelo outro⁵.

Recordando a questão das contradições românticas, diremos então que o poeta shelleyano surge simultaneamente como o profeta e legislador do mundo («legislators or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters») e aquele que tem como privilégio viver e participar no eterno («A poet participates in the eternal, the infinite and the one») ou retirar-se, como o rouxinol e cantar a sua própria solidão («A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds»). Em Wordsworth, como em Coleridge ou Shelley, trata-se pois da conciliação dos contrários da existência na pessoa do próprio poeta — uma faculdade que atinge com Keats o seu ponto culminante na definição do poeta-camaleão. Da diluição da identidade e eventual adaptação ao meio circundante, presentes na poética romântica, traçam-se pois os caminhos pós-românticos de um Eu em processo de fragmentação e até de impessoalidade: é o excesso da subjectividade romântica fragmentado nas máscaras de Browning e de Yeats, no eu dividido de *Frankenstein* de Mary Shelley ou em *Doctor Jekyll & Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, ou ainda, se quisermos, na impessoalidade modernista ou na heteronímia pessoana.

Importante será pois tomarmos a crença romântica no poder transformador da imaginação como ponto de partida para entendermos o seu papel na validação ontológica do mundo — relativamente ao espaço exterior, o interior beneficia, segundo a perspectiva romântica, de uma prioridade na medida em que representa o local da consciência e o primeiro movimento da afirmação de si. Para Blake, a imaginação fornece o eixo da energia mental que permite ao indivíduo unificar o exterior com o interior da mente. Quando a actividade da imaginação pára, a civilização está em perigo: «Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations». Wordsworth, numa ode pertencente a *Poems Dedicated to National Independence and Liberty* afirma que a imaginação é um poder sagrado, capaz de elevar a mente e iluminar a vida: «Imagination — ne'er before content, / But aye ascending, restless in her pride».

Keats virá mais tarde a revoltar-se contra o excesso da subjectividade wordsworthiana e designa-lo-á de “wordsworthian or egotistical sublime”. Em seu entender, esta atitude conduzirá à noção de uma identidade excessiva e privilegiada que a sua poesia, como o demonstra *Endymion*, tenta ultrapassar. Também Shelley busca o que poderíamos designar de eclipse de identidade em poemas como *The Triumph of Life*. Keats e Shelley entendem a comunicação imaginativa com a natureza e o

compromisso total com o mundo dos fenômenos de forma mais problemática do que Wordsworth, Coleridge e Blake. Apesar destas diferenças, os poetas românticos exploram a imaginação e com ela descobrem o fundamento essencial do ser — ou seja, a identidade e a própria vida pertencem ao domínio imaginativo.

Permitindo uma maior liberdade de convocação de referências, é pois na noção de imaginação que se irão ancorar todas as outras, em especial a definição de poeta e poesia, a identificação do momento de composição e o efeito obtido. “Colouring of imagination” de Wordsworth (*Preface*), “magical power” de Coleridge (*Biographia Literaria*), a imagem da lira shelleyana ou o sonho de Adão de Keats (‘Imagination may be compared to Adam’s dream’) formam, juntamente com todas as outras noções já evocadas, o eixo unificador da poética apresentada nestes textos.

Assim, profeta, rouxinol ou camaleão, o poeta é sempre um ser criador, dotado de um poder uno, entendimento essencial à concepção orgânica e substancial da poesia. Ele é dotado de uma visão globalizante, integrada, é historiador com capacidade profética e profeta com capacidade de historiador, como fica claro na estrofe VII de *Ode* de Wordsworth. Deste modo, a imaginação opera simultaneamente, em ligação com a realidade material, ou através do funcionamento do próprio processo criativo. A autonomia e permanência da concepção poética constitui um importante ponto de reflexão, perpetuando a experiência artística no leitor (questão do prazer da leitura) e no próprio tempo.

Se por um lado a poética romântica focaliza a individualidade, por outro lado mostra-a nas suas interligações com sujeitos e contextos que lhe são exteriores e opostos e com as suas próprias origens recônditas e invisíveis, ou seja a sua *negative capability*. O encontro eu-outro(s) (sujeitos e/ou objectos) designa deste modo uma experiência, patente tanto na poética como na poesia românticas, na qual o sujeito assume a sua qualificação como criador: o ser infinito de Coleridge (“infinite I am”) ou o poeta profeta de Shelley mostram que o idealismo romântico conta com uma figuração poética do mundo na qual o sujeito reclama a sua analogia, enquanto ser criado à imagem e semelhança de Deus. Na conclusão da breve abordagem da poética romântica, desenha-se então uma das maiores contradições na postura individual e estética do sujeito: se por um lado a consciência romântica se vota ao ilimitado e está ciente da sua imortalidade, por outro lado ela exerce sem restrições a sua presença no mundo, rompendo todas as barreiras, transgredindo limites e certezas, fragmentando ou diluindo a sua identidade inicial — em *dejection*, como acontecerá ao sujeito coleridgeano, celebra *joy* e, ciente da sua origem ou pré-existência divina (‘trailing clouds of glory’ — *Ode* de Wordsworth),

ele sabe que se vai integrar no mundo circundante comum («And fade into the light of common day» – *Ode* de Wordsworth) logo na *dejection*. A consciência romântica é pois culturalmente marcada pela rebeldia, pela contradição. A procura romântica do absoluto, tão visível nestas duas odes, não se deixa aprisionar no espaço relativizado do universo do discurso humano, mas inscreve-se como reivindicação de uma parte da palavra de Deus («...God, who is our home / ... that imperial palace whence he came» — *Ode*).

216

Deste modo, torna-se praticamente impossível dissociar ou isolar estas noções: à medida que os textos da poética romântica e as grandes odes se lêem, fica clara a forma como a sobrevalorização do sujeito e das suas capacidades poéticas, o *egotistical sublime*, se torna determinante. Os textos ensaísticos e poéticos românticos devem pois ser lidos transversalmente, beneficiando de uma constante inter-relação. É fundamental que os necessários envios sejam feitos à medida que a leitura dos poemas se processa. Como resultado, teremos a aproximação ao conhecimento cada vez mais sólido das múltiplas relações teórico-práticas a efectuar entre todos os textos, mesmo que, por vezes, essa articulação não seja feita dentro da produção do mesmo autor.

Partindo pois da importante noção de imaginação, de que forma é que a oposição *Joy / dejection* pode representar a essencial dualidade romântica?

Respectivamente enquanto posse ou perda da imaginação, *joy / dejection* articula-se nos dois textos poéticos de Wordsworth e Coleridge enquanto uma das contradições essenciais ao modo de ser romântico. Este é também o ponto de partida da leitura crítica de Cleanth Brooks em *Wordsworth and the Paradox of the Imagination*: pela sua inconstância, esta contradição surge também corporizada na espontaneidade de “spontaneous overflow of powerful feelings”, nela se ensaiando o esvaziamento ou diluição progressiva da identidade: o subjectivismo romântico permanece mas, entre *joy* e *dejection* realiza-se sem dúvida o percurso que conduzirá à fragmentação pós-romântica⁶. Em última instância, se quisermos, a oposição *joy / dejection* configura também a capacidade máxima romântica, a capacidade negativa de coexistir com os contrários da vida (*negative capability*). Também por isto as duas odes se articulam.

⁵ Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.

⁶ Cleanth Brooks, «Wordsworth and the Paradox of the Imagination», in *Wordsworth: A Collection of Critical Essays*, Ed. M. H. Abrams, London, Prentice-Hall, Twentieth Century Views, 1972, pp. 170-87.

A leitura de *Ode on Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood* de W. Wordsworth, à qual nos referiremos brevemente como *Ode*, obedecerá a três linhas de interpretação:

1) A ode aborda a questão do crescimento e desenvolvimento da mente humana, desde a infância e juventude até à maturidade. Neste percurso, nasce e cresce o conhecimento, enquanto forma de ver, saber e agir. Como consequência, a cada visão corresponde uma identidade diferente.

2) A partir deste traçado se definirá o conceito de imortalidade wordsworthiana.

3) Finalmente, à medida que estes temas são tratados, far-se-á o estudo e levantamento do campo semântico de *joy*.

Seguiremos pois esta estratégia, procurando contemplar as três linhas de força referidas: estas não serão alvo de uma abordagem distinta e individualizada pelo que, à medida que a leitura procede, se definirá o entendimento da ode.

Quais os poemas do autor que melhor completam a mensagem de *Ode*?

Na globalidade da obra poética de Wordsworth, escolheríamos *The Prelude* e *Tintern Abbey* como os poemas com os quais a *Ode* melhor dialoga. Nestes, como noutros poemas do autor, está presente a ideia da ligação vital entre a mente poética e o universo e, por isso mesmo, o desejo de comunhão com o divino. Em *Tintern Abbey* Wordsworth apresenta uma visão unificada pela consciência individual, a natureza e o divino, no entanto construída em dois tempos distintos: a juventude, onde o poder visionário existe e opera livremente através da natureza e a idade adulta, tempo de meditação, mas também de fruição da presença viva e divina que o inspirou e constituiu «soul / of all my moral being» (vv. 111-12). A este respeito, tanto Maurice Bowra como Harold Bloom afirmam que *Tintern Abbey* antecipa o mito wordsworthiano presente em *Ode*⁷.

The Prelude exprime a consciência inexorável da irreversibilidade do tempo real e cíclico: ou seja, o poema revela a nostalgia pelo retorno a uma existência edénica da qual o homem é decaído. Numa estrutura de cariz autobiográfico, *The Prelude* realiza esta abrangência de tempos e reminiscências através de imagens bíblicas e miltónicas ideais à caracte-

⁷ Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford, N.Y., O.U.P., 1980, pp. 80-81; Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1971, pp. 134-135.

rização de um sujeito romântico, consciente da sua finitude, no entanto em demanda da transcendência. Assim, a recordação da infância que estrutura todo o *Book I* de *The Prelude*, literalmente *recollection*, fornece as bases para uma subsequente e rigorosa inquirição das capacidades e génio poéticos: «genius power, / Creation and divinity itself». Como afirma Lionel Trilling, é precisamente neste ponto que Wordsworth ultrapassa o grande argumento de Milton em *Paradise Lost*, substituindo a doutrina cristã pelo que ele designa de mitologia da imaginação⁸. À semelhança de *Ode*, a imaginação é também tema de *The Prelude*: o tom autobiográfico reabilita as memórias da infância — trata-se de momentos que a mente capta em *spots of time* e que funcionam também como uma fonte de energia capaz de restaurar o poeta espiritualmente. Veremos pois como todos estes aspectos fazem sentido em *Ode on Intimations of Immortality* onde a *Joy* existe para designar a posse da imaginação e uma imortalidade feita da consciência do tempo, mas também da fruição plena da natureza e do universo.

De uma forma geral, *Ode* fala-nos do crescimento e desenvolvimento da mente humana, da infância, juventude até atingir a maturidade. Para utilizar termos blakeanos, trata-se pois de um percurso que vai da inocência à experiência, passando pela consciência, ou seja, em cada fase está bem visível a voz do eu que, na sua dimensão subjectiva, coexiste com uma outra, de carácter universalizante, ciente dos problemas da condição humana. Se quisermos, o sujeito assume esta dupla dimensão, individual e universal, em última instância, lírica e épica. Neste percurso, adquire especial relevância, e talvez se possa afirmar que este seja o tema fundamental da ode, a questão do devir, da mutabilidade — muito simplesmente, da transitoriedade e da forma como se vão olhando as coisas. Este poema prende-se pois com o conhecimento: maneiras de ver, captar e de agir. Desta forma, não sendo ainda possível falar de fragmentação da identidade ou de uma concepção dramática do sujeito, é como se cada visão correspondesse a um estágio diferente da evolução do eu, encarnado em diferentes *personæ*.

Independentemente de sabermos que algum tempo separa a composição das duas grandes partes do poema (dois anos, sendo a primeira composta em 1802 e a segunda em 1804), a leitura desta ode pode pois seguir esta divisão, compreendendo a primeira parte as quatro primeiras estrofes e a segunda as restantes até ao final (V-XI). A razão de seguirmos

⁸ Lionel Trilling, «The Immortality Ode», in *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, Ed. M. H. Abrams, Oxford, O.U.P., 1975, pp. 149-169.

esta divisão, também assumida pelas principais leituras críticas do poema, prende-se com o facto de encontrarmos uma clara mudança de tom, sendo a primeira parte essencialmente preenchida com a observação e descrição de fenómenos naturais, terminando com a formulação de duas perguntas às quais a segunda parte vai procurar responder⁹.

Toda a primeira parte apresenta uma natureza em júbilo, em *joy*. Logo na primeira estrofe a simples afirmação “There was a time” remete para um tempo no passado onde todas as coisas banais estavam revestidas de encanto e luz celestial (“celestial light”). Para além de detectarmos em “seem” a intromissão da dialéctica ser/parecer e a orientação fugaz do sonho, logo a insegurança e o carácter provisório da *joy* presente, o quarto e quinto versos fazem-nos antever as duas perguntas que encerram a primeira parte. Ou seja, a afirmação na primeira estrofe “The glory and freshness of a dream” virá a transformar-se na questão “Where is it now, the glory and the dream?”. Deste modo, percebemos desde já que todos os sinais de esplendor, como “Rainbow”, “Rose” e “Moon” na segunda estrofe, são momentâneos e condenados por isso mesmo à extinção. Exactamente como se passa da inocência à experiência, também os elementos da natureza, em especial a lua, dão a imagem do tempo cíclico e recorrente. Se, em *Dejection*, a lua se encontra cercada por uma luminosidade fantasma, em *Ode* ela compraz-se a olhar em torno de si, com uma face sempre diferente, gozando uma liberdade momentânea proveniente da ausência das estrelas competidoras. Uma vez presentes, elas reflectem a sua luz na água, imprimindo-lhe beleza e limpidez próprias (“Waters on a starry night / Are beautiful and fair”). Referida tradicionalmente como imagem de fertilidade, a lua representa também a mutabilidade. Não é por isso de admirar que este sujeito viva simultaneamente nestas duas estrofes momentos de êxtase, verdadeiros *spots of time* (*Prelude*), alternados com a consciencialização de um presente mais amargo e nostálgico proveniente da impossibilidade de rever o já visto (adversativa no final da segunda estrofe). Não se trata apenas do desvanecimento da glória da juventude, provocado pela obrigatória passagem à experiência — é como se o véu que cobre as coisas desaparecesse e ao poeta fosse dado o acesso à realidade íntima do universo ocultado sobre esse véu.

⁹ Maurice Bowra, *idem*; Harold Bloom, *idem*; Herbert Read, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, London, Faber & Faber, 1983, pp. 189-211; Lionel Trilling, *idem*.

Lembremos a este respeito as diferentes definições românticas de poeta, presentes nos grandes textos doutrinários aos quais já nos referimos, e que dão ao poeta e à sua voz a capacidade de recriar o universo, e ser gênio, criador e legislador do mundo (*Preface to Lyrical Ballads, Biographia Literaria, Defence of Poetry*). A demanda poética do absoluto romântico não se inscreve pois, apenas, no domínio do engrandecimento da subjectividade e das suas múltiplas possibilidades de demanda — é fundamentalmente no conhecimento das coisas e das palavras que se revela. Aí o poeta estabelece a mais perfeita conexão entre o finito e o infinito, o real e o ideal, o limite e o ilimite. Por isso o sujeito de *Ode* permite-se dividir ou fragmentar a sua percepção, passando do sujeito plenamente afirmado da primeira parte, a um outro que na segunda parte percorre os diferentes estádios da existência, de “Child” a “Best Philosopher”.

Esta primeira parte está repleta de palavras que podem ser convocadas para o campo semântico de *Joy*: “joyous”, “jollity”, mas também “light”, “dream”, “delight”, “fair”, “gay”, “visionary gleam” e outras completam a noção de *joy* nela agregando uma multiplicidade de sentidos que vão desde a alegria da captação sensorial do meio circundante, muito presente nas quatro primeiras estrofes, até à criatividade e, se quisermos, à própria imortalidade, entendida, como veremos, como a capacidade de investir de significado o que a vida quotidiana tornou insignificante. O surgimento de sentimentos de *dejection* é aqui temporário: “a thought of grief” da terceira estrofe é equilibrado por “A timely utterance” — o sujeito está assim em harmonia com *joy* da natureza. A este propósito, Lionel Trilling, no artigo já referido, faz um interessante estudo acerca desta *timely utterance* enquanto potencial ausência do gênio criador e liga a expressão ao poema *Resolution and Independence*¹⁰. A intensidade deste encontro está bem expressa nas repetições “I see”, “I feel”, “I hear”, bem como na forma como o sujeito deseja ver convergir para si o brado do pequeno pastor, ele próprio pólo de concatenação da felicidade dividida pelos vários componentes da natureza («Shout round me ... thou happy / Shepherd-boy»). Bem pelo contrário, em *Dejection* o sujeito, totalmente incapacitado, transfere este desejo de convergência para o outro (“Dear Lady”, estrofe VIII).

Mais uma vez a percepção sensorial, revestida de *joy* é interrompida por uma adversativa (“But there’s a tree”) o que transmite, como disse, a capacidade de o sujeito se fragmentar, mas fazer coexistir, o desejo e o

¹⁰ Lionel Trilling, *idem*, pp. 156-158.

limite das coisas vividas, *joy* e *dejection*. É pois a capacidade negativa, *negative capability* keatsiana que descreve aqui com maior precisão esta coexistência de contrários e a simultânea divisão de atitudes e percepções em diferentes *spots of time* para utilizar, mais uma vez, as palavras do próprio Wordsworth em *Prelude*. Aliás, seguindo a leitura de Abrams em *Natural Supernaturalism*, entendemos estes *spots of time*, não apenas no sentido da simples fragmentação do tempo em momentos, mas sim como encontro visionário ou momento de revelação e epifania proveniente da intersecção entre a história e a transcendência¹¹. Shelley na *Defense of Poetry* refere: «best and happiest moments... arising unforeseen and departing unbidden ... visitations of the divinity». Wordsworth em *The Two April Mornings*, *The Solitary Reaper* e, é claro, *The Prelude* (Book VIII, vv. 539-59) aponta os momentos nos quais a história e o comum se cruzam com a eternidade. Diga-se aliás que, no século XX, James Joyce no manuscrito *Stephen Hero*, mais tarde *A Portrait of the Artist* (cap. IV – onde o sentido se mantém mas o termo ‘epifania’ desaparece) faz convergir todo este sentido da epifania, ou *spots of time*, para a experiência secular, querendo designar como momento de revelação, uma percepção comum¹².

Subjacente às questões que encerram a primeira parte de *Ode* está a dualidade constante *joy/dejection* provocada pela instabilidade emocional, fruto de uma consciência de perda, por um lado afirmada pela aceitação natural de uma evolução orgânica, e por outro lado pela nostalgia perante a irreversibilidade do tempo. “Visionary gleam”, “glory” e “dream” não são apenas as capacidades determinantes da composição poética. Se assim interpretássemos, estaríamos a encarar a ode como a tomada de consciência, ou um lamento, do declínio artístico do poeta. Para além disto, se recordarmos o modo como Wordsworth se refere ao momento de composição no Prefácio às *Lyrical Ballads* — «emotion recollected in tranquility» — vemos como é importante para o autor o efeito que o mundo circundante causa na sua expressão sensorial e como “recollected” faz prever que, entre a contemplação e a produção, medeia um tempo de tranquilidade e realização. “Gleam” é a luz, aliás recorrente na poesia de Wordsworth, e traduz um momento de felicidade e visão superiores. “Glory” não pode deixar de representar a aura divina, referida depois na

¹¹ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, cit., caps. 7-8.

¹² «By an epiphany [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object... seems to us radiant. The object achieves its epiphany» — *The Portrait of the Artist*, Cap. 4.

quinta estrofe («trailing clouds of glory do we come / From God who is our home») e “dream” projecta o sujeito no mundo dos sonhos. Estes três planos convergem para a *Joy*, ela própria sempre definida por imagens de luz e revelação. Note-se pois que a mudança instituída pelas duas perguntas no final da quarta estrofe se fazia já anunciar pela adversativa, destinada a transmitir o final do êxtase em favor da constatação da perda («something that is gone»). Os elementos da natureza lembram então ao eu a fuga de uma luz de magnificência e sonho («Whither is fled...»).

A partir da quinta estrofe, inicia-se o percurso pelas várias fases da vida: “infancy”, “growing Boy” (V estrofe), “Inmate Man” (VI estrofe), “Child”, “little Actor” (VII estrofe), “Best Philosopher”, “Mighty Prophet” e novamente “little Child” (VIII estrofe) trazem ao texto poético diferentes sujeitos. De passo em passo, cada um contribui para uma visão integrada do mundo, do outro, do universo e de Deus. Será esta faculdade sintetizadora e unificadora do poeta que permitirá reunir na nona estrofe novamente “Man”, “Boy” e “Children”, desta vez em ordem e movimento inversos, da maturidade para a infância, conduzindo à exaltação final de *Joy* nas duas últimas estrofes. Na verdade, entre a quinta e a oitava estrofes, a luz divina original vai-se desvanecendo à medida que o tempo da vida terrena decorre e arrasta o sujeito “Child”, mais tarde “Man”, para a maturidade. À Terra (sexta estrofe) cabe a missão de receber o homem e de o fazer esquecer essa origem divina. A partir daí, e muito em especial na sétima estrofe, percebemos que a vida é um palco e o ser humano um actor («little Actor... humorous stage») a quem são atribuídos diferentes papéis à medida que o tempo avança: a cada visão fragmentada corresponde pois um estado diferente da evolução do eu em distintas *personæ*. Cada uma vive um momento situado no tempo mas que, pela sua própria natureza, o transcende e se intersecta com a eternidade. Por isso o sujeito da oitava estrofe é filósofo e profeta (“Philosopher”, “Prophet”, “Seer”) e, apesar de anteriormente na ode surgir a referência a Deus enquanto reduto de uma existência divina anterior à vida («From God who is our home»), é na oitava estrofe que a palavra imortalidade aparece («Thou, over whom thy Immortality / Broods like the Day...»). Cada estádio existencial é contemplado pela *Joy*, desdobrada nas suas manifestações divina e natural. Mais uma vez, as imagens de luz da sexta e sétima estrofes preparam uma *new joy* («And with new joy and pride»), embrião de esperança posterior. Aí está o esboço de um plano futuro, um fragmento que acompanhará a criança até que ela decore papéis sempre diferentes e se projecte para fora de si com a visão integradora que lhe permitirá ser filósofo e profeta.

Realizado este percurso, a oitava estrofe termina com a exaltação de *Joy*, ligando explicitamente a palavra “fugitive” no último verso («What was so fugitive») a “fled” presente nas questões colocadas no final da quinta estrofe («Whither is fled the visionary gleam?»). É como se “Visionary gleam” não se tivesse desvanecido totalmente e pudesse ser ainda lembrado. É na nona estrofe que o campo semântico de *Joy* se completa verdadeiramente: a luz que acompanhou todas as imagens de uma natureza de primavera, bem como as referências à infância, transforma-se na luz unificadora («fountain-light of all our day / master-light of all our seeing») adequada a um sujeito agora possuidor de uma visão integrada do outro e do mundo. No campo de *Joy* incluímos então “delight”, “liberty”, “hope”, mas também “questionings”, “fallings from us”, “vanishings”, “blank misgivings”. A décima estrofe recupera toda a natureza em júbilo da terceira e quarta estrofes e apresenta então uma nova *joy* feita de som (“joyous song”), de luz (“radiance... bright”), mas também acrescentada de uma vivência de maturidade («In the soothing thought that spring / Out of human suffering») que, de resto, “fallings from us” e “vanishings” tinham já anunciado.

A rede de associações a *gleam / glory / dream / joy* permite ler a imortalidade wordsworthiana em relação à vida e ao poder da própria poesia: se na infância o eu se funde e harmoniza com o mundo exterior, o amadurecimento trará um maior distanciamento e objectividade, desenvolvendo uma forma distinta de perceber e conhecer a realidade. “Visionary gleam” não é apenas a imaginação, poder que cria a poesia, mas sim também o elo de união perfeita entre o eu e o mundo. O crescimento humano traz a inevitável diminuição desta natureza *imperial* que o adulto recebe, como legado, da criança («primal sympathy / Which having been must ever be»). Na maturidade, paralelamente ao seu relacionamento com a natureza, o adulto abre-se ao mundo moral das dificuldades e do sofrimento, transformando-se em “philosophic mind” (X estrofe). É então no momento em que o sujeito toma conhecimento da mortalidade que o mundo se torna significativo e a imortalidade se atinge — na capacidade negativa de investir de eternidade uma pequena e frágil flor. Este é também, na sua mais pura acepção um momento de epifania ou «spot of time: To me the meanest flower that blows can give / Thoughts that do often lie too deep for tears».

Tanto Wordsworth como Coleridge, em *Dejection an Ode*, apelam à descoberta do outro lado das coisas: especialmente visível na *Ode* de Wordsworth está a relação de mera funcionalidade e indiferença que o adulto desenvolve na sua vida quotidiana. Por isso a décima estrofe afirma a necessidade de recuperar uma visão diferente das coisas, reinventar e

redescobrir (vv. 180-90). A maior expressão da capacidade poética revelar-se-á então na possibilidade de investir de significado aquilo que a vida quotidiana tornou insignificante. Se tomarmos as afirmações do autor em *Preface to Lyrical Ballads*, diríamos que essa capacidade retrata as paixões na sua essência («essential passions of the heart») colorindo imaginativamente tudo o que se apresenta ao olhar comum («a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in na unusual aspect»).

224

A *Ode* de Wordsworth versa pois a imortalidade em todos os contornos e incongruências da mortalidade terrena e humana — cabe então ao olhar protector da fragilidade da vida a capacidade de perceber a imortalidade («Do take a sober colouring from an eye / That hath kept watch o'er man's mortality» — XI estrofe).

Em todo este percurso, encontrámos várias visões do mundo fragmentadas, correspondendo cada uma a um estado diferente da evolução do eu. Na percepção global do devir e da mutabilidade da vida vão surgindo diferentes *personae* — o poeta é profeta, “Seer” e chegará por isso à “philosophic mind” da décima estrofe. Não podemos neste ponto deixar de fazer os necessários envios para os textos ensaísticos, muito em especial para as definições que Wordsworth e Shelley dão de poeta, respectivamente em *Preface to Lyrical Ballads* e *Defence of Poetry*, bem como para a definição keatsiana do poeta como poeta-camaleão, à qual também já aludimos, com uma identidade total e por isso mesmo pulverizada em muitas outras.

Até que ponto é que a ode de Coleridge dá continuidade aos sentimentos de êxtase e júbilo presentes em Wordsworth e onde nos conduzirá o estudo e levantamento da noção de *dejection*?

Procuraremos ancorar a nossa leitura da versão definitiva de *Dejection an Ode*, remetendo, em alguns pontos, para o texto da primeira versão do poema, intitulado *A Letter to _____*, no sentido de traçarmos a linha evolutiva da dualidade *joy / dejection*, enquanto posse e perda da imaginação, mas também com o objectivo de detectar os mecanismos conducentes à diluição progressiva do excesso de subjectivismo romântico. Trata--se pois do estabelecimento de um caminho de leitura que conta com a versão *A Letter to _____* como intermediária entre o *egotistical sublime* da *Ode* de Wordsworth e a visão já fragmentada e dilacerada da *Dejection an Ode* de Coleridge. Podemos contudo afirmar que a visão totalizadora de *Tintern Abbey*, *The Prelude* e, evidentemente da *Ode* estudada, continua presente em Coleridge, sendo verdade que ela sobrevive na plena transferência para o ‘outro’.

Assim sendo, e uma vez que é escassa, ou quase inexistente a polémica crítica sobre o assunto, foi dada particular atenção ao confronto dos textos.

A primeira versão de *Dejection an Ode*, datada de Abril de 1802, tem por título *A Letter to _____* e é dirigida a Sara Hutchinson. A 4 de Outubro do mesmo ano, o poema, em forma de ode pindárica (*Dejection: an Ode*) e dirigido a um anónimo 'Edmund', aparece em *The Morning Post* numa versão reformulada pelo autor. A ode fica incompleta até Coleridge a publicar, na sua última versão, em *Sybilline Leaves*, em 1817 (como provam os diferentes manuscritos. Exceptua-se o surgimento de outros excertos que entretanto registam várias alterações).

Apesar de não ser o objectivo desta lição fazer uma leitura genética do poema, logo demonstrativa dos sucessivos arranjos e derivações realizados por Coleridge até chegar à última fixação, é importante assinalar a existência das versões anteriores para a compreensão de alguns passos do poema, como seja, a sucessiva transformação daquele que viria a ser o nome evocado no primeiro verso da quarta estrofe, "O Sara", "O Wordsworth", "O Edmund", "O William", "O Lady" (evocação definitiva). Para além de qualquer intenção particular que desconhecemos, tal como sucedeu em *Ode on Intimations of Immortality* de Wordsworth com a configuração de diferentes visões, este é o prenúncio da fragmentação ou diluição do subjectivismo substantivo romântico: ou seja, se os dois primeiros sujeitos representam pessoas reais, do terceiro para a última e definitiva evocação, assistimos ao desaparecimento progressivo de uma personalidade associada. O próprio Coleridge o afirma na correspondência do mesmo período, logo, o subjectivismo permanece mas vai-se esvaziando de identidade pessoal. Na esteira das atitudes poéticas pós-românticas, Coleridge apresenta já a fragmentação do excesso da 'pessoalidade'. Aliás, o próprio título da primeira versão — *Letter to _____* — fazia desde logo prever, na ausência de um destinatário específico, a fácil manipulação ou desaparecimento de sujeitos.

A este propósito, não é possível deixar de fazer referência à recente edição crítica — *Coleridge's Dejection: The Earliest Manuscripts and the Earliest Printings* — publicada pela Universidade de Cornell, precisamente para comemorar a aquisição de um dos manuscritos, vindo a público pela primeira vez em 1977, de *A Letter to _____*, escrito pela mão de Mary Hutchinson, mais tarde Mary Wordsworth, contendo também o poema *The Day-Dream*¹³.

¹³ Este foi publicado a 19 de Outubro de 1802 por Coleridge no *Morning Post* e dele não se conhecem mais publicações nem mais manuscritos. Não deverá pois ser confundido com *A Day-Dream*.

A leitura atenta destes textos ajuda a compreender o estado de espírito melancólico presente na ode de Coleridge e a dimensioná-lo comparativamente à *Joy* de Wordsworth: trata-se de um sentimento de *grief* que ele designa em *A Letter to _____* de “heartless mood”, expressão que mantém na versão final do poema, fazendo-a sem dúvida superar por *dejection*, termo que designa, entre outros aspectos, a transferência/projecção de um sentimento ou estado de espírito para outrém. Numa carta dirigida a William Godwin a 22 de Janeiro de 1802, também publicada na referida edição, Coleridge associava a este estado de espírito um terrível mal-estar físico e o consumo de láudano, presentindo desde logo a erosão/destruição do poder criador. Curioso será notar que essa carta contém muitos dos versos das segunda e terceira estrofes da versão final do poema, o que leva a crer que *dejection* se reporta muito concretamente à consciencialização da perda da criatividade essencial à poesia. *Dejection an Ode* foi o último poema escrito por Coleridge: pelos finais de 1800 ele tinha renunciado já à escrita da poesia e declarava-se um especulador e metafísico («only a kind of Metaphysician»).

Estes factos são tão importantes quanto necessários para perceber a aproximação entre as odes de Wordsworth e Coleridge, bem como para entender a forma como, neste caso particular, o sujeito textual de *Dejection an Ode* aproveita e textualiza as experiências da sua própria vida, transmutando-as na versão final. Não há pois qualquer confusão nesta lição entre o sujeito empírico e textual, da enunciação e do enunciado, como quisermos. Apenas existe um campo intermédio de experiências partilhadas. Assim, por exemplo, entre a *Joy* de Wordsworth e a *Dejection* final de Coleridge, medeiam as versões de *A Letter to _____* claramente mais próximas de Wordsworth: as imagens de luz às quais aludimos na análise de *Ode* estão presentes em *A Letter to _____* com a mesma intensidade. É como se Coleridge respondesse à questão do final da primeira parte da *Ode* de Wordsworth e pudesse ainda localizar *gleam*, *glory* e *joy* no interior da alma do sujeito. Esta percepção mantém-se em *Dejection an Ode* e a quarta estrofe encontra a *joy* e a criatividade envoltas em imagens de luz: «Ah! From the Soul itself must issue forth / A light, a Glory, & a luminous cloud».

Sem querer prolongar demasiado as comparações entre os diversos textos de Coleridge, será importante assinalar ainda que uma desilusão de amor está sem dúvida na origem do desencadear do sentimento de *dejection* no autor: a este conceito chegou apenas nas versões adaptadas para ode e após ter abandonado a evocação de *Sara*. Em *Sibylline Leaves*, Coleridge tinha já retirado o nome de Wordsworth e encontrado uma neutra *Lady*:

- «O Sara! We receive but what we give» [manuscritos, Abril 1802]
 «O Wordsworth! We receive but what we give» [Sotheby, Julho 1802]
 «O Edmund! We receive but what we give» [*Morning Post*, Out. 1802]
 «O William! We receive but what we give» [Beaumont, Agosto 1803]
 «O Lady! We receive but what we give» [*Sibylline Leaves*, 1817]

Mais uma vez, não vamos aqui explorar as razões que terão levado Coleridge a substituir o nome até chegar a “Lady”, tanto mais que, na origem de todos estes textos está, como se disse, a vivência de um desgosto de amor, logo há uma figura — a amada — que desaparece. Por parte da crítica, alguma especulação em torno deste facto conduziu a um confronto do autor com Wordsworth, não só no aspecto da rivalidade amorosa, como também na própria capacidade poética (ex.: De Selincourt, *Essays and Studies*, 1936). Contudo, os efeitos da mudança foram muito profundos: a afirmação de um sentimento íntimo, particularizado numa pessoa, dá lugar a um estado de espírito bem mais amplo, cortando também vários passos de carácter pessoal e curiosamente alterando a ordem da sua apresentação no poema. Ao levar a cabo as revisões, Coleridge concretiza transformações importantes: o poder confessional e a intensidade pessoal de *A Letter to _____* assumem, como dissemos, o tom da reflexão geral, mais impessoal, mas não menos dilacerada, de *Dejection an Ode* onde a crise da criatividade e a decepção/fragmentação colocam este poema na esteira das atitudes poéticas do período pós-romântico.

Entendidos conjuntamente, os termos *Joy/Dejection* encerram deste modo a dualidade intrínseca ao modo de ser romântico, ele próprio assente nos contrários blakeanos da existência («Without contraries there is no progression») e na demanda ou crença da superação final através da criatividade. Passamos pois ao entendimento particular da ode de Coleridge enquanto meio de completar esta antinomia na sua plena magnitude.

Serão consideradas duas linhas de interpretação fundamentais: 1) Trata-se de um texto acerca da incomunicabilidade; 2) Far-se-á o entendimento do conceito de *dejection*, em função do levantamento dos seus múltiplos sentidos e por oposição a *joy*. Sempre que necessário, far-se-ão os respectivos envios para o texto da primeira versão intitulada *A Letter to _____*.

Assim, e tomando especificamente como ponto de referência a visão integrada do eu, revelada em Wordsworth enquanto visão do outro, do mundo e de Deus, faculdade unificadora e sintetizadora por excelência, direi que em *Dejection* o eu sente a sua vida como uma angústia, a sua interioridade como um absurdo, uma obsessão («This joy within me dallied with distress» — VI, 2). Momentaneamente o sujeito tenta projectar o seu

pensamento sobre as coisas e sobre as palavras de um texto, obter a visão integrada, na busca desesperada de um espaço-refúgio que tome um pouco do seu fardo, seja figura como transferência de expressão («And what can these avail / To lift the smothering weight from off my breast?» — III, 2-3). Então, e apesar de a situação do sujeito nesta ode não se afastar completamente da esperança, o facto é que *dejection* significa desde logo uma projecção negativa, perda e impossibilidade de o sujeito recuperar a capacidade imaginativa («each visitation / Suspends what nature gave me at my birth, / My shaping spirit of Imagination»).

O eu desta ode surge assim aprisionado e privado de se movimentar para fora de si — os inúmeros vocativos no poema exprimem bem o desejo de encontrar interlocutores válidos: “O Lady” (II e IV estrofes), “O pure of heart” (V estrofe). Apesar de sabermos que estes vocativos foram precedidos, em versões anteriores do poema, por outros bem mais particularizados, a verdade é que o sujeito mantém, através do vocativo, o apelo à comunicação e a consequente constatação da impossibilidade de a estabelecer.

Dejection revela-se pois nas múltiplas imagens de ausência ou desaparecimento de luz, na nebulosidade, na opacidade de visão, na incapacidade de penetrar em tudo o que se interpõe entre o eu e o mundo. Perante a diminuição ou mesmo perda da imaginação criadora («beauty-making power; shaping spirit of Imagination») o sujeito afirma-se no desespero, na exaustão e no esgotamento. Uma rede de oposições entre esta ode e a de Wordsworth mostrará diferenças nas afirmações da percepção sensorial (três primeiras estrofes), bem como a alternância e complexidade das imagens de luz e sombra que ao longo da ode descrevem planos distintos da natureza correspondentes, não a *joy*, mas sim a *dejection*.

Logo na primeira estrofe, esta ode desenvolve a premonição de um ambiente natural violento, radicalmente oposto àquele que se vive na *Ode* de Wordsworth e que vem corroborar o sentimento de *dejection* que habita no eu. Toda a natureza anuncia e completa a *dejection*: o contraste “new moon”/“old moon” (I, 9, 13) traduz a diferenciação presente/futuro pois é a presença da “old moon” que vai definitivamente assegurar uma tempestade intensa, aliás já sugerida na epígrafe (“deadly storm”). A natureza e todos os seus elementos são premonitórios — em lugar da limpidez e transparência da natureza das primeiras estrofes da *Ode* de Wordsworth, surge aqui a escuridão e o desejo de silêncio («Which better far were mute»). O dia dá lugar à noite, a primavera ao inverno, a lua rodeada de estrelas, à lua anunciadora de tempestade. De realçar que a luz, tão própria da ode de Wordsworth — “fountain-light” e “master-

light” — surge aqui como “phantom-light”, expressão repetida entre os versos 10 e 11 da primeira estrofe. A proximidade rítmica e sonora de “fountain” e “phantom” sugere a indissociabilidade *joy/dejection* e vem lembrar, mais uma vez, que uma não existe sem a outra, como se a experiência fosse necessária à inocência, a fragmentação ao excesso de subjectividade, e a perda à fruição. Os cânticos de júbilo de *Ode* de Wordsworth dão lugar ao som de uma natureza revoltada e tempestuosa, capaz de accionar a dor do sujeito e de a movimentar e lhe dar vida. De notar que a primeira versão *A Letter to _____* inclui no final da primeira estrofe um apelo a *Sara*:

«Ah Sara! That the gust ev'n now were swelling
And the slant Night-shower driving loud and fast».

No texto definitivo este vocativo não surge, desaparecendo também os versos citados, em seu lugar é desenvolvida a expressão e o sentimento de *dull pain*. É como se a esperança de comunicar com outro sujeito, no caso “Sara”, desaparecesse ficando no seu lugar a dor, sem dúvida pertencente ao campo semântico de *dejection*. Enquanto em *Ode on Intimations of Immortality* de Wordsworth o adensar do som (cuja fase máxima se institui na queda de água) acompanha o regozijo pleno do eu na *joy*, em *Dejection* a sua pontencialidade é desejada enquanto impulso vital da dor («Might now perhaps their wonted impulse give, / Might startle this dull pain, and make it move and / live»).

A segunda estrofe, que em *A Letter to _____* se desenvolve em duas, concentra a sua atenção em dois aspectos fundamentais: a angústia desesperada mas calada, que não encontra alívio possível (“unimpassioned grief”) e o olhar («Have I been gazing / ... How blank an eye... / I see not feel»). Logo, definir a percepção do eu, significa também revelar o seu estado de espírito dominante («... in this wan and heartless mood»). A continuidade a que o olhar se prende («Have I been gazing...») não é esquecida, mas sim reforçada e retomada por “still” (v. 10). “Blank” é pois a palavra-chave que denuncia o olhar inexpressivo, vazio que se fixa intensamente sobre as coisas. Uma vez que o sujeito não consegue realizar o movimento inverso de chamar a si e magnetizar o mundo circundante, atitude pelo contrário bem visível em toda a primeira parte da *Ode* de Wordsworth, limita-se a presenciar a fluidez ocorrida entre as estrelas e as nuvens, como se se tratasse de uma concessão mútua e harmoniosa. Sofre desesperado mas preso na angústia calada que não encontra alívio possível no extravasar de um murmúrio ou suspiro. Mais uma vez, *A Letter to _____* realiza ainda a transferência deste

sentimento (“heartless mood”) para outro — Sara — como se, tudo o que na versão definitiva pode ser reunido para definir *dejection*, estivesse em *A Letter to _____* distendido e projectado numa confissão dirigida a Sara. Atente-se para tal em todo este passo que, na referida versão, se situa entre os versos 5 e 6 da segunda estrofe (versão definitiva):

“This Sara! Well thou know’st,
Is that sore Evil which I dread the most
And oft’nest suffer. In this heartless Mood,
To other Thoughts by yonder Throstle wood’d,
That pipes within the Larch-tree not unseen
(The Larch which pushes out in Tassels green
It’s bundled Leafits) wood’d to mild Delights
By all the tender Sound and gentle Sights
Of this sweet Primrose-month — and vainly wood’d!
O dearest Sara! In this heartless mood

All this long Eve so balmy and serene
Have I been gazing on the Western Sky
And it’s peculiar Tint of yellow Green:
And still I gaze — and with how blank an eye!
.....

Independentemente de não pretender confrontar toda a ode de Coleridge (139 versos) com a versão *A Letter to _____* (339 versos), o que levaria, como se disse, a uma leitura genética do texto, alguns passos dirigidos especificamente a Sara são importantes porquanto nos ajudam a perceber a razão pela qual a comunicação se perde ou dilui em *Dejection an Ode* e o excesso de subjectivismo substantivo se fragmenta: se fossemos levantar em pormenor todos os passos que, em *A Letter to _____*, são relativos a Sara veríamos que eles completam tudo o que na versão definitiva se concentra na palavra “dejection”. *Dejection* significa pois também fragmentar e projectar para outro.

A terceira e quarta estrofes devem ser lidas como ponto culminante deste sentimento de *dejection*: a natureza já não é viva e unificadora, mas sim fria, inanimada, adormecida e morta. Inerte e incapaz de dar, a natureza responderá se a alma tomar a iniciativa. Para lá de “inanimate cold world” (IV, 5), algo melhor haverá para ver que apenas poderá ser vislumbrado por uma alma capaz de projectar na natureza a sua energia e *joy*. “Issue forth” (IV, 7) representa pois a *joy* — é como se, entre os versos sete e

onze da quarta estrofe, o sujeito respondesse às perguntas do final da primeira parte da *Ode* de Wordsworth:

«Wither had fled the visionary gleam
Where is it now the glory and the dream?» (Wordsworth)

«Ab! From the soul itself must issue forth
A light a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth —» (Coleridge)

231

A terceira estrofe da ode identifica *dejection* com o peso da angústia proveniente da perda da capacidade criadora. Um aparente e leve apontamento de esperança da segunda estrofe («peculiar tint of yellow green» — II, 9) é recuperado na terceira («green light») — trata-se no entanto de uma representação do exterior que se afigura distante e simultaneamente perturbadora da própria incapacidade do sujeito. Entre ele e o mundo cava-se um abismo, pois a movimentação vital da criatividade radica no interior do próprio ser. Por isso, do contraste *outward/within* nasce o eixo interpretativo da situação do sujeito poético ao longo de todo este estado de *dejection*: a forma exterior do mundo nada significa quando a criatividade essencial do sujeito está em perigo. Esta sobrevalorização da interioridade, aliás presente em todo o romantismo, atravessa os textos doutrinários já referidos: Coleridge afirma-o através da capacidade infinita do eu («infinite I am»), Wordsworth sobrepõe a criatividade essencial ao mundo exterior («and especially those thoughts and feelings ... arise in him without immediate external excitement» e «emotion recollected in tranquility» — *Preface to Lyrical Ballads*) e Shelley atribui à poesia o poder de criar uma outra existência em cada sujeito poético («poetry ... creates for us a being within our being»).

Tal como o sujeito da *Ode* de Wordsworth, o sujeito de *Dejection* é uma presença onde a vida pessoal se concentra densamente: a consciência que une estes dois sujeitos transfere de fora para dentro o paradigma da verdade e insiste nos dados do sentido mais íntimo. Na *Ode* de Wordsworth, o sujeito cresce e conhece-se descobrindo o mundo. Em Coleridge, o conhecimento de si sobre si possui prioridade sobre todo o saber respeitante ao mundo exterior. Não é o eu que se situa no tempo, mas sim este, ou a própria eternidade absoluta que se aloja no eu — longe de se submeter à lei do mundo, ele impõe a este a sua própria lei. Esta intuição equivale à viagem rumo à origem da verdade descrita por Novalis — «Mich führt alles in mich selbst zurück». A aventura do sujeito de *Dejection* não consiste numa dispersão pelos caminhos do mundo mas antes na

busca do espaço interior. Mais uma vez o texto de *A Letter to _____* (IV estrofe), correspondente à terceira estrofe da ode (versão definitiva), esclarece o valor da interioridade:

.....

«I may not hope from outward Forms to win
The Passion and the Life, whose Fountains are within!
Those lifeless Shapes, around, below, above,
O dearest Sara! What can they impart?
Even when the gentle Thought, that thou, my Love,
Art gazing now, like me
And see'st the Heaven, I see,
Sweet Thought it is — yet feebly stirs my Heart.

232

O contraste *outward/within* remete-nos para o capítulo II da *Biographia Literaria*, muito em concreto para a secção *On Poesy or Art*. Aí, ecoando Schelling, Coleridge afirma:

«In every work of art there is a reconciliation of the external with the internal...»

Na verdade, toda a obra poética e ensaística de Coleridge reflecte o princípio romântico da forma orgânica desenvolvido por Schelling em Ueber das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur: trata-se basicamente da distinção entre essência e existência, universal e particular, *natura naturans* e *natura naturata*. Cabe à arte estabelecer o elo de ligação entre a alma e a natureza, a essência e a existência. A arte não é mera imitação de fenómenos existentes — é antes a corporização visível da natureza do ser. É um poder criador que gera e movimenta todas as coisas. Não será por acaso que a palavra alemã usada por Schelling é “*bildenden*”, de “*bilden*”, formar. É este princípio que está presente nos dois últimos versos da terceira estrofe de *Dejection an Ode* e que se afirma na comparação entre os textos *A Letter to _____* e a versão definitiva: o estado de *dejection* aqui atingido/alcançado, com todo o enriquecimento de sentidos que o levantamento do campo semântico deste termo possa fazer, traduz a reconciliação possível entre o interior e o exterior, a generalização e a confissão pessoal, a existência e a essência, o universal e o particular. Seguindo Schelling, Coleridge põe em prática, na ode e no sentido de *dejection*, o princípio romântico da forma orgânica, por ele também definido na *Biographia Literaria*.

Tal como afirma Herbert Read, em *The True Voice of Feeling*, estes dois versos constituem assim o fulcro significativo do poema e explicam

que não haja o sentido de negação total, perda ou morte na versão definitiva da ode, facto aliás bem visível na permanência da joy¹⁴. À ideia de projecção, transferência e fragmentação que tínhamos já encontrado para o termo dejection, acrescenta-se agora também a concentração de toda a integridade emocional que se perdeu na passagem de uma para a outra versão. É claro que a primeira versão tem uma sequência continuada que apenas se quebra pelas transições de pensamento. O corte conducente à versão final exigiu um arranjo diferente nas estrofes gerando ‘movimentos’ individualizados no poema apenas perceptíveis quando as duas versões são confrontadas.

Para além desta questão, entre as duas versões medeia um processo de ‘despersonalização’ ou transferência de identidades: Sara desaparece, com ela todo o sentido íntimo e pessoal. Dejection concentra a fragmentação desse sentimento pessoal, e realiza a reconciliação possível entre a essência e a existência, *inward e outward*.

A quinta estrofe é inteiramente dedicada à *joy*: a sua origem é identificada («Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud») e o seu raio de influência é também definido («all that charms or ear or sight»). A sensibilização dos sentidos e a universalização das qualidades do som e da cor são totais. “Melodies” e “colours” perdem a sua personalidade em favor da força suprema da *joy* que actua enquanto poder transformador (*beautiful and beauty-making power*), indo ao encontro do conceito shelleyano do poder transformador da poesia

“Poetry turns all things to loveliness ... it transmutes all that it touches”
(*Defence of Poetry*)

Esta energia vital da *joy* (“Life and Life’s Effluence”) passa para a sexta estrofe. Contudo, aí, “There was a time” e “But now” constituem dois momentos entre os quais o sonho se interpõe: porque é sempre efémera, a *joy* habita no eu mas graceja com o seu sofrimento, tira vantagem da sua infelicidade. Entre estes dois tempos, o sentimento de *dejection* surge, suspendendo a imaginação (“shaping spirit of Imagination”). “Suspends” e “almost” (respectivamente versos 10 e 18 — VI) sugerem que o desaparecimento da imaginação é temporário — por isso a *joy* voltará, no final, fechando a ode (“rejoice”).

¹⁴ Herbert Read, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, cit, p. 36.

Na sétima estrofe a ode entra num silêncio profundo: não se trata de uma digressão, nem tampouco de um propositado interregno. O inicial apelo à comunicação, por várias vezes repetido através dos vocativos “O Lady”, desaparece. Aqui surge a referência a uma criança, nos moldes em que Otway o teria feito. Apesar de, tal como Chatterton, Otway fazer parte do imaginário mítico romântico, e lembramos neste ponto a interessante leitura crítica de Harold Bloom, concretamente acerca deste passo, as razões desta evocação podem ser várias: A criança poderia bem ser Lucy Gray de Wordsworth ou *A Little Girl Lost* de Blake¹⁵.

Mais uma vez, em *A Letter to _____* lê-se: «As William's self has made the tender Lay». Se a mudança obedeceu a um critério, ou se pelo contrário foi arbitrária, não podemos saber. Certo é que, com o desaparecimento de “William” e substituição por “Otway”, perdem-se também outros versos, que sugerem sem dúvida uma resposta directa a Wordsworth. Apesar de a criança não chegar a encontrar o caminho para casa, é a partir daqui que a ode atinge a sua resolução através do apelo final à *Joy*. O conflito comunicação/silêncio é resolvido e o movimento recomeça, invertendo posições: a ode termina pois em *Joy*, ainda que transferida para outro — “Lady”. Independentemente da perda ou diluição da substantividade poética, a *Joy* continua, eternizada noutro sujeito.

Na oitava estrofe o sujeito mantém-se em vigília e faz um apelo ao sono para que ele tenha um efeito regenerador em “Lady” («with wings of healing»). A exaltação final de *Joy*, transferida para outro sujeito, “Lady”, é feita através da imagem do turbilhão — “eddying” — de resto para Bloom e Abrams a imagem central da ode¹⁶. *Dejection an Ode* é também um poema de *Joy*: aprisionado e incapacitado de se movimentar para fora de si, o sujeito transfere para o outro a possibilidade de reabilitação pelo sono e a visão de uma natureza calma. A imortalidade essencial de Coleridge reside nesse desejo de elevar o outro à posição definitivamente vedada a si, torná-lo ponto de convergência da totalidade do mundo. *Dejection an Ode* é pois um discurso acerca da impossibilidade do discurso, um texto que define um sentimento — *dejection* — que se pode entender como perda, derrota, mas também ‘incomunicação’. Por isso mesmo no final, e após o surgimento da criança perdida, o poema realiza um movimento (“eddying”) para o outro, conseqüentemente para a *Joy*.

¹⁵ Harold Bloom, *The Visionary Company*, cit., pp. 224-225.

¹⁶ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, O.U.P., 1971, pp. 65-69. Harold Bloom, *The Visionary Company*, cit..

«Joy lift her spirit, joy attune her voice:
 To *her* may all things live, from Pole to Pole,
 Their life the eddying of *her* living soul!
 O simple spirit, guided from above,

Dear Lady! Friend devoutest of my choice,
 Thus may'st *thou* ever, evermore rejoice.»
 (*Dejection an Ode*, últimos seis versos)

«Thus, thus would'st thou rejoice!
 To *thee* would all things live from pole to pole,
 Their Life the Eddying of *thy* living Soul.
 O dear! O Innocent! O full of Love!
Sara! Thou friend of my devoutest Choice!
 As dear as *Light and Impulse from above!*
 So may'st *thou* ever, evermore rejoice!»

(*A Letter to _____*, últimos sete versos)

235

Como poderemos então considerar a dualidade *joy/dejection* no entendimento global do modo de ser romântico?

Independentemente dos antecedentes históricos que lhe possamos detectar, esta dualidade inscreve-se na amplitude da euforia/disforia enquanto definição base da postura do eu romântico. A linha de tradição remonta, se quisermos, às oscilações entre o excesso de alegria e melancolia em *Hamlet* de Shakespeare, à extroversão e ao júbilo de *L'Allegro* articulados com a introversão meditativa e a melancolia de *Il Penseroso* de Milton, ou ainda ao estudo dos sentimentos contraditórios humanos feito por Robert Burton em *The Anatomy of Melancholy*. De resto, o primeiro grande fundamento da identidade romântica reside na própria identidade cristã da alma falível, comprometida com um destino que não quis, sempre dividida entre a salvação ou a perdição, tantas vezes votada à *acedia*, ou seja ao torpor espiritual, à melancolia que obsta à alegria e fruição da presença de Deus.

O romantismo reabilita o sujeito substancial — confrontado com a eterna fraqueza e suficiência humanas, o homem romântico busca uma verdade que se pronuncie na primeira pessoa. Trata-se de uma peregrinação iniciática às fontes de toda a verdade. A experiência do eu romântico não é pois a de um ponto sem substância, mas assume uma pluralidade de dimensões no relevo de uma existência em tensão e não em extensão. A descoberta de si implica uma experiência contraditória: quando Edward Young em 1759 valorizava a diferença e a originalidade

humanas, ele inscrevia-se na linha de tradição conducente ao “infinite I am” coleridgeano, ao “Ich bin ein Ich” de Jean-Paul Richter e, em consequência também, ao eu romântico paradigmaticamente feito de *joy* e *dejection*.

Se recordarmos a definição coleridgeana de imaginação, enquanto capacidade conciliatória dos contrários da existência, compreenderemos pois *joy/dejection* como o exercício da tensão essencial que atravessa o território da presença individual. Segundo o romântico alemão Henrich Steffens, a consciência é a revelação do infinito no finito, a tensão entre o finito interior, enquanto ‘eu’, e um infinito exterior enquanto ‘universo’¹⁷. Ao ideal apolíneo do domínio de si, o romântico opõe a apresentação dionisíaca de uma consciência dilacerada, *dejected*, possuidora e possuída, em permanente errância, local de implosão e explosão, onde a busca de uma identidade pessoal anda lado a lado com a vontade de distância de si próprio.

Como vimos em *Dejection an Ode*, mas poderíamos também ver em *Alastor or the Spirit of Solitude* de Shelley ou em *The Prelude* de Wordsworth, a alma romântica tem de se perder para se encontrar: aberta a todas as solicitações, ela recusa privilegiar o reino da claridade em detrimento do da escuridão. Diástole e sístole, ritmos opostos e complementares, os sujeitos das odes de Wordsworth e Coleridge vivem pois simultaneamente *joy* e *dejection*, como que recusando pôr fim à insaciável demanda romântica. Terminamos invocando um paradoxo fundamental que a dita postura romântica não resolve. Apesar de o fundamento dual e contraditório da identidade romântica partir também da metáfora tradicional cristã da alma humana, caída mas em busca de salvação, realizando um movimento ascensional, por semelhança à ascensão de Cristo, a direcção da demanda romântica é interior e toma muitas vezes o sentido inverso (*dejection*). Não será então, como alternativa, na profundidade como em *Kubla Khan* que a unidade final entre o homem e a natureza se dá? Seria deste modo pertinente acrescentarmos o estudo deste poema para o entendimento da verdadeira alternativa à *dejection*?

¹⁷ Heinrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin, 1806, p. 202.

POR TRÁS DO ESPELHO

As figuras femininas em *The Sound and the Fury*

de William Faulkner

MARIA CÂNDIDA ZAMITH

zamith@letras.up.pt

Aparentemente, *The Sound and the Fury* é apenas «a moving story of four children and their inadequate parents» (Minter, 1987: p. 381); também, «a single story several times told», como foi repetidamente confessado pelo próprio autor (cf. Minter, 1987: p. 382). É, além disso, um romance apresentado exclusivamente sob um ponto de vista masculino. Indo mais longe, poder-se-á presumir que esse ponto de vista seja o de várias facetas de William Faulkner, de vários fantasmas do seu passado, já que é comumente aceite «how considerably Faulkner drew upon his own experiences for his fiction» (Volpe, 1981: p. 6). Tanto a obra em si quanto as diferentes afirmações do autor a seu respeito, feitas nas mais diversas circunstâncias ao longo dos anos, se revestem de uma ambiguidade que terá quiçá ajudado a criar a aura de mistério e interesse a que os estudiosos não deixam de ser sensíveis. Segundo o relato de Ben Wasson em *Count No'Count*, quando Faulkner lhe levou o manuscrito para ler referiu-se-lhe como: «It's a real son of a bitch», para logo de seguida afirmar com igual convicção: «This one's the greatest I'll ever write» (Wasson, 1987: p. 215). O caminho que vai de uma a outra destas duas apreciações é exactamente aquele que o leitor terá de descobrir, se para isso tiver receptividade, à medida que for avançando na leitura.

Mesmo sabendo apenas vagamente — pelas mesmas sucintas informações editoriais — que Faulkner casou em 1929 com aquela que amara na adolescência e o trocara por um outro, qualquer espírito atento poderá relacionar os conflitos íntimos adivinhados nas personagens de *The Sound*

and the Fury com as reacções despeitadas e doloridas do jovem Faulkner aquando do casamento de Estelle Oldham. Não é difícil imaginar que, perante a defecção da sua amada, Faulkner se tenha sentido, simultaneamente: um idiota castrado porque a amava e precisava dela; um poeta frustrado, alienado, para quem “little sister death” é a única solução; e ainda, talvez felizmente, um sobrevivente das ruínas, um jogador, um ser empedernido, para quem todas as mulheres são “bitches”. Retomar o romance pessoal com Estelle quando a soube divorciada e livre implicava o prévio escrever do romance literário exorcizador, que matasse as más paixões nascidas da antiga desilusão. Estelle tinha voltado, tão amorável como sempre e — melhor — ele estava agora inteiramente consciente do seu imperecível amor por ela. Mas era necessário livrar-se do passado, das tristes memórias de quando ela se lhe escapara. Para isso Faulkner pôs em prática aquilo que há muito compreendera e exprimira pela boca de uma das personagens de *Mosquitoes*: «You don't commit suicide when you are disappointed in love. You write a book» (cf. Blotner, 1976: p. 3).

O livro que Faulkner escreveu, tendo em conta a altura em que o fez, a experiência literária adquirida e as influências bebidas em várias fontes, tinha de ser «a modern novel. It is in the impressionist tradition of James, Conrad, Crane, Ford Madox Ford, and Joyce [...] the tradition that said: 'Life does not narrate but makes impressions on our brains'» (O'Connor, 1972: p. 125). Em *The Sound and the Fury* o que o leitor recebe são meros «splinters of truth» (Vickery, 1987: p. 294), mas todos canalizados por mentes masculinas. Em Nagano, Faulkner discorreu «about the beauty of description by understatement and indirection» e em Virginia, questionado sobre o facto de não ter concedido a Caddy uma secção do livro, confessou que «it seemed more 'passionate' to do it through her brothers» (Millgate, 1987: p. 348). De facto, as figuras femininas do romance não têm voz, e as suas imagens aparecem como que deformadas por um qualquer espelho, à boa maneira do simbolismo especular do próprio romance. Demasiado importantes e significativas para serem deixadas na sombra, será certamente produtivo analisar essas figuras femininas para tentar compreendê-las melhor.

«CADDY

so I, who had never had a sister and was fated to lose my daughter in infancy, set out to make myself a beautiful and tragic little girl.» (W. Faulkner, Introduction to *The Sound and the Fury*)

Apesar da intenção expressa na epígrafe, Caddy é, de certo modo, uma personagem que escapa a Faulkner. Ela está lá, é a motivadora das

mudanças de actuação dos irmãos; mas está na sombra, não é assumida pelo autor, talvez porque fazê-lo seria revelar demasiado abertamente as implicações autobiográficas da sua criação.

Estelle Oldham foi o amor de infância de Faulkner in «his middle teens» (Blotner, 1976: p. 3). Somos levados a crer que ele a amou com a loucura de total dependência de Benjy, a adoração quase fetichista de Quentin e a destrutiva possessividade de Jason. *The Sound and the Fury* foi uma história que Faulkner “escreveu para si próprio”, como ele confessou expressamente. Admitir que as suas personagens pudessem ter uma ligação, por mais remota que fosse, com a realidade, seria expor o mais recôndito dos seus sentimentos à devassa pública. Possivelmente, o escrever deste livro foi um escape que permitiu ao preterido amante descarregar os seus instintos de vingança e de auto-degradação por não poder libertar-se de um sentimento que não queria ser confessado. Para não ser um qualquer suicida ou criminoso de folhetim barato, o jovem William guardou em si, para lançar posteriormente no papel, como punhaladas, os três veredictos familiares contra Caddy. Parece que a solução escolhida resultou, pois, não só o ainda inseguro escritor se afirmou em técnica e qualidade artística e individual, como, a nível pessoal, acabou por conquistar aquela que apenas denegrira, na ficção, por excessivo despeito e insuportável dor. Se assim não fosse, como coadunar o tratamento inflexível dado no livro à personagem com a afirmação feita confessionalmente dezassete anos mais tarde de que «Caddy is my heart's darling»? Por essa altura já Faulkner era um consagrado escritor, há muito casado com “his heart's darling”, casamento ocorrido precisamente poucos meses depois de publicado o atormentado relato do destino da família Compson.

Analisando a personagem Caddy de uma forma mais sistemática e canónica, podemos lembrar que Benji tem por ela um apego cego, precisa dela para a sua própria estabilidade emocional: da sua proximidade, da sua constância, da sua inalterabilidade. Quando algo nela se afasta da sua expectativa ele torna-se juiz implacável, é o primeiro a condená-la, como deixam entrever as reacções expressas no seu relato: quando Caddy usa um perfume que lhe desagrade, «I went away and didn't hush» (p. 26); quando vê a irmã no balouço com Charlie, «I cried and pulled Caddy's dress», «I cried louder and pulled at Caddy's dress» (p. 29); quando pressente o envolvimento com Dalton Ames, «I saw her eyes and I cried louder and pulled at her dress» (p. 42); quando, finalmente, ela casa, «I couldn't smell trees anymore and I began to cry» (p. 25).

Quentin quer realizar com ela a necessidade de amor de todo o adolescente. O pacto de sangue, o suicídio mútuo, têm muito de Huckle-

berry Finn e de Romeu e Julieta, ou até de cavaleiro medieval “sans peur et sans reproche”. De uma outra forma, também Quentin não pode viver sem Caddy (que muitas vezes se confunde com a figura de uma mãe idealizada); e Faulkner admitiu que Quentin era a sua personificação: «I am Quentin in *The Sound and the Fury*» (Blotner, 1976: p. 7). Mas, se na vida real Estelle era como uma irmã, uma amiga de infância, não admira que o amor por ela tivesse um certo gosto a incesto; Jason só se refere a Caddy como “bitch”, cheio de ressentimento pelo mal que o seu procedimento lhe fez, e procura tirar o máximo de proveito da situação. É a catarse da paixão sequiosa de vingança soterrada no subconsciente do autor.

Sem Caddy, e por causa de Caddy, Benjy é a degradação, Quentin o aniquilamento, Jason a vingança. Para todos — para toda a família — é o fim. Estes sentimentos prevalecem ao longo dos três romances da época: *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* e *Sanctuary*. O primeiro é para muitos críticos, e também para o próprio Faulkner, o relato de Benji, o idiota, “signifying nothing”; o segundo é o relato do absurdo quando falta «the silent woman at the center of the work» (cf. Watkins, 1971: p. 186) e termina com o desaparecimento do mais idealista dos irmãos; o terceiro é o do abafar de escrúpulos para obter êxito comercial, tal como faria Jason. O paralelismo com as secções atribuídas aos três irmãos Compson é demasiado evidente para não corresponder, pelo menos, a uma parte da realidade.

Todo o romance *The Sound and the Fury* parece um libelo contra Caddy/Estelle, mas deixando adivinhar, por trás de reprovações e juízos accionados pelo despeito e o desgosto, o seu coração amável e maternal, uma coragem única na família, um carácter íntegro e confiante. A sua culpa máxima aos olhos da família, a tão apregoadada promiscuidade, anatematizada com tão feroz insistência que recorda o puritanismo do século dezassete da hawthorniana *The Scarlet Letter*, não resiste a uma análise mais cuidada e profunda. Caddy é, na realidade, aquela que sacrifica os seus prazeres e os seus gostos para satisfazer e acalmar o irmãozinho diminuído, que à própria mãe apenas causa desilusão; é aquela que adere às fantasias e extremos de amor romanesco de Quentin, tão querido que o quis perpetuar na criança nascida das suas entranhas; ela é a única na família que teve a coragem de ousar, de afirmar-se, de fugir do doentio círculo familiar mesmo à custa da sua segurança e do seu futuro. Caddy «places little importance on the actual Ames affair although she is concerned with its effect on Quentin, Benjy, and her father» (Vickery, 1987: p. 302); e, afinal, é o excessivo radicalismo de Quentin e o ostracismo da família o que a afasta definitivamente daquele que ama e que a arrasta, por desfastio, para a vida inconventionalmente livre e socialmente aprovável

que adoptou. Deste ficcionado modo parece Faulkner admitir finalmente que a sua própria actuação, ou não actuação, poderia ter sido parcialmente responsável pelo afastamento e pelo primeiro casamento de Estelle. Esta espécie de confissão pública expurgou o sentimento de culpa e exorcizou os fantasmas do passado: Faulkner devia isto a Estelle antes de se sentir merecedor de casar com ela. Desde então, as referências feitas à personagem Caddy passaram a ser elogiosas e apreciativas; inclusivamente, Faulkner «complimented her courage and especially praised her selfless love» (Vickery: p. 186).

«MRS. COMPSON

The writer unconsciously writes into every line and phrase his violent despairs and rages and frustrations or his violent prophecies of still more violent hopes» (W. Faulkner, Introduction to *The Sound and the Fury*)

Depois de falar de Caddy, qualquer outra figura feminina de *The Sound and the Fury* aparece pouco relevante. Mrs. Compson, a mãe, é explicitamente negligenciada na narrativa. Porém, o seu apagamento parece cheio de queixume ressabiado. Sem ir tão longe que permita arriscar aproximações a situações reais — que, aliás, foram sugeridas por alguns críticos — pode-se incontestavelmente ver nesta figura não satisfatória de mãe a memória de uma carência infantil. Assim como num sonho qualquer personagem sonhada é sempre uma parte do sonhador, e como em cada lenda há sempre um fundo de verdade, também numa ficção literária há sempre pistas que levem até ao autor. Se Maud Butler não foi, certamente, uma mãe tão defectiva como Mrs. Compson, contudo, houve certamente na vida do pequeno William uma ocasião ou outra em que ela assim se lhe afigurou. Para cada criança há sempre uma “madrasta” má e cruel por trás da figura amada da mãe; uma “madrasta” que nem merece ter nome, como Mrs. Compson quase não o tem, agarrada a dois apelidos que a dividem, que não são ela, não a individualizam, não são um nome de mãe. Para além de um passageiro «Let them go, Caroline» do tio Maury (p. 5), só para Dilsey e família ela é “Miss Cahline” (p. 7), uma entidade benevolmente deixada parada no tempo, a quem tudo é devido porque nada ainda chegou a merecer, não há que ser discutida nem julgada.

No entanto, todas as intervenções directas ou indirectas de Mrs. Compson apontam para um perfil negativo, alguém que falhou como mãe e como educadora mas que conservou a cegueira de pensar que é a única capaz de correcção, de discernimento e de justiça. Para os filhos,

ela não existe como mãe; até o favorito vê nela apenas uma fonte de poder e de benefícios pecuniários.

A faceta da «genteel and whinning Mrs. Compson» (O'Connor, 1972: p. 126) mais frisada pelos críticos é a da «nagging self-pity» (Vickery, 1987: p. 309). A confirmar esta opinião não faltam exemplos tirados do texto, até na própria forma de ela se exprimir, como na p. 37: «Cant I even be sick in peace» ou «It's all my fault. I'll be gone soon, and you and Jason will both get along better' She began to cry»; ou, ainda, mais adiante, a respeito do filhinho de cinco anos: «you humor him too much' Mother said. 'You and your father. You don't realise that I am the one who has to pay for it'» (p. 39). Mas a figura de Mrs. Compson é mais do que «self-pity»; infelizmente para os filhos e a neta ela não é só passiva. Ela sabe, por exemplo, destacar nos seus afectos o filho mais novo, Jason — «you have always been my pride and joy» (p. 136) — lesando os outros três, de uma forma irremediável, no bem mais precioso para a felicidade de uma criança e para a formação do seu carácter: o verdadeiro amor materno. Esta falta foi, para Quentin e Benji, parcialmente suprida por Caddy, razão mesma que os levou a esperar e exigir dela mais do que era humanamente possível. Nem para Jason este procedimento foi favorável, pois exacerbou-lhe os defeitos e privou-o das doçuras do amor fraternal. Vista sob outro prisma, a figura de Mrs. Compson, com o seu «drivelling talk» (Faulkner, 1987: p. 214), revela um carácter tacanhamente medíocre, fazendo jus às opiniões de Maxwell Gozmer e de Leslie Fieder a respeito das personagens femininas de Faulkner: o primeiro acha que o autor vê «the Female source of life itself as inherently vicious» e o segundo fala nos seus «pejorative stereotypes of women» (cf. Tuttleton, 1977: p. 287).

Analisando fria e cientificamente, é possível que a personagem Mrs. Compson não tenha culpas, como se diz em psicanálise, e até que tenha feito o melhor que lhe era possível, segundo o pressuposto da programação neuro-linguística; mas, com ou sem intenção propositada do seu criador, ela aparece como a verdadeira origem do desequilíbrio dos três filhos «sãos» e da sua conseqüente ruína. Ela como que «esborroou» os seus descendentes de forma a que nada restasse depois de si, qual «Última Imperatriz» de pacotilha, «in constant retreat from reality, retaining a vision of herself as a refined, naïve, fragile Southern lady» (Volpe, 1981: p. 109), uma daquelas «incapacitated females» que, segundo Watkins, «symbolize the weaknesses and failures of the person and the family» (Watkins, 1971: p. 183). Se, como considera O'Connor, o cerne da história narrada neste romance é realmente a «failure of love within a family» (O'Connor, 1972: p. 128), a anti-heroína, responsável por toda a tragédia, é Mrs. Compson. Esta, simultaneamente, consubstancia uma outra vertente mais universalista

do romance, muito na tradição da literatura ocidental e muito querida dos autores americanos sulistas: a da queda e extinção de uma casa, de uma família, símbolo de valores regionalistas ou até da própria condição humana.

«DILSEY

Obviously the experience of Negroes — slavery, the gruelling and continuing fight for full citizenship since Emancipation, the stigma of color, the enforced alienation which constantly knifes into our natural identification with our country — have not been that of white Americans.» (R. Ellison, «Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Hu- manity»)

243

Dilsey, a personagem criada por Faulkner, não se evidencia por uma forte consciência dos direitos devidos à dignidade da sua identidade dentro de uma minoria, mas sim pela sua dignidade “tout-court”, pelo seu bom senso e pela sua profunda humanidade. Ela é aquela personagem «decent, sympathetic and responsible, who provides the coherence and moral principles against which the Compsons are, by implication, judged» (O’Connor, 1972: p. 127). Faulkner afirmou, em 1956: «Dilsey is one of my own favorite characters because she is brave, courageous, generous, gentle and honest» (p. 240). Verdadeiros como são, inegavelmente, todos os atributos apontados, há um ainda a acrescentar: Dilsey é, acima de tudo, mulher, isto é, feminina, maternal, a providência do lar. Ela tem muito, certamente, daquela Aunt Caroline Barr das memórias de infância de Faulkner, a quem ele dedicou «Go Down, Moses». É possível que o nome para uma mãe tenha surgido espontaneamente ao autor a partir daquela que recordava como maternal, mas o papel atribuído a Caroline Compson não evoluiu nessa direcção. Assim, ficou em Dilsey o retrato mais fiel do verdadeiro sentimento materno, pois que «Dilsey’s morality is her heart, her compassionate response to human beings. [...] She is the only person in the novel who seems capable of dealing with life» (Volpe, 1981: p. 125). É, por isso, em Dilsey que os pensamentos de Quentin se refugiam no último dia da sua vida como refrigério para a agonia patenteada no obsessivo «if I’d just had a mother» (p. 105), já que é de Dilsey que lhe vêm «the only recollections of security and stability that he has» (Volpe, 1981: p. 107).

Dilsey é aquela que, sem ostentação nem consciência de mérito, acode a todos com afecto, paciência e humanidade, minorando junto das crianças a falta de carinho e compreensão da mãe, servindo de enfermeira dedicada de Mrs. Compson e defendendo Miss Quentin da prepotência e crueldade do tio. A sua bondade natural revela-se no tacto para com

todos e até na delicadeza com que tenta desculpar a hipocondria da ama: «Mother's sick again' Caddy said, 'So she is' Dilsey said. 'Weather like this make anybody sick'» (p. 44).

No entanto, apesar do apreço que Faulkner demonstra por Dilsey, não lhe concedeu voz directa no romance, e a secção a que alguns críticos dão o seu nome é afinal a do próprio autor. Ela apenas pertence à “kitchen full of niggers” (p. 166) da casa Compson, aos “darkies” (p. 167) a quem se permite, por especial favor, uma ida à igreja no domingo de Páscoa. É um objecto da casa, um pertence, um complemento, um ser que gastou a própria vida a viver a vida dos outros. «She had been a big woman once but now her skeleton rose, [...] the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark» (p. 159). A sua decadência física acompanha a decadência moral, económica e social da família que ela sempre serviu; e, no fim, só ela permanece, «trying to hold that crumbling household together», como o próprio Faulkner assinala na introdução de 1933, na qual considera Dilsey «to be the future, to stand above the fallen ruins of the family like a ruined chimney, gaunt, patient and indomitable» (p. 223).

Esta implicação de Dilsey como o futuro pode ter um alcance muito maior do que o do próprio romance, se considerarmos que ela pertence a uma minoria marginalizada, sem estatuto social, que nem sequer é contemplada na constituição da nascente república, mas que, no entanto, se tem vindo a afirmar como um valor com um peso cada vez mais forte no país. Esse país pode também, ele próprio, ser visto como uma “crumbling household” de diferentes raças, onde, muitas vezes, tem cabido às minorias socialmente menos cotadas o encargo de “stand above the fallen ruins of the family” e continuar o sonho americano a que durante demasiado tempo não tiveram acesso. Como membro de uma dessas minorias e, dentro dela, daquela metade da humanidade mais desprestigiada e amesquinhada, a figura de Dilsey adquire uma dimensão simbólica que talvez não estivesse plenamente nas previsões do autor: o colorido alastra, com efeito, nos Estados Unidos, e a importância da mulher cresce a muitos níveis. Não é a primeira vez que é dada a uma personagem modesta uma simbologia universalista que a transcende e uma função moderadora e estabilizadora que ameniza a tragicidade do enredo. A par de outras possíveis aproximações à obra de Emily Brontë, *The Sound and the Fury* oferece a figura de Dilsey como *Wuthering Heights* inclui a de Nelly Dean, igualmente um protótipo de bom senso e humilde humanidade. Porém, no romance inglês a subalterna tem voz e é atentamente escutada, enquanto Faulkner não se atreveu ou não sentiu a empatia suficiente para dar a Dilsey a importância e a categoria de narradora, de ordenadora

do seu próprio discurso, talvez por ainda não estar preparado para aceitar plenamente a irreversibilidade dos fados que, no entanto, tão lucidamente previa.

«MISS QUENTIN

Ignoring the plans and dreams of one man or all men, time, working through circumstance, forms a pattern of its own in which men are only pawns.» (Olga Vickery, «*The Sound and the Fury: A Study in Perspective*»)

245

Miss Quentin é o produto das “soiled drawers” a que o público leitor e o próprio Faulkner emprestam tanta simbologia. Na introdução escrita em 1933, Faulkner relata a visão de que derivou todo o romance, e o seu ponto fulcral é «that the three brothers and the nigger children could look up at the muddy seat of Caddy’s drawers as she climbed the tree» (p. 223). De facto, Benji conta: «We watched the muddy bottom of her drawers» (p. 24); e o carácter de Jason já se deixa adivinhar: «I’m going to tell on her too» (p. 24); mas, antes disso, também sabemos como Caddy se enlameou: «Quentin slapped her and she slipped and fell in the water» (p. 12). Na cena junto à árvore, é sobretudo a própria Caddy que se revela, a única que se atreve a subir para descobrir a vida e a morte, sem recear pôr em risco a sua imagem de filha-família convencional. É desta mãe, corajosa e afoita, que Quentin é filha. Porém, infelizmente para ela, desta mãe pouco mais do que a hereditariedade lhe ficou, já que não lhe foi dado gozar-lhe a presença nem sequer ouvir-lhe o nome, em obediência a uma deformada e doentia visão de moralidade e conveniência. Foi Dilsey, ainda, quem salvou da completa aridez afectiva esta última vergôntea, bastarda e mal amada, da família Compson, sempre com a mesma equanimidade e bondade, apesar da ingratidão e rudeza da rebelde jovem. Como frisa Olga Vickery, Dilsey representa a norma ética de que todos os membros da família se afastaram e, trabalhando com as circunstâncias em vez de contra elas, «creates order out of disorder» e recebe com a mesma calma «Caddy’s affair, Quentin’s suicide and the arrival of Caddy’s baby» (Vickery, 1987: pp. 309-10). Ao marido, Roskus, que lamenta a situação, diz ela: «Don’t you bother your head about her. I raised all of them and I reckon I can raise one more» (p. 20).

É possível que a cena que originou o romance tivesse como base reminiscências de brincadeiras infantis entre os irmãos Faulkner e a amiguinha Sally. Mas a simbologia que daí foi retirada pretendeu ir mais longe e atingir um carácter premonitório: Caddy/Estelle afastou-se, desprestigiou-se, abandonou o tão necessitado escritor consubstanciado no ser

tricéfalo Benji-Quentin-Jason: o resultado não podia deixar de ser funesto e o fruto não podia deixar de ser “doomed”. A figura de Miss Quentin é talvez a vingança retrospectiva de Faulkner face ao afastamento de Estelle; mas, inconscientemente, o escritor dotou-a da mesma coragem da mãe. Em 1933 Faulkner refere-se a Caddy como personagem destinada à perdição, quando fala em Dilsey cuidadosamente «scrubbing the naked backside of that doomed little girl» (p. 223). Podemos perguntar-nos por que é ela “doomed”, e a resposta talvez seja: porque uma mulher que é mais corajosa que os homens é inevitavelmente “doomed”. Assim, é dado a Miss Quentin o mesmo destino da mãe. Contudo, para além do factual existe o anímico, e a filha herda a coragem e o instinto de vida da mãe; talvez porque, entre as emoções que se degladiavam na mente do autor aquando da feitura do romance, ele já sabia que podia contar de volta com a sua “bela adormecida”. No final da obra (e do seu Apêndice) tudo se desmorona: Jason foi espoliado, a mãe morre, Benji é internado, e até Dilsey — que devia ser o futuro — está prestes a acabar. Porém, aquelas de quem nada mais nos é dito podem ser as triunfadoras: a conotação pejorativa da ligação a um “staffgeneral” alemão perdeu a actualidade, ficando só o brilho do «expensive chromium-trimmed sports car» e a visão de uma mulher serena com «a rich scarf and a seal coat, ageless and beautiful» (p. 231); quanto à filha de Caddy, a fuga de um ambiente doentio e decadente, mesmo com um parceiro pouco promissor, só pode ser vista como positiva.

O romance fica em aberto quanto à sorte das duas mulheres, aquelas que o próprio autor, numa entrevista com Cynthia Grenier em 1955, considerou “lost”: «It’s the tragedy of two lost women: Caddy and her daughter» (cf. Reed, Jr., 1987: p. 353). Mas, como nos contos de fadas, pode-se especular que as duas vieram a encontrar-se, casaram com príncipes encantadores e foram muito felizes. De todas as personagens do romance — pese embora o ressentimento do autor — são as duas as que mais merecem este final, que nem precisa de ser muito fantasioso para ser aceitável.

Treinada para ser «not good, but discreet» (Vickery, 1987: p. 306), a jovem Quentin rebela-se «like a clawing and spitting cat» (p. 222) e ganha a sua individualidade, livre finalmente da maldição dos Compson por meio do acto simbólico de descer a mesma árvore a que a sua mãe tinha trepado em criança. Abre-se uma nova era, prenhe de possibilidades, para aquela que nasceu sob o signo da derrota e da privação, aquela que a falta de amor tornou azeda e impermeável a qualquer afecto na esfera familiar. Um desgosto de amor é ainda amor e, se necessário, Quentin sobreviverá a qualquer desilusão amorosa muito mais facilmente do que

sobreviveu às condições adversas que a rodearam desde a infância. Também quanto a esta personagem há um possível e parcial paralelismo com *Wuthering Heights*, romance cuja subterrânea força explosiva parece “casar-se” bem com as emoções — ficcionais ou não — traduzidas pelo escritor americano.

Graças à jovem Quentin, *The Sound and the Fury* não é só tragédia: talvez porque «the fire was in her eyes and on her mouth» (p. 41), por um recurso de sobrevivência, repentista e impensado, rondando o “vaudeville”, ela deixa patente que a esperança é possível. Resta saber para quem é possível essa esperança, o que dependerá, certamente, da leitura que for feita da obra: será para o tipo de família já ultrapassado a que pertencem os Compson; para o Sul norte-americano; para os próprios Estados Unidos; ou para a humanidade em geral? Poderá ser também, talvez, apenas para o próprio William Faulkner.

As personagens femininas de Faulkner em *The Sound and the Fury* têm entre si tanta diversidade que não podem incluir-se numa única classificação como a que é dada às vezes às “Faulkner’s women” em geral. Para Sally R. Page, autora de uma obra com este título, as melhores mulheres de Faulkner têm «a greater commitment to the sustenance of life than do the men». O próprio Faulkner garante: «I would be sorry to think that my work had given anyone the impression that I held women in morally a lower position than men, which I do not» (cf. Tuttleton, 1977: p. 291). No entanto, a não inferioridade concedida por Faulkner às mulheres parece ficar-se realmente pelo nível moral, pelo estereótipo da “womanly woman” a que Dilsey pertence. Perante as lutadoras e rebeldes manifesta-se a sua célebre misoginia que, segundo Monique Nathan, «est l’héritage de générations qui ont professé l’horreur de la chair et fait de la femme l’un des pôles de leur démonologie» (p. 99).

A falta de compreensão entre os sexos tem levado o homem a reear os poderes ocultos da mulher que, embora inegáveis, lhe parecem inadmissíveis numa sociedade de que tem sido o dono e senhor. Na Idade Média, esse receio levou a perseguições à mulher como bruxa e agente de Satanás; mas, numa ambivalência que tem perdurado, o medo faz-se sempre acompanhar de uma tendência à veneração, tal como o ódio não está nunca muito longe do amor. Em «The Sole Owner and Proprietor» (título bastante sugestivo nesta circunstância), Joseph Blotner compreende que «the various poses he adopted consisted of cries for attention as well as protective masks» (p. 8). O que é afirmado quanto ao autor e ao seu mundo não deixa de ser acertado a respeito das suas personagens. As máscaras, como salientado por Roger Caillois, estão

sempre associadas ao medo, como defesa contra o medo e como meio de provocar o medo (Delumeau, 1978: p. 11). O tripartido alter-ego de Faulkner em *The Sound and the Fury* é um perfeito exemplo da convergência evolutiva a vários níveis e em diferentes estratos sociais e humanos: os três narradores, tão diferentes aparentemente, têm os mesmos sentimentos ambíguos de medo e veneração para com aquela que idolatram ou hostilizam, cada qual encoberto por uma máscara que a sociedade aceita como realidade.

248

Da leitura e ponderação deste romance fica-nos a convicção da complexidade do ser humano — incluindo Faulkner — e da ambiguidade dos seus sentimentos e atuações. Como frisa Watkins, «Faulkner is concerned primarily with the character's ability or inability to communicate love in language» (p. 185). Acontece que «loss of love is the central cause of decay in modern society» (Volpe, 1981: p. 104), o que universaliza a muito pessoal saga dos irmãos Compson e assegura a geral receptividade da obra.

O romance deixa muitas questões em aberto, e uma delas é a do destino das personagens femininas. Embora Faulkner tenha posteriormente apregoado que o futuro está nas mãos de Dilsey, o romance que escreveu não leva a essa conclusão, muito menos o supostamente explicativo Apêndice: Dilsey aparece-nos cega e com pouca esperança de vida, num ambiente social que não revela promoção para a sua família. Mrs. Compson que, na sua subserviência de mulher — «He's head of the house now. It's his right to require us to respect his wishes» (p. 166) — mantinha ainda uma ascendência forte sobre Jason e resumia o que restava da Casa Compson, é uma figura que desaparece, marcando o fim de uma época, de um tipo de sociedade e de uma forma de encarar os valores humanos e familiares. As duas personagens para quem pode ainda haver futuro na mente do leitor são precisamente as duas cuja tragédia o autor anunciou: aquela que aos olhos da sociedade provinciana se degrada e que «doesn't want to be saved» (p. 233), e a filha, que não espera por qualquer tipo de salvação da parte da família e abre o seu caminho para o mundo da melhor forma que as circunstâncias lhe permitem: entrando no jogo do tio, que simboliza a sua sociedade degradada e interesseira, ganha as armas com que espera vencer na vida, ou seja, o poder material. Este *volti subito* de romance picaresco desanuvia a tragédia mas mantém o travo amargo de desencanto que certamente era o do seu autor quanto às perspectivas de futuro para a sua terra e a sua classe social.

OBRAS CITADAS

- BLOTNER, Joseph
 [1976], «The Sole Owner and Proprietor», in *Faulkner: Fifty Years after The Marble Faun*, Edited by George H. Wolfe, Alabama, The University of Alabama Press.
- DELUMEAU, Jean
 1978, *Le Peur en Occident*, Paris, Fayard.
- FAULKNER, William
 [1987], *The Sound and the Fury: an authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*, Edited by David Minster, New Yor, Norton.¹
- MILLGATE, Michael
 [1987], «*The Sound and the Fury*: Story and Novel».
- MINTER, David
 [1987], «Faulkner, Childhood, and the Making of *The Sound and the Fury*».
- NATHAN, Monique
 1976, *Faulkner*, Paris, Seuil.
- O'CONNOR, William van (ed.)
 1972, *Seven Modern American Novelists — an Introduction*, Minneapolis, The University of Minñesota Press.
- REED, JR., Joseph W.
 [1987], «Narrative Technique in *The Sound and the Fury*».
- TUTTLETON, James W.
 [1977], «Combat in the Erogenous Zone: Women in the American Novel Between the Two World Wars», in *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*, Edited by Marlene Springer, Oxford, Basil Blackwell.
- VICKERY, Olga W.
 [1987], «*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective».
- VOLPE, Edmond L.
 1981, *A Reader's Guide to William Faulkner*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.

¹ Todos os artigos incluídos nesta lista sem outras referências pertencem a esta edição.

WASSON, Ban

[1987], «Publishing *The Sound and the Fury*. Count No'Count: Flashbacks to Faulkner».

WATKINS, Floyd C.

1971, *The Flesh and the Word*, Nashville, Vanderbilt University Press.

AKUSTISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM WILLEHALM WOLFRAMS VON ESCHENBACH*

JOHN GREENFIELD
jgreenfi@letras.up.pt

In den Geisteswissenschaften spielt die Kategorie der Wahrnehmung eine scheinbar immer signifikantere Rolle. Verschiedene Publikationen, die sich mit dem Begriff der Wahrnehmung in der *Literatur* auseinandersetzen, zeigen, inwiefern dieser Themenbereich in den letzten Jahren auch bei Literaturwissenschaftlern an Bedeutung gewonnen hat. Es gibt sicherlich gute Gründe für dieses wachsende Interesse: Für Ingrid Kasten etwa scheint die Gültigkeit überkommener Formen des Wahrnehmens und Wissens erschüttert zu sein, und deshalb ist ein begreifliches Bedürfnis entstanden, sich ihrer neu zu vergewissern¹. Auch die mediävistische Germanistik spürt dieses Bedürfnis, denn sie sucht offenbar nach neuen Erkenntnissen auf diesem Feld: In diesem Zusammenhang ist selbstverständlich der bedeutende, vor drei Jahren erschienene Band von Joachim Bumke über Wahrnehmung im *Parzival* (*Die Blutstropfen im Schnee*) zu erwähnen²; aber es gibt auch Forschungsgruppen (wie etwa die in Berlin unter Leitung von Horst Wenzel) sowie Studien und Colloquien, die sich dem Problemkomplex um die Akte der Wahrnehmung in literarischen Texten des Mittelalters widmen.

* Es handelt sich um einen Vortrag, den ich im Juni 2004 an der Freien Universität Berlin gehalten habe. Für die Druckfassung habe ich lediglich einige Literaturangaben hinzugefügt.

¹ Ingrid Kasten, Wahrnehmung als Kategorie der Kultur- und Literaturwissenschaft. In: John Greenfield (Hg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional. 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004, 13-36; hier: 13.

² Joachim Bumke, *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermaea N.F.94).

Auch in Porto befassen wir uns mit dieser Thematik, und vor anderthalb Jahren hat unser Institut ein Kolloquium veranstaltet, das sich mit dieser Kategorie auseinandergesetzt hat. Die Ergebnisse dieser Tagung liegen bereits als Publikation vor³. Auf dieser Veranstaltung habe ich selber versucht, einen Teilaspekt dieses Themenbereichs zu untersuchen, den um den Akt der *akustischen* Wahrnehmung; dabei habe ich diese Frage exemplarisch an Wolframs *Parzival*-Roman diskutiert⁴. Es handelt sich um einen — in hermaneutischer Hinsicht — zum Teil neuen Zugang zu einem der bedeutendsten Werke der mittelhochdeutschen Literatur. Jedoch wie allgemeingültig sind die in bezug auf *Parzival* ausgearbeiteten Ergebnisse? Im Rahmen dieses Beitrags habe ich selbstverständlich nicht vor, die ganze mittelhochdeutsche Literatur unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren. Mein Ziel ist bescheidener, denn ich will die Tragfähigkeit meines Interpretationsansatzes hinterfragen, indem ich mich auf ein anderes Werk des deutschen Mittelalters konzentriere, und zwar auf ein anderes Werk des *Parzival*-Dichters Wolfram, auf seinen *Willebalm*. Dabei ist es mir wichtig nachzuprüfen, inwiefern sich die Forschungsergebnisse zum *Parzival* mit denen zum *Willebalm* vergleichen lassen: Wird beim selben Autor Schall in einer Chanson de geste-Bearbeitung anders eingesetzt als in einem Artus- und Gralroman? Mit anderen Worten: Hat Schall im *Willebalm* eine andere Bedeutung als im *Parzival*?

Jedoch bevor ich mich direkt mit Wolframs *Willebalm* auseinandersetze, möchte ich allgemein über einige Aspekte der Wahrnehmung von Schall sprechen; vor diesem Hintergrund möchte ich dann meine Ergebnisse zum *Parzival*-Roman zusammenfassen; abschließend, und natürlich eingehender, werde ich die Frage der Wahrnehmung von Schall im *Willebalm*-Epos analysieren.

Schall und die Wahrnehmung von Schallereignissen sind eine Konstante der menschlichen Geschichte. Wie jedoch der französische Anthropologe Alain Corbin in einer Studie zur historischen Anthropologie der Sinneswahrnehmung nachgewiesen hat, sind die Aufmerksamkeitsweisen, die Wahrnehmungsschwellen oder die Geräuschsbedeutungen keineswegs konstant⁵. Wir müssen also berücksichtigen, daß der Akt der

³ John Greenfield (Hg.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach*. *Actas do Colóquio Internacional. 15 e 16 de Novembro de 2002*, Porto 2004.

⁴ John Greenfield, „Waz hân ich vernomn?“ Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“, in: John Greenfield (Hg.), Anm. 3.

⁵ Alain Corbin, „Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung“, in: Christoph Conrad; Martina Kessel (Hgg.), *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, 121-140.

akustischen Wahrnehmung von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Person zu Person verschieden ist, und dieser Unterschied wird bedingt durch mehrere Faktoren. Corbin zeigt, inwiefern die akustische Umgebung von den Wahrnehmenden unterschiedlich analysiert und bewertet wird und daß diese Klangempfindlichkeit sich von Generation zu Generation ändert: So muß die Wahrnehmung von Schallereignissen von einem historischen sowie von einem sozialen Standpunkt her aufgefaßt und interpretiert werden.

Diese unterschiedliche Interpretation der akustischen Umgebung zeigt Corbin am Beispiel der Geschichte einer Kirchglocke im Dorf Lonlay-l'Abbaye in der Normandie⁶. Seit dem Mittelalter hatte diese Glocke die Lebensgewohnheit der in der Nähe dieses Dorfes wohnenden Bauern geordnet; im zweiten Weltkrieg jedoch wurde der Kirchturm zerstört, und das traditionelle Geläut, das den Arbeitsrhythmus der Gegend bis dahin bestimmt hatte, wurde durch den Alarm einer Feuerwehirsirene ersetzt. Die im Umland wohnenden Landwirte gewöhnten sich schnell an den neuen Ton: Er galt als klarer und kräftiger als die Glocke, und daher als Symbol für den Fortschritt. Die Dorfbewohner dagegen fühlten sich durch das tägliche Heulen der Sirene gestört; es wurde von ihnen als Gedröhn der Moderne aufgefaßt. Als dann 13 Jahre nach Ende des Krieges das Dorf einen neuen Kirchturm sowie eine neue Glocke bekam, gab es eine große — in aller Öffentlichkeit ausgetragene — Auseinandersetzung: Aus ästhetischen Gründen wollten einige zum alten Glockengeläut zurückkehren, aus arbeitstechnischen Gründen beharrten jedoch andere auf dem neuen Sirenenton. Politik, Kirche und Medien beteiligen sich an diesem ‚Klangkrieg‘, der nur dann beigelegt werden konnte, nachdem sich Landwirte und Dorfbewohner auf die in dieser Gegend zu hörenden Klänge hatten einigen können. Seitdem finden jeden Mittag beide Schallereignisse statt: Es bimmelt vom Kirchturm des Dorfes die Glocke, und gleichzeitig dröhnt die Sirene.

Durch diesen Vorfall zeigt Corbin, inwiefern — je nach Zeitraum, geographischer Lage oder Gesellschaftsschicht — die Wertschätzungssysteme der akustischen Wahrnehmung eine neue Rangordnung sowie eine neue Bedeutung erleben. Es mag für uns heute nicht so schwierig sein, die Gründe für diese reale Auseinandersetzung um Schallereignisse in der Normandie der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Es wird natürlich komplizierter, wenn wir verstehen wollen, wie Klang in vergangenen Epochen wahrgenommen wurde, vor allem, wenn es sich um die Vormoderne handelt.

⁶ Vgl. Corbin, Anm. 6, S. 123ff.

Problematisch wird es auch, wenn es um Fiktion geht, d.h. um literarische Texte: Denn diese kodieren die dargestellten akustischen Zeichen auf eine ganz bestimmte Weise. Die Aufgabe des Literaturinterpreten ist es auch zu versuchen, das semiotische System der Klangwelt von fiktionalen Texten zu verstehen. Es liegt auf der Hand, daß die Tonräume in den literarischen Werken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (wie etwa bei Thomas Mann) anders dargestellt werden als die der zweiten (wie etwa bei Christa Wolf). In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Zeichensysteme, die den heutigen Lesern sicherlich noch zugänglich — und daher auch verständlich — sind. Komplexer wird es aber für den Rezipienten des 21. Jahrhunderts, wenn es sich um Texte — und daher auch um semiotische Systeme — handelt, die historisch gesehen weit entfernt sind. So hat der heutige Leser sicherlich Schwierigkeiten, wenn er z.B. die Klangstruktur von Goethes *Werther* verstehen will: Wie ist etwa die Reaktion der Damen auf die Donnerschläge zu verstehen, die im Brief vom 16. Junius beschrieben werden? Wenn es sich jedoch um mittelalterliche Werke handelt, wird es noch komplizierter, einerseits wegen der Art der Kodierung und andererseits wegen des Autor und Publikum umfassenden, *realen* Tonraums, der uns so fremd ist.

Einen bedeutenden Beitrag zur mediävistischen Literaturgeschichte der Sinne hat vor etwa zehn Jahren Horst Wenzel in seinem Band zum Hören und Sehen geleistet⁷. Für Wenzel gehören Fragen nach dem Zusammenhang von Hören, Sehen und Erinnern ganz eindeutig zum Gegenstandsbereich der Mittelalterforschung⁸. Als Literaturhistoriker fragt man sich, welche Rolle die Schilderung von Schallereignissen in den mittelalterlichen Texten gespielt hat. Können wir heute überhaupt feststellen, wie die dargestellte Tonstruktur in diesen Werken vom damaligen Publikum und, auf einem anderen literarischen Niveau, von den handelnden Personen selbst in den Texten wahrgenommen wurde? Was bedeutet eigentlich Klang im Kontext dieser Literatur?

Klar bleibt, daß die in den Texten dargestellten Schallereignisse eine bestimmte, für uns jedoch oft nicht immer eindeutige Rolle in den Austauschverfahren und Verständigungsweisen spielen. Es ist klar, daß die auditive Sinneswahrnehmung für das mittelalterliche Literaturleben sehr wichtige war. Von einem Großteil des höfischen, hauptsächlich analphabetischen Publikums wurde Literatur nicht *gelesen*, sondern *gehört*: Sie

⁷ Vgl. Horst Wenzel, *Hören und Sehen*, München 1993.

⁸ Vgl. Horst Wenzel, Zum Stand der Germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft, in: Hans-Werner Goetz und Jörg Jarnut (Hgg.), *Mediävistik im 21. Jahrhundert*, München 2003, 149-160; hier: 159.

wurde in erster Linie nicht vom Auge, sondern vom Ohr wahrgenommen. Das merken wir bekanntlich auch in den literarischen Texten selbst, denn der (fiktive) Erzähler fordert sein Publikum wiederholt auf, bei der Vorführung genau zuzuhören oder aufzupassen. Die höfische Literaturwelt ist ja eine auditive Welt, und Schall stellt einen wichtigen Bestandteil dieses Lebens dar.

Die Forschung hat längst ausgearbeitet, daß bestimmte Schallereignisse in einigen Werken des Mittelalters eine strukturelle — und symbolische — Bedeutung haben. Man denke da etwa an das Rolandslied, in dem Roland durch sein Signhorn dem Kaiser von der bevorstehenden Gefahr berichtet:

„Ruolant vie mit baiden hanten
den guoten Olivanten
sazt er ze munde,
blâsen er begunde.
der scal wart sô grôz —
der tumel unter die haiden dôz —,
daz niemen den anderen machte gehôren.
si verscuben selbe ir ôren.
[...]
die sîne kunden stimme
vernâmen si alle samt.
der scal fluoc in diu lant.

Uil schiere kom ze hove maere,
daz des kaisereres blâsaere
bliesen al gelîche.
dô wessen si waerlîche,
daz die helde in noeten wâren.“ (Rl. 6053ff.)⁹.

Aber auch in der 30. Aventure des Nibelungenliedes hat das Spielen eines Musikinstruments eine wichtige Strukturfunktion in der Handlung, denn Volkers Saitenspielen beruhigt die Burgunden am Hof Etzels:

„dô im der seiten doenen sô suezlîch erklanc,
die stolzen ellenden sagtens Volkêren danc.

⁹ Zitierte Ausgabe: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hrsg. übers. u. kommentiert v. Dieter Kartschoke, Stuttgart 1993.

Dô klungen sîne seiten, daz al daz hûs erdôz.
 sîn ellen zuo der fuoge diu beidiu wâren grôz.
 ie süezer und senfter videln er began:
 do entswêbte er ân den betten vil manegen sórgênden man.“ (*Ni.*
 1834, 3 ff.)¹⁰.

Aber nicht nur das Spielen eines Musikinstruments ist von struktureller Bedeutung in mittelalterlichen Texten, sondern auch Schallereignisse ganz anderer Art. So wird etwa in Hartmanns *Iwein*-Roman das Begießen des Steins beim Brunnenabenteuer durch das Verstummen der Vogelstimmen und das Dröhnen von Donnerschlägen begleitet. Damit soll offenbar symbolisch angedeutet werden, inwiefern es sich um ein für das höfische Ideal gefährliches Abenteuer handelt. Es gibt eine ganze Reihe solcher markanten Klangelemente in verschiedenen mittelalterlichen Werken.

Die fiktive, höfische Welt wird jedoch nicht immer von solchen extremen Schallereignissen begleitet. Wenn wir den höfischen Texten Glauben schenken dürfen, so wird der Tagesablauf als eine wohlgeordnete Klangwelt dargestellt: sei es bei Morgengrauen durch das Vogelgezwitscher, durch das Taghorn oder durch die Kirchglocke; beim Turnier durch das Hufgetrappel der ritterlichen Pferde, durch das Klirren der Schwerter oder durch das Krachen der Speere; bei der Jagd durch das Jagdhorn oder durch die Schellen des Falken; oder auch durch die Musik: Durch Musik, die zum Singen oder zum Tanz einlädt; durch Musik, die bei Festzügen oder bei militärischen Aufmärschen gespielt wird¹¹. Diese höfischen Schallereignisse scheinen oft auf eine ganz bestimmte Art in den literarischen Texten funktionalisiert zu sein.

So wie etwa im *Parzival*: Dieser Roman beschreibt an erster Stelle die *âventiure* verschiedener Ritter, und es ist daher auch nicht erstaunlich, daß ein Hauptteil der dargestellten Schallereignisse mit ritterlichen Taten zu tun hat. Das geschieht vor allem natürlich durch die Ausführung der ritterlichen *arebeit*. Die mit dem ritterlichen Kampf verbundenen Schallereignisse bilden fast ein Leitmotiv in diesem Roman: So erklingen die Schwerter und krachen die Lanzen der ritterlichen Hauptgestalten an fast allen Schauplätzen des Werkes. Diese mit dem Tjost verbundenen Schallereignisse scheinen jedoch im Roman keineswegs negativ bewertet zu

¹⁰ Zitierte Ausgabe: *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von arl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. v. Siegfried Grosse, Stuttgart 1997.

¹¹ Vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur*. München 1999², S. 291.

sein: Sie gehören eindeutig zum fiktiven Alltag der Artusritter. Sie sind Teil dieses idealisierten ritterlichen Lebens. Und ich bin mir fast sicher, daß Wolfram und sein höfisches Publikum mit Parzivals Halbbruder Feirefiz einverstanden wären, wenn dieser behauptet:

„ich hörte ie gerne solhen dôn,
dâ von tjoste sprîzen sprungen
und dâ swert ûf helmen klungen“ (Pz. 814, 28ff.)¹².

Das Rittertum, das hauptsächlich durch Frauenminne motiviert und durch den Kampf ausgeführt wird, ist also im *Parzival* mit ganz bestimmten — für das höfische Publikum positiv bewerteten — Schallereignissen verbunden; und es ist anzunehmen, daß diese als Teil eines allgemeinen, höfischen *freuden schals* aufgefaßt werden. Positiv bewertet scheinen aber auch weitere Töne im Roman zu sein, wie z.B. in der Gahmuret-Handlung in Kanvoleis, wo eine freundenvolle Musik (eine *reisenote*) den Auftritt des fahrenden Ritters begleitet (Pz. 62, 28ff.), und in der Gawan-Handlung auf dem Artushof in Joflanze wo, als Teil der Festlichkeiten auch Tanzmusik zu hören ist (Pz. 639, 4ff.). Auch mit dem Aufmarsch des Artusheeres in Joflanze ist viel Schall verbunden: Vor der Ankunft des Königs Artus wird auf den durch sein Heer verursachten *krach* hingewiesen (Pz. 667, 4ff.) sowie auf die Posaunen, die das Heer begleiten (vgl. Pz. 681, 25).

Aber solche Heeresbewegungen werden nicht immer mit dem höfischen *freuden schal* verbunden. Ganz im Gegenteil: Diese Aufmärsche rufen oft ganz andere — negativere — Assoziationen hervor. So werden im 7. Buch des *Parzival*-Romans, in der Gawan-Handlung vor Bearosche, die Geräusche des anrückenden Heeres keineswegs freudenvoll beschrieben (vgl. Pz. 379, 11ff.). Denn geschildert wird nicht die freudige akustische Begleitung eines höfischen Helden, sondern eher der erschreckende Lärm einer Schlachtvorbereitung: Das Getöse der Posaunen wird vom Erzähler mit dem Donner in Zusammenhang gebracht. Es sind also selbstverständlich nicht *die* Töne, die Feirefiz so gerne beim — freudigen, höfischen — Turnier hört.

Im *Parzival* gibt es also nicht nur glückliche, sondern auch Gefahr andeutende Klänge: Die Welt dieses Romans wird bekanntlich nicht nur von der höfischen *vreude*, sondern auch von Gefahren und von *leit*

¹² Zitierte Ausgabe: *Wolfram von Eschenbach, Parzival — Studienausgabe*, nach der 6. Ausg. v. Karl Lachmann. Übers. v. Peter Knecht. Einführung zum Text v. Bernd Schiroke, Berlin / New York 1998.

dominiert, und diese Freude-Leid Dichotomie ist auch in der Beschreibung der akustischen Umgebung in diesem Werk klar zu erkennen. Denn die Handlung, die mit Gefahr und mit Leid verbunden ist, scheint oft von bestimmten, von der höfischen Freude weit entfernten Klänge begleitet zu sein, sei es durch den *jâmer schrei* der höfischen Klage oder den bedrohlichen Schall einer bevorstehenden Gefahr. Man kann, glaube ich, in diesem Roman von verschiedenen Schallregistern (oder Isotopien) sprechen: positiv besetzte Register, die den — von Wolfram bezeichneten — *freuden schal* umfassen und negativ besetzte Register, die mit der Beschreibung der *klage* oder der unheilvollen Begebenheiten des Romans verbunden sind: Solche negative Klänge werden an verschiedenen Orten des Romans wahrgenommen, wie etwa in Herzloydes Drachentraum. Hier spielt der krachende Schall des Donners (vgl. *Pz.* 104, 5f.) eine wichtige Rolle, eine akustische Begleitung der erschreckenden Bilder dieses Angsttraumes. Es handelt sich zudem um die klangliche Einführung des Helden in die Dichtung, eine Einführung, die Parzival mit dem Tönen eines Donnerschlags verbindet.

Auch auf Schastel Marveil wird eine Reihe bedrohlicher Schalleignisse von dem Artusritter Gawan wahrgenommen. Beim Besteigen des Wunderbetts *Lit mareveile* erdröhnt die ganze Burg. So viel *krach* wird nirgends im Roman verursacht, wie auf Schastel Marveil. Aber auch die Gralsburg Munsalvaesche ist kein Ort des freudigen höfischen Schallregisters. Im Gegenteil, als Parzival zum ersten Mal da ankommt, behauptet der Erzähler, daß man selten den *freuden schal* da hörte:

„dar kom geriten Parzivâl,
man sach dâ selten freuden schal,
ez wære buhurt oder tanz“ (*Pz.* 242, 3ff.).

Interessanterweise wird dieser *freuden schal* nicht vom Ohr, sondern vom Auge wahrgenommen; er wird ja gesehen! Zum *freuden schal* Wolframs gehört anscheinend nicht nur der Schall, sondern auch das, was den Schall verursacht hat (d.h. das Ritterspiel oder den Tanz); man könnte sogar meinen, daß es sich hier um eine Art der Synästhesie handelt: Der *freuden schal* scheint so überwältigend zu sein, daß er von verschiedenen Sinnen wahrgenommen wird. Auf Munsalvaesche jedoch herrscht nicht *der freuden*, sondern *der jâmer schal*. Die Tatsache, daß Parzival den *jâmer schal* anscheinend nicht richtig erkennen kann (denn er reagiert nicht richtig darauf und stellt die seit langem ersehnte Frage nicht) zeigt, daß er offenbar nicht immer imstande ist, die Schalleignisse, die ihm umgeben, richtig wahrzunehmen.

Soweit zum *Parzival*: Die Welt des *Willehalm*-Epos ist bekanntlich in vielen Beziehungen weit entfernt von der des Artus- und Gralromans; etwa in bezug auf die Art der Gattung, der Handlung, der Personengestaltung, der behandelten Thematik und der Darstellungsweise; auch in klanglicher Hinsicht entfernt sich das Spätwerk Wolframs von seinem *Parzival*. Diese Chanson de geste-Bearbeitung beschreibt einen blutigen Konflikt zwischen Christen und Heiden: Zwei Schlachten werden hier dargestellt. Anfang und Ende der Dichtung beschreiben — auch mit akustischen Mitteln — den Verlauf der zwei militärischen Auseinandersetzungen. Der Tonraum in vier von den neun Büchern des Werkes wird ganz eindeutig vom Kampfärm dominiert.

Aber nicht nur auf dem Schlachtfeld werden solche Schallereignisse beschrieben: Auch nach dem Tod Vivianzens (71, 8ff.) und Arofels (82, 19ff.), vor Orange (105, 17ff.), auf dem Weg nach Munleun (117, 26ff.), auf dem Weg zurück nach Orange (209, 1ff.) sowie auf dem Fürstenrat werden viele der mit Kampf und mit Heeresbewegungen verbundenen Klänge dargestellt.

Eine punktuelle akustische Begleitung des militärischen Kampfes in der ersten und zweiten Schlacht ist die Musik: Wolfram hat diese den Kampf begleitenden Klang sehr gezielt eingesetzt, so gezielt, daß er eine strukturelle Bedeutung im Schlachtverlauf zu erlangen scheint. So etwa in der ersten Schlacht, in der schon vor dem heidnischen Angriff, Trompeten und Trommeln erklingen (vgl. *Wb.* 12, 28), und somit der bevorstehende Kampf angesagt wird; der eigentliche Anfang der Auseinandersetzung wird mit Posaunen markiert (*Wb.* 17, 23ff.). Am Höhepunkt der Schlacht erwähnt dann der Erzähler, wie der Kampf mit akustischen Mitteln, d.h. mit der Musik (mit Pauken, mit Trommeln, mit Posaunen und mit Pfeifen; vgl. *Wb.* 34, 6ff.) geführt — und in diesem Fall auch gewonnen — wird. Die christliche Niederlage (d.h. das Bewußtwerden seitens Willehalms, daß die Schlacht verloren ist) wird auch durch Musikinstrumente (durch Posaunen, Pauken und Trommeln) gekennzeichnet (*Wb.* 40, 2ff.).

Auch in der zweiten Schlacht hat die Kampfmusik eine ähnliche, strukturelle Bedeutung, denn auch hier markiert sie verschiedene Phasen der Auseinandersetzung. Aber in der zweiten Schlacht ist im Vergleich weniger Kampfmusik zu hören als in der ersten. Das ist erstaunlich, wenn man berücksichtigt, daß die zweite Auseinandersetzung viel länger dauert als die erste. Bezeichnenderweise ist beim geordneten Aufmarsch der Heiden überhaupt keine Musik zu hören: Erst als König Poydwiz von Raabs die Christen angreift und klar wird, daß das christliche Heer dem Feind fast nicht standhalten kann, schildert der Erzähler, wie Posaunen,

Trommeln und Pfeifen zu hören waren (*Wb.* 382, 13ff. und 390, 28). Als dann am Ende des achten Buches, Terramer, das Oberhaupt des heidnischen Heeres, ins Gefecht reitet, beschreibt Wolfram, daß die Kampf-musik von Trommelwirbel und Trompetenlärm so laut wurde, daß das tiefe Meer hätte in Aufruhr gebracht werden können (vgl. *Wb.* 400, 15ff.). Gleich danach, zu Beginn des neunten Buches, wird dieser überwältigende Schlachtlärm nochmal beschrieben; diesmal jedoch wird der an Alischanz verursachte *krach* mit dem *Lit marveile*-Abenteuer Gawans im *Parzival* in Zusammenhang gebracht:

260

„der groze puneiz si doch schiet,
 und der starke krach der pusin;
 und daz der tusement muosen sin,
 rotumbes, die man da sluoc,
 da von erwagete genuoc
 Larkant daz wazzer und der plan,
 als da der werde Gawan
 an Lit marveile lac:
 sölhes bibens Alitschanz nu pflac.“ (*Wb.* 403, 14ff.)¹³.

Damals im *Parzival* hatte der Erzähler behauptet, daß der Lärm, der verursacht wurde, größer war als das Donnern beim Anbeginn der Welt. Auf Alischanz wird er jetzt jedoch noch lauter: Es handelt sich um den akustischen Höhepunkt des Werkes. Dieser wird in *dem* Moment geschildert, als Terramers Heer wie eine riesige Welle von einem gebrochenen Damm das der Christen überflutet, und es so aussieht, als ob Willehalm die Schlacht verlieren wird.

Doch so endet dieses Fragment nicht: Trotz der Überzahl der Heiden gewinnen die Christen die Oberhand, vor allem natürlich durch das Eingreifen Rennewarts. Auch das Ende der Schlacht und der Sieg der Christen wird dann durch das Spielen eines Musikinstruments markiert. Dabei handelt es sich um ein Instrument, das während des ganzen Werkes nie gespielt wurde, ein Instrument, das in der Literatur, die die Kämpfe mit den Heiden beschreibt, symbolische Bedeutung erlangt hat. Es handelt sich um das Horn:

¹³ Zitierte Ausgabe: *Wolfram von Eschenbach. Willehalm*, Mittelhochdeutscher Text nach der Ausg. v. Werner Schröder und Übers., Vorwort u. Register v. Dieter Kartschoke, Berlin / New York 1989.

„Bernart von Brubant
 blies ein horn, daz Olifant
 an Ruolandes munde
 nie ze keiner stunde
 an decheiner stat so lute erhal.“ (Wb. 447, 1ff.).

Die Symbolik vom Spielen dieses Instruments hätte das Publikum Wolframs sicherlich verstanden: Indem Bernart das Horn bläst, wird eine akustische Verbindung mit dem Rolandslied hergestellt — eine Dichtung, auf die sich Wolframs *Willehalm* in vielerlei Hinsicht bezieht. In der Roland-Tradition signalisiert das Blasen des Horns die bevorstehende Gefahr der Heiden: Im *Willehalm* markiert es den Sieg der Christen, wobei der von Bernart produzierte Schall viel lauter war als der Rolands.

261

Bei dieser Gelegenheit wird in einem Schlachtgeschehen ein Musikinstrument *ausnahmsweise* von einem Christen gespielt. Sonst wird die Kampfmusik in der zweiten und ersten Auseinandersetzung offenbar *immer* von den Heiden produziert. Damit ist nicht gesagt, daß die Christen keine Instrumente besitzen. Im Gegenteil: Auf dem Weg nach Orange erklärt der Erzähler, daß der Aufmarsch des Christenheeres vom Erklingen der Trompeten und Trommeln begleitet wird (Wb. 225, 13f.). Auch in Orange sind bei den christlichen Kampfvorbereitungen Trompeten zu hören (Wb. 314, 28; 316, 16f.). Und doch wird während des gesamten Kampfgeschehens *keine* christliche Schlachtmusik geschildert. Das kommt sicherlich nicht von ungefähr. Die Wirkung, die die heidnische Musik auf die Gegner haben soll wird vom Erzähler während der ersten Schlacht erklärt:

„vil puken, vil tamburen,
 businen und floytieren.
 nu wold ouch punieren
 Terramer mit krache
 den getouften zungemache“ (Wb. 34, 6ff.).

Die Christen sollen ganz klar von dieser Kampfmusik erschreckt oder eingeschüchtert werden; aber auf einem anderen literarischen Niveau sollen diese Klänge auch eine weitere Wirkung erzielen, denn diese dargestellte Musik sollte scheinbar vom Publikum Wolframs als Teil der allgemeinen heidnischen Bedrohung wahrgenommen werden.

Aber nicht nur auf diese Art wird die von den Heiden dargestellte Bedrohung akustisch untermauert: In der ersten Schlacht werden auch unmenschliche Stimmen als Teil des allgemeinen Schlachtlärms geschildert;

so etwa die Töne, die aus dem Munde der Männer des Heiden Gorhants hervorkommen:

„der don von ir munde
gal sam die leithunde
oder als ein kelber muoter lüet.“ (*Wb.* 35, 15ff.).

Später bemerkt Wolfram, daß so viel Lärm von diesen Stimmen produziert wird, daß das Meer dabei in Aufruhr hätte geraten können (vgl. 41, 4ff.). Interessanterweise werden in der zweiten Schlacht keine solchen unmenschlichen Stimmen beschrieben, und das, obwohl Gorhant an dieser Auseinandersetzung auch teilnimmt.

262

Die Forschung hat schon oft darauf hingewiesen, daß sich die Schilderung der ersten Kampfhandlung von der der zweiten unterscheidet: Die zweite Schlacht wird bekanntlich viel ausführlicher dargestellt als die erste. Gegenüber den knapp 1.500 Versen, die die erste Schlacht samt Vorbereitungen beschreiben, hat Wolfram für die zweite Schlacht (nach den detaillierten Vorbereitungen im siebenten Buch) mehr als 2.500 Verse in Anspruch genommen. Im Gegensatz zur ersten Kampfhandlung zwischen Christen und Heiden wird der Beginn der zweiten auf eine sehr geordnete Weise durchgeführt: Wolfram versucht offensichtlich ein klares Bild vom Schlachtverlauf zu vermitteln, indem er — im Gegensatz zur ersten Schlacht — am Anfang der zweiten einen viel überschaubareren und geregelteren Ablauf der Ereignisse darstellt. Aber nicht nur in dieser Beziehung unterscheiden sich die zwei Kampfhandlungen: Wie wir schon gesehen haben, wird auch in akustischer Hinsicht die zur Niederlage der Christen führende erste Schlacht anders geschildert als die mit dem christlichen Sieg endende zweite Schlacht.

Besonders auffällig ist dieser Unterschied in bezug auf die Schalleignisse, die von den am Schlachtfeld eingesetzten Waffen produziert werden: Erklingende Schwerter und krachende Lanzen sind auf dem Schlachtfeld von Alischanz zu hören. In der ersten Schlacht jedoch wird der Klang eines Schwertschlags nur *einmal* erwähnt (*Wb.* 38, 24; vgl. jedoch: 54, 24); der Schall von krachenden Lanzen wird erst *nach* der Niederlage geschildert (*Wb.* 56, 10; 57, 8). Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Schwerter und Lanzen in der ersten Schlacht nicht eingesetzt werden: Im Gegenteil, Christen und Heiden kämpfen oft mit diesen Waffen. Ihre Wirkung jedoch wird eher auf *visuelle* als auf *akustische* Art dargestellt. Beim Zweikampf zwischen Vivianz und Nöupatris, zum Beispiel, der oft als Höhepunkt der ersten Schlacht gesehen wird, wird das Krachen der Lanzen *nicht* geschildert, dafür aber wird — und zwar auf detaillierteste Weise — *bildhaft* dargestellt, wie das Banner der Lanze den Leib des Vivianz durchbohrt.

In der zweiten Schlacht dagegen wird der Einsatz dieser Waffen viel öfter im Hinblick auf ihre akustische Wirkung geschildert: In dieser Kampfhandlung wird das Krachen der Speere und Lanzen fünf Mal (333, 23ff.; 351, 22f.; 370, 16; 372, 12f.; 427, 27ff) und das Klingeln der Schwerter zehn Mal (380, 24; 383, 6ff.; 396, 7; 402, 3; 407, 30; 413, 1; 417, 16; 424, 30; 437, 16f.; 441, 20; vgl. auch 374, 14) von Wolfram erwähnt (d.h. fünf bzw. zehn mal öfter als in der ersten Schlacht). Wie wir im *Parzival*-Roman gesehen haben, handelt es sich beim Erklängen der Schwerter und dem Krachen der Lanzen um Schallereignisse, die keineswegs negativ bewertet sind: Sie gehören eindeutig zum Teil des idealisierten ritterlichen Lebens.

Anscheinend auch im *Willehalm*: Als Willehalms Vater Heimrich in Munleun sein Versprechen abgibt, seinem Sohn zu helfen, erklärt er bezeichnenderweise:

„gar dine vlust und dine klage
al balde uf mine helfe sage.
waz swerte drumbe erklingen sol!“ (*Wb.* 150, 11ff.).

Es ist, als ob für Heimrich das Erklängen des Schwertes ein akustisches Symbol des ritterlichen *triuwe*-Ideals darstellt. Später als Willehalm bei der Beratung der Fürsten in Orange die Gründe für den Krieg erläutert, erklärt er, was ein wahrer Ritter beim Frauendienst lernen muß:

„er mac sin herze doch keren hin
uf dienst nach der wibe lon,
da man lernet sölhen don,
wie sper durch schilde krachen,
wie diu wip dar umbe lachen,
wie vriundin vriunts unsemftekeit
semft.“ (*Wb.* 299, 20ff.).

So wird von Willehalm das Krachen des Speeres auf dem Schild als akustischer Teil des idealen, ritterlichen Minnedienstes klassifiziert. Die Art und Weise wie die handelnden Personen auch in dieser Dichtung diese Schallereignisse (d.h. das Erklirren des Schwertes und das Krachen der Lanze) wahrnehmen, zeigt, daß diese akustischen Zeichen auch in diesem Rahmen eine ganz bestimmte Bedeutung haben.

Die Tatsache, daß diese mit dem Ritterideal verbundenen Töne fast ausschließlich in der zweiten Schlacht vorkommen, zeigt, daß sie eine von Wolfram gewollte Wirkung haben sollen: Denn die geregeltere, klarer

gestaltete zweite Schlacht (die ja mit der Matribleiz-Szene endet) scheint in akustischer Hinsicht einem höfischen Schlacht- und Kampffideal näher zu stehen als die erste militärische Auseinandersetzung (die mit dem Tod des Vivianz und der Hinschlachtung Arofels schließt). Der ritterliche Kampf der ersten und der zweiten Auseinandersetzung wird offenbar akustisch in verschiedenen Weisen stilisiert.

Aber nicht nur in dieser Beziehung unterscheiden sich die Tonräume der zwei Alischanz-Schlachten. In der ersten Auseinandersetzung kommen Klänge einer ganz anderen Art vor: Diese werden schon in der Ansprache Willehalms erwähnt, als der Christenführer seinen Rittern erklärt, daß sie eine zweifache Belohnung für ihren Dienst auf dem Schlachtfeld erwartet: *Uferde hie durh wibe lon / und ze himel durh der engel don* (*Wb.* 17, 1f.). Diese Meinung wird auch vom Erzähler geteilt, der sein Publikum aufklärt:

„swer sich vinden lat durh in in not,
der enpfahet unendelosen solt:
dem sint die singaere holt,
der don so hell erklinget.
wol im derz dar zuo bringet,
daz er so nahen muoz gesten
daz in der don niht sol vergen!
ich mein ze himele der engel klanc:
der ist süezer denne süezer sanc.“ (*Wb.* 31,12ff.).

Es handelt sich eindeutig um den himmlischen Gesang der Engel, der als Belohnung für die Märtyrer der ersten Schlacht gewährleistet wird, wenn sie ins Paradies aufgenommen werden. Dadurch scheint sich der akustische Raum des Schlachtfelds nach oben zu öffnen und eine klangliche Verbindung wird hergestellt zwischen dem vom ritterlichen Schlachtlärm begleiteten irdischen Kampf und dem Himmel. Der Zusammenhang zwischen Kampfplärm und dem *engel don* wird vom Erzähler untermauert, indem er gegen Ende der Schlacht behauptet:

„der sele riuwe hordes
vil uf ein ander legten,
himels done si wegten,
daz vil der engel sungen,
swenne in diu swert erklungen.“ (*Wb.* 38, 20ff.).

Hier wird noch deutlicher die akustische Verbindung zwischen dem ritterlichen und dem himmlischen Schallregister hergestellt: eine klangliche

Beziehung zwischen dem Erklängen des Schwertes und dem Singen der Engel. Selbstverständlich ist solch eine Verbindung passend für ein Epos, das einen heiligen Krieg beschreibt und zudem deutliche hagiographische Züge besitzt. Interessanterweise jedoch handelt es sich in dieser Dichtung nicht um eine *dauerhafte* akustische Beziehung, denn während der zweiten Schlacht wird *nirgends* vom Gesang der Engel gesprochen. Wie der fehlende Klang der ritterlichen Waffen oder die unmenschlichen Stimmen der Heiden gehört diese himmlische, akustische Komponente ganz eindeutig zum Tonraum des von der christlichen Niederlage dominierten ersten Teils der Dichtung. Es scheint sich bei den klanglichen Darstellungen der zwei Alischanz-Schlachten um ganz unterschiedliche Kodierungs- und Stilisierungsebenen zu handeln.

Wie wichtig Wolfram dieses übernatürliche Schallelement schon zu Beginn der Dichtung war, scheint auch der Prolog zu verdeutlichen, denn auch hier ist vom *don* die Rede: *der rehten schrift don und wort / din geist hat gesterket*. (*Wh.* 2,16f.) sagt der Erzähler. Die Forschung streitet seit langem über die Bedeutung dieses enigmatischen Satzes, vor allem über die Bezeichnung *rehtiu schrift* (bedeutet sie ‚heilige Schrift‘, ‚wahre Schrift‘, ‚wahres Schreiben‘, ‚die richtige Quelle‘?). Mich interessiert natürlich, was in diesem Zusammenhang *don* zu bedeuten hat. Für Joachim Heinzle soll *don* mit ‚Wortklang‘ übersetzt werden¹⁴, für Walter Haug mit ‚Lobgesang‘¹⁵, für Marion Gibbs mit ‚the sound of the Holy Scriptures‘¹⁶. Soll hier wirklich eine akustische Verbindung hergestellt werden mit dem himmlischen Bereich? Wenn wir das mit *don* verbundene Register (vor allem im ersten Teil der Dichtung) in Betracht ziehen, dann scheint in der Tat die Art und Weise, wie die Bezeichnung *dôn* im Verlauf der ersten Schlacht benutzt wird, darauf hinzudeuten, daß sich diese Bezeichnung im Prolog auch auf ein himmlisches Schallereignis bezieht — eine handfeste Antwort gibt es jedoch nicht...

Es ist klar, daß in vielerlei Beziehung der Tonraum von Wolframs *Willebalm* weit entfernt ist von dem höfischen *vreuden schal* in Wolframs *Parzival*. Hier ist nirgends der *minne*-fördernde Gesang der Vögel zu

¹⁴ *Wolfram von Eschenbach. Willebalm*. Nach der Hs. 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übers., Kommentar. Hg v. Joachim Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Hs. u. einem Aufsatz v. Peter u. Dorothea Diemer, Frankfurt 1991, S. 13.

¹⁵ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. überarb. u. erweiterte Aufl., Darmstadt 1992, S. 184.

¹⁶ *Wolfram von Eschenbach. Willebalm*, übers. v. Marion E. Gibbs u. Sidney M. Johnson, Harmondsworth 1984, p. 18.

hören (wie das etwa in Soltane der Fall war); hier wird keine Tanzmusik gespielt, nicht mal auf dem französischen Hofe; die mit höfischen Turnier verbundenen Schallereignisse finden hier alle im Rahmen eines bittersten religiösen Kampfes statt. Und trotzdem: In dieser von *mort* dominierten, recht düsteren Gesellschaft gibt es wenigstens manchmal Reminiszenzen der freudigen Schallereignisse, die das glückliche, höfische Leben begleiten. Aber es sind bloß Reminiszenzen, die von Wolfram sehr gezielt eingesetzt werden, wie etwa die plätschernde Quelle in Munleun (*ein brunne, der wol klanc'*, 176, 14), von der Willehalm trinkt, und der den französischen Hof akustisch mit einer höfischen Idylle verbindet.

Auch im siebenten Buch wird wieder so ein klanglicher Bezug zum glücklichen höfischen Leben hergestellt, als einer der flüchtenden Franzosen bei Petit Pont Rennewart erklärt, was in Frankreich zu erwarten ist:

„wir sulen ouch hoeren klingen
den win vome zapfen springen,
als den hirz von ruore“ (*Wb.* 326, 23ff.).

Anscheinend wollen sich diese Feiglinge zurückziehen, damit sie in französischen Schenken den „rauschenden Wein“ hören können, der, wenn er „vom Zapfen springt“, wie „ein aufgeschreckter Hirsch“ klingt. Es erwartet ihnen ein — allem Anschein nach — glückliches Leben, in dem gewisse angenehme (vor allem: nicht militärische) Aktivitäten (d.h. Wein und die Jagd) akustisch miteinander verknüpft sind. Aber solche mit den erfreulichen Seiten des Lebens verbundenen Schallereignisse stellen in der heroischen Welt des *Willehalm*-Epos eher eine Ausnahme dar, eine Ausnahme, die möglicherweise darauf hindeutet, daß diejenigen, die nach Frankreich zurückkehren wollen, nichts auf dem von Schlachtlärm dominierten Feld von Alischanz zu suchen haben; ihre Welt (oder besser: die von ihnen bevorzugte akustische Umgebung) ist ganz eindeutig eine andere.

Im *Willehalm* ist also vom *vreuden schal* wenig zu spüren: Dagegen wird der *jâmer schal* oft und an fast allen Schauplätzen des Werkes geschildert. Dieser wird so oft beschrieben, weil er den akustischen Teil der *klage* darstellt, eine zu erwartende Reaktion der Überlebenden auf die Nachricht von den Toten. Diese *klage* wird klanglich begleitet von einem *jaemerlichen don* (*Wb.* 115, 8) oder einem *weinenlichen don* (*Wb.* 255, 21), einem *jaemerlichen galm* (*Wb.* 129, 22), einem allgemeinen *geschrei* (*Wb.* 152, 14) oder einem *siuftebaeren schal* (*Wb.* 445, 22) der Stimmen. Aber nicht nur dadurch werden die Gefühle der handelnden Personen akustisch geschildert. Willehalms Herz *erkracht* vor Trauer, als er bei seinem Neffen Vivianz die Totenwache hält (*Wb.* 70, 28ff.); wenn die Nachricht

vom Tod Vivianzens von Willehalm am französischen Hof mitgeteilt wird, dann reagieren seine Familienmitglieder nicht nur mit Tränen — die Trauergesten ihrer Körper haben zudem eine akustische Komponente:

„da wart an den stunden
manec edeliu hant gewunden,
daz si begunden krachen.“ (*Wb.* 152, 5ff.).

Aber auch die Tränen, die wegen Vivianz vergossen werden, verursachen Schall, wie bei Willehalms Bruder Bertram:

„sin ougen warn entlochen,
daz ieslich zaher den anderen dranc:
ir vallen im uf der waete klanc.“ (*Wb.* 171, 18ff.).

Krachende Herzen, krachende Hände und erklingende Tränen — auf ähnlich akustisch-metaphorische Art reagieren auch die handelnden Personen im *Parzival* (da kommen auch krachende Herzen vor). Doch da sind diese emotionale Schallereignisse Ergebnis einer Minnehandlung: Obwohl die *minne* im *Willehalm* eine bedeutende Rolle zu spielen hat (es geht ja hier um *minne und ander klage*) scheint die *ander klage* — auch in klanglicher Hinsicht — doch die Oberhand zu gewinnen.

Krachende Herzen, krachende Hände und erklingende Tränen — auf ähnlich akustisch-metaphorische Art reagieren auch die handelnden Personen im *Parzival* (da kommen auch krachende Herzen vor). Doch da sind diese emotionale Schallereignisse Ergebnis einer Minnehandlung: Obwohl die *minne* im *Willehalm* eine bedeutende Rolle zu spielen hat (es geht ja hier um *minne und ander klage*) scheint die *ander klage* — auch in klanglicher Hinsicht — doch die Oberhand zu gewinnen.

Ich komme jetzt zum Schluß: Ich habe zu zeigen versucht, inwiefern in Wolframs *Willehalm* eine Reihe Schallereignisse beschrieben und funktionalisiert werden. Dominant dabei sind die mit Kampflärm verbundenen Töne, die in den zwei Alischanz-Schlachten eine strukturelle Bedeutung erlangen, etwa in der Art, wie die Kampfmusik an Schlüsselstellen der Auseinandersetzungen (beim Beginn, auf dem Höhepunkt und am Ende) eingesetzt wird. Es wurde auch gezeigt, inwiefern es akustische Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Schlacht gibt: Die erste Auseinandersetzung wird durch die bedrohlichen, unmenschlichen Stimmen der Heiden charakterisiert; die christlichen Kämpfer dieses Schlachtes werden im Himmel dann mit dem Gesang der Engel belohnt.

In der zweiten Schlacht dagegen ist der höfische Waffenklang dominant. Auch die im *Parzival*-Roman vorzufindenden *vreude*- und *jâmer schal*-Register kommen im *Willehalm*-Epos vor. Im *Parzival* haben diese Register ganz bestimmte Bedeutungen und Funktionen: Das *vreuden schal*-Register umfaßt die Klangereignisse der glücklichen, höfischen Gesellschaft; das *jâmer schal*-Register ist negativ besetzt und beschreibt die *klage* und die gefährvollen Ereignisse des Romans. Im *Willehalm* scheint Wolfram diese Schallregister oft umfunktionalisiert zu haben. So werden die im *Parzival* ästhetisch-literarisch eingesetzten akustischen Zeichen im *Willehalm* auch für andere Zwecke benutzt, sie werden z.T. semiotisch neu klassifiziert und daher im höfisch-literarischen Register umkodiert. Es wäre natürlich noch nachzuprüfen, inwiefern die jetzt ausgearbeiteten Ergebnisse in anderen höfischen Werken, in den anderen Gattungen — etwa in der Lyrik, in der Legende oder in der Heldenepik — gültig sind; dann könnte noch klarer festgestellt werden, inwiefern Wolfram im *Willehalm* verschiedene akustische Codes (der verschiedenen Gattungen) hier eingesetzt hat. Dadurch wäre es vielleicht auch möglich, zu einer Definition der Poetik des Schalls in der mittelhochdeutschen Literatur gelangen zu können.

NOTAS SOBRE LA TRADICIÓN TEXTUAL
DEL *DE CONSTRUCTIONE OCTO PARTIUM ORATIONIS*
(VENECIA, 1570) DE MANUEL ÁLVARES, S. I.,
EN ITALIA Y EN CASTILLA DURANTE EL SIGLO XVI

ROGELIO PONCE DE LEÓN ROMEO
rromeo@letras.up.pt

1. Introducción

Los manuales pedagógicos, fieles servidores del contexto cultural que los vio nacer, suelen tener una rica pervivencia — y a veces agitada, fruto de la evolución del pensamiento — en lo que se refiere a la tradición textual. Ello, en las *Artes* gramaticales renacentistas, resulta bien visible, especialmente en aquellas que disfrutaron de una amplia difusión, en ciertos casos secular; obra a todas luces ilustrativa son las *Introductiones latinae* (Salamanca, 1481) de Antonio de Nebrija, de las que aún en las potriméricas del siglo XIX español se daban a la estampa ediciones que, por otra parte, muy poco tenían que ver con la *editio princeps*¹. El mismo Nebrija había ya remozado su *Arte*, ora vertiéndola al castellano en las *Introductiones latinæ contrapuesto el romance al latín* (Salamanca, cc. 1488)², ora ampliándola por medio de densas glosas en la *Recognitio*

¹ Para una excelente bibliografía sobre la difusión editorial de la gramática del humanista andaluz, cf. Miguel Ángel Esparza Torres y Hans-Josef Niederehe, *Bibliografía nebrisenise. Las obras completas del humanista Antonio de Nebrija desde 1481 hasta nuestros días*, Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 1999.

² De esta obra hay una edición crítica con estudio preliminar a cargo de Miguel Ángel Esparza Torres y Vicente Calvo, Münster, Nodus, 1996.

(1495), tercera edición y revisión definitiva del autor³. Con el paso de los años el *Arte* del Nebrisense se vio alterado a causa de las exigencias pedagógicas y científicas de los docentes y discentes, que afectaron a la postre a la transmisión del texto; son bien conocidas, a este respecto, las repercusiones que tuvo la edición del *Antonio* al cuidado de Juan Luis de la Cerda, intitulada *De institutione grammatica libri quinque* (Antequera, 1601⁴)⁵. Semejantes alteraciones textuales, debido a su extraordinaria difusión, fueron sentidas por otro de los manuales señeros para la instrucción de generaciones de estudiantes europeos en las letras latinas; nos referimos a los *De institutione grammatica libri tres* (Lisboa, *Excudebat Ioannes Barrerius typographus regius*, 1572) de Manuel Álvares (1526-1583), cuyo libro segundo, consagrado a la sintaxis, había visto la luz en Venecia dos años antes con el título *De constructione octo partium orationis libellus*, muy probablemente emparentado con un opúsculo anónimo que se editó por primera vez en Coimbra el año de 1555, y posteriormente reeditado — por regla general, con los *Carmina Ioannis Despauterii de arte grammatica*⁶ — en diversas ciudades portuguesas. Es precisamente

³ Cf. Virginia Bonmatí Sánchez, «*Sermo latinus, sermo hispaniensis y sermo hispanicus* en la obra gramatical de Antonio de Lebrija», in *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario (1492-1992)*, Ricardo Escavy, José Miguel Hernández Terrés y Antonio Roldán (eds.), Murcia, Secretariado de publicaciones e intercambio científico de la Universidad, 1994, t. I, pp. 144-145.

⁴ Cf. Miguel Ángel Esparza Torres y Hans-Josef Niederehe, *Bibliografía...*, op. cit., n.º 424.

⁵ Sobre dicha reforma del *Antonio*, véase la acertada exposición que ha llevado a cabo recientemente Eustaquio Sánchez Salor, *De las "elegancias" a las "causas" de la lengua: retórica y gramática del humanismo*, Alcañiz / Madrid / Cádiz [etc.], Instituto de Estudios Humanísticos / Ediciones del Laberinto; Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz [etc.], 2002, pp. 164-185.

⁶ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «Textos gramaticales jesuíticos para la enseñanza del latín en Portugal: el *De constructione octo partium orationis* (Coimbra 1555)», in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 22, 1, pp. 211-253. En Francia, los *Commentarii grammatici* de Despauterio también sufrieron, con el paso del tiempo, abundantes alteraciones de índole textual (cf. Bernard Colombat, *La grammaire latine en France à la Renaissance et à l'Âge classique. Théories et pédagogie*, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 66-77). En España no sólo las *Introductiones latinae* se adaptaron a las necesidades pedagógicas; también obras ampliamente difundidas en las aulas fueron remodeladas por motivos de tipo científico o didáctico. Es el caso del *Liber de octo partium orationis constructione* (Medina del Campo, 1600) del jesuita segoviano Bartolomé Bravo (cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «El *Liber de octo partium orationis constructione* (Medina del Campo, 1600) de Bartolomé Bravo, S.I., y sus comentadores durante los siglos XVII y XVIII», in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 20, t. II, pp. 569-606).

sobre la tradición textual del libro sintáctico alvaresiano durante el último cuarto del siglo XVI sobre lo que versa el presente estudio.

Del *De constructione octo partium orationis* procedimos, hace algunos años, a establecer el texto, incluido en la edición crítica de los *De institutione grammatica libri tres*⁷. En aquella ocasión tan sólo se consideraron las ediciones de la gramática y de la sintaxis publicadas en vida del autor y, particularmente, aquellas que se destinaron al uso de los colegios ibéricos de la Compañía de Jesús. Por lo que se refiere al *De constructione*, se excluyeron, obviamente, las ediciones castellanas hasta 1583 cuyos ejemplares no se habían localizado y aquellas otras que se dieron a la estampa entre 1584 y 1597; por otro lado, tampoco se tuvieron en cuenta las numerosas ediciones italianas que salieron a la luz entre 1570 y 1580, si bien conjeturamos la filiación entre las sintaxis castellanas de la década de los 70 y sus coetáneas itálicas. Así mismo, en 2003 fue publicada otra edición crítica de la sintaxis del P.^e Álvares que Juan M.^a Gómez Gómez realizó y defendió en calidad de tesis doctoral un año antes⁸. En este excelente trabajo, tampoco se tiene en cuenta, por sobrepasar los objetivos que puso el autor a su estudio, la tradición textual italiana, así como las relativamente numerosas ediciones castellanas que vieron la luz hasta 1597. Así pues, uno de nuestros objetivos, a fin de completar la abundante información presentada en los trabajos referidos, será determinar los sucesivos estados de redacción del texto sintáctico alvaresiano; además, trataremos de arrojar luz sobre la filiación de las ediciones castellanas y de las italianas con otras que recogen la gramática íntegra de Manuel Álvares, en concreto con la *editio princeps* y con otras particularmente importantes por el cuidado con que se llevaron a cabo, como la lisboeta de 1578⁹ (*Excudebat Antonius Ribertius, expensis Ioannis*

⁷ *Aproximación a la obra de Manuel Álvares. Edición crítica de sus De institutione grammatica libri tres*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, recurso electrónico en proceso de edición. La *editio princeps* será notada, en las variantes seleccionadas que se presentarán más adelante, por medio de la sigla *Oli1*.

⁸ *Emmanuelis Aluari e Societate Iesu de institutione grammatica liber secundus de octo partium orationis constructione. Estudio, edición crítica, traducción, notas e índices*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2003 (recurso electrónico).

⁹ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, «La difusión de las artes gramaticales latino-portuguesas en España (siglos XVI-XVII)», in *Actas do Colóquio Internacional Entre Portugal e Espanha. In honorem José Adriano de Freitas Carvalho (Península. Revista de Estudos Ibéricos, 0)*, Oporto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 126-128. Según ciertos autores (cf. Amadeu Torres, «Humanismo inaciano e artes de Gramática: Manuel Álvares entre a "ratio" e o "usus"», in *Gramática e Linguística. Ensaíos e outros*

Hispani bibliopolæ), reimpressa un año después en Zaragoza (*Excudebat Ioannis Alteraque*); finalmente, pretendemos averiguar en qué grado se relacionan las ediciones italianas y las castellanas.

2. Ediciones italianas

Hasta finales de la década de los setenta, se registran las siguientes ediciones¹⁰:

272

- i) Venetiis, Apud Michaellem Tramezinum 1571¹¹ [1570] [*libellus*] (*Ven1*);
- ii) Venetiis, Apud Michaellem Tramezinum 1571¹² (*Ven2*);
- iii) Romae, Apud Victorium Aelianum. Ad instantiam Michaelis Tramezini 1572¹³ [*libellus*] (*Rom1*);
- iv) Venetiis, Apud Michaellem Tramezinum 1574¹⁴ (*Ven3*);
- v) Romae, Impensis haeredum Francisci Tramezini. Apud Iosephum de Angelis 1577¹⁵ (*Rom2*);
- vi) Venetiis, Apud Michaellem Tramezinum 1579¹⁶.

estudos, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa — Instituto de Letras e Ciências Humanas / Centro de Estudos Linguísticos, 1998, p. 93, n.º 18), en 1573 se publicó en Lisboa una segunda edición sin escolios de la gramática alvaresiana, de la que apenas tenemos noticias. Años más tarde — concretamente en 1578 y 1583 — salen del mismo taller dos nuevas ediciones de los *De institutione grammatica libri tres*, que, pese a que los preliminares datan de 1573, podrían guardar diferencias textuales nítidas con aquélla. De la de 1583 — quizás la edición dirigida al público luso más cuidada en vida del autor — hemos consultado un ejemplar que se guarda en la Biblioteca Nazionale de Roma (BNR), sig.ª 204.23.D.13.

¹⁰ A las ediciones, tanto italianas como castellanas, cuyos ejemplares hemos localizado y consultado se les asignan sendas siglas, por medio de las cuales nos referimos a aquéllas en las variantes reproducidas a lo largo del presente estudio.

¹¹ Cf. *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche, 1985, v. I: A, p. 99. El año de edición que aparece en la portada es el de 1571; en el colofón, sin embargo, aparece el de 1570. Se guarda un ejemplar en la BNR, sig.ª 6.3.B.22.1.

¹² Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, Schepens / París, Picard, 1890, t. I, c. 224; *Le edizioni...*, *op. cit.*, p. 99. Ejemplar en la BNR, sig.ª 69.6.D.11.1.

¹³ Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de...*, *op. cit.*, c. 224; *Le edizioni...*, *op. cit.*, p. 99. Ejemplar en la BNR, sig.ª Misc. A.296.13.

¹⁴ Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de...*, *op. cit.*, c. 224; *Le edizioni...*, *op. cit.*, p. 99. Ejemplar en la BNR, sig.ª 6.3.B.27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100. BNR, sig.ª 34.10.A.2.4.

¹⁶ *Ibid.*, *ibidem*. Se tiene noticia de un ejemplar en la Biblioteca Marucelliana de Florencia, que no nos ha sido posible consultar.

Cabe señalar, en primer lugar, el hecho de que la *editio princeps* corresponde a la sintaxis desnuda de glosas. En efecto, como acontece con la gramática íntegra de Manuel Álvares, el *De constructione octo partium* se difunde, por así decir, en dos formatos: el que sale exclusivamente con los preceptos y el que se da a la estampa con las explicaciones relativas a aquéllos. El primero, como veremos, tendrá una divulgación mayor en España; en Italia, no obstante, tan sólo se publica una segunda vez en Roma el año de 1572. Del cotejo por calas llevado a cabo hemos de concluir que tanto el *libellus* de 1570 como el de 1572 presentan variantes redaccionales específicas frente a las restantes ediciones italianas; así, se omiten ciertas citas para fundamentar los preceptos gramaticales¹⁷:

290.30 Idem, ibidem: "Tu istud ausus es dicere" *Oli1*: Idem, ibidem: "Tu audes ista dicere" *Ven2 Ven3 Rom2* : om. *Ven1 Rom1*

299.3 Populo ut placerent, quas fecisset fabulas *Oli1 Ven2 Ven3 Rom2* : om. *Ven1 Rom1*

296.1 Idem, Ab Urb., 1: "Consilia, populi exercitus uocati" [*post uocati summa rerum, ubi aues non admisissent, dirimerentur add. Ven2 Ven3 Rom2*] *Oli1 Ven2 Ven3 Rom2* : om. *Ven1 Rom1*

433.1-2 Ex eodem, in Oratore: "Sit igitur hoc cognitum, numeros oratorios eosdem esse qui sunt poetici" *Oli1* : Ex eodem, in Oratore: "Numeri oratorii iidem sunt qui poetici" *Ven2 Ven3 Rom2* : om. *Ven1 Rom1*

Por otro lado las ediciones del *libellus*, a diferencia de las sintaxis italianas con escolios o de la primera edición lisboeta de los *De institutiones grammatica libri tres*, no presentan un criterio uniforme en la designación latina de ciertos casos, tal como reflejan los siguientes testimonios:

309.14-15 Substantiua, cum ad laudem uel uituperationem refereruntur, genitiuo uel ablatiio gaudent *Oli1 Ven1 Rom1*: Substantiua, cum ad laudem uel uituperationem refereruntur, interrogandi uel auferendi casu gaudent *Ven2 Ven3 Rom2*

321.25-26 Adiectiua quibus generalis dimensio significatur accusatiuum uel ablatiium casum postulant *Oli1*: Adiectiua quibus generalis dimensio significatur accusandi uel auferendi casum postulant *Ven1 Ven2 Ven3 Rom1 Rom2*

¹⁷ La cifra que encabeza las variantes corresponde al número de página y al de línea; el punto media entre uno y otro. Utilizamos como referencia la edición incluida en nuestra tesis de doctorado.

Así mismo, tanto la edición veneciana de 1570 como la romana de 1572 finalizan la sintaxis con un conjunto de admoniciones – de finalidad netamente pedagógica¹⁸ — sobre la construcción de los verbos “suadeo” y “persuadeo”, “iubeo”, “adhibeo”, “uereor” y “escaro”. Estamos, en suma, ante variantes redaccionales que certifican, en nuestra opinión, estados del texto diferentes, correspondientes, respectivamente, a las sintaxis italianas sin glosas y con ellas; muy probablemente la redacción del *libellus* sea anterior a la que se registra en los impresos *cum explicationibus*, pese a que se publicaron, entre 1570 y 1572, unas y otras simultáneamente.

Así y todo, lo más reseñable, a nuestro juicio, de las ediciones italianas en su totalidad es que transmiten, a lo largo de la década de los setenta¹⁹, una redacción anterior a la que aparece en el libro segundo de la gramática íntegra de Álvares, que disfrutó, por lo demás, de una considerable difusión en Italia durante aquellos años²⁰. Una de las divergencias más destacadas resulta del hecho de que las ediciones sintácticas consultadas omiten el capítulo referido a la construcción figurada — que, junto con la *constructio iusta*, conforma el eje en que se basa la concepción sintáctica alvaresiana —, a pesar de anunciar tal división de la materia sintáctica al inicio de la obra. Quizás por tal razón, en las ediciones con explicaciones se omiten ciertas afirmaciones del autor que remiten precisamente al capítulo que desarrolla la sintaxis figurada. Véase, a modo de ilustración, el siguiente pasaje:

298.28-30 Illud Plinii, lib. 18, c. 35, “Nube grauida candidante, quod uocant tempestatem albam, grando imminebit”, et alia id genus figuratae constructioni reseruauimus *Oli1 : om. Ven2 Ven3 Rom2*

Que la versión contenida en las ediciones citadas es anterior a la del libro segundo de los *De institutione grammatica libri tres* lo muestra también la redacción de numerosos pasajes de las glosas, en la medida

¹⁸ “Verba quae dam nominatim excipere placuit, in quorum usu ferme solent pueri offendere” (Manuel Álvares, *De constructione octo partium orationis libellus*, Venecia, 1571 [1570], f. 28v.).

¹⁹ Es muy posible que la edición veneciana de 1579 — que no hemos podido consultar — presente una redacción diferente a las anteriores, por cuanto se publica como *editio secunda*, quizás coincidente con el libro segundo que se incluye en las ediciones italianas de los *De institutione grammatica libri tres*.

²⁰ Hasta el año de la muerte del autor, el *Arte* alvaresiana se publica, en sus dos versiones — con comentarios o sin ellos —, en los siguientes lugares: Venecia, 1575; Roma, 1578; Roma, 1580; Venecia, 1581; Nápoles, 1583.

en que no es infrecuente que los testimonios de la sintaxis presenten una versión menos extensa, carente de un gran número de autoridades, reproducidas, por lo demás, en las ediciones íntegras de la gramática. De entre las calas realizadas para el presente estudio, presentamos a título ilustrativo la glosa que se registra tras los preceptos sobre los adverbios acabados en 'o':

465.20-466.15 'Longe' pro 'multo' etiam iungitur comparatiuo. Virg., 9: "At pedibus longe melior Lycus". Pro 'ualde' iungitur et iis nominibus, quae uim superlatiui habent. Cic., Bruto, lib. 13: L. "Castronius Paetus longe princeps municipii Lucensis". Idem, 4, Verr.: "Longe primus ciuitatis est Epicrates". Praeterea nominibus, quae diuersitatem dissimilitudinemque significant, ut 'longe alius', 'dispar', 'dissimilis'. Idem, Pro Font.: "O fortunam longe disparem M. Fonteii". Item aduerbiis 'aliter', 'secus', 'ante', post et uerbis 'antecello', 'praesto', 'antepono', quae aduerbium 'multo' etiam admittunt. Sed haec hactenus, ne praestantissimo magistro usui iniuriam faciamus. Quoniam quae aduerbia quibus gradibus iungantur diximus, illud minime praetermittendum est, 'omnis' etiam cum superlatiuis frequenter iungi. Cic., Licinio, lib. 5: "Quamobrem uelim ita et ipse ad me scribas de omnibus minimis, maximis, mediocribus, ut ad hominem amicissimum". Idem, Ad Q. Frat., lib. 3: "Omnia minima, maxima ad Caesarem mitti sciebam". Idem, 6, Verr.: "Ego mei iam rationem officii confido esse omnibus iniquissimis meis persolutam". 'Quis', cum partitue accipitur, superlatiuum amat. Quint., lib. 7, cap. 5: "De praemiis autem quaeruntur duo: an ullo sit dignus qui petit, an tanto; ex duobus, uter dignior; ex pluribus, quis dignissimus". Cic., Att., lib. 7: "Egeo consilii: quod optimum factu uidebitur, facies. Cum uero comparatiue ponitur, comparatiuo gaudet". Idem, De Amicit.: "Quis clarior in Graecia Themistocle? Quis potentior?". 'Quisque' superlatiuis praeponitur. Idem, 2, De Finib.: "Optimum quidque rarissimum est". Idem, 1, De Orat.: "Ut quisque optime dicit: ita maxime dicendi difficultatem uariosque euentus orationis hominumque iudicia pertimescit". Iungitur etiam eleganter cum nomine 'quotus'. Idem, 2, De Finib.: "Quotus enim quisque philosophorum inuenitur, qui sit ita moratus, ita animo ac uita constitutus, ut ratio postulat?" Item cum nominibus quae uocant ordinalia, ut "Tertio quoque uerbo soloecismum facit". Idem, 4, Verr.: "Quinto quoque anno Sicilia tota censetur". Raro cum nominibus absolutis, ex quibus superlatiua formari possunt, iunctum reperitur. 'Inualidus' tamen 'quisque' aliquoties inuenitur apud Tacitum et apud Suetonium, in Othone, cap. 2: "Ferebatur et uagari noctibus solus atque inualidum quenque obuiorum uel potulentum corripere ac distento sago impositum in sublime iactare". Legitur et cum

comparatiuis, maxime accedentibus aduerbiis 'quo' et 'eo'. Cic., Pro Rosc. Com.: "Quo quisque est solertior et ingeniosior, hoc docet iracundius et laboriosius". Quint., lib. 2, cap. 3: "Erit etiam eo obscurior, quo quisque deterior" *Oli1*: Multa hic consulto praetermitto, quae temporis progressionem discentur, quod si quis est impatiens morae omniaque simul arripere concupiscit, Laurentium adeat, apud quem aduerbiorum 'quam', 'longe', 'facile' ceterorumque usum inueniet. Nobis non fuit propositum Laurentium describere *Ven2 Ven3 Rom2*

Parece claro que, en un primer momento, la voluntad del autor sería la de remitir *De linguae latinae elegantia* de Lorenzo Valla — autor que, por cierto, no sale bien parado en los *De institutione grammatica libri tres* —; con el tiempo, sin embargo, Álvares optó por desarrollar en una glosa con información gramatical complementaria. Pero indicios evidentes de una redacción anterior no sólo afloran en las glosas; en ocasiones, la preceptiva gramatical de las sintaxis venecianas y romanas aparece incompleta — si se compara con la *editio princeps* de la gramática alvaresiana —; así ocurre en la exposición de la construcción de la conjunción — capítulo que cierra, en las ediciones íntegras, la *syntaxis iusta* —, donde, tras el esolío correspondiente a la sintaxis de las conjunciones concesivas "etiamsi", "quanuis", "liceo" y "ut", se remite, por lo que se refiere al aprendizaje de cierto número de conjunciones, no ya a un autor en concreto, sino al *magister optimus usus*:

470.31 Terent. Eun.: "Redeam? Non si me obsecret" *Oli1*: post obsecret Coniunctionum 'ni', 'nisi', 'si', 'siquidem', 'quod', 'quia' caeterarumque constructio ab optimo magistro usu petenda est *add. Ven2 Ven3 Rom2*

Pues bien, la materia relativa a las sintaxis de las conjunciones, cuyo aprendizaje dichos impresos italianos lo dejan al cuidado de la ejercitación, en la *editio princeps* — y con ella las ediciones íntegras de la gramática —, se desarrolla a lo largo de tres páginas²¹. Por otro lado, no es inusual que los testimonios venecianos y romanos presenten una reducción narrativa, respecto de la edición lisboeta de 1572, tanto de preceptos como de explicaciones; ello se muestra a las claras en la exposición sobre el futuro de infinitivo²².

²¹ Manuel Álvares, *De institutione...*, ed. cit., pp. 470-473.

²² *Ibid.*, pp. 402-408.

Tales divergencias textuales entre las referidas ediciones sintácticas y la *editio princeps* de los *De institutione grammatica libri tres* dieron lugar en Italia a un hecho que no se ha puesto suficientemente de relieve; a saber, la difusión simultánea del *De constructione octo partium orationis* en dos estados del texto — sin contar con la primera versión reproducida en los *libelli* de 1570 y 1572 — manifiestamente diferentes. Antes hemos hecho alusión al hecho de que la gramática íntegra de Manuel Álvares disfrutó en tierras italianas de una difusión, por lo menos hasta 1583, bastante considerable²³; dichas ediciones íntegras — hemos consultado las venecianas de 1575²⁴ (*Apud Basam*) y de 1581²⁵ (*Apud Alexandrum Gryffium*) — reproducen, con ciertas mejoras sobre el original, el texto de la *editio princeps*. Tal anomalía editorial fue subsanada con la *recognitio* de la gramática alvaresiana al cuidado de Horacio Torsellino, intitulada *Emmanuelis Aluari e Societate Jesu de institutione grammatica libri tres. Quorum secundus nuper est ad ueterum fere Grammaticorum rationes reuocatus* (Roma, 1584); ciertamente, el jesuita italiano llevó a cabo una profunda reforma estructural — y en menor medida de contenido — de la sintaxis del portugués, hecho que, en último extremo, palió el desajuste textual que afectó, al menos hasta 1579²⁶, a la difusión del *De constructione octo partium orationis*, por cuanto éste, según las noticias de que disponemos, no se volvió a publicar por separado.

3. Ediciones castellanas

Aparecen registradas, en los repertorios bibliográficos consultados, las siguientes:

i) Hispali, Apud Alfonso Scribanum uia serpentina, 1573²⁷ (*His*);

²³ Cf. *supra*, n.º 20.

²⁴ Hemos consultado el ejemplar guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), sig.ª 3/29179.

²⁵ Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Apostolica Vaticana, sig.ª Chigi. IV.1252.

²⁶ Es menester recordar que en dicho año se da a la estampa la *editio secunda*, de la que no hemos podido consultar ningún ejemplar.

²⁷ Cf. Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, Scheepens / París, Picard, 1890, t. I, c. 224; José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española*, Madrid, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneira", 1904, t. I, n.º 2484.I; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1948, t. I, n.º 9341; se guardan sendos ejemplares en la BNM, sig.ª R/25964, y en la Biblioteca Histórica *Marques de Valdecilla*, sig.ª 25344.

- ii) Burgis, Apud Philippum Iuntam, 1574²⁸;
- iii) Burgis, Apud Philippum Juntam, 1584²⁹;
- iv) Madriti, Ex officina Petri Madrigalis, 1587³⁰;
- v) Cordube, Ex officina Iacobi Galuan, 1588³¹ (*Cor*);
- vi) Compluti, Apud haeredes Ioannis Gratiani 1589³² (*Com1*);
- vii) Madriti, Ex officina Petri Madrigalis, 1593³³ (*Mat*);
- viii) Compluti, Ex officina Joannis Gratiani, apud uiduam, 1597³⁴ (*Com2*).

278

Por lo que se refiere a la edición sevillana — con comentarios — de 1573, en otro sitio hemos ofrecido pruebas de que, no obstante publicarse un año después de la *editio princeps* de los *De institutione grammatica*

²⁸ Cf. José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, n.º 2484.II; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, n.º 9342; Juan Antonio Sagredo Fernández, *Fuentes para el estudio de la imprenta en Burgos*, Madrid, Ayuntamiento de Burgos, 1997, p. 165.

²⁹ Cf. Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, n.º 9344.

³⁰ Cf. Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI)*, Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1891, n.º 250; Yolanda Clemente San Román, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel, Reichenberger, 1998, t. II, n.º 346. Sobre el ejemplar localizado por Pérez Pastor en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, esta autora afirma no haberlo localizado en dicha biblioteca (*ibid.*, *ibidem*).

³¹ Cf. *Livros impressos no Século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. II Tipografia espanhola*, Évora, Publicações da Junta Distrital de Évora, 1966, n.º 21; Agustín Palau Claveras, *Addenda & corrigenda o volumen complementario del Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palacete Palau y Dulcet, 1990, t. I, n.º 9345. Se guarda un ejemplar en la Biblioteca Pública de Évora, sig.^a Séc XVI 75.

³² Cf. Carlos Sommervogel, *Bibliothèque...*, *op. cit.*, c. 225; José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, n.º 2484.III; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, n.º 9346; Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco / Libros, 1991, t. III, n.º 1022; ejemplar en la BHMV, sig.^a 25343. Sobre la peculiar composición tipográfica de los ejemplares conocidos de dicha edición, cf. José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, t. I, p. 287: «El [ejemplar] de la del núm. III está encuadernado, y aun parece que impreso de propósito, con hojas y páginas en blanco para rellenarlas de notas y explicaciones de mano».

³³ Cf. Carlos Sommervogel, *Bibliothèque...*, *op. cit.*, c. 226; José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, n.º 2484.IV; Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía...*, *op. cit.*, n.º 401; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, n.º 9347; Yolanda Clemente San Román, *Tipobibliografía...*, *op. cit.*, n.º 540; ejemplares en la BNM, sig.^a R/25959, y en la BHMV, sig.^a 25345.

³⁴ Cf. Carlos Sommervogel, *Bibliothèque...*, *op. cit.*, c. 226; José Eugenio de Uriarte, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, n.º 2484.V; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, n.º 9349; Julián Martín Abad, *La imprenta...*, *op. cit.*, n.º 1134; ejemplares en la BNM, sig.^a R/1009, y en la BHMV, sig.^a 11032.

libri tres, presenta un estado del texto anterior a éstos³⁵; de hecho, puede determinarse con toda seguridad su filiación con las ediciones italianas *cum explicationibus*. Dato a todas luces esclarecedor es el privilegio papal con que se inician los preliminares de la edición al cuidado de Alonso Escribano, según el cual se otorga por un período de diez años la licencia de impresión de la sintaxis a los impresores venecianos Francesco y Michele Tramezino³⁶. Así pues, el impreso sevillano presenta todas las peculiaridades de las que se ha hecho mención a propósito de las sintaxis itálicas con las glosas: omisión del capítulo consagrado a la sintaxis figurada, omisiones y redacción esquemática de ciertos preceptos y glosas, etc. En lo que atañe a las ediciones burgalesas — así como a la madrileña de 1587 —, no hemos hallado ejemplares. Dada la proximidad formal y cronológica, podría conjeturarse la filiación entre la que salió en el taller de Felipe Junta el año de 1574, si nos atenemos al tipo de plegado indicado por Antonio Palau y Dulcet — en octavo, 140 folios³⁷ —, y la sevillana — en octavo, 136 folios. De la que dio a la stampa Felipe Junta diez años más tarde tan sólo se conoce la noticia ofrecida por Palau y Dulcet.

A partir de la década de los 80, se detecta una evolución en el texto que comparten las ediciones castellanas del *De constructione octo partium orationis*, en comparación con el reproducido en el impreso sevillano de 1573 y, quizás, en el burgalés de 1574. Se presenta, en efecto, la sintaxis — sin glosas — estructurada en *iusta y figurata* — con una excepción que se verá más adelante — y con una serie de características que las alejan de la redacción que aparece en la edición sevillana... ¿Cuál es la versión que siguen? Una hipótesis con la que hemos trabajado ha sido la filiación de aquéllas con la redacción registrada en la edición lisboeta de los *De institutione grammatica libri tres* de 1578 y en la reimpresión que sale un año más tarde de los talleres zaragozanos de Juan de Alteraque, ambas dirigidas — como hemos puesto de manifiesto en otra parte³⁸ —

³⁵ Cf. *Aproximación a...*, *op. cit.*, pp. CLXIX-CLXXI. A la misma conclusión llega Juan M.^a Gómez Gómez (cf. *Emmanuelis Aluari...*, *op. cit.*, p. XLIID).

³⁶ Cf. Rogelio Ponce de León Romeo, *Aproximación a...*, *op. cit.*, p. CLXXI, n.^a 53, donde el referido privilegio se reproduce parcialmente y se comenta.

³⁷ Cf. *supra*, n.^a 28. Juan Antonio Sagredo Fernández, sin embargo, le otorga 140 páginas.

³⁸ Cf. "El Álvarez trasladado. El romance en las ediciones quinientistas portuguesas, españolas y catalanas de los *De institutione grammatica libri três*", in *Actas del VI Congreso de Lingüística General*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2004, en prensa. La edición lisboeta de 1578 y la zaragozana de 1579 reciben, en las muestras de cotejo, las siglas *Oli2* y *Caes* respectivamente. También se ha colacionado la

a los alumnos y a los docentes hispanohablantes. Sin embargo, el cotejo por calas llevado a cabo ha arrojado resultados negativos, según se puede observar en los siguientes ejemplos:

325.17 Curtius, lib. 9: "Maiora sunt periculis praemia" *Oli2 Oli3 Caes* : Curtius, lib. 9: "Maiora sunt praemiis pericula" *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

366.10-11 Sulpitius, ad Cic., lib. 4: "Quae aliis tute praecipere soles, ea tute tibi subiice" *Oli2 Oli3 Caes* : Sulpitius, ad Cic., lib. 4: "Ea tute tibi subiice, quae aliis tute praecipere soles" *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

368.4-5 "Habeo tibi fidem", id est "credo", usitatissimum elegantissimumque est. "Adhibeo tibi fidem" in eadem re dubium controuersumque est *Oli2 Oli3 Caes*: "Habeo tibi fidem", id est "credo", usitatissimum elegantissimumque est. "Adhibeo tibi fidem" in eadem re dubium controuersum est *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

375.15-16 Cic., Pro Flac.: "O morem praeclarum disciplinamque, quam accepimus, si quidem teneremus" *Oli2 Oli3 Caes* : Cic.: "Praeclarum a [a om. Com2] maioribus morem accepimus" *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

402.9-2 Idem, Pro Mil.: "Negant intueri lucem fas esse ei qui a se hominem occisum fateatur" *Oli2 Oli3 Caes* : Idem, Pro Mil.: "Negant lucem fas esse ei intueri qui a se hominem occisum fateatur" *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

417.29: Plin., lib. 34, c. 15 *Oli2 Oli3 Caes* : Plin., lib. 13, c. 15 *Oli1 His Cor Com2*: lib. 13 om. *Com1 Mat*

459.11: Terent., Eun.: "Plenus rimarum sum: hac atque illac perfluo" *Oli2 Oli3 Caes* : atque om. *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

472.5-6: Idem, Bruto, lib. 13: "Semper animaduerti studiose te operam dare ut ne quid meorum tibi esset ignotum" *Oli2 Oli3 Caes* : Idem, Bruto, lib. 13: "Ut ne quid meorum tibi esset ignotum, animaduerti te operam dare" *Oli1 His Cor Com1 Com2 Mat*

edición íntegra de la gramática que salió a la luz en Lisboa el año de 1583 – *Oli3* – (cf. *supra*, n.ª 9), que, como se verá, reproduce la misma redacción que la edición de 1578.

Como puede observarse, las ediciones gramaticales íntegras³⁹ de 1578, 1579 y 1583 comparten una serie de lecciones que afectan tanto a la preceptiva gramatical como a las autoridades que la fundamentan — si bien las ilustraciones presentadas se centran mayoritariamente en las segundas — y que, en última instancia, reflejan muy probablemente la última revisión que llevó a cabo el autor sobre su obra. Pues bien, según se colige de las variantes presentadas, las ediciones sintácticas castellanas⁴⁰ no parecen remontarse a la redacción contenida en aquéllas. Por otro lado, las variantes reproducidas ponen de manifiesto la coincidencia de lecciones entre las ediciones castellanas del libro II y la *editio princeps* de los *De institutione grammatica libri tres*. ¿Ello quiere decir que el texto sintáctico impreso en las imprentas castellanas entre 1587 y 1597 coincide con la redacción de la edición lisboeta de 1572? Tampoco creemos que se pueda llegar a tal conclusión, por cuanto en ciertos pasajes se detectan lecciones divergentes entre los impresos españoles posteriores a 1587 y la primera edición de la gramática íntegra alvaresiana. Así, por ejemplo, al apartado correspondiente a los sustantivos que pueden regir genitivo — incluido en el capítulo sobre la sintaxis adnominal —, a partir de la edición veneciana de 1575⁴¹, se le agrega un título que falta en la *editio princeps* y en la sintaxis sevillana:

306.14 Genitiuus uel ablatiuus post nomen substantiuum Ven4 Ven5 Oli2
Oli3 Caes Cor Com1 Com2 Mat. om. Oli1 His

³⁹ Con tal designación hacemos referencia, en este caso concreto, a las ediciones que transmitieron la refundición de los *De institutione grammatica libri*; esto es, a las que presentan la totalidad de los preceptos gramaticales sin los escolios.

⁴⁰ Como antes se ha indicado, no nos ha sido posible localizar ejemplares de la edición madrileña de 1587. Sea como fuere, ciertos indicios de las licencias de la edición madrileña de 1593 nos hacen sospechar que ésta sea una *editio descripta* de aquélla, por cuanto la segunda se da a la stampa debido a la escasez de ejemplares de la de 1587: «Por quanto por parte de vos Francisco Enríquez vezino desta villa de Madrid, nos fue fecha relación, diziendo, que el año passado de quinientos y ochenta y seis, os auíamos dado licencia para que pudiéssedes imprimir un libro intitulado De constructione Octo partium Orationis, compuesto por Manuel Álvarez (...), en virtud de la qual se auían impresso algunos libros, y al presente auía necessidad dellos por auer pocos (...). Lo qual visto por los del nuestro Consejo (...), por la presente vos damos licencia y facultad para que por esta vez podáis imprimir el dicho libro» (*De constructione orationis octo partium orationis liber*, Madrid, 1593, f. A3r^o/v^o).

⁴¹ Las ediciones venecianas de la gramática alvaresiana de 1575 y 1581 son notadas en las variantes por medio de las siglas *Ven 4* y *Ven 5* respectivamente.

En este pasaje, la lección de las sintaxis castellanas coincide con la que presentan las ediciones de los *De institutione grammatica libri tres* posteriores a 1572. Lo mismo ocurre en la redacción de un precepto concerniente a aquellos adjetivos que pueden regir dativo:

320.6-8 Praeterea 'consciis', 'consentaneis', 'supplex', 'obuius', 'obnoxius', 'peruius' et nonnulla quae ex praepositione 'con' componuntur, ut 'concors', 'concolor', 'confinis', 'conterminus' *Oli2 Oli3 Caes*: Quaedam praeterea quae ex praepositione 'con' componuntur, ut 'consciis', 'consentaneis', 'concors', 'concolor', 'confinis' [*post* 'confinis' cum adiectiua sunt *add. Oli1 His*] *Oli1 His Ven4 Ven5 Cor Com1 Com2 Mat*

282

En dicho precepto, se aprecian tres variantes redaccionales: la primera es la que presentan la *editio princeps* de la gramática alvaresiana y la edición sevillana de la sintaxis⁴², en la cual, tras el adjetivo "confinis", se introduce una matización de la regla a través de la información contenida en la oración temporal "cum adiectiua sunt"; un segundo estado corresponde a la omisión, probablemente por ser redundante, de dicho segmento temporal; finalmente, la tercera variante — lección, como es habitual, de las ediciones lisboetas de 1578 y 1583 y de la zaragozana de 1579 — supone, como puede apreciarse, una profunda reforma textual de la regla. En efecto, en este punto, las ediciones españolas de la sintaxis de Álvares coinciden con el segundo estado referido. Por último, en el apartado sobre los verbos que rigen dativo, al presentar una relación de verbos con diferentes preverbios, ciertas ediciones sustituyen "conuiuo" por "consentio", como se puede observar a continuación:

340.5-6 Multa denique ex uerbis neutris et praepositionibus 'ad', 'con', 'in', 'inter', 'ob', 'prae', 'sub' dandi casum sibi assumunt, ut 'assurgo', 'consentio', 'immineo', 'illachrymo', 'interuenio', 'obseruor', 'praeluceo', 'succumbo' *Ven4 Ven5 Oli2 Oli3 Cae Cor Com1 Com2*: ut 'assurgo'— 'succumbo' *om. Mat.*: Multa denique ex uerbis neutris et praepositionibus 'ad', 'con', 'in', 'inter', 'ob', 'prae', 'sub' dandi casum sibi assumunt, ut 'assurgo', 'conuiuo', 'immineo', 'illachrymo', 'interuenio', 'obseruor', 'praeluceo', 'succumbo' *Oli1 His*

⁴² Por lo tanto, es la redacción que contemplan las ediciones italianas con escolios del *De constructione octo partium orationis*, al menos hasta 1579.

De nuevo, la lectura de los impresos sintácticos — con la excepción de la correspondiente a la edición madrileña de 1593 — diverge de la ofrecida por la *editio princeps* de la gramática y por la primera edición española de la sintaxis. A la luz de tales ejemplos, la redacción que registran aquéllos parece coincidir con la que presenta la gramática de Álvares publicada en Venecia el año 1575⁴³; se podría conjeturar, a este respecto, la filiación de tales ediciones con otra que reprodujese dicha versión, quizás alguna de las ediciones burgalesas, de las que — lo hemos indicado anteriormente — no hemos localizado ningún ejemplar.

Caso peculiar, en el ámbito de las ediciones de la sintaxis del jesuita portugués que salen a la luz en el Reino de Castilla a partir de 1587, merece considerarse el presentado por el impreso alcalaíno de 1597, pues omite, tal como las ediciones italianas hasta 1579 y la sevillana de 1573, la construcción figurada, registrando previamente una versión incompleta del capítulo consagrado a la sintaxis de las conjunciones. No cabe, sin embargo, filiar sin más dicha edición complutense con aquéllas, por cuanto la primera finaliza la sintaxis tras el último ejemplo que ilustra la construcción de “ut ne” — en lugar de *ne* —⁴⁴; la sintaxis que ve la luz en Sevilla 24 años antes da por terminada la sintaxis tras el escolio sobre la construcción de las conjunciones concesivas “etiamsi”, “quamuis” y “liceo”⁴⁵. De no tratarse de un error del tipógrafo — y no creemos que tal omisión se deba a un simple lapsus, ya que el editor remata la obra por medio del habitual *Finis* —, sería menester conjeturar un texto contaminado por el propio editor, que, si no trabaja con impresos de ediciones diferentes — una de ellos con la supresión comentada —, tiene conocimiento de la existencia de ejemplares con dicha variante redaccional y, debido a factores ajenos a la obra, opta, a la hora de finalizar la sintaxis, por la omisión de la sintaxis figurada, si bien no en el mismo pasaje en que acaba la edición sevillana.

4. Conclusión

De todo lo expuesto hasta el momento hemos de destacar la complejidad de la tradición textual del *De constructione octo partium orationis*

⁴³ La redacción que recoge dicha edición muy probablemente coincida con aquella que reproduce la edición lisboeta de 1573, de la que hemos dado noticia antes (cf. *supra*, n.º 9). Sobre las divergencias textuales entre la edición veneciana de 1575 y la lisboeta de 1572, cf. Rogelio Ponce de León Romeo, *Aproximación a...*, *op. cit.*, pp. CLXV-CLXVII.

⁴⁴ Manuel Álvares, *De institutione...*, *ed. cit.*, p. 472.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 470.

en tierras italianas y castellanas: por un lado, se publica como libro segundo de los *De institutione grammatica libri tres* y como obra independiente; de hecho, la sintaxis alvaresiana ve la luz en varias ediciones italianas antes de publicarse como parte integrante de la gramática⁴⁶. Pero, además, se aprecian entre las ediciones analizadas, tal como hemos tenido ocasión de comprobar, nítidas diferencias textuales que reflejan sucesivas variantes redaccionales y que, en última instancia, dan cuenta del proceso creador del autor en torno a su obra. En Italia, se llegan a publicar de forma simultánea la sintaxis *cum explicationibus* en dos estados diferentes de redacción. Ello pudo traer consecuencias de índole pedagógica, en la medida en que colegiales y preceptistas disponían de ediciones de una misma obra con divergencias textuales muy considerables. Si el propósito de los Superiores de la Compañía de Jesús se resumía en la regularización de la enseñanza en sus centros escolares por medio de textos únicos — y la gramática de Manuel Álvares es un caso modélico —, hemos de colegir, a la luz de los datos presentados en el presente estudio, que la situación de las clases italianas de medianos, entre 1570 y 1579, distaba en gran medida de ser la deseada. Tal desajuste pudo ser, en parte, resuelto con la *editio secunda* de la sintaxis y, años más tarde, a raíz de la reforma de Horacio Torsellino⁴⁷.

⁴⁶ Tal fenómeno se dio también en otras tierras hispánicas: en México el *De constructione octo partium liber* sale a la luz el año de 1579 — *Apud Antonium Ricardum* — (cf. Nicolás León, *Un impreso mexicano del siglo XVI. Nota bibliográfica Núm. 1*, Morelia, 1887; Enrique R. Wagner, *Nueva Bibliografía Mexicana del Siglo XVI*, México, Polis, 1940, pp. 351-352; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del...*, *op. cit.*, t. I, n.º 9343; José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (ed. fac. Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1912), t. I, pp. 236-237), al tiempo que los *De institutione grammatica libri tres* se editan en 1595 — *Apud Viduam Petri Ocharte* — (cf. Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de...*, *op. cit.*, t. I, c. 226; Enrique R. Wagner, *Nueva Bibliografía...*, *op. cit.*, 406; José Toribio Medina, *La imprenta...*, *op. cit.*, 300-302). No nos ha sido posible consultar ejemplares de tales ediciones. En los territorios catalanófonos, la gramática íntegra del P.^o Álvares se publica en tres ocasiones al final del siglo XVI: Barcelona, 1596 (*Ex typographia Iacobi Cendrai*); Barcelona, 1599 (*Ex typographia Gabrielis Graells & Geraldi Dotil*); Palma de Mallorca, 1604 (*Typis Gabrielis Guasp*); el libro segundo, por su parte, se da a la estampa en Gerona el año de 1642 (*Ex typographia Hieronymi Palol*), del que hemos consultado un ejemplar guardado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, sig.^a 0700 XVII-L-140. Pensamos que la redacción que reproduce dicha edición — como, por lo demás, el libro segundo de las ediciones catalanas — se remonta a la *recognitio* italiana a cargo de Horacio Torsellino, distanciándose, de esta manera, de los impresos sintácticos castellanos.

⁴⁷ Sospechamos que, al menos hasta finales del siglo XVI, si se atiende a los títulos de los impresos italianos del *Arte* alvaresiana, la redacción anterior a la reforma de Torsellino siguió publicándose en ciertas ciudades italianas.

Por lo que toca al Reino de Castilla, es menester evidenciar dos hechos: en primer lugar, la presencia de la tradición textual italiana de la sintaxis alvaresiana a través de la edición sevillana de 1572 y, quizás, de la burgalesa de 1574, con reflejos, probablemente por contaminación, en la edición complutense de 1597; otro aspecto característico — particularmente de los impresos castellanos de finales del XVI — es la redacción que comparten; a saber, aquella que registran las ediciones venecianas de los *De institutione grammatica libri tres* que se han consultado y tal vez de algún impreso español perdido de la sintaxis. El examen de las variantes descarta cualquier filiación con las ediciones lisboetas de 1578 — y, consecuentemente, con la zaragozana de 1579 — y de 1583, impresos que recogen muy probablemente las últimas correcciones llevadas a cabo por el autor. Ello no debería extrañar, por cuanto tales ediciones — preparadas las de 1578 y 1579, hemos de recordarlo de nuevo, para el público hispanohablante — tuvieron poca repercusión en las aulas castellanas de finales del XVI, en contraste, vale la pena subrayarlo, con la favorable acogida dispensada en las escuelas aragonesas y catalanas de la Orden ignaciana⁴⁸. Tanto en el contexto editorial italiano como en el castellano, queda, pues, atestiguada la rica tradición textual del *De constructione octo partium orationis*, determinada y justificada por su extraordinaria difusión — como obra autónoma o libro que conforma el *Arte* alvaresiana —, sólo comparable a la de otros manuales universales como las *Introductiones latinae* nebrisenses⁴⁹.

⁴⁸ Los efectos de las ediciones lisboetas y, en especial, de la que sale en Zaragoza se hicieron sentir en las ediciones catalanas de los *De institutione grammatica libri tres*, cuya redacción debe remontarse, al menos en lo que atañe al libro primero, sin el menor género de dudas a aquéllas.

⁴⁹ La comparación no sólo debería llevarse a cabo en cuanto a las fases de redacción o a las alteraciones estructurales, determinadas por la evolución del modelo pedagógico; sabido es que al *Antonio*, a partir de 1601, se le da un giro teórico hacia la gramática filosófica del que carecía hasta entonces (cf. *supra*, n.º 4). Este fenómeno, *a sensu contrario*, podría apreciarse en la reforma del *Arte* alvaresiana a cargo de Horacio Torsellino.

SEIS POEMAS INÉDITOS DO BRASILEIRO

MANUEL DE MACEDO PEREIRA DE VASCONCELOS

FRANCISCO TOPA*
ftopa@letras.up.pt

Além dos poetas maiores da chamada “plêiade mineira”, o Brasil viu nascer no século XVIII um número considerável de outros autores, quase todos ignorados pela história literária. Reconhecendo embora que o interesse estético das suas obras é muitas vezes menor, creio que o seu conhecimento e o seu estudo podem trazer dados importantes para a reconstituição do panorama literário luso-brasileiro do período em causa.

Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos é um desses autores esquecidos, apesar de ter alcançado na sua época alguma fama como orador sacro e como poeta. De acordo com Inocêncio Francisco da Silva¹ — que basicamente reproduz a informação de Barbosa Machado² —, Manuel de Macedo nasceu a 5 de Maio de 1726, no Sacramento. Vindo para Lisboa em data desconhecida, ordena-se presbítero e, a 2 de Fevereiro de 1747, toma a roupeta de S. Filipe de Neri, na Congregação do Oratório. Terá regido, durante algum tempo, uma cadeira de Retórica e Poética no hospício de N.ª Sr.ª das Necessidades. Em 1760 (ou 1761, segundo Teófilo Braga³), quando foram perseguidos alguns padres do Oratório, Macedo saiu da congregação para o estado de presbítero secular. Ainda segundo Inocêncio, é provável que tenha morrido depois de 1788.

* Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

¹ *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. VI, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 42.

² *Bibliotheca Lusitana*, vol. IV, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1769, pp. 220-221.

³ *A Arcadia Lusitana — Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*, Porto, Livraria Chardron, 1899, p. 222.

2.º Duque de Lafões, a propósito da fundação da Academia Real das Ciências, em 1779. Temos ainda um romance em decassílabos sobre o terramoto de 1755, apresentado como uma punição divina e marcado por um tom de contrição.

Parece-me claro que os seis novos textos de Manuel de Macedo não permitem rever o seu estatuto de poeta menor, incontornável desde logo pela escassez da obra. Creio contudo que fica pelo menos esbatido o ridículo que lhe veio da participação no episódio da *Zampernieida*, ao mesmo tempo que se esboça o perfil de um autor capaz de experimentar com alguma habilidade registos diversos da poesia da época.

Terminada esta rápida apresentação, editarei de seguida os poemas em causa, de acordo com as normas que tenho vindo a seguir para a publicação de textos deste período⁷.

1. Ode *Quando a saudade intensa*

Testemunho manuscrito: BNL, cod. 1141, pp. 147-152

Ode

Quando a saudade intensa
O peito deixará de atormentar-me?
Gentil, gentil presença
Da minha Órmina? Quando para dar-me
5 Algum alívio ao coração saudoso,
Te lograrei gostoso?

Não há breve momento
Que n'alma te não veja retratada;
Tu do meu pensamento
10 Um instante não vives separada;
A mágoa inconsolável de não ver-te
Quem poderá dizer-te?

⁷ Ver, por exemplo, *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Brasileiro Francisco José de Sales*, Porto, Edição do Autor, 2001, pp. 43-51.

- Nunca pelo Horizonte
A frouxa luz da Aurora se derrama
15 Que eu no vale ou no monte
Aonde me conduz de Amor a chama
Não esteja o teu Nome articulando
 Com um suspiro brando.
 «Órmina, bela Órmina»;
- 20 É esta a doce voz que sempre soa;
 Gostosa esta campina,
A ver-me vem, a consolar-me voa;
A piedade te mova o extremo dano
 Do teu fiel Lemano.
- 25 Se viras como eu ando,
Pálido transportado tristemente,
 Os ares atroando
Com os ais que desta alma arranco ausente,
30 Que terna comoção te não faria?
 Qual tua dor seria?
- Que as Ninfas, que os Pastores,
De prazer inundando os verdes Prados,
 Ornem de frescas flores,
Um as testas, outros os cajados;
35 Nada me alegre, nada me dá gosto,
 Se não vejo o teu Rosto.
- Se o simples Passarinho
Alguma vez sucede estar pendente
 Do rústico raminho,
40 Cantando ao som da plácida corrente;
Comigo digo: «Quem da bela Órmina
 Ouvira a voz divina?»

42. Ouvira| Ouvirá

42. Suponho que há gralha no original: a forma de futuro torna menos natural a crase, indispensável à regularidade métrica do verso. Além disso, o contexto semântico parece recomendar a forma de mais que perfeito.

Cervo que foi ferido
 De agudo dardo, na calmosa sesta,
 45 Pela mão sacudido
 Do destro Caçador, que na Floresta
 O esperava; com que ânsia não procura
 Banhar-se n'água pura?
 Maior é a impaciência
 50 Com que notícias tuas sempre espero,
 Para na dura ausência
 Mitigar da saudade o rigor fero;
 Não paro, não sossego, não descanso
 Enquanto as não alcanço.

55 Ao tê-las, de que afectos
 O terno coração possuído vejo?
 Que suspiros discretos?
 Que transportes? Que cândido desejo?
 Ao peito as uno; de ternura choro;
 60 A mão que as manda, adoro.

Mas se triste acidente
 Faz com que as não receba, perco o tino;
 Fujo, fujo da gente;
 Blasfemo, chamo injusto o meu destino;
 65 Bela Órmina, não é, não é tão forte
 A agonia da morte!

E não pede a justiça
 Que de ver-me {a} ocasião me facelites?
 Ah, não sejas remissa;
 70 Dificuldades vãs não permedites;
 Ao saudoso Lemano acode, acode;
 Que quem quer, muito pode.

68. Esta supressão é imposta pela métrica. Mesmo assim, para que o verso possa ser lido como decassilábico, é obrigatória a sinérese em *ocasião*.

2. Soneto *Raivoso contra mim Amor um dia*

Testemunho manuscrito: BNL, cod. 8610, p. 53

Soneto

Raivoso contra mim Amor um dia
A um robusto tronco me prendeu,
Ligou-me as mãos, o peito me rompeu
Com uma seta venenosa e fria.

309

5 Já da roxa ferida me corria
Tanto sangue, que a terra emudeceu,
Mas a nada o tirano se moveu,
Antes novos estragos me fazia.

10 Queixava-me eu da sua crueldade,
Quando uma Ninfa em tantas aflições
Me socorreu com mostras de piedade;

Desatou-me as aspérrimas prisões
E entendeu que me dava liberdade,
E preso me deixou noutras prisões.

3. Soneto *Tão docemente tem de vós cantado*

Testemunho manuscrito: BNL, cod. 8610, p. 54

Soneto

Tão docemente tem de vós cantado
Os cisnes suavíssimos do Tejo
Que às vezes de escutá-los, meu desejo
No mais vivo furor foi transportado.

5 Apenas tenho a lira temperado,
Vou a ferir a corda, ó Céus, que vejo?
Apolo, Apolo rindo; um justo pejo
Prende a mão, torna o som desafinado.

10 «Néscio mortal, suspende a voz impura;
Qual é o Deus ou Númen que t'inspira
A tão estranha e bárbara loucura?

«A fermosa, a belíssima Delmira,
O seu agrado, a sua formosura
Dinos somente são da minha lira.»

310

4. Soneto *Ah, não julgues por teu constante peito*

Testemunho manuscrito: BNL, cod. 8610, p. 55

Soneto

Ah, não julgues por teu constante peito,
Por tua alma fiel, Dorindo honrado,
Que hás-de achar sempre firme e alumiado
O cego amor, a variar afeito.

5 Se teu afecto é pago e bem aceito,
Vigia sempre, Amigo, acautelado;
Que ele o piedoso peito tem varado
A quem lhe deu abrigo e brando leito.

10 Sucede ao Verão quente o Inverno frio,
As engelhadas rugas à beleza,
Ao grave ciso tonto desvario;

Se a Ciência da razão sofre incerteza,
Qual será das paixões o desvario
Se o Amor é paixão por natureza?

5. Romance *Sim, é justo, Senhor, eu o confesso*

Testemunho manuscrito: BNL, cod. 11491, pp. 273-278

Ao Terremoto do primeiro de Novembro de 1755

Romance

Sim, é justo, Senhor, eu o confesso;
Destruí, arrasai, matai, vingai-vos;
Uma Terra tão cheia de maldades
Não vejam vossos olhos puros, santos.

311

5 Que indignos são os Homens da piedade!
Fazeis-lhe benefícios, são ingratos;
Sofrei-los, os delitos acrescentam;
Vós paciente, os Homens tão contrários.

10 Por nós morreste[s]; nós vos ofendemos;
O sangue, vosso sangue, desprezamos;
A troco de fartar vis apetites,
Mais do que a um Deus, amamos um pecado.

15 Oh, cegueira! Oh, miséria! Oh, desatino!
Que sois Omnipotente confessamos;
Que sois Terrível, que vingais injúrias;
Porém temos valor para agravar-vos.

20 Usamos cada dia repetido
Em hórridos exemplos o ameaço;
Pendente o golpe, em nós tudo era medo;
Cessáveis, eram mais os desacertos.

Em vossos mesmos Templos, quantas vezes
Indo a pedir o pão quotidiano,
C'uma mão recebíamos a esmola,
Outra rasgava mais o santo Lado!

25 Roubos, calúnias, injustiças, mortes...
Mas eu, a repetir delitos tantos,
Ao dizer que o fizemos, me envergonho;
Vendo-se que o sofreste, cresce o agravo.

30 E não havíeis de acudir zeloso
A culpas tais pronto castigo dando?
Pode um Deus tolerar tão vis ofensas?
Destruí, arrasai, matai, vingai-vos.

35 Mas que terrível foi aquele dia!
O sangue gela, embarga a voz o pranto!
Corre por estes membros froxo susto!
Sinto inda sobre mim o vosso Braço!

40 Que é daquela magnífica Cidade?
Aonde está Lisboa? Em vão cuidamos
Que tem duração longa humanas glórias;
Ontem Lisboa; hoje um campo raso!

Um súbito Tremor a Terra abala
Precedido de um rouco estrondo vago;
Ferve o Tejo; chama voraz se acende;
Cobre o Sol grossa nuvem de um ar pardo.

45 Mortal pavor ocupa ânimos fortes;
Do Pobre a casa cai; cai o Palácio;
Estalam pedras, montes se desfazem;
Os vossos mesmos Templos arrasados.

50 O Mar com fúria indómita arremete;
A crespa carneirada vem saltando;
Caem altos muros; ao bater das ondas,
De um sorvo engole a tantos Disgraçados!

55 Todos a voz levantam, todos pedem
Que lhe acudais em tão horrível caso,
Ao ver que da mirrada mão da Morte
Seu curvo Ferro pende ensanguentado.

43. Este verso apresenta uma acentuação menos comum: (3)-5-(8)-10.

51. A métrica impõe a sinérese em *Caem*.

6. Soneto *Torna doirada Idade, a Monarquia*

Testemunhos manuscritos: BNL, 8610, p. 264 = A / BNRJ, 2, 1, 18, p. 12 = A₁

Versão de A

Soneto

À nova Academia Real das Ciências, sendo Presidente D. João
de Bragança

313

Torna doirada Idade, a Monarquia
Desperta do letargo vergonhoso
Da ignorância rasgando o tenebroso
Véu que d'espessas nuvens a cobria.

5 Suas asas a cândida alegria
Dos bens patrícios sobre generoso
Coração, com anúncio venturoso
De rápidos progressos estendia.

10 De preciosos frutos coroadas
Lísia aparecerá, a frente alçando,
Já das Nações polidas respeitadas;

E carinhosa para o Duque olhando:
«Filho, dirá de gosto transportada,
É tua a gloria de que estou gozando».

Leg. Real das Ciências] Real A,
1. doirada Idade, a] de ouro a idade; e a A₁

Leg. D. João de Bragança — D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões, um dos fundadores da Academia Real das Ciências (criada pelo Aviso Régio de 24 de Dezembro de 1779) e seu primeiro Presidente.

DISJUNÇÃO IRÓNICA EM *THE PRAGUE ORGY*

DE PHILIP ROTH*

HELENA LOPES**

helenalopes@oninetspeed.pt

«Am I getting drastically paranoid or am I getting the idea?»
Philip Roth, *The Prague Orgy*, p. 60

A dimensão política e institucional da literatura é o problema que Philip Roth reserva para o epílogo à sua trilogia consagrada às consequências secundárias da arte, constituída por *The Ghost Writer* (1979), *Zuckerman Unbound* (1981) e *The Anatomy Lesson* (1983). A vulnerabilidade da literatura à instrumentalização por parte do poder instituído vem denunciar as premissas ideológicas inevitavelmente imbricadas na legitimação literária, transformando-se no ponto de partida para uma reflexão sobre as vicissitudes do acto crítico em geral. Dito de outro modo: «[...] there's nothing that can't be done to a book, no cause in which even the most innocent of all books cannot be enlisted, not only by *them*, but by you and me.»¹. Este desabafo de Nathan Zuckerman,

* Partindo este artigo de um trabalho curricular, gostaria de expressar o meu reconhecimento ao Dr. Eduardo Ribeiro, pela orientação, e ao Professor Francisco Topa, pelo estímulo e pelo incentivo à publicação.

** Aluna do 4.º ano da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses e Ingleses.

¹ Philip Roth, *The Prague Orgy*, New York, Vintage, 1996 [Farrar, 1985], p. 61. A partir de agora, a página correspondente a cada citação desta obra será directamente indicada no texto.

narrador-protagonista de *The Prague Orgy*, destitui qualquer juízo crítico de validade absoluta, ao negar ao sujeito a capacidade de homologar uma intencionalidade inerente ao texto, convidando por isso a uma perspectivação do acto crítico como crise:

«We can speak of crisis when a “separation” takes place, by self-reflection, between what, in literature, is in conformity with the original intent and what has irrevocably fallen away from this source.» (Paul de Man, 1993: p. 8).

318

Neste sentido, toda a crítica ocorre em modo de crise, pelo que a consciência da própria precaridade e o assumir da indefectível disjunção operativa emergem como via privilegiada para a lucidez crítica. O que não evita o que a personagem Sisovsky comenta: “(...) When I studied Kafka, the fate of his books in the hands of the Kafkologists seemed to me to be more grotesque than the fate of Josef K. (...)” (p. 5). Daí que no espaço norte-americano animado pelo espírito desconstrucionista de que emerge *The Prague Orgy* se tenha perpetuado o recurso milenar aos consensos institucionalizados como critério ajuizador do literário. Mas a fragilidade deste baluarte torna-se demasiado evidente para ser ignorada quando Zuckerman, escritor americano de origem judaica, mergulha na Praga carnavalizada pela ocupação russa de 1968, onde “(...) The menial work is done by the writers and the teachers and the construction engineers, and the construction is run by the drunks and the crooks. (...) They get along better with the Russians.” (pp. 60-61).

Se a actividade crítica judicativa exerce sempre um policiamento salutar, no sentido em que faz uma triagem do mercado editorial, a reviravolta institucional operada pela instauração do regime totalitário soviético em Praga coloca literalmente a autoridade crítica nas mãos da polícia política:

«But the police are like literary critics — of what little they see, they get most wrong anyway. They *are* the literary critics. Our literary criticism is police criticism.» (p. 65).

É óbvio que, já fazendo danos colaterais em terras de pluralismo iluminado, a cegueira incontornável do acto crítico se arrisca, pela totalização, a consequências desastrosas, assunto a que voltaremos mais adiante.

Por agora interessa relevar que Sisovsky, escritor checo exilado nos Estados Unidos, se serve precisamente da condição partilhada de vítimas dos desmandos da crítica, quer sob uma democracia liberal, quer sob

uma ditadura autocrática, para persuadir Zuckerman, escritor de sucesso, a trocar de lugar consigo:

«Because Sisovsky claimed to be my counterpart from the world that my own fortunate family had eluded didn't mean I had to prove him right by rushing in to change places. I assume his fate and he assumes mine — wasn't that sort of his idea from the start?» (p. 76).

A serpente sem plumas

319

Zuckerman é iniciado na narrativa por Sisovsky, que assume a primeira deixa de um diálogo melífluo onde logra convencer o escritor americano a viajar até Praga a fim de resgatar os manuscritos em Yiddish deixados pelo defunto pai de Sisovsky, e nimbados pelo filho de uma aura de sublimidade. Será produtivo, para compreender porque que é que Zuckerman abandona o Éden americano para se expor a uma situação de risco, interpretar o começo desta narrativa de aprendizagem como uma paródia ao mito adâmico que pervade a literatura norte-americana desde os seus primórdios. Conceba-se então Zuckerman como um Adão moderno, isto é, enfasiado de um Paraíso degradado num Inferno pelos instintos perniciosos do humano fechado sobre si próprio², Sisovsky como a serpente que vem insinuar a notícia do Outro, e Eva, cúmplice de Sisovsky e mediadora contrafeita do diálogo numa das poucas interações verbais do romance onde não há qualquer necessidade de um intérprete linguístico, como ela própria. Sisovsky assume, aos olhos de Zuckerman, vários traços que o aproximam do mítico agente de tentação, nomeadamente o exotismo («[...] heavy, silky hair of an almost Oriental darkness and sheen.», p. 4) e a sugestão de sexualidade («The trousers cling to a disproportionately powerful lower torso — a soccer player in long pants.», p. 4), assim como uma marginalidade ominosa: «His pointed white shoes are in need of repair; his white shirt is worn with the top buttons open. Something of the wastrel [...]» (p. 4). Mas o que converte Sisovsky numa recriação da serpente bíblica — por oposição à serpente emplumada do mito mexicano, ligada de forma essencialista à dádiva do tempo e incapaz de suportar a sua própria imagem reflectida no espelho — é a habilidade retórica, fundada numa astuta manipulação da linguagem:

² «In a garden which he inherited, the American Adam's world was based so thoroughly upon his personal proclivities that it inevitably turned from a dream of paradise into a nightmare of emotional and psychological deprivations.» Sam B. Girgus, 1979: p. 22.

«Where the woman's English is heavily accented, Sisovsky's is only mildly flawed, and articulated so confidently — with oddly elegant Oxonian vowels — that the occasional syntactical contusion strikes me as a form of cunning, an ironical game to remind his American host that he is, after all, only a refugee, little more than a newcomer to the tongue mastered already with so much fluency and charm.» (p. 4).

É forjando uma biografia em que o pai figura como mártir judaico, escritor comprometido apenas com a autenticidade do seu trabalho, que Sisovsky persuade Zuckerman a protagonizar uma busca de raízes identitárias, que se processa necessariamente por via do Outro e não deixa, neste caso, de assumir contornos edipianos, como o próprio Zuckerman mais tarde reflectirá: «Still the son, still the child, in strenuous pursuit of the father's loving response? (Even if the father is Sisovsky's?)» (p. 68). Zuckerman, alvo de lisonja descarada («I am not a great genius like you. People have Musil and Proust and Mann and Nathan Zuckerman to read, why should they read me?», p. 9), abraça o desafio apercebendo-se perfeitamente da manipulação de que é vítima: «Yet he never says what it is about my book that he likes. Maybe he doesn't really like it. Maybe he hasn't read it. Much subtlety in such persistence.» (p. 6). É como se esta personagem que parte na senda de histórias aceitasse preliminarmente as regras de um jogo narrativo que, encetado sob o signo da retórica, promete decorrer assumidamente no território da linguagem literária, que se dobra sobre si própria antes de visar a realidade fenomenal:

«Literature, unlike everyday language, [...] is the only form of expression free from the fallacy of unmediated expression. (...) The self-reflecting mirror-effect by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from empirical reality, [...] characterizes the work of literature in its essence. It is always against the explicit assertion of the writer that readers degrade the fiction by confusing it with a reality from which it has forever taken leave.» (Paul de Man, 1993: p. 17).

The Prague Orgy afigura-se-me como uma obra que extrema e tematiza esta condição literária universal ao acentuar a sua dimensão auto-referencial. A auto-reflexividade vigente contribuiria, nesta linha de pensamento, para tornar mais evidente a disjunção em relação ao mundo fenomenal que se processa mesmo nas obras de maior índice de referencialidade externa, que nunca designam o real, ainda que remetam para ele.

Tratar-se-ia então de um romance que, tematizando mais e menos explicitamente os processos de recepção e produção literárias, coloca constantemente em evidência a sua natureza ficcional, escolhendo vincar a especificidade das suas regras, divergentes das do mundo extra-literário e extra-linguístico:

«A literatura é ficção não porque recuse de algum modo reconhecer a “realidade”, mas porque não é *a priori* certo que a linguagem funcione de acordo com os princípios que são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal.» (Paul de Man, 1989: p. 31).

321

De entre as regras específicas do literário destaco o viés irónico de toda a narrativa³, que se manifesta logo à partida no facto de a condição ficcional do universo diegético ser reiterada e ao mesmo tempo escamoteada por uma verosimilhança intacta que convida o leitor à fugaz ilusão histórica:

«[...] the target of irony is very often the claim to speak about human matters as if they were facts of history.» (Paul de Man, 1993: p. 211).

O engodo em que Zuckerman reconhece ter caído ao abandonar Praga interrogando-se se teve acesso à realidade autêntica do país ou se se limitou a travar relações com agentes do regime assemelha-se ao laço armado pelo acto de leitura, tanto mais que leitor e personagem são simultaneamente arrancados à persuasão pela mesma frase com que o agente do aeroporto encerra *The Prague Orgy*:

“An honor,” he informs me, “to have entertained you here, sir. Now back to the little world around the corner.”» (p. 86).

«I do not care to be an ironical Czech character in an ironical Czech story»

Eva, a actriz checa que acompanha Sisovsky, busca, por seu turno, um tipo de autenticidade não alcançável por via da arte:

³ Somos livres para reconhecer ironia em fenómenos naturais, mas nesse caso é a perspectiva humana que enquadra os acontecimentos em nexos linguísticos, dotando o acaso de organização estética. Cf. D. C. Muecke, 1970: pp. 45-48.

“(…) I have enough of being an artificial person. I am tired of imitation all the touching Irinas and Ninas and Mashas and Sashas. It confuses me and it confuses everyone else. (...) Brezhnev has given me a chance to be an ordinary nobody who performs a real job. I sell dresses — and dresses are needed more by people than stupid touching Chekhovian actresses!” (p. 11).

Embora viva com revolta a despromoção acarretada pelo exílio, Eva é peremptória no balanço da sua situação. Sisovsky, por outro lado, encena o dilema que consome várias personagens de Milan Kundera, divididas entre partir e ficar na Checoslováquia ocupada, entre a liberdade do exílio e o apego ao país natal. Mesmo sendo parte de uma farsa, a dúvida de Sisovsky contribui para engendrar a dúvida genuína de Zuckerman, que caminha da auto-confiança alicerçada num certo cinismo para a disjunção interna desencadeada pela dúvida radical acerca da sua actuação e da sua leitura do real: «I have been playing straight man [...]» (p. 84) «[here] where the division is not easy to discern between the heroic and the perverse [...]» (p. 83). Ao deixar-se impressionar pela dúvida alheia, Zuckerman denuncia que está aberto a colocar-se a si próprio em causa, predispondo-se a tornar-se uma personagem irónica, isto é, a deixar que a linguagem desmistifique a sua experiência do real pela denúncia da mediação linguística a que ela é sujeita, cindindo o sujeito de um conhecimento deceptivo do universo:

«The ironic, twofold self that the writer [...] constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity.» (Paul de Man, 1993: p. 214).

Os teóricos da ironia são relativamente unânimes em fundamentar o tropo num contraste entre aparência e realidade, que se pode manifestar, por um lado, através da divergência entre o que o texto em última instância diz e o que parece dizer (o que, sendo muito perceptível no registo de textos ditos irónicos, não deixa de ser a condição de toda a literatura); por outro lado, através da incongruência entre as expectativas e pressupostos que se tecem e aquilo que a experiência do real vem revelar⁴.

⁴ Cf. Muecke, 1970: pp. 10, 30-33.

Parecendo-me pacífico que os discursos que compõem *The Prague Orgy* admitem vários níveis de leitura, há que realçar a frustração sistemática de expectativas responsável pela crise interior de Zuckerman: «In the old parables about the sipritual life, the hero searches for a kind of holiness, or a holy object, or transcendence [...] — well, this is the mockery of that parable [...]» (pp. 68-69). Se parte em busca de heroísmo e transcendência, desemboca num antro de sexualidade viciosa até ser deportado de volta para os Estados Unidos sem os manuscritos e com um ressaibo de patético: «[...] the sense of extraneous irrelevancy I now feel.» (p. 84). Neste sentido, a viagem de Zuckerman é comparável à de Clarence, protagonista do conto de Saul Bellow «The Gonzaga Manuscripts» (1954). Clarence é também um americano que parte em busca de uns manuscritos inéditos nos quais adivinha um significado existencial profundo. Contudo, enquanto a empresa de Clarence é gorada pela inacessibilidade material dos manuscritos que descobre terem sido enterrados, Zuckerman chega a ter acesso físico aos manuscritos, mas não consegue lê-los por não saber Yiddish:

323

«The ink is black, the margins perfect, the Yiddish script is sharp and neat. None of the stories seems longer than five or six pages. I can't read them.» (p. 72).

No contexto de *The Prague Orgy*, o desentendimento babélico que frustra o momento climático parece-me apto a simbolizar o drama da prisão da linguagem de que Zuckerman se torna cada vez mais consciente a partir do momento em que aceita o repto de Sisovsky. O facto de o contacto humano com a textura do real ser irreversivelmente mediado por estruturas linguísticas é particularmente visível no relato de Zuckerman, que encaixa sempre o mundo em estereótipos literários. Assim, Eva veste-se de preto «like Prince Hamlet» (p. 3), as checas são divas expressionistas de sensualidade funérea, desesperadas e desamparadas até ao cliché: «[...] her white neck and white face appear dramatically vulnerable [...]: bedraggled, bold, and helpless, a deep ineradicable sexual helplessness such as once made bourgeois husbands so proud in the drawing room and so confident in bed.» (pp. 45-46). Com efeito, a única confirmação que Praga lhe oferece é a de mistificações linguísticas prévias: a cidade é exactamente como Zuckerman a idealizou («[...] this is the city I imagined during the war's worst years [...]», p. 62), Sisovsky descreve-lhe Olga como tendo «beautiful long legs and gray cat-eyes» (p. 23), e será literalmente essa a primeira impressão que Zuckerman terá dela.

Ao contrário de Clarence, Zuckerman parte em busca de raízes paternas, deparando com a orfandade e o desenraizamento dos checos subjugados. Parte, enfim, em busca de história, assunto que o pós-modernismo faz regressar à literatura, expondo a parcela de ficcionalidade do discurso histórico, decorrente da circunstância de ser um constructo humano:

«[...] é muito difícil não conceber o padrão da existência passada e futura de cada um como estando de acordo com esquemas temporais e espaciais que pertencem a narrativas de ficção e não ao mundo.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

324

Ao invés de deparar com factos, Zuckerman vê-se enredado numa teia de discursos contraditórios que minam a emersão de uma verdade monolítica. Só que: «In Prague, stories aren't simply stories; it's what they have instead of life. Here they have become their stories [...]» (p. 64). Assim, numa «nation of narrators» (p. 83), as formas mais genuínas de expressão de identidade são as ficções e encenações do real: «[...] the suffering of their historical misfortune engenders in its imaginative victims these clownish forms of human despair [...]» (p. 83).

A natureza artística da construção de identidade («(...) Kafka's homelessness [...] was nothing beside my father's. (...) Kafka belonged to literature, if nothing else. (...)», p. 21) só pode ser compreendida mediante a dúvida radical que Zuckerman assume perante a realidade carnavalesca⁵ com que é confrontado.

Ora, como Sisovsky comenta, «(...) Eva has no doubt. She has only hatred.» (p. 10).

Eva, a única personagem que existe e fala muito antes de lhe ser atribuído nome próprio (o que ocorre apenas na última passagem transcrita), portadora de um nome abertamente motivado, destaca-se durante o diálogo por exigir a Sisovsky a comunicação directa até que, irritada pelos seus circunlóquios retóricos, e depois de barafustar enigmaticamente em Checo, abandona a narrativa para não mais regressar.

“But what,” I ask, “do Chekovian actresses need?”

“To be in the life of others the way they are in a play, and not in a play the way they are supposed to be in the life of others! (...)” (pp. 11-12).

⁵ «[...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certains temps, le jeu se transforme en vie même.» M. Bakhtine, 1970: p. 16.

Eva não tem, está visto, lugar nesta narrativa, evadindo-se da prisão da linguagem para o vazio.

«If half the country thinks I'm a Jew, that does not make it so»

Esta personagem de contornos essencialistas vem introduzir o problema que o escritor brasileiro Rubem Fonseca veio a apelidar de “síndrome de Zuckerman”, no romance *Diário de um Fescenino* (2003), onde presta um tributo à obra de Roth. O “síndrome” consiste na tendência generalizada para fazer leituras especulares das obras literárias, imputando ao autor empírico características das suas *personæ* literárias:

«[If they interrogate me about why you came to Czechoslovakia, Zuckerman,] I will tell them you came for fifteen-year-old girls. I will say, 'Read his book and you will see why he came.' (...)» (p. 38).

Além de se revelar errôneo, este raciocínio que pervade juízos menos ponderados presta-se, justamente pelo seu carácter pouco crítico, à manipulação política, tendo sustentado o despedimento de Eva:

« [...] what is true and indisputable, is that I am none of those things: *I am an actress.*' He corrects her. 'An actress, Madam Kalinova, who likes to portray Jewesses, who portrays them masterfully — *that* is what everybody knows. (...) ' » (p. 15).

Este discurso que activa o contrato referencial coincide com a definição que Paul de Man apresenta de “ideologia”:

«Aquilo a que chamamos ideologia é precisamente a confusão da linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

Mesmo se encarada como um sistema de crenças políticas partilhadas de forma dogmática, a ideologia é sempre um discurso ao qual o romance reage, não deixando por tal de o incorporar no seu horizonte:

«Le roman semble de tout temps, avoir voulu se faire comme une OPPOSITION à une loi qui n'est pas seulement celle du genre, mais aussi celle-idéologique-du discours de son époque [...]» (Julia Kristeva, 1976: p. 175).

Assim, Zuckerman escreve a sua narrativa de aprendizagem à revelia da ideologia que o envolve, mas tomando-a necessariamente como ponto de referência:

«I'd only just begun to sense myself shedding *my* story, as wordlessly as possible snaking away from the narrative encasing me.» (pp. 83-84).

326

A ideologia é, com efeito, apenas mais um texto, que alcança a sua expressão máxima no discurso do poder pregado por Novak, e não usufrui de qualquer prioridade ontológica sobre o discurso de um indivíduo, radicando a sua supremacia meramente na aceitação consensual:

«I also have to wonder if Novak's narrative is any less an invention than Sisovsky's. The true Czech patriot to whom the land owes its survival may well be another character out of mock-biography, yet another fabricated father manufactured to serve the purposes of a story-telling son.» (p. 85).

A ideologia dos colaboracionistas praguenses converge em muitos pontos com os valores tradicionalistas judaicos que vinham a preencher a ficção judaico-americana até à reacção empreendida por Roth e outros escritores judaico-americanos como Woody Allen e Saul Bellow a partir dos anos 50 e 60. A apologia de um heroísmo fundado no sacrifício, a representação conformista do sofrimento semita deu então lugar a abordagens humorísticas do destino judaico, que denunciam os recalamentos individuais por que a tradição seria responsável e o apetite pelos valores norte-americanos que se miscigenam inelutavelmente com a herança judaica.

Veja-se como o discurso de Novak atinge o seu clímax num apelo aos valores rejeitados:

«(...) These are our people who represent the true Czech spirit — these are our realists! People who do not sneer at order and see only the worst in everything. People who know to distinguish between what remains possible in a little country like ours and what is a stupid, maniacal delusion — *people who know how to submit decently to their historical misfortune! (...)*» (p. 82).

Não será sucumbir ao “síndrome”, uma vez que não se trata de tirar ilações acerca da personalidade cívica do autor, mas apenas de explorar as potencialidades significativas do texto, entrever no manancial centrífugo

da obra uma reivindicação do direito à dissidência face aos valores instituídos que sempre foi cara ao impulso artístico. A não-totalização dos paradigmas de produção, e muito menos dos juízos críticos, a que só pode ser concedida uma validade provisória, emerge então como uma necessidade para assegurar o direito de expressão individual.

«A Jew who marries a Jew is able [...] to forget he's a Jew. A Jew who marries an Aryan [...] has her face there always to remind him.»

Um dos aspectos que determinam que um romance, como *The Prague Orgy*, não possa ser confundido com ideologia — ainda que se lhe reconheça uma dimensão ideológica — é o princípio da exotopia que rege as relações entre autor e personagem. Este princípio bakhtiniano postula a necessidade de o autor se situar numa exterioridade em relação às suas criações para lhes dar acabamento estético. Daqui decorre que a expressão artística nunca é directa, mas sempre mediada pela alteridade das personagens relativamente ao autor:

«Seul autrui comme tel peut être le centre axiologique de la vision artistique et, par conséquent, personnage de oeuvre [...]»⁶.

Fica, então, impossibilitada a projecção linear do autor empírico nas suas criações, e assim minados os fundamentos do “síndrome”. O distanciamento que o romancista Zuckerman afecta em relação ao círculo de artistas checos para onde se vê sugado também pode ser tomado como um preceito artístico que transborda para o comportamento social:

«Neither, if they could see me, would my American readers [understand me]. (...) I am a dignified, well-behaved, reliable spectator, secure, urbane, calm, polite, the quiet respectable one that does not take his trousers off, and *these* are the menacing writers.» (p. 36).

Zuckerman confunde portanto a distância exigida no acto de criação literária com uma norma cívica:

«L'artiste ne se mêle pas à l'événement comme participant direct [...], il occupe une position essentielle hors l'événement, comme contemplateur désintéressé [...]» (Bakhtine, «Le problème du contenu, du matériau, et de la forme dans la création artistique verbale», cit. por Todorov, 1981: p. 154).

⁶ Bakhtine, «L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique», cit. por Tzvetan Todorov, 1981: p. 153.

A ideia de que o Outro é uma etapa necessária da consumação do eu é reiterada intratextualmente de várias formas, a começar pela aparição de Olga:

“I know who you are,” she whispers to me.

“And you are who?”

“I don’t know. I don’t even feel I exist.” To Bolotka: “Do I exist?”

“This one is Olga,” Bolotka says. “She has the best legs in Prague. She is showing them to you. Otherwise she does not exist.” (p. 27).

328

Confronte-se:

«[...] on peut parler du besoin esthétique absolu que l’homme a d’autrui, de cette activité d’autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si l’autrui ne la crée pas, cette personnalité n’existera pas [...]» (Bakhtine, «L’auteur et le personnage dans l’activité esthétique», cit. por Todorov, 1981: p. 147).

Praga é o lugar do Outro, desde logo pela inversão de papéis reinante, e por isso escala obrigatória para o percurso de aprendizagem pessoal e profissional de Zuckerman.

É à medida que Zuckerman se vai deixando impressionar pelas linguagens alheias à sua, que encontra em Praga, que se torna capaz de se pôr em causa, caminhando do solipsismo para o discurso da dúvida:

«[...] yet what a witty, stylish comedy of manners these have-nots of Prague make out of their unbearable condition [...]. They, silenced, are all mouth. I am only ears — and plans, an American gentleman abroad, with the bracing if old-fashioned illusion that he is playing a worthwhile, dignified, and honorable role.» (p. 37).

O abandono da couraça inicial e a progressiva abertura ao Outro irão precipitar no sujeito a crise embraiadora de lucidez sob a égide da qual a obra termina:

«Another assault upon a world of significance degenerating into a personal fiasco, and this time in a record forty-eight hours!» (p. 84).

A queda apresenta-se como um passo para o conhecimento de si e do mundo:

«Fall [...] reminds [the language-determined man] of the purely instrumental, reified character of his relationship to nature. (...) In the idea of fall thus conceived, a progression in self-knowledge is certainly implicit: the man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivious of the crack in the pavement [...].» (Paul de Man, 1993: p. 214).

329

O fracasso final não vem fragmentar Zuckerman tanto quanto trazer-lhe uma consciência mais aguda das suas disjunções internas, existenciais como culturais, até então não problematizadas e assertivamente proclamadas:

«I am a Jew whose language is English.» (p. 18).

Apesar de ser desencadeada pela contemplação do sofrimento alheio, a crise pessoal de Zuckerman só alcança o seu zênite quando este se vê ele próprio acossado pelo regime:

[...] wisdom can be gained only at the cost of such a fall. The mere falling of others does not suffice; he has to go down himself.» (Paul de Man, 1993: p. 214).

De facto, apesar de se estabelecerem relações dialógicas, é difícil encontrar na obra momentos de verdadeiro diálogo intercultural, que não é consequência necessária do dialogismo. As conversas são sabotadas por preconceitos culturais e, por mais que Zuckerman troque de roupa com os checos, o que acontece literalmente no romance, a sua irredutibilidade ao Outro mantém-se até ao momento em que se sente na pele deles:

«And even in my drisgraceful dressing gown,» he says, «you look like a happy, healthy, carefree impostor.» (p. 41).

É que apesar de incorporar progressivamente o Outro no seu horizonte discursivo, Zuckerman continua em falta no que diz respeito a uma qualidade preciosa no trabalho de escrita: a imaginação. Segundo Rorty, a capacidade de imaginar o estranho como companheiro de infortúnio, o que permitiria antecipar o Outro, seria a chave para uma sociedade mais justa:

«In my utopia, human solidarity [...] is to be achieved not by inquiry but by imagination, the imaginative ability to see strange people as fellow sufferers. Solidarity is not discovered by reflection but created. It is created by increasing our sensitivity to the particular details of the pain and humiliation of other, unfamiliar sorts of people. (...) This process of coming to see other human beings as 'one of us' rather than as 'them' [...] is not a task for theory but for genres such as ethnography, the journalist's report, [...] and, especially, the novel.» (Richard Rorty, 1989: p. xvi).

A não-redutibilidade do dialogismo ao diálogo, o facto de a tomada de consciência do Outro não significar automaticamente uma interacção com consequências referenciais, levava Eva a colocar em questão a relevância da literatura na sociedade:

“(...) We are people who fantasize too much to begin with. We read too much, we feel too much, we fantasize too much — we want all the wrong things! (...) What does it serve? Only egomania. (...)” (p. 11).

Ao destacar o papel interventivo da literatura, sem prejuízo da sua ficcionalidade, Rorty propõe uma resposta possível aos que dela reivindicam uma missão social:

“[...] pain is non-linguistic [...]. So victims of cruelty, people who are suffering, do not have much in the way of a language. (...) So the job of putting their situation into language is going to have to be done for them by somebody else. The liberal novelist, poet, or journalist is good at that.» (Rorty, 1989: p. 94).

«Come to the orgy, Zuckerman — you will see the final stage of the revolution»

As orgias funcionam, no romance, como uma resposta ao domínio soviético, mas não se constituem numa verdadeira arma de combate ideológico, visto tratar-se de um ritual que todos sabem espiado pelo governo.

A orgia da obra acaba, assim, por consumir a situação dos checos enquanto povo submetido, testemunhando a degenerescência que os ritos carnavalescos experienciam desde a tradição medieval, onde usufruíam de um valor regenerador, fomentando a igualdade universal pelo rebaixamento transclassista. O advento da consciência burguesa com o seu zelo pelo indivíduo privado e económico inquinou, a partir do Renascimento, este utopismo universalizante («He is a middle-class boy.

Leave him alone.”, p. 37), mantendo-se apenas a dimensão grotesca do rebaixamento: «Comme toute parodie, celle-ci [la parodie littéraire du réalisme grotesque dans l'époque moderne] rabaisse, elle aussi, mais ce rabaissement a un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice.» (Bakhtine, 1970: p. 30).

«A satirical smile is harder for them than outright ideological fanaticism»

331

Por outro lado, a subversão de valores operada pelo riso assume-se como uma eficaz estratégia de resistência a um poder totalitário que reconhece a força política do humor:

«[...] in my theatre, the heroes were always laughing when they should be crying, and this was a crime. I was an ideological saboteur. (...)» (p. 67).

O sentido de humor inexorável de Bolotka converte-o na personagem que melhor sobrevive à ocupação, contando para tal ainda com outra arma:

«The thing I learned was [...] never to stop cursing, not when you are in a prison.» (p. 67).

Não surpreende, portanto, que uma obra explicitamente refractária à ideologia como *The Prague Orgy* invista no cómico e assimile baixos registos de linguagem.

«Storytelling is the form their resistance has taken against the coercion of the powers-that-be»

O combate mais eficaz à ideologia passa, no entanto, pela própria narrativa, desmontagem feroz da ilusão referencial. De facto, não há nada mais poderoso do que um texto que exhibe a consciência da sua indefectível mistificação para desmistificar o texto que a ideologia pretende impor como verdade absoluta:

«Aquilo a que chamamos ideologia é precisamente a confusão da linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo. Segue-se que, mais do que qualquer outro modo de investigação, incluindo a economia, a linguística da literariedade é uma ferramenta

poderosa e indispensável no desmascarar de aberrações ideológicas, bem como um factor determinante na explicação da sua ocorrência.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

Zuckerman não está obviamente isento do discurso ideológico que o encapsula, daí que algumas das suas confissões possam ser rastreadas no espírito fatalista de que enfermava a tradição narrativa judaica anterior:

332

«No, one's story isn't a skin to be shed — it's inescapable, one's body and blood. (...) To be transformed into a cultural eminence elevated by the literary deeds he performs would not seem to be my fate.» (p. 84).

Em passagens como estas, sente-se que os esforços de Zuckerman enquanto escritor ainda deixam algo a desejar, tornando-se evidente a separação entre o narrador e a *persona* autoral responsável em última instância pela obra na sua totalidade:

«The author manifests himself and his point of view not only in his effect on the narrator, on his speech and his language [...] but also in his effect on the subject of the story — as a point of view that differs from the point of view of the narrator. *Behind the narrator's story we read a second story, the author's story [...]*» (M. Bakhtine, 1990: pp. 313-314; itálico meu).

De acordo com a teoria bakhtiniana, o romancista expressa-se refractando a sua intenção através de uma pluralidade de discursos socio-ideológicos, não se identificando integralmente com nenhum:

«[...] the writer of prose does not meld completely with any of these words, but rather accents each of them in a particular way — humorously, ironically, parodically and so forth [...]» (Bakhtine, 1990: p. 299).

Ainda que o autor implícito esteja mais perto do herói do que de qualquer uma das outras personagens, não creio que Zuckerman esteja apto a funcionar como porta-voz incondicional do autor. Com efeito, Zuckerman faz leituras idealizadas de Praga que permitem que lhe seja reconhecida mais uma característica consagrada da personagem irónica: uma ingenuidade⁷ que o converte no que Wayne Booth classificaria de

⁷ Cf. Muecke, 1970: pp. 25-30.

narrador não-fidedigno — tomemos como arquétipo o Gulliver de Swift. A não-fidedignidade do relato de Zuckerman está patente logo à partida no facto de se tratar de alguém que se espia a si mesmo, situação que ocorre em abismo a nível da diegese. Descobrimo-lo espiado pelo governo por via do amigo de infância Blecha, Bolotka oferece-se para substituir os inverosímeis relatórios de Blecha, escritor cuja inépcia narrativa se revela para lá de qualquer esperança de reforma, por versões credíveis das suas próprias andanças:

«(...) I will spy on myself and I will write it up, and you can submit it to them as your own. (...)» (p. 42).

Além disso, Zuckerman faz discursos empolados que resvalam para o kitsch⁸, e portanto para a ideologia criticada na obra:

«By all rights, when you hear someone there begin telling a story — when you see the Jewish faces mastering anxiety and feigning innocence and registering astonishment at their own fortitude — you ought to stand and put your hand to your heart.» (p. 64).

Esta é uma das passagens que me leva a propor que o discurso do *pathos* de Zuckerman que serve de epílogo à aventura praguense seja lido, em primeiro lugar, no seu sentido literal, como expressão do drama da personagem, mas ao mesmo tempo como comportando o segundo sentido irónico que não poupa nenhum outro discurso desta obra. Por outras palavras: ainda que o leitor se solidarize com o herói, o que provavelmente acontecerá, está convidado pelo tom sarcástico global a desobedecer à solicitação intratextual prévia e NÃO levar a mão ao peito, até porque, na cultura judaica, raro é o sofrimento isento de desconstrução humorística:

«[...] beneath the ordeal of perpetual melancholia and the tremendous strain of just getting through, a joke is always lurking somewhere, a derisory portrait, a scathing crack, a joke which builds with subtle self-savaging to the uproarious punch line, “And this is what suffering does!”» (p. 63).

⁸ Será pertinente convocar a definição que Milan Kundera oferece de um conceito fundamental nas suas ficções: «A palavra kitsch designa a atitude daquele que quer agradar a qualquer preço e à maioria.» (Kundera, 2002: p. 186; itálico meu).

Que o patético de Zuckerman se torne risível não significa uma rasura do sentido dramático das suas palavras, visto que o discurso de uma personagem com este protagonismo beneficia de uma autonomia inalienável:

«This [the sudden ironic climax or final *pointe*] is the instant at which the two selves, the empirical as well as the ironic, are simultaneously present, juxtaposed within the same moment but as two irreconcilable and disjointed beings.» (Paul de Man, 1993: p. 226).

334

Tratar-se-ia então de uma coexistência de níveis de leitura antagónicos, nada estranha à ficção judaico-americana humorística, hábil a sublimar a dor pelo riso, sem deixar por tal de abordar assuntos dramáticos. Fulcral na desmistificação do desenlace é o papel do agente do aeroporto que despede Zuckerman da narrativa. Ao convocar na consciência do leitor o modo ficcional em que o sofrimento de Zuckerman ocorre, o agente denuncia a manipulação retórica inerente ao discurso do *pathos*, numa estratégia semelhante à que Bakhtine reconhece na obra de Rabelais:

«Turning away from language (by means of language, of course), discrediting any direct or unmediated intentionality and expressive excess (any 'weighty' seriousness) that might adhere in ideological discourse, presuming that all language is conventional and false, maliciously inadequate to reality — all this achieves in Rabelais almost the maximum purity possible in prose.» (Bakhtine, 1990: p. 309).

O agente do aeroporto concentra as funções simbólicas de autor e leitor, os dois pólos do processo de construção da obra, o primeiro pela composição, o segundo pela sua acção concretizadora. Como o autor, o agente tem o controlo da situação («[...] his magnitude in the scheme of things impressed upon me [...], p. 85) e o poder de pôr fim à narrativa: «[...] examining me as though I am now utterly transparent [...].» (p. 85).

Perspectivar o agente do aeroporto como encarnação autoral é reconhecê-lo à partida poder desmistificador:

«[The author's intrusion that disrupts the fictional illusion] serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction [...].» (Paul de Man, 1993: p. 219).

Como leitor — que o autor também é —, o agente coloca momentaneamente a dúvida a que a persuasão literária convida («He reads over the biographical details — to determine, you see, if I am fiction or fact

[...], p. 85), acabando por recair na tresleitura a que o acto crítico parece condenado: “Ah yes,” [...] “Zuckerman the Zionist agent,” he says, and returns my American passport. “An honor,” he informs me, “to have entertained you here, sir. Now back to the little world around the corner.” (pp. 85-86).

Não se pode, portanto, confiar sequer nesta voz que remete simbolicamente para o autor como representativa do mesmo:

«But the truth that might oppose such falsity receives almost no direct intentional and verbal expression [...], it does not receive its *own* word — it reverberates only in the parodic and unmasking accents in which the lie is present.» (Bakhtine, 1990: p. 309).

De acordo com a minha leitura de *The Prague Orgy*, que procurou privilegiar a dimensão metaficcional do texto, todos os discursos do romance seriam paródicos, nenhum deles fornecendo de forma translúcida instruções de leitura fiáveis. O facto de a constelação de sentidos se disseminar por todo o tecido heteroglótico dilata a margem de erro do trabalho crítico, que me parece então lucrar em incorporar no seu horizonte metodológico a questão que coloco na epígrafe, testemunha da condenação à não-totalização de sentido. Afinal, a crise e aprendizagem de Zuckerman perante uma realidade deceptiva oferecem-se como a grande metáfora da condição do crítico, confrontado com o Outro através da realidade cambiante do texto.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, M.

1990, «Discourse in the Novel», in *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.

1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BELLOW, Saul

1977, *Mosby's Memoirs and Other Stories*, New York, Penguin.

COOPER, Alan

1987, «The Sit-Down Comedy of Philip Roth», in BLACHER-COHEN, Sarah (ed.), *Jewish Wry*, Detroit, Wayne State UP.

- GIRGUS, Sam B.
1979, *The Law of the Heart*, Austin and London, University of Texas Press.
- KRISTEVA, Julia
1976, *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, [1970].
- KUNDERA, Milan
2002, *A Arte do Romance*, Lisboa, D. Quixote, [1988].
- 336
MAN, Paul de
1993, *Blindness and Insight*, London, Routledge, [University of Minnesota, 1971].

1989, *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70.
- MUECKE, D. C.
1970, *Irony*, Methuen, Methuen & Co..
- RORTY, Richard
1989, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, CUP.
- ROTH, Philip
1996, *The Prague Orgy*, New York, Vintage [Farrar, 1985].
- SHECHNER, Mark
1987, 'Dear Mr. Einstein' — Jewish Comedy and the Contradictions of Culture», in BLACHER-COHEN, Sarah (ed.), *Jewish Wry*, Detroit, Wayne State UP.
- TODOROV, Tzvetan
1981, *Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique*, Paris, Seuil.

TRAVESSIAS NOS JARDINS DAS DELÍCIAS:

MACHADO E EÇA*

ANDREIA AMARAL**

andreiamaral@sapo.pt

O mito das origens do Mundo e do Homem, narrado nos três primeiros capítulos de *Gênesis* tem encontrado amplo tratamento na tradição literária.

Foi também a partir deste ‘material’ que Eça e Machado ‘mitografaram’, utilizando determinados processos e técnicas no tratamento do mito do Éden ou do «Jardim das delícias», variação-paráfrase presente nos contos *Adão e Eva no Paraíso* (1896)¹ e *Adão e Eva* (1885)². Passemos então à análise comparativa dos referidos textos, o que nos permitirá desenhar travessias entre os espaços míticos (re)criados por cada um dos escritores em apreço.

Começemos pelos elementos que fornecem pistas ao leitor, levando-o a criar determinadas expectativas. As manchas gráficas de um e de

* Comunicação apresentada ao IX Congresso Internacional ABRALIC 2004 — Travessias, Porto Alegre, 20 de Julho de 2004. Este texto resultou da reformulação de um outro — «Mitografias na Ficção de Eça e de Machado: “O Jardim Das Delícias” e o Diabo» —, realizado no âmbito do seminário A Literatura Brasileira dos Séculos XIX e XX, orientado pelo Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, no Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas.

** Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

¹ Eça de Queirós, *Adão e Eva no Paraíso*, in *Almanach Encyclopedico para 1897*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896, pp. XIX-LV. No presente trabalho, utilizei *Adão e Eva no Paraíso*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2001.

² Machado de Assis, *Adão e Eva* (1 de Março de 1885), in *Gazeta de Notícias*. Publicado posteriormente em *Várias Histórias* (1895). No presente trabalho, utilizei a edição de J. Gledson, *Machado de Assis, Contos / Uma Antologia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, vol. II.

outro texto apontam, desde logo, para diferentes fôlegos, sendo que o conto queirosiano é mais extenso do que o de Machado.

Outro elemento, talvez o mais importante no que concerne à construção de expectativas do leitor, é o título. Sendo lugar de demarcação de uma fronteira onde se assinala, de forma mais ou menos evidente, a transição do mundo real para o mundo ficcional, o mundo possível, o título constitui-se como uma espécie de “moldura”. Lembremos que, como refere Uspensky, esse mundo possível «tem o seu próprio espaço e tempo, o seu próprio sistema ideológico e os seus próprios padrões de comportamento».³ Os títulos dos contos em causa remetem para as figuras míticas de Adão e de Eva e convocam, de imediato e pelo menos, as coordenadas narrativas do relato do *Gênesis*, criando assim determinadas expectativas no leitor em relação às tradicionais categorias de Personagem, Acção, Espaço, Tempo e Narrador.

Se o leitor esperava encontrar uma espécie de glosa da narrativa genesiaca nos contos de Eça e de Machado, teve de confrontar-se com o estranho *incipit* queirosiano — «Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde..» (p. 9) — e com o enigmático anúncio da personagem machadiana Sr. Veloso, o juiz-de-fora: «as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo» (p. 274).

Podemos desde logo constatar que há um desvio em relação ao relato do *Gênesis*: em Eça, pela adição de precisões temporais ao acto da criação, e em Machado, pelo «modo diferente» de contar o mito do paraíso terrestre.

Importa agora ver os diferentes desenvolvimentos que essa demarcação conhece nos contos de que me ocupo. Partirei da tradicional divisão das categorias da narrativa, de modo a facilitar a exposição da análise comparativa que me proponho fazer.

Começemos pelo tratamento simultâneo da diegese, do tempo e do espaço, perspectiva que me parece ser a mais adequada aos textos em apreço. Ao nível da diegese, deparamo-nos logo com ‘formatos’ diferentes. Machado opta por uma estrutura mais complexa, encaixando uma segunda narrativa — a de Adão e Eva — na primeira, que é a do convívio de um grupo de amigos na casa de D. Leonor, «uma senhora de engenho, na

³ B. Uspensky, *A Poetics of Composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*, Berkeley, University of California Press, 1973. *Apud* Carlos Reis e A. C. M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 6.^a ed., Coimbra, Almedina, 1998, pp. 199-200.

Bahia, pelos anos de mil setecentos e tantos». Contrariamente, Eça contempla apenas uma história: a do percurso de humanização dos “nossos veneráveis pais”. Todavia, esta história única não deixa de ser o cruzamento de outras histórias.

Os fios que tecem a narrativa queirosiana em questão provêm de diferentes fontes citadas no próprio texto: a obra *Annales Veteris et Novi Testamenti*, de Usserius, a *Bíblia*, os compêndios de antropologia, as tradições, as crónicas, a lenda, os poemas semíticos ou os poetas mesopotâmicos do *Gênesis* e as crónicas de Backum.

A este propósito, importa também referir o episódio da luta entre um ictiossauro e um plesiossauro (pp. 25-26), aliás os últimos ‘exemplares’ das respectivas espécies criadas por Jeová, episódio esse que recupera o do dia 18 de Agosto, Cap. XXX, de *Voyage au Centre de la Terre* (1864), de Jules Verne.

Por outro lado, a presença destes monstros pré-históricos, bem ao gosto dos paleontologistas, nas palavras do narrador do conto queirosiano, assim como de outros elementos estudados pela Paleontologia, como é o caso das amonites (p. 24), comprova a inclusão indirecta das teorias que surgiam no mundo científico de oitocentos e que funcionam como ‘histórias’ na narrativa queirosiana em apreço. São também exemplo disso as ‘histórias’ das descobertas da lança/caça (pp. 42-43) e do fogo (pp. 43-44), ocorridas no Paleolítico, e a descoberta da agricultura, que viria a desencadear a revolução neolítica (p. 49).

Deste modo, podemos concluir que em *Adão e Eva no Paraíso* se entrelaçam duas grandes ‘histórias’ relativas às origens do homem: a doutrina religiosa da Criação e a perspectiva científica da Evolução. Mais do que isso. Estas grandes ‘histórias’ convivem pacificamente no conto de Eça a ponto de se contaminarem mutuamente.

Já o conto de Machado de Assis está projectado numa outra dimensão. A fonte da história de Adão e Eva é o «livro autêntico», que surge em oposição ao livro de *Gênesis*, que é «apócrifo». Por outras palavras, a ‘mitografia’ de Veloso, no plano da diegese, e de Machado, no plano extra-diegese, constrói-se sob o signo da negação:

«Aqui está como as cousas se passaram. Em primeiro lugar, não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo... (...) mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra.» (*Adão e Eva*, p. 275)

Importa ver agora como é que se processa o desenvolvimento da diegese nos contos em causa.

Os cinco dias de Criação, em que tem lugar a preparação da Terra para receber o Homem, são descritos na sua totalidade por Machado e parcialmente por Eça. Com efeito, neste último há uma omissão dos dias 24 e 25 de Outubro, correspondentes aos segundo e terceiro dias genesíacos. Seguindo a ordem já enunciada no *Gênesis*, Machado de Assis transforma a Criação numa obra 'a quatro mãos', entre Deus e o Diabo (p. 275), enquanto que Eça opta por descrever a Terra que se auto-cria no sentido em que se completa, se abastece e se enfeita «durante os dias genesíacos de 26 e 27», «para acolher condignamente o Predestinado que vinha» (p. 9). O sol desempenha neste processo um papel capital, na medida em que «muito novo, sem sardas, sem rugas, sem falhas na sua cabeceira flamante, envolvera a Terra, durante oito horas, numa contínua e insaciada carícia de calor e luz» (p. 10).

Assistimos deste modo à antropomorfização da Terra, que se enfeita, e do Sol, possuidor de características físicas tipicamente humanas. A Terra e o Sol são ainda elevados à categoria de amantes, imagem esta que se desenha a partir da última sequência do passo anteriormente citado e que se consolida na comparação estabelecida entre o Sol e o noivo dos *Cantares*.

Relativamente à criação do homem, a personagem machadiana conta o seguinte:

- «No sexto dia foi criado o homem, e logo depois a mulher; ambos belos, mas sem alma, que o Tinhoso não podia dar, e só com ruins instintos. Deus infundiu-lhes a alma, com um sopro, e com outro os sentimentos nobres, puros e grandes.» (*Adão e Eva*, pp. 275-276).

Neste passo, podemos observar que o homem é também criado entre Deus e o Diabo, facto que se inscreve na estratégia adoptada por Machado. Esta parceria ainda que com algumas variações, no capítulo IX de *Dom Casmurro* (1900).

O desvio de Eça em relação à criação do homem relatada no *Gênesis* ilustra plenamente a coexistência e a contaminação das duas grandes 'histórias' das origens, referidas anteriormente:

«Então, numa floresta muito cerrada e muito tenebrosa, certo Ser, desprendendo lentamente a garra do galho de árvore onde se empo-leirara toda essa manhã de longos séculos, escorregou pelo tronco comido de hera, pousou as duas patas no solo que o musgo afofava, sobre as duas patas se firmou com esforçada energia, e ficou ereto, (...) e concebeu o deslumbrado pensamento do que era, e verdadeira-

mente foi! Deus, que o amparara, nesse instante o criou. E vivo, da vida superior, descido da inconsciência da árvore, Adão caminhou para o Paraíso.» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 10).

Inicia-se assim o caminho de Adão que o levará a humanizar-se, marcado pela constante luta pela sobrevivência, sendo esta sempre acompanhada de um enorme esforço. Podemos ser tentados a ver, em primeiro lugar no percurso de Adão e depois no caminho dos nossos veneráveis pais, uma ilustração do conceito darwiniano *struggle for life*. Contudo, nesses «tombos modificantes», Adão é amparado por «Alguém» que o levanta. Desta forma, a coexistência e a contaminação das duas grandes 'histórias' das origens é evidente.

Chegado ao Éden, o Adão de Eça revela ainda um «doloroso esforço» quando tenta compreender um «pássaro cinzento, calvo e pensativo» que constrói uma cabana. Repare-se no contraste irónico entre a condição de Adão e o último adjectivo que caracteriza o pássaro.

Por outro lado, o nosso venerável pai queirosiano ainda não dispõe de uma língua *perfecta* que lhe permita atribuir nomes a todos os seres criados, ao contrário do que sucede na mítica narração do *Génesis*, dado que essa língua se encontra ainda na fase primordial de construção. Deste modo e mais uma vez, vemos que a narrativa queirosiana se desvia do registo bíblico, facto que aparece bem marcado na negativa exclamativa presente no seguinte passo:

«A Bíblia, com a sua exageração oriental, cândida e simplista, conta que Adão, logo na sua entrada pelo Éden, distribuiu nomes a todos os animais, e a todas as plantas, muito definitivamente, muito eruditamente, como se compusesse o Léxico da Criação, entre Buffon, já com os seus punhos, e Lineu, já com os seus óculos. Não! eram apenas grunhidos, roncões mais verdadeiramente augustos porque todos eles se plantavam na sua consciência nascente como as toscas raízes dessa Palavra pela qual verdadeiramente se humanou, e foi depois, sobre a terra, tão sublime e tão burlesco.» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 17).

O Adão queirosiano sente-se profundamente atraído e curioso ao observar determinados comportamentos animais, como o bando de aves alcandoradas que pesca e os dois bichos «embarcados num toro de árvore» (p. 22).

Depois, diante daqueles «rolos verdes», metáfora das ondas do mar, que avançavam para ele «numa inchada ameaça», Adão experimenta o

«pavor supremo» e «recua até onde três pinheiros, mortos e sem rama, lhe oferecem o refúgio hereditário» (p. 23).

Segue-se a luta entre o ictiossauro e o plesiossauro. O nosso venerável pai «guincha de vivo horror» (p. 26). No fim do combate pré-histórico, Adão observa o ictiossauro que jaz morto na praia e, depois de mergulhar os dedos numa das feridas do monstro, descobre um sabor novo, o da carne.

Cansado do seu primeiro dia no Éden, Adão adormece e «toda a animalidade do Paraíso» tentará destruir e eliminar da Terra «a força inteligente, destinada a submeter a força bruta» (p. 30). Porém, o sono de Adão é velado por uma entidade sobrenatural — «uma Figura séria e branca» — que mais adiante sabemos tratar-se de um anjo. Este passo constitui, assim, mais um exemplo da coexistência e da contaminação das duas grandes 'histórias' presentes no conto em causa.

Em relação à presença 'em cena' de Adão e de Eva, verificam-se também escolhas diferentes por parte de Eça e de Machado. O Adão queirosiano faz uma boa parte do seu percurso rumo ao «jardim das delícias» sozinho, dado que Eva surge após o sono repousante do nosso venerável pai:

«E, oh maravilha! diante de Adão, e como despegado dele, estava outro Ser a ele semelhante, mas mais esbelto, suavemente coberto dum pêlo mais sedoso, que o contemplava com largos olhos lustrosos e líquidos. (...) Era Eva.... Eras tu, Mãe venerável!» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 31).

Em Machado, podemos verificar que Adão e Eva, a partir do momento em que o seu processo de criação é finalizado por Deus, surgem sempre ou quase sempre juntos e que partilham das mesmas ideias, estando assim em comunhão. Deste modo, podemos dizer que funcionam como uma personagem desdobrada em duas partes complementares: o masculino e o feminino.

Regressemos novamente ao conto de Eça. Adão e Eva, «sempre a tremer, sempre a ganir, sempre a fugir!» (p. 35), deparam-se agora com a fúria da Natureza ao encetarem a vida no «Jardim das Delícias» (p. 37) e isto porque, contrariamente ao que é contado no *Gênesis*, «A terra ainda não era uma obra perfeita: e a Divina Energia, que a andava compondo, incessantemente a emendava» (p. 35).

Repare-se na ironia que a expressão genesíaca «Jardim das Delícias» adquire neste contexto. Para além disso, é nesse mesmo 'jardim' que vemos os nossos veneráveis antepassados a serem torturados pelos ptero-

dáctilos. É então legítimo perguntar «Como sobreviveram nossos Pais, neste Jardim de Delícias?» (p. 41). A resposta que encontramos no conto queirosiano é, no mínimo, irónica: «De certo muito faiscou e trabalhou a espada do anjo que os guardava!» (p. 41). Desta forma, a referida resposta corrobora a estratégia adoptada por Eça de tecer a sua mitografia a partir da coexistência e da contaminação das duas grandes 'histórias' das origens do homem.

Vejamos agora como é descrito o jardim das delícias no conto machadiano, perspectivado por Adão e Eva:

«Nunca até então viram ares tão puros, nem águas tão frescas, nem flores tão lindas e cheirosas, nem o sol tinha para nenhuma outra parte as mesmas torrentes de claridade.» (*Adão e Eva*, p. 276).

O esplêndido *locus amœnus* que caracteriza o paraíso machadiano encontra-se, portanto, no pólo oposto ao do jardim das delícias de Eça.

A este propósito importa ainda referir que as descrições do Éden queirosiano são mais extensas e ricas em pormenores relacionados com a flora, com a fauna, com as condições climatéricas, com a geologia e com a geografia. Recuperam-se assim elementos já referidos no *Génesis*, como o ónix, o «ouro muito bom do país de Hevilath» (p. 9) e o rio. Estes elementos cruzam-se com outros das ciências naturais, em geral, e da paleontologia, em particular. São ainda referidas quatro hipóteses relativas à localização do Éden, num crescendo de ironia:

«Assim vetustíssimas crónicas contam o vetustíssimo Éden, que era nas campinas do Eufrates, talvez na trigueira Ceilão, ou entre os quatro claros rios que hoje regam a Hungria, ou mesmo nestas terras benditas onde a nossa Lisboa aquece a sua velhice ao soalheiro, cansada de proezas e mares.» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 15).

Repare-se que o registo chega a ser paródico, na medida em que se emprega o verbo “ser” à maneira da crónica historiográfica.

Passemos ao episódio da serpente. Na narrativa queirosiana, o mítico animal pertence ao grupo dos «furiosos seres» a quem deve o homem «a sua carreira triunfal», dado que «leva Adão, por amor de Eva, a colher o fruto do Saber». (p. 41)

Vejamos então como Eça reescreve o mítico episódio do pecado original:

«Recordemos, meus irmãos, que nossa Mãe, com aquela adivinhação superior que mais tarde a tornou Profetisa e Sibila, não hesitou, quando a Serpente lhe disse, coleando entre as Rosas: — “Come do fruto do Saber, que os teus olhos se abrirão e serás como os Deuses sabedores!” Adão teria comido a serpente, bocado mais suculento. (...) Eva, porém, com a credulidade sublime que sempre no mundo opera as transformações sublimes, comeu logo a maçã, e a casca, e a pevide.» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 46).

344

Podemos desde logo observar a existência de uma oposição entre Eva e Adão, que visa estabelecer uma hierarquia entre eles. São a «adivinhação superior» e a «credulidade sublime» de Eva que a levam a comer a mítica maçã e a persuadir Adão «a que partilhasse do transcendente pomo» (p. 46). A sábia decisão de Eva é, portanto, hipervalorizada em relação à hipotética atitude animalesca e quase irracional de Adão se este tivesse sido o primeiro a deparar-se com a proposta da serpente.

Deste modo, Eça transforma o episódio genesíaco da tentação numa etapa da conquista da humanização, retirando-lhe toda a carga moral negativa que lhe era inerente. As noções de tentação e de pecado não fazem sentido no texto queirosiano, na medida em que este não se enquadra numa axiologia do Bem e do Mal.

Machado de Assis recupera no seu conto a simbologia que associa a serpente do relato de *Gênesis* à tradicional figura do Diabo, construindo um diálogo entre eles cujo assunto consiste na preparação da trama que conduziria Adão e Eva à queda. Todavia, perante a tentação, Eva não cede, recusando conhecer «a origem das coisas e o enigma da vida», assim como «o resplendor dos tempos» (p. 278). E Adão aproxima-se de Eva, não para comer do mesmo fruto, mas para confirmar a sua resposta. Não podemos deixar de referir aqui as interessantes variações que a figura da serpente conhece no conto machadiano. A sua capacidade de persuasão é ainda maior do que a que é sugerida no *Gênesis*, dado que o seu discurso é precedido pelo acto de comer o fruto «da árvore do bem e do mal» (p. 278). Por outro lado, a serpente, em discurso profético, ou se preferirmos a terminologia de Genette, através da narração anterior⁴, vai enumerar uma série de *exempla* com o propósito de mostrar a Eva o que o fruto lhe reserva:

⁴ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 231-232.

«Escuta-me, faze o que te digo, e serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas, e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência.»
(*Adão e Eva*, p. 278).

Se em Eça verificamos que o desvio em relação ao episódio genesíaco da serpente se dá essencialmente ao nível da interpretação, que é claramente positiva ao encará-lo como uma etapa da conquista da humanização, em Machado podemos observar que se opera uma espécie de peripécia, que se inscreve na estratégia por ele adoptada de recontar a história do *Génesis* 'pela negativa'. Assim, esta estratégia acaba por gorar por completo as expectativas do leitor, criando uma sensação de estranhamento.

Não é menos surpreendente o final da história machadiana de Adão e Eva: «pela repulsa às instigações do Tinhoso», eles são conduzidos pelo arcanjo Gabriel ao paraíso, à «eterna bem-aventurança», ficando a Terra entregue «às obras do Tinhoso» (p. 279).

É interessante notar os efeitos que a conclusão apresentada por Veloso tem nos seus ouvintes, efeitos esses que se estendem do plano diegético ao plano extradiegético em que se posiciona o leitor:

«Tendo acabado de falar, o juiz-de-fora estendeu o prato a D. Leonor para que lhe desse mais doce, enquanto os outros convivas olhavam uns para os outros, embasbacados; em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente.»
(*Adão e Eva*, p. 279).

Regressamos assim, no final do conto *Adão e Eva*, à primeira história, facto que confere circularidade à narrativa machadiana. É a curiosidade de Veloso, perante o anúncio de «um certo doce particular», que vai despoletar a discussão sobre o 'género' da curiosidade, que, por sua vez, dá origem a outra discussão: a da responsabilidade da perda do paraíso. A atmosfera da primeira história é também enigmática, na medida em que o enigma das origens do homem encontra paralelo metafórico no do doce. A pergunta relativa às origens dessa «cousa primorosa» fica sem resposta, constituindo-se assim apenas como mera hipótese. O mesmo se passa em relação à contra-narrativa de Veloso, dado que a dúvida de D. Leonor não encontra uma resposta totalmente clara, facto que converte, ou melhor, reconverte, essa narrativa que se dizia autêntica numa hipótese quase improvável:

«— Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe?» (*Adão e Eva*, p. 279).

346

Passemos agora ao final da narrativa queirosiana. Depois do nascimento de Abel, estabelece-se um clima de tranquilidade no Paraíso, dado que «O mundo pressente e aceita a supremacia do homem» (p. 50) e o processo de humanização dos nossos veneráveis pais continua: «em breve, dentro dumas centenas de milhares de curtos anos, Eva será Helena e Adão será o imenso Aristóteles» (p. 51).

Podemos sentir a tentação de ler, neste discurso profético ou narração anterior, uma visão otimista da evolução do ser humano. Contudo, o final da narrativa de Eça, que funciona como uma espécie de epílogo, questiona essa mesma concepção: «Mas não sei se vos felicite, oh Pais veneráveis! Outros irmãos vossos ficaram na espessura das árvores — e a sua vida é doce» (p. 51).

Depois de opor ironicamente a felicidade do orangotango ao sofrimento do homem, consequência de «arrastar consigo, irremediavelmente, esse mal incurável que é a sua alma» por não ter tido «a previdência ou a abnegação de declinar a grande supremacia», «no terrível dia de 28 de Outubro», Eça vai estabelecer uma espécie de ponte entre os nossos veneráveis pais e o narrador e o leitor na forma inclusiva da primeira pessoa do plural: «continuemos a reinar sobre a Criação e a ser sublimes» (p. 53). E, num crescendo de ironia, coloca em evidência a profunda incapacidade de compreensão, por parte do ser humano, quer das suas origens, quer da sua condição. Essa incompreensão terá presidido ao tratamento irónico das duas grandes 'histórias' da origem do homem, que se misturam e que se contaminam na narrativa em apreço.

Eça e Machado mitografam a partir do texto matriz, a narrativa do «Jardim das delícias». Eça, sob o signo da ironia, distancia-se das duas grandes 'histórias' que comparecem na feitura da sua 'mitografia'. Machado, sob o signo do enigma, também ele irónico, parodia o discurso genesiaco e depois reconverte essa contra-narrativa em hipótese quase improvável, deixando em aberto a questão das origens do mundo e do homem.

Partindo das conclusões apresentadas, passemos agora ao tratamento da categoria Narração. O narrador queirosiano é heterodiegético e dirige-se a um público — o leitor/espectador, dado o visualismo que caracteriza o conto em apreço — posicionado no plano extradiegético. Porém, o tratamento da voz narrativa em Eça não é tão simples como poderíamos

pensar à primeira vista. Na verdade, a voz única do narrador de *Adão e Eva no Paraíso* entrelaça uma série de *auctoritates*, criando-se assim um efeito de polifonia na instância narrativa queirosiana. Mesmo quando as referidas vozes são convocadas de forma mais ou menos irônica, aproximando-se também em maior ou menor grau do registo paródico, continuam a funcionar como tal.

Quanto à instância narrativa machadiana, verificamos que, embora seja também plural, consegue esse efeito através de outra técnica. O facto de Machado optar por uma arquitectura narrativa mais complexa, na qual uma segunda história se encaixa na primeira, tem obviamente consequências no que diz respeito à voz narrativa. Temos portanto em *Adão e Eva* duas vozes narrativas — a do narrador heterodiegético e a de Veloso, que se constitui como narrador heterodiegético da segunda história — e dois públicos — D. Leonor, Frei Bento, João Barbosa e os restantes amigos, no nível diegético, e o leitor, no plano extradiegético.

Importa aqui destacar um dado pertinente na caracterização de Veloso, narrador heterodiegético da segunda história, que o converte numa verdadeira *auctoritas*. É Frei Bento o responsável pela descrição das qualidades superiores do juiz-de-fora, facto que é fundamental, uma vez que se trata de um representante da comunidade eclesiástica.

Relativamente à categoria Personagem, saliento apenas o contraste existente entre o desenho das figuras de Adão e Eva, resultante aliás das diferentes opções de Eça e de Machado.

Os retratos de Adão e de Eva são bastante mais 'económicos' em Machado do que em Eça. Começemos pelo conto machadiano. Adão e Eva são criaturas belas que andam «altas e direitas como palmeiras» (p. 277) e que, ainda sem a intervenção criadora de Deus, só têm «ruins instintos» (p. 276), ocorrendo depois a mudança:

«Eva, antes que Deus lhe infundisse os bons sentimentos, cogitava de armar um laço a Adão, e Adão tinha ímpetos de espancá-la. Agora, porém, embebiavam-se na contemplação um do outro, ou na vista da natureza, que era esplêndida.» (*Adão e Eva*, p. 276).

Verificamos assim e mais uma vez que, em Machado, Adão e Eva funcionam como uma personagem desdobrada em duas, visto que são descritos em conjunto. O mesmo não se observa nos retratos queirosianos de Adão e de Eva.

Tratemos primeiramente de Adão. O seu retrato físico inscreve-se também na estratégia irônica de desvio a que já me referi. Esta aparece claramente marcada pela negativa exclamativa «Não, não era belo, nosso

Pai venerável, nessa tarde de Outono, quando Jeová o ajudou com carinho a descer da sua Árvore!». Vejamos as suas características físicas:

«Era medonho. Um pêlo crespo e luzidio cobria todo o seu grosso, maciço corpo, rareando apenas em torno dos cotovelos, dos joelhos rudes, onde o couro aparecia curtido e da cor de cobre fosco. Do achatado, fugidio crânio, vincado de rugas, rompia uma guedelha rala e ruiva, tufando sobre as orelhas agudas. Entre as rombas queixadas, na fenda enorme dos beiços trombudos, estirados em focinho, as presas reluziam, afiadas rijamente para rasgar a febra e esmigalhar o osso. E sob as arcadas sombriamente fundas, que um felpe hirsuto orlava como um silvado orla o arco duma caverna, os olhos redondos, dum amarelo de âmbar, sem cessar se moviam, tremiam, esgazeados de inquietação e de espanto...» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 11).

Como tivemos a oportunidade de ver, Adão vai-se libertando, através dos «tombos modificantes» (p. 13), da animalidade, no seu caminho para a humanização. O mesmo sucede com Eva, apesar de surgir desenhada com traços de animalidade mais suaves:

«E, oh maravilha!, diante de Adão, e como despegado dele, estava outro Ser a ele semelhante, mas mais esbelto, suavemente coberto dum pêlo mais sedoso, que o contemplava com largos olhos lustrosos e líquidos. Uma coma ruiva, dum ruivo tostado, rolava, em espessas ondas, até às suas ancas arredondadas numa plenitude harmoniosa e fecunda. De entre os braços peludinhos, que cruzara, surdiam, abundantes e gordos, os dois peitos da cor do medronho, com uma penugem crespa orlando o bico, que se enristava, intumescido. E roçando, num roçar lento, num roçar muito doce, os joelhos pelados, todo aquele sedoso e tenro Ser se ofertava com uma submissão pasmada e lasciva. Era Eva... Eras tu, Mãe Venerável!» (*Adão e Eva no Paraíso*, p. 31).

Do ponto de vista psicológico, Eva é dotada de uma «adivinhação superior», como já referi, e revela serenidade nas descobertas/conquistas que vai fazendo com Adão ou sozinha. O mesmo não se verifica em relação a Adão, que é caracterizado como «o bruto Pai» por se irritar com determinados gostos e modos de Eva. O episódio da domesticação do cachorrinho perdido constitui, a este propósito, um bom exemplo (p. 48).

No final do conto queirosiano, é traçado o último retrato de Adão, agora mais humanizado: «A lareira flameja: e alumia a face de nosso Pai, que o esforço da vida embelezou, onde já os beijos se adelgacaram, e a testa se encheu com o lento pensar, e os olhos sossegaram num brilho mais certo» (p. 50). Não deixa de ser curioso que a última descoberta/criação levada a cabo por Adão — a criação artística e estética — ocorra nesta fase (pp. 50-51).

Da análise comparativa levada a cabo, concluo que Machado, sob o signo do enigma, por natureza irónico, parodia o discurso genesiaco, reconvertendo posteriormente essa contra-narrativa em hipótese quase improvável, e acabando, assim, por devolver o mistério ao tema das origens do mundo e do homem. Eça, por seu lado, também sob uma orientação irónica, distancia-se das duas grandes 'histórias' que comparecem e convivem pacificamente na feitura da sua 'mitografia': a doutrina religiosa da Criação e a perspectiva científica da Evolução. Podemos, portanto, dizer que tanto Eça como Machado, apesar de partirem da mesma matriz — a narrativa do *Génesis* — 'mitografaram' de modos diversos, criando assim textos autónomos que se relacionam ao nível da hipertextualidade.

ADOLESCER AGRILHOADO?

Visões do internato n'O Ateneu de Raul Pompéia e nas *Memórias de Pedro Nava**

RUI CARNEIRO
rui.jorge@portugalmail.pt

Normalmente a crítica estabelece a última década do século XVIII como ponto de partida do tema da adolescência na literatura e do desenvolvimento de um género ligado à problemática da aprendizagem e da formação, o *Bildungsroman*.

No Brasil, o *Bildungsroman* tem como matriz *O Ateneu* de Raul Pompéia¹, publicado em 1888. O tema da adolescência vivida em internato teve, depois desse romance, alguma fecundidade nas letras brasileiras, despontando em obras como: *A falange gloriosa* (1917), de Godofredo Rangel; *Doidinho* (1933), de José Lins do Rego; *As três Marias* (1937), de Raquel de Queirós; *Infância* (1945), de Graciliano Ramos; *Balão Cativo, Memórias/2* (1973) e *Chão de Ferro, Memórias/3* (1976), de Pedro Nava.

Quase um século separa *O Ateneu* de *Balão Cativo, Memórias/2*, mas esse lapso temporal pode não implicar, a nível textual, uma forma completamente diversa de abordar aquela questão. Ao longo deste estudo procurarei reflectir acerca do tratamento que cada um dos autores faz do tema, delineando possíveis nexos intertextuais entre as obras analisadas.

* Trabalho elaborado no âmbito do seminário A Literatura Brasileira dos séculos XIX e XX, leccionado pelo Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, do Curso de Estudos Pós-graduados em Literaturas Românicas (FLUP, 2003/2004).

¹ Cf. Fábio Lucas, 1995: p. 17: «Tomemo-lo [*O Ateneu*] inicialmente como o nosso primeiro grande romance de formação. O nosso “Bildungsroman” de maior expressão.»

Note-se que o formato memorialístico adoptado por Pedro Nava implica uma visão retrospectiva de factos passados². Assim, apesar do lapso temporal que separa as obras, podemos verificar que os factos relatados nas *Memórias*, relativos a períodos de internato, ocorreram entre 1916-1920 (ou seja, desde o ingresso no Anglo até à conclusão dos estudos liceais no colégio Pedro II), encontrando-se portanto relativamente próximos da realidade descrita por Raul Pompéia. No entanto, esta não deixa de ser uma observação secundária se entendermos que as obras destes dois autores funcionam como um retrato universal e atemporal do ambiente dos internatos³.

1. Duas visões do internato

N' *O Ateneu* somos confrontados com a visão — intrinsecamente negativa — que o narrador autodiegético (Sérgio) tem da sua experiência no colégio que dá nome à obra. Como observa Mário de Andrade: «*O Ateneu* é uma caricatura sarcástica e, relativamente a Raul Pompéia, dolorosíssima, da vida psicológica dos internatos. Digo “caricatura” no sentido de se tratar de uma obra em que os traços estão voluntariamente exagerados numa intenção punitiva.» (Pompéia, s.d.: p. 5). A esta observação podemos acrescentar a seguinte afirmação de Fábio Lucas: «*O Ateneu* ultrapassa os parâmetros conceituais do *Bildungsroman* na proporção em que satiriza com azedume o meio retratado e reflecte uma infância abominável, território de terrível expiação.» (Lucas, 1995: p. 18). De facto predominam os tons mais escuros na paleta que o narrador utiliza quando traça o quadro do seu período de internato. A violência é um dos traços em destaque: por um lado, temos a agressão física exercida por colegas, inspectores ou professores e, por outro, o drama psicológico de um adolescente que, forçado a abandonar a redoma do lar, acaba inserido num espaço pautado por tensões sociais e sexuais.

A crítica já explorou exaustivamente a questão da identificação do autor com o narrador de *O Ateneu*, o que nos permite afirmar, com alguma segurança, que as experiências de Sérgio são em parte devidoras do período que Raul Pompéia passou no Colégio Abílio. Atendendo a

² Cf. José Maria Cançado, 2003: p. 19.

³ Cf. *Idem*, pp. 114-115: «Aí, a mediação entre a experiência individual do aluno Pedro Nava e a generalidade da situação — o mundo dos colégios internos, criados no século 19, e da educação no Brasil — é feita como que numa espécie de pastiche magistral de *O Ateneu*, de Raul Pompéia.»

este facto, não estamos perante um puro exercício de efabulação, mas diante de um relato baseado numa experiência concreta evocada através da memória e que funciona como testemunho de um período determinante, mas por vezes penoso, da existência humana. Se pensarmos que logo a partir do subtítulo *Crónica de Saudades* o autor aponta para uma ruptura do pacto romanesco canónico, estabelecendo com o leitor um contrato de leitura que se aproxima daquele que encontramos nos géneros autobiográficos, acabamos por verificar que *O Ateneu* está em sintonia com a escrita memorialística em geral e com as *Memórias* de Pedro Nava em particular. Ao aflorarmos esta questão, importa notar que estamos perante duas obras de pendor menos canónico. Se quanto a *O Ateneu* parece lícito falar em *romance autobiográfico*, uma vez que é possível estabelecer ligações entre o narrado na obra e o vivido no Colégio Abílio; nas *Memórias*, estamos perante algo que se assemelha a uma *autobiografia romanceada* onde nem sempre se cumpre aquilo que Philippe Lejeune designa como *pacto autobiográfico*⁴. Nava, por vezes, quebra esse pacto, criando uma forma híbrida em que memória e ficção não se excluem, antes se completam na tentativa de atribuir sentidos ao vivido, acabando de certa forma por residir nesse hibridismo alguma da modernidade da escrita naviana.

Pedro Nava assumiu como referências de eleição na literatura brasileira os escritores Euclides da Cunha, Mário de Andrade e o próprio Raul Pompéia. Perante este dado, torna-se ainda mais pertinente averiguar possíveis vectores de ligação entre as obras de Nava e de Pompéia, tanto mais que elas abordam temas semelhantes, como a adolescência e o internato.

As *Memórias* de Nava são, por vezes, objecto de *contaminações* que resultam do recurso a testemunhos externos, sendo notório que um desses textos é o próprio *O Ateneu*. Ao ler *Balão Cativo* rapidamente se percebe que a narração das experiências de internato, quer no Ginásio Anglo-Mineiro, quer no Colégio Pedro II, não deixa de estar marcada pelas leituras que Nava fez de *O Ateneu* particularmente no que diz respeito à época do Pedro II. Isto pode ser facilmente demonstrado através de algumas passagens de *Balão Cativo*, a começar por aquele momento em que Nava enumera os vários documentos que auxiliam a memória num movimento retrospectivo até aos tempos do colégio: «[...] recorri [...] ao

⁴ Cf. Philippe Lejeune, 1975: p. 26: «Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [autor-narrador-personagem], renvoyant en dernier ressort au "nom" de l'auteur sur la couverture.»

“Ateneu” que é Colégio Abílio, mas sobretudo Chácara do Mata [...] e tudo que ali se diz repetia-se tanto, tanto, mas tanto! no Internato que eu conheci — que o livro de Raul Pompéia indifere a datas e ficou retrato válido de quase noventa gerações [...]» (Nava, 2000: p. 298). Outro momento bem elucidativo é aquele em que o próprio autor reconhece que a sua experiência está *contaminada* pelas vivências do protagonista de *O Ateneu*:

354

«Os colegas começavam a dormir. “Alguns afectavam um esboço comovedor de sorriso ao lábio; alguns a expressão desanimada dos falecidos, boca entreaberta, pálpebras entrecerradas, mostrando dentro a ternura embaciada da morte.” Mas... com todos os diabos! Isto é *Ateneu*, não é meu, é Chácara do Mata e nós estamos em meio século dos depois ou mais, estamos no Campo de São Cristóvão...» (p. 309).

Nesta passagem os dois espaços cruzam-se como numa fantasmagoria, fundindo-se num só, e o narrador de *Balão Cativo* parece acompanhar Sérgio na sua deambulação nocturna pelos «salões adormecidos do Ateneu»⁵. Num outro momento do texto é o autor de *O Ateneu* que, através do mecanismo da memória, regressa ao espaço do Pedro II, juntamente com outros *colegas*: «Não resisto à tentação de escrever uma longa série de nomes, cada um elo da cadeia que nos une numa imensa e secular família espiritual. São os nossos colegas de todos os tempos. Dormimos nos mesmos dormitórios, comemos da mesma comida, passamos pelas mesmas punições, tivemos os mesmos mestres e deles recebemos os mesmos ensinamentos, os mesmos respes, os mesmos prêmios, as mesmas categorias mentais e morais.» (pp. 292-293). Depois de exprimir este desejo, Nava inicia uma longa enumeração, característica do seu estilo, nomeando vários alunos do colégio; e entre aqueles que *do fundo do Tempo respondem — presente!* surge Raul de Ávila Pompéia, aluno externo do Pedro II no ano de 1879⁶.

Esse diálogo com o texto de Raul Pompéia está também presente em *Chão de Ferro, Memórias/3*, nomeadamente, no momento em que

⁵ Cf. José Maria Cançado, 2003: p.116: «É lá, parece dizer o Narrador não sem pesar, mas expandido na sua experiência, que eu estive. Assim, o dormitório de “O Ateneu” (como vários topos do romance de Raul Pompéia) é parte do mobiliário das “Memórias”, e os dias e noites que há nelas são reconfigurados nesse envoltamento e se acrescem das “pálpebras entrecerradas”, da “ternura embaciada da morte”, do “esboço comovedor” que vêm de lá — do arquidormitório e do mundo de Raul Pompéia.»

⁶ Cf. Alceu Amoroso Lima; Roberto Alvim Corrêa, 1957: p. 4.

surge a referência ao professor de ginástica, Guilherme Herculano de Abreu, de quem o narrador afirma o seguinte: «Ele era o próprio professor Bataillard de “O Ateneu”» e acrescenta: «Aos poucos juntei os dois e quando releio “O Ateneu”, coloco o seu vasto campo, com a Princesa e os visitantes, no recreio da nossa Primeira Divisão [...]» (Nava, 200: p. 90). De novo assistimos à fusão dos dois espaços, confundindo-se o lido na obra de Pompéia com o vivido no colégio Pedro II.

Se, como afirma o narrador das *Memórias*, a experiência de Sérgio no internato ficou *retrato válido de noventa gerações*, uma vez que a ambiência do Ateneu é reproduzida durante décadas em inúmeros internatos por todo o Brasil, então também a experiência de Nava no Pedro II é comparável à de muitos adolescentes brasileiros. É o que defende José Maria Cançado:

«O narrador e a matéria da sua memória deslizam da sua circunstância e inscrição locais e específicas para um campo de estimáveis probabilidades, um campo de referenciamento mais geral, espécie de fundo comum da história da educação no Brasil — no qual invenção e documento se confundem, sem detrimento de verdade e realidade da memória, e com amplo enriquecimento da expressividade do que é reconstituído. Uma veracidade multiplicada, ou multiplicação autobiográfica.» (Cançado, 2003: p. 118).

Conclui-se que estamos não só perante textos em diálogo, que devem ser analisados tendo em consideração esse facto, mas também perante textos que, como já foi referido, parecem configurar-se, não tanto como simples ecos de uma experiência pessoal, mas antes como testemunhos válidos de uma experiência plural do internato no Brasil.

2. Adolescer agrilhado?

A adolescência é um período fundamental da existência humana, dado que nesta fase se manifestam no indivíduo transformações a diversos níveis: fisiológico, afectivo, social, intelectual e psicológico. Esse período específico despertou o interesse da psicologia e são várias as teorias do desenvolvimento que equacionam a sua importância na construção da personalidade. Para Piaget, a adolescência corresponde ao *estádio formal*, caracterizado pelo desenvolvimento de uma capacidade de alheamento face ao real que está na base do pensamento abstracto, levando o adolescente a um egocentrismo cognitivo. Freud concebe o desenvolvimento

humano em torno da evolução daquilo que designa como *psico-sexualidade*. Para o psicanalista, à adolescência corresponderia o *estádio genital*, marcado pela reactivação de uma sexualidade que estivera latente durante a fase anterior. Segundo a teoria psicanalítica, o adolescente desenvolve neste período *mecanismos de defesa do Eu* como o *ascetismo* (negação do prazer pela disciplina e pelo isolamento) e a *intelectualização* (concentração de energias em actividades ligadas ao pensamento).

Ao longo das páginas de *O Ateneu* ou das *Memórias* são várias as referências a comportamentos que podemos associar a esses *mecanismos*. Sérgio, o narrador de *O Ateneu*, chega ao extremo de enveredar por um certo ascetismo místico: «A neblina de melancolia [...] pesava-me aos ombros como a loba de um seminarista, como o voto de um frade; eu passeava na circunscrição do recreio como num claustro [...] Ninguém sabia dos sonhos e atribuíam à excentricidade o meu amor à solidão e ao sossego.» (Pompéia, s.d.: p. 74); «A astronomia, como os céus do salmo, levou-me à contemplação.» (p. 67); «No recreio, andava só e calado como um monge.» (p. 70). Ultrapassada essa fase ascética, o narrador frequentará as sessões do *Grémio Literário Amor ao Saber*, manifestando a vocação intelectualizante da adolescência referida pela teoria psicanalítica⁷. Para Sérgio, a leitura funciona como um meio de abstracção, de fuga a uma realidade atroz:

«Líamos muito em companhia. Páginas que não terminavam, de leituras delicadas, fecundas em cisma: Robinson Crusóe, a solidão e a indústria humana; Paulo e Virgínia, a solidão e o sentimento. Construíamos risonhas hipóteses: que faria um de nós, vendo-se nos apuros de uma ilha deserta?» (Pompéia, s.d.: pp. 165-166).

Não manifestando especial apetência por actividades ligadas à vertente física da máxima de Juvenal⁸, Pedro Nava, da mesma forma que Sérgio n'*O Ateneu*, encontra aquele refúgio intelectual, primeiro nas parcas prateleiras do Anglo e depois na livraria opulenta do tio, o escritor Antônio Salles (Nava, 2000: p. 153 e 206).

⁷ «A maior utilidade do "Grémio" para mim era a biblioteca. [...] E como não divertia bastante o jogo da barra ao sol, nem o rapa-tira-deixa-põe das penas de aço e das carrapetas, nem o correr à panelinha das bolas de vidro espiraladas de cores, fez-se-me a biblioteca a recreação habitual.» (Pompéia, s.d.: pp. 108-109).

⁸ «Já contei meus dissabores com a roupa de futebol, de como o Jones me dispensara desse jogo e me despencara assim, na leitura, na contemplação e no isolamento.» (Nava, 2000: p. 153).

Um aspecto que parece comum aos vários estudos relativos à adolescência, consiste na ideia de que esse período se define pela negativa; o adolescente é um ser em estado de *crisálida*, perdidas as características da *fase larvar* da infância, ainda não está completa a sua metamorfose. Esse estatuto indefinido acaba por originar um período de instabilidade, durante o qual o adolescente procura reintegrar o seu passado, os seus vínculos à infância, numa nova unidade ontológica. Assim sendo, a adolescência pode ser encarada como uma ponte entre dois *mundos*: a infância e a idade adulta. Daí que muitas sociedades primitivas estruturam a passagem para o *mundo* dos adultos em torno de uma ritualística de carácter iniciático que geralmente apresenta uma forte conotação sexual, dado que a adolescência se posiciona também como fase de transição entre o *mundo assexuado* e o *mundo sexual*⁹.

Atendendo ao que acima ficou enunciado, procurar-se-á demonstrar em seguida que o internato pode ser concebido como espaço iniciático, visto que nele terá lugar essa passagem da casa materna (mundo assexuado) para o universo social.

Atente-se primeiro n' *O Ateneu* e nas frases que abrem a obra, misto de conselho e advertência: «Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.» (p. 21). Aquele *mundo* corresponde ao internato, autêntico microcosmo social¹⁰, espaço que acaba por espelhar o outro que se encontra para lá das suas paredes e que está, de igual modo, sujeito a regras inflexíveis e a hierarquias inclementes que legitimam o triunfo dos fortes e autorizam a subjugação dos mais fracos. Depois o narrador assinala o contraste entre a existência infantil na casa materna e as novas experiências que o futuro reserva:

«Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se

⁹ Cf. Arnold Van Gennep, 1981: p. 96: «Ainsi, tout ceci conduit à penser que la plupart d'entre ces rites, dont le caractère proprement sexuel ne saurait être nié, et dont on dit qu'ils rendent homme ou femme, ou aptes à l'être, rentrent dans la même catégorie que certains rites de la section du cordon ombilical, de l'enfance et de l'adolescence, et sont des rites de séparation du monde asexué, suivis de rites d'agrégation au monde sexuel (...)».

¹⁰ O próprio narrador usa a expressão *microcosmo* para se referir ao Ateneu: «Com esta crise do sentimento casava-se o receio que me infundia o microcosmo do Ateneu.» (p. 55); «Ensaiaados no microcosmo do internato, não há mais surpresas no grande mundo lá fora (...)» (p. 187).

encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso.» (p. 21).

358

Note-se, desde logo, a metaforização da ambiência do lar presente na expressão “estufa de carinho”. O lar surge claramente associado à figura materna; a mãe é a figura tutelar desse espaço e será o jugo dos “cuidados maternos” a ser posto em causa com a partida para o internato. Se pensarmos como Freud e acreditarmos que após a puberdade existe uma reactivação do *complexo de Édipo*, percebemos que esse afastamento em relação à figura materna se torne ainda mais dramático. Observada por outro prisma, esta fase pode ser encarada como oportunidade soberana para superar esse *complexo*, já que a separação permite que o adolescente desidealize os pais da infância¹¹. Acrescente-se que a segurança que caracterizava a existência infantil e que é notória na associação *lar / estufa*, acaba por dar lugar à incerteza face ao novo e desconhecido. Finalmente, aquilo que o internato, numa primeira fase, parece revelar de abertura, opõe-se ao carácter limitado, e por isso limitador, da casa materna. Ao entrar para o colégio, Sérgio enfrentará a saída dessa redoma familiar, penetrando num universo que escapa ao seu controlo e perdendo, nesse processo, as “ilusões” que até então marcavam a sua existência.

Num segundo momento, o narrador assinalará a sua incipiente formação escolar:

«Frequentara como externo, durante alguns meses, uma escola familiar do Caminho Novo, onde algumas senhoras inglesas, sob a direcção do pai, distribuíam educação à infância como melhor lhes parecia. [...]

Leccionou-me depois um professor em domicílio.» (p. 22).

Neste excerto nota-se que estamos perante modelos educativos não institucionais¹². No primeiro caso, o ensino não é ministrado por um

¹¹ Anna Freud chama a esse processo o *luto dos -imagos- parentais*.

¹² Regina Zilberman considera esta passagem de *O Ateneu* bastante elucidativa no que diz respeito aos modelos de ensino predominantes no Brasil do século XIX: «Eis aí os três modelos de ensino que vigoravam na educação brasileira: as escolas de uma única sala de aula, de um único proprietário-professor, autoritário e incompetente, onde estudavam alunos em diferentes estágios de conhecimento.» (Zilberman, 1995: p. 78).

profissional reconhecido, mas por umas *senhoras inglesas*, acerca das quais nada mais se diz, supervisionadas pelo pai, cujas habilitações desconhecemos. Apenas mais tarde surge a figura do professor, mas o carácter não institucional do ensino é ainda mais evidente neste caso, dado que o narrador recebe lições sem se ausentar da “estufa” doméstica. Esta primeira fase será classificada pelo narrador como simples “ensaio da vida escolar”, e de facto não passa disso, já que a experiência escolar propriamente dita surge apenas no internato. A transição para o Ateneu será pois repentina e brutal; sem uma experiência intermédia que o prepare para as agruras do colégio, Sérgio viverá o internato como um longo período de provação e privação.

Analise agora a forma como é descrita a existência na casa materna face ao ingresso no Ateneu:

«Apesar deste ensaio da vida escolar a que me sujeitou a família, antes da verdadeira provação, eu estava perfeitamente virgem para as sensações novas da nova fase. O internato! Destacada do conchego placentário da dieta caseira, vinha próximo o momento de se definir a minha individualidade.» (p. 22).

Se reflectirmos acerca destas palavras, notamos que *ir interno* pode ser semelhante a um *segundo nascimento*, momento que encerra o período da infância e a partir do qual a criança desponta para a adolescência. Essa associação parece plausível se tivermos em conta que a definição da individualidade implicará uma ruptura com a “placenta familiar”; para conquistar a sua autonomia e definir-se como indivíduo, a criança terá agora de completar em termos psico-afectivos a cisão umbilical que a separou da mãe¹³. Note-se que utilizo a noção de *segundo nascimento* de forma a demonstrar que, como qualquer outro fenómeno iniciático, a frequência do internato pode ser encarada como *morte e ressurreição*: durante esse período a criança deve desaparecer para dar lugar ao adolescente. Jean Cazeneuve assinala aliás que essa ideia de *morte e ressurreição* está presente nas cerimónias iniciáticas primitivas¹⁴. Acrescente-se que “estufa de carinho” e “conchego placentário” são expressões que podem remeter, não apenas para a casa materna, mas também para a vida intra-uterina; esta associação, que me parece válida, legítima o

¹³ A cisão do cordão umbilical é tradicionalmente símbolo de transição e purificação.

¹⁴ Mas a maneira mais eficaz de tornar evidente para o neófito a ruptura com o seu passado de não-iniciado, consiste no ritual muito divulgado da morte e do novo nascimento. (Jean Cazeneuve, s.d.: p. 237).

conceito de *renascimento*, o que reforça ainda mais a ideia exposta anteriormente.

Num primeiro momento é com apreensão que o narrador encara a nova fase que definirá a sua individualidade, visto que parte “virgem para as sensações novas” que o esperam, assumindo mesmo alguma dose de amargura ao abandonar a rotina das brincadeiras infantis. Acabará contudo por superar essas dúvidas iniciais, ao perceber que a separação poderá representar uma valorização pessoal, ao permitir o acesso a um estatuto superior:

«Mas um movimento animou-me, primeiro estímulo sério da vaidade: distanciava-me da comunhão da família, como um homem! Ia por minha conta empenhar a luta dos merecimentos; e a confiança nas próprias forças sobrava.» (p. 23).

Esta visão algo idealista que, por momentos, Sérgio tem do internato como oportunidade para definir a sua autonomia e se afirmar como homem, mostra-nos que o próprio narrador está consciente do carácter iniciático da experiência. No entanto esse ânimo inicial não passará de um lampejo fugaz de vitalidade num carácter frágil como o de Sérgio. A transição para a cidade não se completa; da casa materna o narrador passa para o microcosmo do internato e as saídas não são aproveitadas para deambular pela cidade, mas configuram-se apenas como um regresso ao lar:

«Durante a primeira quinzena de colégio, o pensamento de um feriado e regresso à família inebriou-me como a ansiedade de um ideal fabuloso. Quando tornei a ver os meus, foi como se os houvesse adquirido de uma ressurreição milagrosa. Entrei em casa desfeito em pranto, dominado pela exuberância de uma alegria mortal.» (p. 91).

O microcosmo grotesco do colégio, pautado por relações interpessoais frias e por comportamentos desviantes, acaba por sobressair como modelo social arquetípico, condicionando a visão que Sérgio terá da sociedade e deformando a sua personalidade. Durante a passagem pelo Ateneu, o narrador não conseguirá verdadeiramente superar o vínculo que o liga à família, porque — ao contrário de Nava — Sérgio não encontra um único amigo verdadeiro no internato, pelo que os seus modelos continuem a ser figuras paternas idealizadas: Aristarco¹⁵ e D. Ema¹⁶. Assim, e apesar

¹⁵ Cf. Sonia Sachs, 1995: p. 66.

¹⁶ Cf. *Idem*, p. 67.

de uma certa crença inicial na oportunidade conferida pelo internato para a afirmação da liberdade individual, essa acaba por ser uma esperança infundada, dado que o Ateneu é concebido como espaço centrípeto que no decurso do processo de socialização esmaga o indivíduo e acaba, de forma contraproducente, por o enclausurar autofagicamente em si mesmo.

Observemos agora como se processa essa transição nas *Memórias*. Em *Balão Cativo*, Pedro Nava descreve a passagem para o internato de forma aparentemente muito semelhante ao que se encontra narrado n' *O Ateneu*. O fio narrativo chega a ser idêntico àquele que encontramos na obra de Pompéia. O narrador começa por descrever a sua formação escolar pré-internato (que difere do relato de *O Ateneu* pelo facto de o carácter institucional do ensino ser já evidente nessa primeira fase), dando conta da passagem por vários externatos: o *Colégio Andrès*, a *Escola Pública do Rio Comprido* e finalmente o colégio *Lucindo Filho*. Segue-se a primeira passagem pelo regime dos internatos: o cenário é Belo Horizonte e a instituição de ensino o Ginásio Anglo-Mineiro. Seguindo a mesma linha de análise que foi utilizada no caso de *O Ateneu*, verificamos que Pedro Nava descreve o período da infância servindo-se de uma imagética similar àquela que tinha sido utilizada por Raul Pompéia:

«No Colégio Andrès, na Escola Pública do Rio Comprido, no Lucindo Filho, eu tinha sido aluno externo e, preso à placenta doméstica, mal reparara, mal convivera com meus colegas. Tinha vivido em família, no meio de velhos — velhos mesmo ou que pelo menos assim pareciam para mim. Ainda não tinha convivido, concorrido, dado de cotovelos com gente de minha idade.» (Nava, 2000: p. 135).

Há de facto ideias que se repetem quando comparamos este excerto com *O Ateneu*, desde logo a mesma noção de lar como prisão. No entanto, apesar de estar unido ao clã pelos laços de sangue, este narrador não parece identificar-se completamente com o grupo familiar devido a uma certa incompatibilidade geracional. Os familiares são classificados como “velhos”, algo que se compreende se pensarmos que aqueles não partilham das angústias e aspirações pessoais do adolescente. Durante a infância, a vida do narrador decorrerá sempre à margem dos outros; o verdadeiro convívio ficaria reservado para a fase seguinte, quando se relacionasse com jovens da mesma idade e assumisse finalmente um lugar nesse novo grupo.

Nas *Memórias* temos presente a mesma ideia de internato como *segundo nascimento* que encontramos n' *O Ateneu*, sendo que em Nava surge mais efectivada essa desvinculação em relação ao mundo familiar.

Há com o internato uma notória cisão da ligação que o guiava exclusivamente para junto dos seus e a abertura a uma multiplicidade de relações interpessoais.

O narrador de *Balão Cativo*, ao contrário do que acontece com Sérgio n' *O Ateneu*, acaba por mergulhar na vida social do Rio de Janeiro durante os dias de saída, oferecendo ao leitor uma visão algo pitoresca da sociedade brasileira da época. Durante alguns fins-de-semana, Pedro acompanhará *Seu* Libânio da Rocha Vaz, que fora amigo de seu pai, e os filhos (colegas do narrador no colégio) nos passeios pela cidade, percorrendo as confeitarias, dando “voltas de bonde”, descendo à “Babilônia do Bar do Ponto” e frequentando as matinés de cinema. No entanto, esta é apenas uma experiência embrionária, visto que a presença da figura tutelar do adulto ainda coíbe a liberdade do adolescente. O universo social adquire maior relevo durante o internato no Pedro II, momento em que o narrador, a propósito das saídas do colégio, utilizará a expressão “ganhar a cidade” (p. 343), que ilustra bem a importância desse feito para os internos. O cenário será o Rio de Janeiro, desaparece o adulto e *ganha-se a cidade* em conjunto com o grupo de amigos. Esta nova experiência é vista pelo narrador como uma oportunidade para desenvolver e pôr em prática a aprendizagem teórica, de cariz sexual, iniciada anteriormente no internato através do contacto com um género específico de literatura de cordel, os “livros de sacanagem”¹⁷: «Era ali, naquelas ruas rios que descia à deriva a continuação dos nossos livrinhos de sacanagem — passados de fotografia a fato.» (p. 344).

A literatura de cordel também surge n' *O Ateneu* e o narrador considera a leitura de folhetins, por um lado como um acto ilícito, como uma transgressão aos códigos rígidos do internato, e por outro como uma experiência iniciática:

«Como tardava o criado, apanhei aborrecido um folheto que ali estava à mesa dos assentos, entradas de enxoval, registos de lavandaria. Curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardia-me à face inexplicável incêndio de pudor, cons-

¹⁷ Cf. Nava, 2000: p. 340: «Aplicando o espírito de método podemos distinguir os “livrinhos” em três grupos. Primeiro, os só de fotografia com legenda ou quadrinha em baixo. Segundo, os narrativos. Terceiro, pequenas reportagens tendo como ponto de partida um dos “fait-divers” contra os costumes noticiados na imprensa e que era glosado com fotografias, desenhos explicativos e versalhada indecente.»

trangia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade.» (Pompéia, s.d.: p. 43).

Regressando às *Memórias*, verificamos que o narrador sai do colégio, embrenhando-se na cidade e percorrendo o dédalo de «ruas de má fama» onde habitava «humanidade por quem em verdade Cristo ainda não morrera na Cruz» (Nava, 2000: p. 343). Este é um mundo babilónico, caótico, cujo traço mais forte é o movimento, que lembra as «multidões de Velásquez em *A Rendição de Breda*, ou de Breughel, o Velho, em *A Torre de Babel*» (p. 343):

«Os colegiais passavam repassavam prodigiosamente divertidos. Alguns, dos maiores, parlamentavam, entravam. Os menores iam pelo meio da rua, fascinados e em pânico porque sabiam que havia mulheres que tomavam de repente os bonés e só os devolviam depois de repastadas de carne tenra de menino.» (p. 344).

O narrador encara o Rio de Janeiro da época como uma cidade, mais do que liberal, libertina, o que se repercute no mundo psicológico daqueles adolescentes à descoberta da sua sexualidade. Reflexo dessas influências e da importância do elemento sexual no quotidiano do colégio seria o interesse que os internos manifestavam por certas representações pictóricas de teor pornográfico:

«Com mais realismo e mais intenção que o antepassado das cavernas, enchíamos as paredes do colégio e suas latrinas e suas carteiras de inscrições a lápis, a pena, a giz, a canivete — de representações fálicas, vaginais e anais, de mulheres nuas, de gente trepando; de professores e inspetores em fraldas e comendo uns aos outros [...] Muito destas representações pornográficas eram estimuladas pelo que o Rio de Janeiro descontraído de então oferecia a toda gente.» (p. 338).

Este excerto mostra-nos que haveria, a respeito da questão sexual, uma circularidade entre o colégio e a cidade. Por um lado, as cenas que o narrador observa nas ruas do Rio seriam a transposição efectiva daquilo que encontrara nos “livros de sacanagem” consultados no colégio; por outro, a cidade era fonte de inspiração para as gravuras de cariz sexual espalhadas por todo o colégio. O memorialista aponta explicações que são pertinentes para melhor enquadrarmos este aspecto no processo de transição entre a *casa materna* e o *universo social*. Diz-nos o autor que

essa *inflação de pornografia* nos internatos brasileiros da época seria não só uma forma de compensação das frustrações sentidas pelos adolescentes no dealbar do contacto com o mundo, mas também, e sobretudo, uma reacção contra a violenta «compressão do meio familiar» (p. 345).

Essa obsessão erótica, que se estendia ao próprio jornal manuscrito e clandestino criado pela classe do narrador, não estaria contudo na origem de qualquer tipo de comportamento desviante (de tipo sexual) assumido abertamente. De facto, apenas são referidas algumas relações de carácter mais dúbio imediatamente reprimidas pela fiscalização movida por colegas e adultos:

«Haveria qualquer coisa latente em certas preferências, em certas amizades meio angustiosas [...]. Mas nada se exteriorizava francamente porque a fiscalização era geral. Seria impossível namoro igual ao do Egbert e do Sérgio em *O Ateneu*.» (p. 348).

A partir das palavras do narrador, verificamos que nas *Memórias* surge uma visão do internato que apesar de similar em muitos aspectos, apresenta diferenças em relação ao que encontramos n'*O Ateneu*. A crítica já assinalou que a obra de Pompéia funciona como uma espécie de vingança contra um internato caracterizado sobretudo pelo seu carácter repressivo. Nava adoptará em relação aos colégios que frequentou uma postura diferente e o internato parece de facto surgir nas *Memórias* como espaço propício à autonomia, à liberdade e à definição da individualidade¹⁸.

3. Adolescentes agrilhoados ou modernos primitivos?

Os dois autores aqui estudados configuram o internato como organismo altamente hierarquizado, qual pirâmide encimada pela figura do Director, a que se seguem professores e inspectores e em cuja base estão os alunos. Mas dentro dessa hierarquização institucional surgem hierarquias paralelas no seio do grupo que é a base da pirâmide. É essa organização que os alunos estabelecem entre si que parece mais significativa na concepção do internato como espaço iniciático.

¹⁸ «Esse [o meio familiar] era tão sem ar nos verdes anos de minha geração que os externatos e internatos eram uma alforria. O menino livrava-se do adulto-rei, confraternizava na mesma idade, se equilibrava e se gratificava com o proibido. Pensava alto, falava, agia descontando e se vingando.» (Nava, 2000: p. 345).

A questão da organização hierárquica nas *Memórias* de Nava encontra-se patente sobretudo no internato do Rio de Janeiro e não tanto na fase de Belo Horizonte, uma vez que, no momento em que o narrador ingressa no Pedro II, já este colégio possuía uma tradição praticamente centenária¹⁹ como instituição escolar. No caso do Anglo, pelo contrário, o ingresso do narrador acaba por coincidir com a data da inauguração, não existindo portanto hierarquias pré-estabelecidas entre alunos. Assim sendo, em relação a este aspecto em particular analisar-se-á apenas o período de internato relativo ao Colégio Pedro II.

O narrador quando chega ao colégio é imediatamente confrontado por um colega com a hierarquia da casa:

«Os alunos do primeiro ano eram os bichos. E fique sabendo que bicho aqui não tem a menor regalia. Os do segundo, calouros. E calouro não passa de bicho enfeitado. Veteranos, com todos os direitos, eram os reis do terceiro ano, os imperadores do quarto e os bacharelados do quinto.» (Nava, 2000: p. 304).

Depois desse momento o narrador perceberá metaforicamente o organismo do colégio como uma divindade Hindu, com «cabeça de ouro, peito de prata, barriga de bronze, pernas de zinco e pés de barro» (p. 304), acabando por afirmar o seguinte: «Eu era do barro vil dos pés. Bicho — palavra sempre ligada a indecente.» (p. 304). De facto, antes de completar a sua iniciação, o recém-chegado é classificado como “bicho”, um ser ao mesmo tempo informe e impuro (como o narrador não deixa de frisar), reforçando essa ideia através daquela associação ao “barro vil”. Assinale-se que, nas culturas primitivas, os não-iniciados também são considerados seres impuros, como salienta Cazeneuve: «O neófito, antes de chegar à iniciação propriamente dita, é um ser impuro, já que não está ainda integrado no quadro da verdadeira condição humana.» (Cazeneuve, s.d.: p. 239).

No que diz respeito à obra de Pompéia, Sérgio, quando chega ao colégio, é imediatamente rotulado de *calouro*, o que sugere uma hierarquia idêntica à do Pedro II. Note-se ainda que a organização hierárquica assume no Ateneu uma vertente conotada sexualmente — que de certo modo também encontramos nas *Memórias* —, englobando os *dominadores* e os *dominados*. Repare-se no que diz Rebelo, um colega mais velho do Ateneu, ao narrador:

¹⁹ Cf. Regina Zilberman, 1995: p. 79: «O ensino seriado, em escolas leigas, é inaugurado pelo Colégio de Pedro II, fundado em 1837.».

«Os génios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingénuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo.» (Pompéia, s.d.: p. 46).

Nos dois casos analisados, os adolescentes terão de levar a cabo, durante a passagem pelo internato, a dura escalada da pirâmide hierárquica, sendo a iniciação apenas a primeira fase desse processo.

366

Toda a cerimónia iniciática implica uma série de rituais. Nas obras analisadas, esses rituais assumem a forma de *troles* infligidos aos alunos recém-chegados ao colégio. Nas *Memórias* são vários os *troles*, desde a simples “cacholeta”, passando pelo “bolo-humano”²⁰ (geralmente seguido por uma “saraivada de cacholetas”, uma “trovoada de murros” e novo “bolo-humano”) até ao mais complexo e sexualmente conotado “suplício chinês” (Nava, 2000: p. 303). Os *troles* acabam por ter no microcosmo do colégio função análoga às provas e mutilações corporais que os jovens iniciados enfrentam nas culturas primitivas. Apesar disso, a violência no internato está mais orientada para a humilhação, muitas vezes de cariz sexual, e não tanto para a avaliação da coragem ou virilidade dos mais jovens.

Igualmente de pendor iniciático seria a “brincadeira”, classificada de “pornográfica” e vinculada à «preocupação fálica e anal que consciente ou inconscientemente enchia o internato [...]» (Nava, 2000: p. 321), que consistia em “sentar a vítima” numa raiz de cajazeira ironicamente alcunhada “Zé Fidélis” que por obra da natureza ou por perversão de um *artista* adolescente adquirira conotações fálicas que faziam dela:

«Um pinguelo duns oitenta centímetros, mais grosso que gomo de bambu-imperial. E servia de altar iniciático aos jovens malandros que repetiam sem saber, velhos ritos gregos de fecundidade ou, mais propriamente e deixando a fecundidade de lado, só ritos gregos. Aquilo era duas, três vezes em cada recreio.» (p. 322).

Este ritual, para além de ser uma reminiscência de primitivos ritos de fecundidade (não apenas gregos, como aponta o narrador, mas comuns

²⁰ «Aturdido, cascos para o ar, ouvi os gritos do Andréa chamando a matilha — bolo-humano! bolo-humano! bolo-humano! Logo três, cinco, dez canalhas vieram correndo, pulando alto, caindo de bunda uns sobre os outros no bolo humano de que ai! de mim, eu era a camada mais baixa e mais socada.» (Nava, 2000: p. 303).

a várias culturas), é também uma forma de exercer uma violência — mais simbólica do que propriamente física —, que se coaduna com os parâmetros de algumas cerimônias iniciáticas. O narrador descreve pormenorizadamente toda a ritualística:

«A matula de meia dúzia ou de oito patifes, já combinados entre si, gritava de repente. Agora o Fulano, ou Beltrano, ou o Sicrano. Unha nele e vamos senta ele no Zé Fidelis. Num instante o pobre efebolion era garroteado, levantado, levado para o pé da cajazeira e escanchado simbolicamente sobre a raiz indecente. Uns segundos, era logo solto, levava uma rápida brochada e corria para longe [...]» (p. 322).

367

Antes de ser iniciado no grupo, o recém-chegado tem de compreender as suas regras e sujeitar-se a elas; os *trotos* garantem o domínio dos mais velhos sobre os mais novos e mantêm a hierarquia estável. Em obediência à tradição, no ano seguinte será o próprio Pedro Nava a executar o ritual, empossado como membro efectivo do grupo. No terceiro volume das *Memórias, Chão de Ferro*, o cenário repete-se, diferindo apenas num aspecto — o outrora dominado pertence agora à classe dos dominadores:

«Logo depois de me entender com o Candidinho corri a ajudar os colegas que cercavam espantados bandos de bichos indecentes! submetendo-os à cacholeta regulamentar, aos cascudos, aos murros; esmagando alguns sob as pirâmides do bolo humano; levando aos arrancos os eleitos para o “suplício chinês”.» (Nava, 2001: p. 119).

Aí surge a repetição daquilo que, um ano antes, Andréa explicara ao narrador acerca do organismo do colégio: «Gozei prodigiosamente quando expliquei a um mais contundido, que fora se desalterar no bebedouro²¹, as hierarquias do colégio.» (Nava, 2001: p. 119).

O *Ateneu* apresenta uma ritualística semelhante, como se pode ver no seguinte excerto: «Num ponto e noutro formavam-se pequenos sarilhos, condensando irregularmente a dispersão dos alunos. Eram os pobres novatos que os veteranos sovavam à cacholeta, fraternalmente.» (Pompéia, s.d.: p. 47).

No entanto o fim do internato representa o fim da adolescência, e com o avançar da idade instala-se a nostalgia perante a passagem do

²¹ Assinale-se que esse acontecimento terá lugar no mesmo espaço da cena de *Balão Cativo*: o bebedouro.

tempo e a efemeridade da vida, que leva ambos os narradores ao esquecimento das agruras do colégio.

Pedro, em 1920, no final dos anos de internato, estaria ansioso por abandonar o colégio; em 1976, o mesmo Pedro, mais velho, deixava-se invadir pela nostalgia e sentia saudades do passado: «Mas o nosso período do colégio chegava ao fim. Ansiávamos por ele. Queríamos ir embora, terminar o curso, viver. Não sabíamos que estávamos acabando, ai! de nós, a descompromissada adolescência, para entrar de chofre na mocidade com seus cuidados e ansiedades. Não sabíamos que jamais teríamos tempo igual ao do internato, com sua disponibilidade, seu compasso de eternidade...» (Nava, 2001: p. 282).

No final de *O Ateneu* surge também uma breve reflexão acerca da memória e do passado: «Aqui suspendo a crónica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos factos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas.» (Pompéia, s.d.: p. 216).

Ao longo destas páginas procurou-se demonstrar que nas obras estudadas o internato pode ser concebido como espaço / período de transição. Durante a adolescência a criança dá lugar ao adulto; durante o internato o familiar dá lugar ao social.

A ideia de passagem para um novo universo está presente tanto nas *Memórias* como n' *O Ateneu*; as diferenças que encontramos referem-se à forma como se processa essa transição. Nas *Memórias*, o internato funciona como ponte entre o *lar* e a *cidade*, o que explica que por vezes surja conotado positivamente. N' *O Ateneu*, a situação apresenta-se noutros moldes, uma vez que a vivência social se encontra confinada ao colégio, onde se encontram ampliadas as agruras do mundo exterior. Enclausurado no reduto do colégio, muitas vezes privado das saídas, Sérgio não pode deixar de conceber o exterior como um duplo do microcosmo onde se encontra. Por isso, descrente da humanidade, acaba por refugiar-se em si mesmo, coarctando o desenvolvimento de relações interpessoais.

Concluimos que nas obras analisadas existem semelhanças evidentes no que diz respeito à matéria aqui tratada e nexos intertextuais que permitem afirmar que em relação à experiência de internato as *Memórias* funcionam quase como um *pastiche* (Cançado, 2003: pp. 114-115) de *O Ateneu*. No entanto, e no que diz respeito à concepção do internato, cada autor utiliza cores diferentes na sua paleta: n' *O Ateneu* encontramos tons escuros aplicados com *pincladas* violentas, enquanto que Pedro Nava prefere juntar aos aspectos mais sombrios do internato um pouco de colorido, olhando retrospectivamente essa experiência como algo de positivo na definição da sua personalidade.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras analisadas

NAVA, Pedro,
2000, *Balão Cativo*, São Paulo, Ateliê Editorial.

NAVA, Pedro,
2001, *Cbão de Ferro*, São Paulo, Ateliê Editorial.

POMPÉIA, Raul
s.d., *O Ateneu*, Lisboa, Livros do Brasil.

369

2. Bibliografia específica

Sobre Pedro Nava

CANÇADO, José Maria
2003, *Memórias Videntes do Brasil*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

CARDOSO, Marília Rothier; VASCONCELOS, Eliane (sel. e org.)
2003, Catálogo da exposição: *Pedro Nava — O Alquimista da Memória*,
Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

Sobre Raul Pompéia

BOAVENTURA, Maria Eugenia; LEVIN, Orna Messer (org.)
1995, *Remate de Males*, n.º 15 — *Raul Pompéia*, Campinas, UNICAMP.

LIMA, Alceu Amoroso; CORRÊA, Roberto Alvim (dir.)
1957, *Raul Pompéia — Trechos Escolhidos*, Rio de Janeiro, Livraria Agir
Editora.

LUCAS, Fábio
1995, «As várias faces de Raul Pompéia e *O Ateneu*», in *Remate de Males*,
n.º 15 — Raul Pompéia, ed. cit..

PERRONE-MOISÉS, Leyla (dir. e org.)
1988, *O Ateneu — Retórica e Paixão*, São Paulo, Brasiliense / EDUSP.

SACHS, Sonia
1995, «*O Ateneu* e a projecção romanesca do romance familiar», in *Remate
de Males*, n.º 15 — Raul Pompéia, ed. cit..

ZILBERMAN, Regina

1995, «Um assunto entre Pompéia e Abílio», in *Remate de Males*, n.º 15 —
Raul Pompéia, ed. cit..

3. Bibliografia geral

CASTRO, Sílvio (dir.)

1999, *História da Literatura Brasileira*, vols. II e III, Lisboa, Publicações
Alfa.

CAZENEUVE, Jean

s.d., *Sociologia do Rito*, trad. de M. L. Borralho, Porto, Rés.

LEJEUNE, Philippe

1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.

VAN GENNEP, Arnold

1981, *Les rites de passage* (reimp. da ed. de 1909), Paris, Éditions A. & J.
Picard.

RECENSÕES

ISABEL URÍA MAQUA, *Mujeres visionarias de la edad media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, SEMYR, 2004, 116 pp.

Es este libro un merecido homenaje del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas y de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas a Isabel Uría Maqua por toda una vida dedicada al estudio de la literatura medieval, y qué mejor homenaje que la publicación de un estudio sobre una de sus obras fetiche: el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo, obra que ha publicado en varias ocasiones y sobre la que ha escrito numerosos artículos. Esta publicación se fraguó en uno de los seminarios itinerantes, a San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos, organizados por el SEMYR y en el que participó la profesora Uría con una interesantísima conferencia, que hoy se materializa en este libro.

Isabel Uría estudia las visiones de santa Oria, la joven “emparedada” que vivía en San Millán de Suso, y de su madre, Amuña, ya que estas experiencias sobrenaturales ocupan la gran mayoría de las estrofas en cuaderna vía escritas por Gonzalo de Berceo. En la introducción a la obra (pp. 9 a 16) la autora declara: “...mi estudio del poema, esta vez, se va a centrar en las visiones de santa Oria. Analizaré su denso simbolismo, su estructura y significado y señalaré los textos en los que Berceo pudo inspirarse. En cuanto a las dos visiones de Amuña, también las analizaremos, ya que están totalmente integradas en la estructura del poema y tratan hechos que afectan directamente a santa Oria...” (p. 13). Además, Uría hace referencia a las dos redacciones de las visiones de Oria y Amuña, una escrita en el siglo XI por el director espiritual de éstas, el monje Muño, y la del siglo XIII escrita por Gonzalo de Berceo.

Tras los preliminares, la autora se dedica a analizar la estructura del *Poema* basándose en el simbolismo numérico (pp. 17 a 19), pues aparentemente ésta se articula sobre números como el siete, el cinco y el tres. Siete son las partes de las que consta y a su vez el núcleo interior se

divide en cinco partes (el número mariano por excelencia), y tres son las visiones sobrenaturales que tuvo Oria.

El segundo punto de la obra, y tal vez el más importante, es el que dedica a profundizar en las tres visiones de santa Oria (pp. 21 a 88) que «se corresponden con las tres clases que san Agustín dejó establecidas y luego fueron sancionadas por santo Tomás en la *Suma Teológica*» (p. 21). Consagra Isabel Uría una mayor atención a la primera visión de Oria (pp. 22 a 70), tal vez por ser una visión de naturaleza intelectual y la más perfecta; de forma pormenorizada estudia todos los detalles de la misma y aprovecha para justificar la reordenación que ha hecho, en sus ediciones del *Poema*, de una de las coplas de Berceo (pp. 54 y 55). La segunda visión (pp. 70 a 80), que es «mucho más breve que la primera, pues sólo ocupa 21 estrofas, frente a las 85 de la primera visión» (p. 72), parece estar en la categoría de las visiones corporales, ya que el alma de Oria no es el sujeto de la visión. Además, esta segunda visión está incompleta «por haberse perdido el folio CIX', que tendría la despedida entre Oria y la virgen... podemos pensar que a la segunda visión le faltan cuatro o cinco estrofas» (p.78). Para Uría Maqua esta segunda visión tiene una estructura perfecta, semejante a la estructura global del poema, y un «fuerte carácter dramático... como si hubiese sido concebida a la manera de una pequeña pieza escenificable» (p. 79). La tercera visión (pp. 81 a 88), que es de naturaleza espiritual o imaginaria y empieza de manera abrupta por faltar el mencionado folio CIX', se desarrolla durante la grave enfermedad que padece Oria y que la conducirá a la muerte. Uno de los momentos más curiosos de esta visión se produce cuando «... la madre de Oria hace llamar al monje Muño, primer hagiógrafo de la santa. Le piden que hable con la enferma y trate de entender lo que dice. Así, en la copla 153 se introduce Muño, hablando en primera persona» (p. 85); esta intervención de Muño produce una cierta confusión entre los estudiosos, puesto que se duda entre que sea una traducción de Berceo del texto latino del monje Muño o una novedad introducida por el propio Gonzalo de Berceo para dar más realismo a la escena.

Una vez analizadas las visiones de la joven Oria la profesora Uría Maqua estudia la primera visión de Amuña (pp. 89 a 92), la cual es de naturaleza imaginaria o espiritual. «La visión de Amuña es como un sueño» (p. 91) y en ella se le aparece García, su marido, que ya ha fallecido y que le comunica que Oria morirá esa misma tarde.

La cuarta parte del libro examina brevemente la muerte de santa Oria (pp. 93 a 96) y la quinta y última la segunda visión de Amuña y el epílogo (pp. 97 a 111). En esta última sección del libro habría que destacar el enigma que se produce en las coplas 194 y 195 del *Poema*, «pues no

tiene sentido que Oria descienda del cielo a la tierra y pida la comunión» (p. 99); ese absurdo ha hecho pensar a muchos estudiosos, con los cuales no concuerda Isabel Uría, que «el Epílogo no es una parte integrante de la estructura del poema ni estaba incluido en el proyecto primero de Berceo... las estrofas del Epílogo constituyen una versión segunda» (p. 99). La profesora Uría despliega toda una serie de argumentos contra las teorías sostenidas por algunos filólogos, como Gimeno Casalduero y Walsh, y explica los motivos por los cuales el Epílogo nos ha llegado con esa petición absurda, por parte de Oria, de comulgar (pp. 105 a 107).

397

Se acaba la obra con un índice onomástico (pp. 113 a 116) y el colofón (p. 117). Echamos de menos una bibliografía, en esta cuidada edición, instrumento siempre útil para los jóvenes principiantes y para los investigadores en general.

Aplaudimos desde aquí el trabajo y la dedicación incansable de la profesora Isabel Uría Maqua, siempre dispuesta a compartir sus investigaciones y a dedicar una sonrisa a quien la necesita. Y agradecemos al SEMYR su vocación editorial y su constante inquietud por sacar a la luz obras inéditas y curiosas y estudios filológicos siempre necesarios¹.

María Eugenia Díaz Tena

¹ Nota para el lector curioso: www3.usal.es/semyr/publicaciones.htm

MANUEL INÁCIO DA SILVA ALVARENGA, *O Desertor. Poema herói-cômico*, edição crítica de Ronald Polito; notas de Joaci Pereira Furtado e Ronald Polito; Campinas, Editora Unicamp, 2003.

É inegável o valor e a importância da obra de Silva Alvarenga (1749-1814), pela diversidade que apresenta — embora domine o registo lírico, é visível a presença do satírico e do doutrinário, a que se associam incursões pelos planos da teoria e da crítica literárias —, mas também pela solidez e por uma certa modernidade que se pode perceber nos seus textos. O interesse da sua obra vai, por esta razão, muito para além de *Glaura* (1799), que tem merecido a preferência quase unânime do público e da crítica.

Um dos poemas mais interessantes de Alvarenga é justamente *O Desertor*, que teve a sua primeira edição em 1774. O poema voltou a ser publicado poucos anos depois (provavelmente em 1788) e ainda em 1864, na edição das *Obras Poéticas* do autor feita por Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Tornada rara qualquer uma destas edições, *O Desertor* deixou de ser lido. O primeiro mérito do trabalho de Ronald Polito é portanto o de devolver à literatura brasileira um texto importante da sua fase de formação.

Sendo um dos representantes do pombalismo literário brasileiro, este poema herói-cômico defende a reforma da Universidade de Coimbra impulsionada pelo Marquês e satiriza as reacções negativas que de imediato se fizeram sentir. A acção centra-se nas aventuras de um grupo de estudantes que, descontentes com a reforma e instigados pela Ignorância, decidem fugir de Coimbra para um local onde possam dar largas à sua indolência e ociosidade. *O Desertor* contraria a orientação mais canónica do género: se o poema herói-cômico se caracteriza por contar, em tom épico, um acontecimento fútil e sem a menor importância, a verdade é que o tema do texto de Silva Alvarenga está longe de ser insignificante. A

ideia subjacente é deveras importante: proclamar a importância do saber e da ciência.

Passando ao comentário da edição de Polito, saliente-se a importância da “Introdução”, que situa o poema no seu contexto histórico e literário, derivando depois para um comentário que ultrapassa os limites esperados num momento desse tipo. Quanto ao estabelecimento do texto, o editor procede ao cotejo das três edições referidas, o que nos parece uma opção criticável (sobretudo por inútil): a última, a de Joaquim Norberto, baseia-se nas duas anteriores, pelo que deve ser considerada *descripta*. Diga-se aliás que são mínimas as variantes existentes entre a *princeps* e a 2.^a edição, pelo que — desse ponto de vista — a fixação do texto de *O Deseror* não coloca grandes problemas.

Apesar disso, Ronald Polito não chega a apresentar uma edição crítica propriamente dita, até porque a escolha da versão base não é clara. Por outro lado, os critérios de actualização do texto são — no mínimo — inconsistentes. O editor declara ter procedido a uma actualização ortográfica quase total (substituiu, por exemplo, “quasi” por “quase”), mas — paradoxalmente — manteve de forma praticamente integral a pontuação original. Além disso, falta à edição um aparato crítico digno desse nome: a designação das edições e o confronto das variantes são incómodos e ainda por cima estão relegados para o fim do livro; por outro lado, esse tipo de informação vem misturado com as notas ao poema, dificultando a percepção do leitor interessado.

As notas revelam um excelente trabalho de pesquisa e, de um modo geral, são muito úteis para a boa compreensão do texto. É pena que algumas estejam mal assinaladas e outras sejam claramente desnecessárias. Veja-se, a título de exemplo, as dos vv. 8 e 145 do Canto I, as dos vv. 49, 207 e 209 do Canto II ou a do v. 202 do Canto III: no caso da primeira, o contexto é perfeitamente elucidativo e, no caso das restantes, uma boa escolarização ou um dicionário são suficientes para esclarecer eventuais dúvidas. De referir ainda que a nota ao v. 121 do Canto I assenta numa má interpretação: a expressão “do tempo dos Afonsos” significa simplesmente alguma coisa muito antiga e não se refere literalmente ao tempo dos reis portugueses. Outro erro reside na data de nascimento do príncipe D. José: 1761 e não 1764 como é referido na nota ao v. 52 do Canto I. Em relação aos dois sonetos finais, o problema da atribuição do primeiro está solucionado há muito: «A primeira destas iniciais [E. G. P.] foi identificada por Domingos Carvalho da Silva (*Gonzaga e Outros Poetas*, Rio de Janeiro, Orfeu, 1970, nota da p. 142) como correspondendo a Estácio Gulate Pereira. Não justificando esta afirmação, o ensaísta acrescenta apenas que se tratava de um estudante brasileiro. Embora não tenhamos

conseguido ainda aprofundar suficientemente este assunto, podemos acrescentar que Silva Alvarenga — interrogado a 4 de Agosto de 1795 (no âmbito da devassa a que mandou proceder o Conde de Resende) sobre uns estatutos da Sociedade Literária do Rio de Janeiro — alude a um Estácio Gularte Pereira, que talvez seja o mesmo que Carvalho da Silva identificou.»¹.

Apesar das limitações apontadas, estamos perante um trabalho útil e importante, que parece inserir-se na tendência recente para a revitalização dos estudos sobre a literatura brasileira do chamado período colonial.

*Eunice Miriam Silva**

¹ Francisco Topa, *Silva Alvarenga – Contributos para a Elaboração de uma Edição Crítica das suas Obras*, Porto, Faculdade de Letras, 1994, p. 23, nota 5.

* Aluna do 4.º ano de Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses.

ABSTRACTS

JORGE A. OSÓRIO — *Os enunciados didascálicos na “Compilação” de 1562 (The Didascallic Enunciations of the “Compilação” (1562))*

The recent edition of the *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* in five volumes, under the supervision of José Camões (Lisbon, 2002), has made available the text of one of the most important productions of Portuguese Literature; in a particularly useful way the vols. III and IV present the fac-similes of 1562 and of 1586, thereby facilitating to a large degree the analysis of Gil Vicente's work. The present article attempts to observe some of the aspects of the didascalics and the rubrics of the “autos”, in the form of their enunciations and the articulation with the texts.

LUÍS DE SÁ FARDILHA — *Disputa por um nome: O poema Malaca conquistada (1634), de Francisco de Sá de Meneses, e a representação genealógica (Disputing a Name: The Poem Malaca conquistada (1634), by Francisco de Sá de Meneses, and the Genealogical Representation)*

The epic poem *Malaca conquistada* is studied in this article from a perspective which attempts to articulate literary analysis with cultural history, i.e. genealogical representation. This type of interpretation gives value to the symbolic function which, in this framework, Francisco de Sá de Meneses' options can assume when he attributes more or less relevant roles of historic (or historically inspired) figures to his own specific family branch, within a context in which the formation of a “new” Portuguese nobility was being attempted. Belonging to a lateral branch of the Sá family, the poet probably wanted, through his poetic work, to dispute with the Condes de Penaguião the role of representation of the family, at a socio-historic moment when their political influence was thought to be apparently weakened.

TERESA MARTINS DE OLIVEIRA — *Imagens masculinas nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane (Masculine Images in the novels O Primo Basílio by Eça de Queirós and Effi Briest by Theodor Fontane)*

PEDRO EIRAS — *Do dionisismo dândi: Entre Fradique e Zaratustra (On the Dionysian Dandy: Between Fradique and Zaratustra)*

386

Comparing the thoughts of the last Carlos Fradique Mendes, the ironic epistolographist, with the philosophy of Zaratustra, the prophet of the Dionysian, the coincidences and differences between the aesthetic, political and ethical proposals of Eça de Queirós and Friedrich Nietzsche are compared. After defending that the works of the two authors face certain common philosophical questions, the article goes on to observe how both invent a writing of paradox and of aporia, thereby making impossible the interpretation of the text and its grounding in the value of truth.

LUÍS ADRIANO CARLOS — *Epístola aos Realistas que se ignoram: Jorge de Sena e a Estética (Epistle to the Realists which Ignore Each Other: Jorge de Sena and Aesthetics)*

Reflecting on Jorge de Sena, the article discusses the fundamental statute of Aesthetics in the poetry and thoughts of an author who apparently favoured the social and political functions of creation. This dialectic of contradictory dominions (which are, however, necessary for each other) allows us to re-found, on the one hand, testimonial poetry as an affirmation of realism and, on the other hand, realism as the exaltation of the radically aesthetic origin of poetry. This cannot help but re-open the aesthetic wound of the real, which has been healed in our time.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO — *O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser de Hélia Correia (The Game of Staging the Past in Hélia Correia's Lillias Fraser)*

Placing the work within the framework of the historical novel, this article studies the manipulation of history and the game played with the past in Hélia Correia's *Lillias Fraser*.

ANA SOFIA LARANJINHA — *La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle (The Fairies' Fountain in the Prose Lancelot, Anonymous Romance of the 13th Century)*

The *locus amoenus*, which is generally represented by a spring and a tree, is, in traditional literature, often the scene for the appearance of fairies. In the *Lancelot en prose*, the fairy, submitted to a process of rationalization, becomes a lady or damsel who appears in the same context and retains some of the (merely formal or more profound) vestiges of the supernatural woman.

387

ANA PAULA COUTINHO MENDES — *Portugal imaginado por escritores luso-descendentes (Portugal Imagined by the Writers of Portuguese Descendants)*

Through the references to Portugal in literary texts of descendants of the Portuguese, published in France and in North America, this article attempts to reflect on the Portuguese imaginary constructed by those who represent a type of "intimate foreigners" of Portuguese society and culture. The analysis of this "Imagined Portugal" will permit the revelation of some of the fundamentals of the "reterritorialization" of post-modern societies; this question is seen within the framework of a problematization of the functionalities of a "symbolic return" and of identifying stereotypes, both on the level of narrative construction and metaphor of the texts, and on that of socio-cultural legitimization.

FILOMENA VASCONCELOS — *Occult Philosophy and the Philosophy of Language in Renaissance Europe and Elizabethan England*

Important links can be traced in Renaissance culture between the understanding and the uses of language — also as literary expression — and the occult meanings of nature. Theories or philosophies of language as well as poetics were therefore very much related to a symbolic and often occultist view of the natural world and of men's lives in their intimate relationship with the profound essence of divinity.

MARIA JOÃO PIRES — Joy e dejection: *A dualidade essencial romântica* (Joy and dejection: *The Essential Romantic Duality*)

This article intends to analyse comparatively two romantic poetic texts — *Ode on Intimations of Immortality, Recollections of Early Childhood* by Wordsworth and *Dejection an Ode* by Coleridge, with particular reference to the terminological-conceptual understanding of 'joy' and 'dejection'. In the context of the analysis an articulation with the romantic essays *Preface to Lyrical Ballads* by Wordsworth, *Biographia Literaria* by Coleridge, *Defence of Poetry* by Shelley and some of Keats' letters will be undertaken. The article argues that the essays and poetic texts should be read transversally, thereby benefiting from a constant inter-relationship of poetic notions and attitudes.

388

MARIA CÂNDIDA ZAMITH — *Por trás do espelho: As figuras femininas em The Sound and the Fury de William Faulkner* (*Behind the Mirror: The Female Characters in The Sound and the Fury by William Faulkner*)

The Sound and the Fury, a modern and symbolic novel, is exclusively presented through masculine words which can be connected to painful autobiographical facets of the author. The four female figures in the novel do not have an active voice in the narration; however, it is they who — in a rebellious, authoritarian, maternal or ambitious way — condition the family history.

JOHN GREENFIELD — *Akustische Überlegungen zum Willehalm Wolframs von Eschenbach* (*Acoustic Thoughts on Wolfram von Eschenbach's Willehalm*)

In this article, after referring to results already achieved in regard to an earlier analysis of Wolfram's *Parzival*, the author discusses to the extent to which sound and the perception of sound play a structurally important role in Wolfram's war epic, *Willehalm*.

ROGELIO PONCE DE LEÓN ROMEO — *Notas sobre la tradición textual del De Constructione Octo Partium Orationis (Venecia, 1570) de Manuel Álvares, S. I., en Italia y en Castilla durante el siglo XVI (Notes on the Textual Translation of De constructione octo partium orationis (Venice, 1570) by Manuel Álvares, S. I., in Italy and in Castile in the 16th Century)*

The study analyses the editorial diffusion, during the 16th century, of Father Manuel Álvares' (1526-1583) syntax, entitled *De constructione octo partium orationis* (Venice, 1570), in Italy and the Kingdom of Castile. The article intends to determine the different stages of the redaction of the work up until the death of the author and the relationship between the different Italian and Castilian impressions.

389

FÁTIMA BRAGA e ROSA BIZARRO — *Culturas escolares e formação inicial de professores: um novo desafio para a FLUP (Educational Cultures and Initial Teacher Training: A New Challenge for the Porto University Arts Faculty)*

In this article the authors, basing their arguments on their experience within the framework of initial teacher training of third cycle French teachers in basic and secondary education and their own action-research, discuss the necessity for innovation with regard to the new curricula for initial training of language teachers to be implemented at this institution in the light of the objectives of the Bologna Declaration. They point to the need to take account of research into “educational cultures” and into the definition of an “educated” teacher; they also argue the importance of an initial teacher training which emphasizes the improvement of practical knowledge.

FRANCISCO TOPA — *Seis poemas inéditos do brasileiro Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos (Six Unpublished Poems by the Brazilian Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos)*

The author presents and publishes six unpublished poems (four sonnets, an ode and a romance), by the Brazilian Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos (1726-?), who — apart from poet — was also a preacher and a panegyrist.

HELENA LOPES — *Disjunção irônica em The Prague Orgy de Philip Roth (Ironic Disjunction in The Prague Orgy by Philip Roth)*

In this article the author regards the disasters that befall art in Soviet-occupied Prague (narrated by the Jewish-American writer Philip Roth in his 1985 novel) as an attempt to draw attention to the contingency literature is met with upon its reception. Triggered by a carnival-like reality, the crisis of the main character is thereby seen to foreground the crisis of criticism announced by Paul de Man. By disrupting the illusion of reality, meta-fictionality would thus work as a device to discourage ideological readings while stressing the ironic condition of fiction.

390

ANDREIA AMARAL — *Travessias nos Jardins das Delícias: Machado e Eça (Crossings in Gardens of Delights: Machado and Eça)*

This article attempts the comparative analysis of the 'mythographs' of the "Gardens of Delights" present in the texts *Adão e Eva* (1885), by Machado de Assis, and *Adão e Eva no Paraíso* (1896), by Eça de Queirós.

Although their point of departure is the same — the narrative of *Genesis* — both Eça and Machado 'mythograph' in different ways, thereby creating autonomous texts which are related on a hyper-textual level.

RUI CARNEIRO — *Adolescer Agrilhoado? — Visões do internato n'O Ateneu de Raul Pompéia e nas Memórias de Pedro Nava (An Adolescent in Chains? Visions of Boarding School in O Ateneu by Raul Pompéia and in Memórias by Pedro Nava)*

The article discusses the experience of adolescents in boarding school in the works of Raul Pompéia and Pedro Nava, taking account of the *tension* between *ficto* and *facto*, between that which is *experienced* and that which is *created*. After attempting to clarify possible analogies, parallels and inter-textual connections between the works of the authors, the article compliments this literary analysis with a psycho-social dimension in which boarding school and adolescence are construed as phenomena of rupture and transition.

CIDÁLIA DINIS — *Fernando Sabino: A Cidade Vazia sob o signo do humor (Fernando Sabino: A Cidade Vazia Under the Sign of Humour)*

Using as its parting point a reflection on the concept and the forms of humour, this article analyses the book of chronicles *A Cidade Vazia*, by Fernando Sabino, demonstrating the extent to which humour functions in it as a principal dynamic element and as a way of demounting reality.

DISSERTAÇÕES RECENTES

DISSERTAÇÕES DE DOUTORAMENTO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS

(www.lettras.up.pt/deg)

Linguística Aplicada

Isabel Maria Galhano Rodrigues

Face e Movimentos do Corpo na Interação Face a Face. Estratégias de reparação e de (desfocalização) e co-funções conversacionais na manutenção de vez, Porto, Ed. da Autora, 2004

Abstract

Speech and body movements in face-to-face interaction. Repair and focussing/defocussing strategies as turn-maintaining activities (Ph. D. Dissertation in Linguistics)

Based on Ethnometodological Conversation Analysis, Discourse Analysis, Contextualization Theory and Interactional Linguistics, verbal (linguistic, non-linguistic and prosodic) and non-verbal signals (body and head movements, gestures, gaze and facial expression) were analysed in terms of their turn-maintaining function and other co-functions at different interaction levels.

The theoretical framework used resulted from a synthesis of categories and principles from both Ethnometodological Conversation Analysis and Discourse Analysis. In this way, the categories considered refer to four interaction levels: the interactive (related to the logical-argumentative development of the theme), the topographic (relative to the articulation between utterances), the modal (corresponding to participants attitudes and emotions) and the turn-taking level (the level related to the social roles of speaker and hearer). The signals that have functions at

these levels are respectively the interactive, topographic, modal and turn-taking signals. Turn-maintaining signals are a sub-group of the latter.

The *corpus* analysed consists of video registrations of several interactions in Portuguese, between three participants — students of about the same age — who were asked to discuss three different themes. The *corpus* was transcribed and annotated with software programs developed for this purpose.

It was possible to prove that turn-maintaining strategies consist, above all, of repairs of troubles of speech production and of the orientation of other's attention to that which is important to the speaker. Most of the examples describe repair situations (26 examples) and syntactic, pragmatic, prosodic and non-verbal focussing strategies (11 examples).

It could be stated that changes of regularities (discontinuities) at turn development show that something different is going to happen/happening. These discontinuities — by sentence construction, prosody, gestures, facial expression, gaze, head and body orientation — operate on every interaction level and are important interpretation cues, regarding, above all, participant motivations.

Although they were not described in detail, some aspects were considered and lead to the following conclusions:

- Verbal and non-verbal signals produced simultaneously can have the same or different functions.
- Non-verbal communication can reinforce or give additional information regarding that which is being communicated verbally.
- Verbal communication can be preceded or followed by non-verbal communication related to it.
- Several non-verbal signals that are produced at the same time can have different functions and meanings.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS
ROMÂNICOS

(www.letras.up.pt/deper)

Cultura

João Carlos Gonçalves Serafim

D. João de Castro, "O Sebastianista" — Meandros da vida e razões da obra, Porto, Ed. do Autor, 2004, 3 vols.

405

Abstract

When talking of Sebastianism, or more precisely the origins of Sebastianism, it is immediately clear that there is an evident lack of information about the person who is acknowledged as having a fundamental role in its creation — D. João de Castro (1550?-1628?) grandson of the renowned Viceroy of India. After attending the University of Évora from 1568 to 1578 he followed D. António, Prior do Crato into exile in France and England for many years... Tired of disillusionment and suffering, he decided to break with the exiled court, convinced that the king he had followed was not in a position to defend the best interests of Portugal... While he was in Paris, as he himself revealed, at this stage (1587), he «invented» the idea that D. Sebastian was alive, based on a detailed, sustained prophecy, with the clear objective of diminishing D. António politically...

However, as a result of what seemed clear to him in prophecy; he ended up — believing in this initially manufactured hope, and became involved in the case of the «fourth false king D. Sebastian» — a certain Marco Túlio who declared himself as such in Venice in 1598 and was eventually condemned in 1603.

All of this led him to a long period of exile in Paris that lasted until the end of his days... By 1628 he had produced an enormous unedited work that attempted to prove that D. Sebastian hadn't died, but was «disguised» and would appear to have an imperial, theological and teleological role in the history of humanity...

Of the prophetic strands he is related to there is one that has a very important position: the ideas and works attributed to Joaquim of Fiore... From these he received concepts, methodologies and his own vision of history. It is for this practice — for the consistent, precursive approach he adopted — that his work is of enormous importance in prophetic literature of the «portuguese language»...

Linguística

João Manuel Pires da Silva e Almeida Veloso
Da Influência do Conhecimento Ortográfico Sobre o Conhecimento Fonológico — Estudo longitudinal de um grupo de crianças falantes nativas do português europeu, Porto, Ed. do Autor, 2003

Abstract

On the Influence of Orthographic Knowledge over Phonological Knowledge. A Longitudinal Study of a Group of European Portuguese-speaking Children (Ph. D. Dissertation in Linguistics)

This work discusses the possibility of an interference of orthographic knowledge over certain properties of phonological knowledge.

This discussion is mainly grounded on the arguments from many psycholinguistic studies of two domains: (i) the emergence of phonemic abilities, which appear to be identified in subjects with alphabetic knowledge only; (ii) linguistic processing, within a range of several instances, which appears to show individual differences that can be associated with orthographic knowledge.

One of our main purposes is to bring this discussion (traditionally bounded to Psycholinguistics) into the field of Linguistics, bearing in mind that phonological knowledge is part of the knowledge of language, and that knowledge of language, according to Generative Linguistics, is the main subject of Linguistics.

Given these assumptions and focussing our attention on European Portuguese exclusively, we aimed at investigating the interference of orthographic knowledge in phonological knowledge at two levels: 1) the emergence of phonemic abilities; 2) explicit syllabic segmentation of Obstruent + Lateral and Obstruent /s/ + Obstruent clusters in European Portuguese. In a longitudinal study, the metaphonological abilities and early written productions of a population of 42 children (native, monolingual speakers of European Portuguese) were observed during their first two years of primary school. Our results show that, before these children learn to write, (a) they cannot perform on phonemic tasks and (b) their segmentations of those clusters are generally not in accordance with the correspondent orthographic roles (Obstruent + Lateral clusters are preferably segmented as heterosyllabic, Obstruent /s/ + Obstruent are preferably segmented as tautosyllabic). The same results show, after two

years of schooling, a significant increase of performance in phonemic tasks and that the explicit syllabic segmentations of the same clusters fit in with the correspondent orthographic roles (Obstruent + Lateral clusters are preferably segmented as tautosyllabic, Obstruent /s/ + Obstruent are preferably segmented as heterosyllabic).

On the basis of the discussion of several theoretical arguments, these changes in the subjects' tasks were attributed to their orthographic knowledge and were interpreted as a suggestive hint that phonological knowledge — which is, among other factors, the responsible for the observed manipulations of our subjects — is not immune to cultural experience (which includes orthographic learning).

This work also discusses the role of metaphonological explicit abilities and early spelling as ways of getting into the study of the implicit phonological knowledge of speakers.

Luís Filipe Alvão Serra Leite da Cunha
Semântica das Predicações Estativas: Para uma caracterização aspectual dos estados, Porto, Ed. do Autor, 2004

Abstract

Semantics of Stative Predications: Towards an Aspectual Characterization of State Sentences (Ph. D. Dissertation in Linguistics)

The main goal of this dissertation is to characterize the semantic profile of stative predications, determining the proprieties and linguistic behaviour that allow us to identify such an aspectual class and simultaneously to distinguish it from the other types of situations discussed in the literature.

In order to do that, we must re-evaluate the notion of Aspect, comparing it with other related concepts, such as those of Time and Aktionsart. We also argue in favour of a unified view of Aspect that should be able to distinguish inner Aspect, related with the establishment of basic situations, from outer Aspect, responsible for the eventualities' derivation, not only by means of operators, but also by means of what we labelled aspectual "perspectivizers".

After discussing the most relevant studies about this topic (cf. Vendler (1967), Dowty (1979), Moens (1987), Parsons (1990), Kamp and Reyle (1993), Kratzer (1995) and Chierchia (1995)), we give some important

criteria that enable us to describe the linguistic behaviour of stative propositions. Moreover, we suggest and justify a subclassification of states into individual-level vs. stage-level states (cf. Carlson (1977)), on the one hand, and into "phase states" vs. "non-phase states" (cf. Cunha (1998a)), on the other.

We also explore the different linguistic configurations that convey stative predications: thus, we consider lexical states with verbal, adjectival, nominal and prepositional predicates; states achieved by means of the application of aspectual operators and "perspectivizers", namely progressive states, states related to stative "outputs", states connected with eventive "outputs" and the so-called preliminary states; consequent or resultant states, closely linked to the perfective constructions involving the inflected Past Participle; and habitual and frequentative states.

We also look at the interaction that states establish with other grammatical components, focusing primarily on the role played by tense, by measure and locating adverbials, by frequency and quantificational adverbials, by temporal clauses introduced by *quando* ('when'), *enquanto* ('while'), *antes* ('before') and *depois* ('after') and by structures concerning sentential negation.

We also try to establish and determine the role of stative predications in the discourse temporal structure: we discuss the function carried out by the different subclasses of states in the interpretation of linear ordered sentences and we point out the intimate relation between stativity and the double-access readings.

Finally, we show that the subclasses of states previously put forward can be derived from the involvement of two distinct factors: the first one is a mainly temporal feature and leads up to the opposition between individual-level and stage-level states; the other one is an aspectual feature, related to the difference between phase- and non phase-states.

The different proposals developed in this dissertation aim to account for the variability of the linguistic behaviour and for the diversity of grammatical configurations that convey stativity by means of the dynamic interaction between aspectual and temporal proprieties. We also give a unified characterization of the different kinds of states thanks to the concept of aspectual homogeneity, also labelled "uniformity".

Rosa Porfíria Bizarro Monteiro dos Reis Soares
Autonomia de Aprendizagem em Francês Língua Estrangeira – Contributos para a educação no século XXI, Porto, Ed. da Autora, 2003

Abstract

Learning Autonomy in French Foreign Language — A Contribution to Education in the XXIst Century (Ph. D. Dissertation in Linguistics)

409

Taking it for granted that the reflection on education for the XXI century is one of the foremost priorities which will determine the future we plan to build, which in turn implies the need to re-think *what* and *how* to teach-learn, we decided that the aim of our study would be the autonomous learning process of French as a foreign language. The background of our study is the interface of the knowledge and competence, which the didactics of languages allows for within its contents and method. In Part I of this thesis we reflect on the concept of learning autonomy, in the light of behaviourism, following Piaget's heritage, the socio-interactionism represented by Vygotsky, the cognitive point of view, in order to obtain a summary proposal: the auto-regulated learning of the foreign student who must necessarily, not only have some communication competence, but also learning competence as well as language acquisition and control of learning strategies.

In Part II we critically present the syllabus of French foreign language (3.º ciclo do Ensino Básico) which, in spite of insisting on the need of autonomous learners, do not specify the methods and contents suitable to achieve this aim. We have underlined two particularly important aspects for this study on autonomy: the role of the learner and that of the teacher as facilitator.

Part III is about the representations of the teachers of French (3.º ciclo do Ensino Básico) on the notion of autonomy and the practical aspects said to be developed for this effect. We also present, analyse and interpret (in the light of quantity and quality paradigms) the data obtained, following a survey of 214 elements. Among other things, we conclude that the teachers think they know what autonomy is (despite providing a definition of autonomy which is far from the one defined in Part I) and state that they rely on cognitive, socio-affective and, to a lesser extent, meta-cognitive strategies. We analyse the results of the survey on the basis of different hypothesis and the study of *clusters* and conclude that the present situation has a tendency for improvement in the future, in relation to the possibility of teachers getting further involved in the development of their students' autonomy.

In Part IV we have suggested some reflections and working proposals, following autonomy pedagogical practices, for teachers of French as a foreign language (3.º ciclo do Ensino Básico) and promote teaching-learning strategies in the reading of literary-narrative texts, in the hope of developing competent readers and, thus, autonomous learners. We conclude on the importance of re-thinking present fundamental education concepts in order to find a better quality world for the future. We are aware that there is still lots to do and would just like to provide some suggestions for further development in future research-action-reflection studies.

Literatura

Célia Sousa Vieira

Teoria do Romance Naturalista Ibérico e sua Orientação Francesa, Porto, Ed. da Autora, 2003, 2 vols.

Abstract

Theory of the Iberian Naturalist Romance and its French Orientation (1865-1890) (Doctoral dissertation in Literature)

Our dissertation is formed by a 'corpus' of texts of romanesque poetics, produced in the Iberian Peninsula between 1865 and 1890. This study goes beyond the description of those texts. Integrating a maturing moment of criticism, our aim is to question the way in which ideological perspectives that determine an opening or restriction of the literary frontiers permeate those texts of narrative poetics. Our work is based on the premise that, in the Iberian cultural space, the naturalist / realist poetics is rooted in philosophical and ideological intertexts which do not entirely coincide with those that inspire the French naturalist poetics, namely Zola's programmatic texts.

As far as the study of the transmission of the realist / naturalist romanesque poetics is concerned, adopting an interdisciplinary comparative method, we have initially sought to go through the texts that we consider to be the founders in the configuration of the reception, theorization and conception of realist / naturalist aesthetics, i.e. the philosophical intertexts that precede the reception of Zola and will condition the reading of his work. Secondly we have tried to analyse the influence of criticism on Zola's work in the evolution and systematisation of the romanesque genre.

Isabel Cristina Folgado Rio Novo

A Missão Social da Poesia — Teorizações poéticas em Portugal e suas orientações francesas (1850-1890), Porto, Ed. da Autora, 2003, 2 vols.

Luís Fernando de Sá Fardilha

A Nobreza das Letras: Os Sá de Meneses e o Renascimento português, Porto, Ed. do Autor, 2003

411

Abstract

The nobility of the letters: the Sá de Meneses family and the Portuguese Renaissance (Doctoral dissertation in Literature)

This dissertation focuses on the relevant role played by different members of the Sá de Meneses family in the Portuguese sociocultural life between 1500 and 1650. Firstly, the author draws a general overview of this family's genealogical, social and political history prior to the 1500's and, in a second stage, describes and analyses each members' contribute for the 16th century society and culture, providing us with a privileged view of the Portuguese Renaissance literature and culture. Such are the cases of João Rodrigues de Sá de Meneses and his contribution for the establishment of the humanist ideals in Portugal; of his son Francisco de Sá de Meneses and his active participation in the literary and cultural renewal which influenced the evolution of those ideals, and, also, of other members of this family — Sebastião, Pantaleão and Garcia de Sá — renowned for being mentioned in different late 16th and early 17th century epic poems. This study will help follow the transformation and evolution of humanist ideals and how they influenced the emergence of innovative cultural manifestations. Combining the study of mentalities and literary history and critique, this dissertation, based not only on the work of the Sá de Meneses' family but also in many other works focussing on them, aims describing the Portuguese Renaissance literature and culture.

Maria de Fátima da Costa Outeirinho
O Folhetim em Portugal no Século XIX: Uma nova janela no mundo das letras, Porto, Ed. da Autora, 2003

Abstract

The Feuilleton in Portugal at the Nineteenth-Century: A New Window in the World of Letters (Doctoral Dissertation in Comparative Literature)

412

Mainly influenced by models borrowed from France, the nineteenth-century Portuguese press offers its readers a regular presence of the *feuilleton*. With the collaboration of some intellectuals, the *feuilleton* constituted a part of the newspaper open to a variegated writing, which stimulated literary production and developed new reading needs, thus creating a faithful public. For those reasons, the *feuilleton* turned to be nowadays a useful and fundamental literary *corpus* whenever we need to take into account the literary and cultural field of that period.

In the first part of my study, the aim is to contribute to the rewriting of the history of the *feuilleton*, which has often been reduced to the *roman-feuilleton*.

In the second part, I develop a reflection about the chronicle as a genre largely cultivated by the nineteenth-century writers.

Finally, I intend to show the woman's presence in the *feuilleton* both by way of detecting images of the feminine and by studying the woman as author and as translator.

The study of these different questions will allow me to show how the *feuilleton* turns into a place of visibility of the writing, of the author and of the reader.

Pedro Jorge Santos da Costa Eiras
A Fragmentação do Sujeito na Escrita da Modernidade, Porto, Ed. do Autor, 2004

Abstract

The Fragmentation of the Self in the Writing of Modernity (Doctoral dissertation in Portuguese Literature)

This doctoral thesis (Arts) discusses the ways that four literary texts — *Húmus* by Raul Brandão, *Livro do Desassossego* by Fernando Pessoa,

Photomaton & Vox by Herberto Helder and *Lisboaleipzig* by Maria Gabriela Llansol — consider the constitution or the dissolution of the enunciating subject. Taking into account the fact that this dual effect depends on specific textual strategies, it observes the relationship established between subjectivity and models of totality (moral narrative, the Book) or of fragmentation (irony, metamorphosis). The subject is understood to be the result of a compromise between the proclamation or the abandonment of a holistic text, the recognition or the questioning of the impossible nature of exhaustivity, and the final survival of the I as impotent subject or exaltation at a disintegration that presents it with new experiences of itself.

Thus, two main threads of exegesis run through this thesis. On one hand, the modern subject's awareness of its incapacity to achieve the totality of experience contends with the redefinition of the subject as an ironically indefinable entity or one in continual metamorphosis. If Raul Brandão and Fernando Pessoa lament the end of an I condemned to be a dysfunctional combination of fragments, Herberto Helder and Maria Gabriela Llansol envisage fragmentation as a game that produces meanings for a new kind of subject. On the other hand, the intersubjective formation arising from an ethical perspective whereby the other is elevated to judge stands in opposition to an understanding of the subject defined only by its relationship with the text it writes and which writes it. While Raul Brandão and Maria Gabriela Llansol prefer to define the subject in terms of blame or the acquisition of knowledge that alterity brings, Fernando Pessoa and Herberto Helder consider it to be textual matter in confrontation with textual creation.

Finally, the analysis of these contrasts permits not only the consideration of constants and variables which link together the four authors under examination intertextually, but also the rethinking of the concept of a narcissistic self-awareness of the subject that goes beyond the mourning common to modern models.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

(www.lettras.up.pt/deaa)

Estudos Anglo-Americanos

414

Célia Cândida Valente Novais

Da América como Home: Identidade e linguagem em "Song of Solomon" de Toni Morrison, Porto, Ed. da Autora, 2003

Irene de Jesus Enes

Aldous Huxley — Entre a Ordem e a Desordem: Percursos pelo Mundo da Utopia, Porto, Ed. da Autora, 2003

José Manuel Alves Sampaio

O Legado e a Inovação: A articulação de códigos teatrais em "The Entertainer" de John Osborne, Porto, Ed. do Autor, 2003

Maria Joana Marques de Queirós Lima

A Demanda do Sagrado em "The Crying of Lot 49", Porto, Ed. da Autora, 2002

Olga Maria Beselga ParchãoTrabulo

A Obra Ficcional e Jornalística de Henry Mayhew ou a outra face do Vitorianismo, Porto, Ed. da Autora, 2001

Teresa Cacilda Gonçalves Ferreira

Caminhos do Pensamento Americano: Ideias em acção, Porto, Ed. da Autora, 2004

Terminologia e Tradução

Maria Joana S. P. Guimarães de Castro Mendonça

A Linguagem Específica dos Lanifícios (Teceragem) Portugueses até inícios do Século XX — Um estudo na perspectiva da Linguística de Texto, Porto, Ed. da Autora, 2003

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

Estudos Portugueses e Brasileiros

Ana Maria dos Santos Marques

Histórias com História: As personagens de Arnaldo Gama, Porto, Ed. da Autora, 2002

Luísa Maria Gonçalves da Mota

O Canto Repartido — Cecília Meireles e Portugal, Porto, Ed. da Autora, 2002

Patrícia Maria de Sousa Couto

A Obra Infanto-Juvenil de Luísa Dacosta: O deslumbramento pela palavra, Porto, Ed. da Autora, 2003

Teresa Isabel de Oliveira Figueiredo Tomás Ferreira

A Transfiguração Poética em “Arte de Música” de Jorge de Sena, Porto, Ed. da Autora, 2002**Linguística Portuguesa Descritiva**

Nicolau Atanásio

Ausência do Artigo no Português de Moçambique — Análise de um ‘corpus’ constituído por textos de alunos do Ensino Básico em Nampula, Porto, Ed. do Autor, 2002

Raul Alves Calane da Silva

A Pedagogia do Léxico — As escolhas lexicais bantus, os neologismos lusorrogas e a sua função estilística e estético-nacionalista nas obras “Xigubo” e “Karingana wa Karingana” de José Craveirinha, Porto, Ed. do Autor, 2002**Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**

Ana Cristina Vasconcelos Pereira de Macedo

Modernismo Religioso e Modernismo Literário: De Pio X a Fernando Pessoa, Porto, Ed. da Autora, 2003

Alexandra Maria Lourenço Dias
“O Diário da Morte do Palhaço K”. *Transposição intersemiótica de Raul Brandão a Filipe Abranches*, Porto, Ed. da Autora, 2003

Ângela Cristina Fernandes do Vale
Trepar a Ladeira: O processo de aprendizagem nos heróis de “A Escola do Paraíso”, “Esteiros” e “As Sete Partidas do Mundo”, Porto, Ed. da Autora, 2003

416

Cristina Maria de Sousa Ferreira Marques
O Grotesco em “Na Tua Face” de Vergílio Ferreira: Um texto em abismo temporal, Porto, Ed. da Autora, 2003

Isabel Maria Pinto do Souto e Melo
O Anfigurismo na Poesia de Ângelo de Lima, Porto, Ed. da Autora, 2003

João Paulo da Costa Fernandes Ferreira de Sousa
Forma Espacial e Abstracção em “Nome de Guerra” de José de Almada Negreiros, Porto, Ed. do Autor, 2003

Jorge Pedro Aguiar de Matos e Henriques de Pinho
O Modo Ficcional Picaresco em Autores Portugueses: A narrativa moderna, Porto, Ed. do Autor, 2003

José Fernando de Castro Branco
Poética do Sensível em Albano Martins, Porto, Ed. do Autor, 2003

Paula Cristina de Oliveira Cadete Ribas
Testemunho de Homem de Palavra(s): Uma leitura de “País Possível”, de Ruy Belo, Porto, Ed. da Autora, 2003

Ricardo Jorge da Silva Mateus Fonseca de Vasconcelos
“Campo de Relâmpagos”: Leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava, Porto, Ed. do Autor, 2003

Vasco Apolinário de Abreu
Joaquim Manuel Magalhães: Poesia e Poética, Porto, Ed. do Autor, 2003

Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas

Célia da Rocha Gomes

“Uma Voz Serena de Infância” em “35 Poemas” de Cristovam Pavia, Porto, Ed. da Autora, 2003

Cecília do Carmo Mendes Ferreira

A Dor Representada n’ “As Pedras Negras” de Gastão Cruz, Porto, Ed. da Autora, 2003

Cláudia Macário

‘Arena quase quadrada’: Uma leitura da ‘Ilha do Desterro’, de Alexandre Pinheiro Torres, Porto, Ed. da Autora, 2003

Maria Constantino Meireles de Sousa Machado

“La Mort d’Agrippine”, de Cyrano de Bergerac: Uma tragédia sem eternidade, Porto, Ed. da Autora, 2002

Maria Isabel Garrido Machado Lima Allen Valente

O Romance Histórico de Alberto Pimentel, Porto, Ed. da Autora, 2003

Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante

Mise en scène de “L’Avare” de Molière par Andrei Serban: Stances d’une vision documentaire, Porto, Ed. da Autora, 2004

Nize Maria Araújo de Castro Nunes Pereira

Sartre e Corneille: Duas dramaturgias fraternas, Porto, Ed. da Autora, 2002

Norberta Rodrigues

João Gaspar Simões: Notas de uma leitura transversal, Ed. da Autora, 2003

Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira Soares

Um Olhar Sobre a Obra em Construção: Leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett, Porto, Ed. da Autora, 2003

Rosinha de Castro Mamede

L’expression de la souffrance dans “Étoile errante” de J. M. G. le Clézio, Porto, Ed. da Autora, 2003

Sandra Cristina Andrade Martins

Le dialogue entre le fantastique et le réel chez Guy de Maupassant, Porto, Ed. da Autora, 2003

Thomas William Jayes

“O Comum dos Mortais” de Agustina Bessa-Luís: Para uma leitura psicanalítica, Porto, Ed. da Autora, 2003

418

PROVAS DE AGREGAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
(www.lettras.up.pt/deaa)

Carlos Manuel da Rocha Borges Azevedo

Lição de síntese subordinada ao tema «Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*» — 7 e 8 de Junho de 2004

Maria João Pinheiro Pires da Silva Guimarães

Lição de síntese subordinada ao tema «*Joy e dejection*: A dualidade essencial romântica» — 9 e 10 de Fevereiro de 2004

Rui Manuel Gomes de Carvalho Homem

Lição de síntese subordinada ao tema «“I’d wandered off the path”: A deambulação infernal de Ciaran Carson» — 28 e 29 de Junho de 2004

NOTÍCIAS

COLÓQUIOS E CONFERÊNCIAS

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
(www.lettras.up.pt/deaa)

1. Já realizados

Conferências organizadas no âmbito do Curso de Especialização em Estudos Culturais — FLUP, Outubro de 2001-Julho de 2002

Organização: Fátima Vieira e Maria Teresa Castilho

Álvaro Pina: «O lugar da utopia no eixo Norte-Atlântico»; Gomes de Araújo: «Utopia e Antropologia»; Alberto Jorge Silva: «Utopia e Direito»; Vítor Oliveira Jorge: «A Arqueologia como uma das utopias da Modernidade»; Daniel Serrão: «Utopia e Medicina: Raro e feliz encontro»; João Arriscado Nunes: «A Genética: Utopia e distopia»; Ferreira dos Santos: «Utopia, Religião e Arte»; Adalberto Dias de Carvalho: «Utopia, Filosofia e Educação»; Fátima Oliveira: «Utopia na Linguística»; Aline Ferreira: «Utopias feministas anglo-americanas»; Lúcia Rosas: «O restauro como utopia»; Maria Antonieta Araújo: «Os direitos humanos: Uma utopia em construção»; Francisco Ribeiro da Silva: «História e utopia»; Lyman T. Sargent: «Utopian literature in Canada and New Zealand», «Utopia americana: Ambivalence toward utopianism in the United States», «U. S. eutopias in the 1980s and 1990s: Self-fashioning in a world of multiple identities»; Vita Fortunati e Paola Spinozzi: «Dialectics between energy and idleness in Morris's aesthetic utopia», «The ideal city in the Italian Renaissance: between architectural and utopian projects»; José Pina Martins: «As edições de *Utopia*, de Thomas More»; João Teixeira Lopes: «Para uma utopia viável»; Luísa Malato Borralho: «O espírito utópico da Academia»; Maria Helena da Rocha Pereira: «Utopias na *República* de Platão»; Manuel Ramos: «As fantásticas viagens de Ulisses»; Ana Maria Guedes Ferreira: «Reflexões sobre a utopia na Antiguidade: a *Aurea Aetas*»; Jorge Deserto: «Utopia no teatro clássico»; Gregory Claeys: «Robert Owen's utopia», «Eugenics and utopia in late 19th century Britain»; Raymond

Trousseau: «L. S. Mercier et l'invention de l'utopie-progrès», «Le problème religieux dans les utopies françaises du XVII-XVIII^e siècles»; Luís Araújo: «Ética e utopia»; João Carlos Garcia: «Utopia e Geografia»; Madalena Fonseca Magalhães: «A União Europeia: Cenários utópicos»; José Eduardo Reis: «O género da utopia e o modo do utopismo»; Zulmira C. Santos: «Nos caminhos da utopia em Portugal na segunda metade do século XVIII: o *Feliz Independente* (1779) e *Viagens de Altina* (1790)?»; Gonçalo Vilas-Boas: «Utopias alemãs»; Eduardo Prado Coelho: «Da minha terra vê-se o mar».

422

Colóquio Comemorativo do Tricentenário da Coroação da Rainha Ana de Inglaterra — FLUP, 17-18 de Janeiro de 2002

Comissão organizadora: Fátima Vieira e Jorge Bastos da Silva

IV Semana da Cultura Britânica — FLUP, Novembro de 2002

Organização: N. R. Hurst

Colóquio Evocativo dos 400 Anos da Morte de Isabel Tudor — FLUP, 16 de Janeiro de 2003

Comissão organizadora: Jorge Bastos da Silva e Fátima Vieira

Gloriana's Rule: The life, literature and culture of Elizabethan England — FLUP, Instituto de Estudos Ingleses (FCT), 5-7 de Junho de 2003

Colóquio Internacional destinado a assinalar o 400.^o aniversário da morte de Elizabeth I

Comissão organizadora: Rui Carvalho Homem, Fátima Vieira, Nuno Ribeiro, Jorge Bastos da Silva

Olhares e Escritas: Colóquio internacional sobre literatura e artes visuais — Porto, Biblioteca Almeida Garrett / Galeria do Palácio, 23-25 de Outubro de 2003

Organização: projecto *Olhares e Escritas* (FCT – POCTI/43425/ELT/2001), *Instituto de Estudos Ingleses* da FLUP; Comissão Organizadora: Rui Carvalho Homem, Maria de Fátima Lambert, Marinela Freitas

Colóquio Cromwell: Nos 350 anos do Protectorado — FLUP, 30 de Outubro de 2003

423

Comissão organizadora: Jorge Bastos da Silva e Fátima Vieira

International Forum on English Language Teaching I — FLUP, Novembro de 2003

Organização: N. R. Hurst e John Ross

Colóquio Comemorativo do Centenário de George Orwell — FLUP, 12 de Dezembro de 2003

Comissão organizadora: Fátima Vieira e Jorge Bastos da Silva

João Marques — «Os pregadores da Restauração e o Quinto Império» — FLUP, 11 de Março de 2004

Conferência no âmbito do ciclo sobre o Utopismo português

5.º Congresso Internacional da “Utopian Studies Society” — Porto, 8-10 de Julho de 2004

Comissão organizadora: Fátima Vieira, Jorge Bastos da Silva, Marinela Freitas e José Eduardo Reis

2. Em preparação

V Semana da Cultura Britânica — FLUP, Novembro de 2004

Organização: N. R. Hurst

O Problema Católico nas Ilhas Britânicas: Nos 400 anos da Conspiração da Pólvora — FLUP, 2005

424

Comissão organizadora: Jorge Bastos da Silva e Fátima Vieira

Saberes Partilhados: O espaço da utopia na cultura portuguesa

Colóquio itinerante a realizar durante o ano de 2005, nas seguintes universidades: Porto, Trás-os-Montes e Alto Douro, Coimbra, Lisboa, Nova de Lisboa e Católica de Lisboa.

Comissão organizadora: membros que integram o projecto financiado pela FCT “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: A Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, sediado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da FLUP.

Mapping Dreams

Colóquio itinerante a realizar durante o ano de 2005, nas seguintes universidades: Porto, Aveiro, Coimbra e Nova de Lisboa.

Comissão organizadora: membros que integram o subprojecto financiado pela FCT “Mapping Dreams: British and North-American Utopianism”, sediado no Instituto de Estudos Ingleses da FLUP

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS
ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

1. Já realizados

II Jornadas de Cultura Espanhola — 28-30 de Abril de 2003

Organização: Secção de Estudos Ibéricos Comparados / Instituto de Estudos
Ibéricos

Programa

28 de Abril

Sessão de Abertura

Conferência: Víctor Infantes (Universidad Complutense de Madrid), *La
santidad tipográfica en la España del Siglo de Oro. Las honras poéticas a
San Juan Evangelista, Patrón de los Impresores*

Lançamento da *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 2003

Inauguração da exposição bibliográfica *sobre Língua, Literatura e Cultura
Espanholas* na Biblioteca da FLUP

29 de Abril

Conferência: Elena Hernández Sandoica (Univ. Complutense de Madrid)
Projeção do Filme *Las razones de mis amigos* — Apresentação por Ana
Martínez, seguida de debate

30 de Abril

Mesa-redonda: *Temas e problemas da Cultura, da Literatura e da Língua
espanholas (investigação e ensino)*

Intervenções:

José Adriano de Freitas Carvalho (Univ. do Porto), *Revisitação da “Inter-
cultura de Portugal e Espanha”*

Maria Idalina Resina Rodrigues (Univ. de Lisboa), *Ser hispanista em
Portugal*

Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca), *Los estudios literarios y de la
cultura escrita*

Sonsoles Fernández (Assessora linguística da Embaixada de Espanha em
Lisboa), *Enseñar Español hoy*.

Teatro: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca

Leitura por alunos de LLM — *Estudos Portugueses e Espanhóis* da FLUP

Encerramento das Jornadas

Humaniores Litteræ — 15-17 de Outubro de 2003

Organizado pelo Instituto de Estudos Ibéricos, em homenagem ao Prof. Doutor Jorge Alves Osório

III Congresso Português de Literatura Brasileira

426

Organizado pelo Centro de Estudos Brasileiros Adolfo Casais Monteiro, realizou-se no dia 24 de Outubro de 2003, na FLUP, o III Congresso Português de Literatura Brasileira.

Propondo-se assinalar a passagem do 80.º aniversário dos estudos de Literatura Brasileira na Universidade portuguesa e os 30 anos de ensino dessa literatura na FLUP, o Congresso contou com a participação de cerca de três dezenas de conferencistas, reunindo a quase totalidade dos professores que ensinam ou ensinaram literatura brasileira em Portugal: Arnaldo Saraiva, Francisco Topa e Pedro Eiras (Porto), Carlos Mendes de Sousa e J. Alves Pires (Braga), Pedro Calheiros (Aveiro), Sara Augusto (Viseu), Maria Aparecida Ribeiro (Coimbra), Abel Barros Baptista, Clara Rowland, Fernando Cristóvão e Vânia Chaves (Lisboa), Francisco Soares (Évora), Petar Petrov (Algarve), Maria Margarida Maia Gouveia (Açores). Deram também o seu contributo outros investigadores que se interessam pela área, como Álvaro Manuel Machado e Zulmira C. Santos, e ainda uma dezena de alunos (de graduação e pós-graduação) da FLUP: Adriana Monteiro, Ângela Sarmento, Carla Freitas, Carla Mourão Neves, Cristina Azevedo, Filipe Monteiro, Helena Lopes, Inês Santos, Lúcia Silveira Lopes e Luísa Mota.

Com uma temática muito variada, que foi d'A Crónica da Companhia de Jesus de Simão de Vasconcelos até à obra de Bernardo de Carvalho – que também participou nos trabalhos —, o Congresso encerrou com um debate sobre a situação e o ensino da literatura brasileira em Portugal.

Algumas das comunicações já foram publicadas no n.º 4 da Terceira Margem (saído em Novembro de 2003), prevendo-se a edição das restantes no próximo número da revista.

Francisco Topa

Donner une valeur pédagogique à l'évaluation des apprentissages dans le cadre de l'enseignement des langues étrangères — 27 de Outubro de 2003

Organização: Secção de Estudos Franceses

Encontro de Linguística Histórica e História da Língua Portuguesa

427

Nos dias 5 e 6 de Novembro de 2003 realizou-se no Anfiteatro Nobre da FLUP, numa organização conjunta da Secção de Linguística da FLUP e do Centro de Linguística da UP, o Encontro de *Linguística Histórica e História da Língua Portuguesa* em homenagem à Prof.^a Doutora Maria Helena Paiva, docente jubilada que ao longo de vários anos leccionou a disciplina de História da Língua Portuguesa.

No Encontro participaram dezanove especialistas oriundos de doze instituições nacionais e estrangeiras. A considerável afluência de público e a intervenção nos debates que sucederam a cada sessão contribuíram de forma significativa para o sucesso do evento.

O Encontro contou igualmente com uma amostra bibliográfica da Prof.^a Doutora Helena Paiva.

Ana Maria Brito

Colóquio Língua e Discurso — 20-22 de Novembro de 2003

Organizado pela Secção de Linguística, em homenagem ao Prof. Doutor Joaquim Fonseca

Colóquio Internacional Literatura e História — 13-15 de Novembro de 2003

Organizado pelo DEPER

14.º Colóquio de Gramática Generativa / 14th Colloquium on Generative Grammar

Nos dias 5, 6 e 7 de Abril de 2004 realizou-se na Faculdade de Letras da Universidade do Porto o 14.º Colóquio de Gramática Generativa / 14th Colloquium on Generative Grammar.

Ao longo de dois dias e meio, foram apresentadas dezoito comunicações nas áreas da Sintaxe, da interface Sintaxe-Semântica, da Fonologia e da Morfologia por especialistas vindos do Japão, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Itália, Bélgica, Países Baixos, Espanha, Brasil, Portugal.

O Colóquio contou ainda com duas conferencistas convidadas, a Prof.^a Maria Luisa Rivero, da Universidade de Ottawa, Canadá, e a Prof.^a Eulália Bonet, da Universitat Autònoma de Barcelona.

O público presente, constituído por investigadores nacionais e estrangeiros em Linguística, assim como por estudantes de mestrado, participou vivamente nos debates.

O Colóquio contribuiu indiscutivelmente para o reforço da imagem nacional e internacional da FLUP, em particular da Secção de Linguística do DEPER e do Centro de Linguística da UP, que apoiou o evento.

Ana Maria Brito

Quid Novi? 2004 — 5.º ponto de encontro de investigações recentes em Linguística — 21-22 de Junho de 2004

O Centro de Linguística da Universidade do Porto promoveu, nos dias 22 e 23 de Junho passado, o *Quid Novi? 2004 — 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 2003 e 2004, 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.

Creemos, de facto, que a síntese das teses de doutoramento apresentadas, dando delas uma visão global e integral, constituiu, por um lado, um interessante exercício de auto-revisão para os seus autores; por outro, proporcionou ao público do Encontro uma perspectiva diferente da existente nas apresentações parcelares de aspectos isolados tratados nas dissertações, o que aconteceu, 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 quatro sessões distribuídas da seguinte forma: Fonologia e Aquisição da Linguagem; Linguística Aplicada e Didáctica da Língua; Sintaxe; Semântica e Morfologia. No domínio da Fonologia e Aquisição da Linguagem, João Veloso (Univ. do Porto) apresentou *Da influência do Conhecimento Ortográfico sobre o Conhecimento Fonológico. Estudo longitudinal de um grupo de crianças falantes do Português europeu*, tendo Selene Vicente (Univ. do Porto) apresentado a sua tese *Reconhecimento de Palavras: Abordagem desenvolvimental em Português europeu*. Por sua vez, na área da Linguística Aplicada, Maria Armada Costa (Univ. de Lisboa) e Merja de Mattos-Parreira (Univ. do Algarve) deram a conhecer as suas teses intituladas, respectivamente, *Processamento de Frases em Português Europeu. Informação morfológica, sintáctica e semântica em competição* e *Expatriate Media Talks: Reader's identity construction in some English-Language newspapers in Portugal*. A área da Didáctica da Língua foi representada por Rosa Bizarro (Univ. do Porto), com *Autonomia da Aprendizagem em Francês Língua Estrangeira*.

Contributos para a educação no século XXI. Na área da Sintaxe, Alexandra Fiéis (Univ. Nova de Lisboa), Maria Cristina Vieira (Univ. Nova de Lisboa) e Maria Lobo (Univ. Nova de Lisboa) apresentaram as suas teses intituladas, respectivamente, *Ordem de Palavras, Transitividade e Inacusatividade. Reflexão teórica e análise do Português dos séculos XII a XVI, A Complementação Infinitiva em Textos Latinos dos Séculos XI e XII e Textos Portugueses dos Séculos XIII e XIV. Reflexões sobre o Latim-Romance e o Português antigo e Aspectos da Sintaxe das Orações Subordinadas Adverbiais em Português.* Na área da Semântica, Ana Teresa Alves (Univ. dos Açores) fez a apresentação da sua tese denominada *Sobre a Localização Temporal Adverbial Anafórica em Português.* A finalizar, na área da Morfologia, a tese *Formação de Palavras em Gramáticas Históricas do Português. Análise de algumas correlações sufixais* constituiu o contributo de Maria do Céu Caetano (Univ. Nova de Lisboa).

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 seu email clup@letras.up.pt. A consulta das teses referidas pode ser feita no Centro de Linguística.

João Veloso
Fátima Silva

2. Em preparação

Poesia do Século XX com António Ramos Rosa ao fundo — 19 de Outubro de 2004

No âmbito das actividades do DEPER, terá lugar no dia 19 de Outubro, na Faculdade de Letras do Porto, um Encontro sobre o Poeta de *O Grito Claro*, reflectido por outros poetas-críticos contemporâneos.

Intervêm Fernando Guimarães, Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Nuno Júdice e Pedro Mexia.

O Intercâmbio Portugal-França: Contributos da Universidade — 28 de Outubro de 2004

Promovida pela Secção de Estudos Franceses, realiza-se a 28 de Outubro, na Faculdade de Letras do Porto, uma jornada de Homenagem ao Prof. Doutor António Ferreira de Brito, recentemente aposentado.

O Encontro, subordinado ao tema *O Intercâmbio Portugal-França: Contributos da Universidade*, contará com as Conferências dos Profs. Doutores Daniel-Henri Pageaux (Univ. Paris III — Sorbonne Nouvelle); Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra); Álvaro Manuel Machado (Univ. Nova de Lisboa), Maria Hermínia Amado (Univ. de Aveiro); Maria Eduarda Keating (Univ. do Minho). Uma mesa-redonda final reunirá testemunhos de diferentes domínios do conhecimento universitário e de alguns representantes da sociedade civil que têm beneficiado e concorrido para as relações interculturais entre Portugal e o universo francófono.

Culturas e Literaturas Ibéricas — Primeiras Jornadas de Outono —
28 e 29 de Outubro de 2004

Organização: Instituto de Estudos Ibéricos / Secção de Estudos Ibéricos Comparados — DEPER

Programa

28 de Outubro

Abertura

José Carlos Ribeiro Miranda, *A carne ardente da luxúria: Lancelot e Iseu no Livro de Galaaz*

María Eugenia Díaz Tena, *Críticas literárias a Isabel a Católica*

Luís de Sá Fardilha, *A poesia do Conde de Matosinhos*

Debate

Jorge Alves Osório, *Solteiras e casadas em Gil Vicente*

José Adriano de Carvalho, *Da arte de fazer eremitas e de construir eremitérios. As fontes literárias do Tratado da Vida solitária de Cristóval de Acosta*

29 de Outubro

Miguel Ángel Esparza, *Los prólogos de Alonso de Molina: adaptación de un modelo y destrucción de una ideología*

Rogelio Ponce de León Romeo, *Fuentes hispánicas en la polémica gramatical portuguesa del siglo XVIII*

Debate

Nieves Baranda, *Escritoras sin fronteras: intercambios entre Portugal y España en el Siglo de Oro*

Isabel Almeida (UL), *A comédia Aulegrafia, de Jorge Ferreira de Vasconcelos: um retrato da corte?*

Debate

Zulmira C. Santos, *Entre Malagrida e Pombal: as Memórias da Condessa de Atouguia*

Pedro Vilas Boas Tavares, *Paraísos perdidos, paraísos proibidos. O Novo Mundo na Inquisição*

Debate

Maria Fernanda Abreu, *A PENINSULA: jornal literario e instructivo. Porto: 1852*

Maria de Fátima Marinho, *Brincar com a História. O caso de Paloma Díaz-M*

432

ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES NA ÁREA DE L.L.M.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

(www.lettras.up.pt/deaa)

Perfis Augustanos: A rainha Ana de Inglaterra e a sua época, org. de Fátima Vieira e Jorge M. Bastos da Silva, Porto, FLUP, 2002

Utopias. Cadernos de Literatura Comparada, n.ºs 6/7, org. de Fátima Vieira e Jorge M. Bastos da Silva, Porto, Granito, 2002

Cahiers Victoriens et Edouardiens. Miscellany: Textes réunis par Annie Escuret. The Great Exhibition Conference: Textes réunis par Fátima Vieira, n.º 57, Avril 2003, Paris, Montpellier

Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, n.º 1, dir. de Maria João Pires, Porto, 2004

Utopias de Cordel e Textos Afins — Uma antologia, org. de Jorge M. Bastos da Silva, Famalicão, Quasi Edições, 2004 (Coleção Biblioteca das Utopias; dir. de Fátima Vieira)

Estilhaços de Sonhos: Espaços de utopia, org. de Fátima Vieira e Teresa Castilho, Famalicão, Quasi Edições, 2004 (Coleção Biblioteca das Utopias; dir. de Fátima Vieira)

E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia, n.º 1, dir. de Fátima Vieira, Março de 2004 (www.lettras.up.pt/upi/utopiasportuguesas)

Em preparação

George Orwell — Perspectivas contemporâneas, org. de Fátima Vieira e Jorge Bastos da Silva, Famalicão, Quasi Edições, 2004 (Coleção Biblioteca das Utopias; dir. de Fátima Vieira)

Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, n.º 2, dir. de Maria João Pires, Porto, 2005

Gloriana's Rule — selecção das comunicações apresentadas no Congresso realizado no Porto em Julho; org. de Rui Carvalho Homem e Fátima Vieira

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ESTUDOS ROMÂNICOS

(www.lettras.up.pt/deper)

Via Spiritus, n.º 9 — Ereditismo na Época Moderna: modos e lugares, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade da UP, 2002

Felice Accrocca, *Dall'alternanza all'alternativa. Eremo e città nel primo secolo dell'Ordine francescano: una rivisitazione attraverso gli scritti di Francesco e le fonti agiografiche*; João Carlos Serafim, *Eremitismo, Profecia e Poder — o caso "Libellus" do "pseudoeremita" Telésforo de Cosenza*; José Adriano de Freitas Carvalho, *Eremitismo em Portugal na época Moderna: homens e imagens*; Ana Martínez, *La difusión popular de la faceta ermita de San Jerónimo en el siglo XVII español*; María Isabel Barbeito, *Mujeres eremitas y Penitentes Realidad y ficción*; Maria Idalina R. Rodrigues, *Gil Vicente e os ermitãos: tradição e paródia*; Isabel Morujão, *O tema do eremitismo na literatura conventual feminina: S. Paulo Eremita em "A Preciosa" de Soror Maria do Céu — Dos relatos em prosa à narrativa épica*; Jacobo Sanz Hermida, *Vida y literatura: la "Peregrinación al Glorioso Apóstol Santiago de Galicia" de Diego de Torres Villarroel*; José Marques, *A pregação em Portugal na Idade Média. Alguns aspectos*. Notas: Juan d'Ávila Gijón, *La bibliografía de la Orden Militar de Cristo (Portugal). Del manuscrito al soporte electrónico*. Recensões: Pedro Tavares: *Storia della Spiritualità Italiana*, de C. Cargnoni, A. Gentili, M. Regazzoni e P. Zovatto; Maria de Lurdes C. Fernandes: *Fray Diego de Arce. La oratoria sacra en el Siglo de Oro*, de F. Henares Díaz; Zulmira C. Santos: *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della*

società, de D. Menozzi; Armando Malheiro: *As utilizações do objecto impresso: séculos XV-XIX*, de R. Chartier. Crónica.

Península, Revista de Estudos Ibéricos, vol. 0: Entre Portugal e Espanha: Relações Culturais (séculos XV-XVIII). In *Honorem* José Adriano de Freitas Carvalho, 2003

Apresentação. Maria de Fátima Marinho, *Encomium*; Pedro M. Cátedra, 'Bibliotecas' y libros 'de mujeres' en el siglo XVI; María Isabel Toro Pascua, *Milenarismo y profecía en el siglo XV: la tradición del libro de Unay en la Península Ibérica*; Adeline Rucquoi, *Rois et princes portugais chez les auteurs castillans du XV^e siècle*; Luís Adão da Fonseca, *Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV*; María Eugenia Díaz Tena, *D. Alfonso V de Portugal y la milagrosa Virgen de Guadalupe*; Mariano Peset, *Los orígenes de la Universidad de Coimbra*; José Marques, *A Universidade de Salamanca e o Norte de Portugal nos séculos XV a XVII*; Manuel A. Rodrigues, *Sagrada Escritura e espiritualidade nas Universidades de Coimbra e Salamanc no século XVI*; Rogelio Ponce de León, *Incidencia y difusión de las artes gramaticales latino-portuguesas en España (siglos XVI-XVII)*; Antonio Castillo Gómez, *Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias en los siglos XVI y XVII*; Jorge Alves Osório, *Luís de Camões e Ausias March*; Víctor Infantes, "Como merece a gente Lusitana". *La poesía sin fronteras del "Liuro de Sonetos y octauas de diuersos auctores" (1598)*; Luís de Sá Fardilha, *O "filo-castelhanismo" de F. Sá de Meneses*; María Isabel Barbeito, *Mujeres peninsulares entre Portugal y España*; Nieves Baranda, *Mujer, escritura y fama: La "España libertada" de Doña Bernarda Ferreira de la Cerda*; Isabel Morujão, *Entre duas memórias: Maria de S. José (Salazar) O.C.D., fundadora do primeiro Carmelo descalço feminino em Portugal*; Fernando Bouza Álvarez, *En la corte y en la aldea de D. Duarte de Bragança. Libros y pinturas del Marqués de Frechilla y Malagón*; Jacobo Sanz Hermida, *Un viaje conflictivo: relaciones de la "Jornada del Rey N. S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal" (1619)*; Diogo Ramada Curto, *A Restauração de 1640: nomes e pessoas*; Maria Lucília Gonçalves Pires, *El "Mayor Pequeño" de D. Francisco Manuel de Melo e a lição de Quevedo*; Maria de Lurdes Correia Fernandes, *Da casa ao palácio. A "Carta de Guia de Casados" de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha*; Ana Martínez Pereira, *Un calígrafo español en la corte de João V: Marcos de las Roelas y Paz*; Zulmira C. Santos, *Os temas ilustrados da amizade de Gregorio Mayans y Sísca (1699-1781) e Fr. Manuel do Cenáculo, T.O.R. (1724-1814)*; Pedro Vilas-Boas Tavares, *Atribuições inquisitoriais de um*

capuchinho murciano em Portugal durante a Guerra da Sucessão; José Luís Peset, *Academias y ciencias en la Europa Ilustrada*; Maria Luísa Malato Borralho, *O mito do legislador numa academia luso-espanhola*; Luís A. Oliveira Ramos, *A Espanha e o advento do Liberalismo em Portugal: antes e depois de Cádiz (temas em análise, temas para estudo)*; José Adriano de Freitas Carvalho, *A retórica da cortesia: "Corte na Aldeia" (1619) de Francisco Rodrigues Lobo, fonte da "Eloquencia Española" (1692) de Francisco José Artiga*. Livros recebidos.

Terceira Margem, Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro) da FLUP, n.º 4, 2003

435

Ensaio: Arnaldo Saraiva, *A causa da literatura brasileira em Portugal*; Abel Barros Baptista, *O velho, o rapaz e o romântico*; Fernando Cristóvão, *O magistério brasileiro de Vitorino Nemésio*; Francisco Topa, *O alexandrino e o 'além dos mares' — A propósito de uma epístola a Basílio da Gama*; Pedro Eiras, *À espera de julgamento em liberdade — Lendo Clarice Lispector*; Vânia Chaves, *História estilizada, romance em fragmentos ("Reflexos do Baile", de Antonio Callado)*. Poesia: Caetano Veloso, *O Poeta em Dacar*; Tarso de Melo, *Aquela; Planos de fuga*; Ruy Espinheira Filho, *No silêncio; Canção da moça e do sonho; Soneto da lua antiga*. Ficção: Ignácio de Loyola Brandão, *A mulher na janela do ônibus*; Cláudio Aguiar, *O pão das almas*. Inquérito — Os livros brasileiros editados em Portugal. Notas. Crítica: Helena Lopes: *Diário de um Fescenino*, de Rubem Fonseca; Filipe Moreira: *Deixo o Quarto como Está*, de Amílcar Bettega Barbosa; Inês Santos: *Desassombro*, de Eucanaã Ferraz; Cristina Azevedo: *Nove Noites*, de Bemardo Carvalho; Elsa Pereira: *Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes*; Rui Lage: *Práticas de Extravio*, de Júlio Castañon Guimarães; Daniela Kato: *Cais*, de Alberto Martins; Francisco Topa: *O Romance Político Brasileiro Contemporâneo...*, de Fernando Cristóvão.

Primeir@Prova, n.º 0, Abril de 2004

Foi apresentado publicamente o n.º 0 da revista electrónica *Primeir@Prova*, dirigida por uma Comissão Redactorial formada por Francisco Topa, João Pedro da Costa, Patrícia Figueiredo e Rosa Maria Martelo, e com *design* gráfico e programação de João Pedro da Costa. Como se esclarece no Editorial, está subjacente a esta revista «a convicção de que o ensino universitário resulta do investimento e do esforço comum de professores e de alunos, animados pelo mesmo propósito de busca do conhecimento. Por isso a sua Comissão Redactorial integra alunos e

professores; por isso entre os seus colaboradores estão antigos e actuais professores e alunos, do DEPER e de outros Departamentos; por isso esta revista pretende contribuir para que a nossa Faculdade seja uma casa comum, aberta e alegre.

Dedicado a Raul Almeida, este número 0 apresenta as seguintes secções: poesia (Ana Luísa Amaral, Luís Adriano Carlos, Daniel Jonas, João Pedro da Costa, Pedro Eiras, Vítor Oliveira Jorge, Regina Guimarães, Ricardo Ferreira Nuno e Ângela Carvalho); prosa (com contos de Miguel Ramalheite Gomes, Raquel Sofia Matos, Rui Lage e João Pedro da Costa, crónicas de Cláudia Coimbra, Elsa Pereira, Andreia Amaral, Maria Eugénia Díaz e Francisco Topa, e ainda um curioso *Dictionnaire des idées reçues* de vários autores); entrevista (com Regina Guimarães); tradução (Tânia Moreira, Giuseppe Mea, Joana Carvalho e João Pedro da Costa, Lília Agustí Rangel Antas Botelho, Diana Mota Tavares, Francisco Topa e Tanty Ungureanu); ensaio (Luís Adriano Carlos, Helena Lopes, José Blánquez Vico, Helder Daniel Moreira, Maria de Lurdes Sampaio, Vera Vouga, Constança Carvalho Homem, Daniel Jonas, Sónia Quental, Carlos Nogueira, Andreia Amaral, Sónia Rodrigues, João Veloso e João Pedro da Costa); e crítica (Isabel Margarida Duarte, Rosa Maria Martelo, Rogelio Ponce de León Romeo e Sofia de Melo Araújo).

O próximo número terá como tema genérico *O corpo e a escrita* e deverá sair em Dezembro.

Francisco Topa

Península, Revista de Estudos Ibéricos, vol. 1: *Humaniores Litteræ*: Cultura e Literatura nos séculos XV-XVIII. Estudos oferecidos a Jorge Alves Osório, 2004

Advertência prévia; Primeira Parte — Estudos Oferecidos a Jorge Alves Osório: Maria de Fátima Marinho, *Verba dicenda*; Jean-Claude Margolin, *Apologie pour l'humanisme: de la globalisation à la sectorisation d'un concept socio-historique*; Maria Idalina Resina Rodrigues, *Lisboa, 1521: As "Cortes" na Corte*; José Carlos Ribeiro Miranda, *A edição castelhana de 1535 da "Demanda del Sancto Grial": O retorno de Excalibur às águas*; Aníbal Pinto de Castro, *Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo*; Luís de Sá Fardilha, *Beatriz de Sá, a improvável Elisa de Garcilaso*; Maria Helena da Rocha Pereira, *A "Elegia III" de Camões*; Américo da Costa Ramalho, *O poema "De Agnetis caede", fonte de "Os Lusíadas"?*; Maria Lucília Gonçalves Pires, *Os poemas de cativo de Diogo Bernardes*; José Augusto Cardoso Bernardes, *A*

construção da história literária do século XVI: O caso de Bernardim Ribeiro; Aida Santos, *Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em português (séc. XVI)*; Maria de Lurdes Correia Fernandes, *Cartas de sátira e aviso: em torno dos folhetos "Malícia das mulheres" e "Conselho para bem casar" de Baltasar Dias*; Pedro Vilas Boas Tavares, *Poesia na Baía quinhentista: Os desconhecidos versos de Bartolomeu Fragoso*; Diogo Ramada Curto, "Os louvores da parvoíce"; Belmiro Pereira, *A edição conimbricense da "Rhetorica" de Ioachim Ringelberg*; Rogelio Ponce de León, "In grammaticos". *Em torno das ideias linguísticas de Francisco Martiñs (†1596)*; Ana Martínez Pereira, *A "Arte de escrever" de Manuel Barata no âmbito pedagógico da segunda metade do século XVI*; Margarida Miranda, *Nas origens do melodrama: A tragédia neolatina em Portugal*; Ana Cristina Almeida, *Da Palestina à Europa: Trajecto de um livro de formação monástica*; Carlota Miranda Urbano, *Heroísmo, santidade e martírio no tempo das Reformas*; Isabel Morujão, *Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu*; Sara Augusto, *A "Esperança enganada" de Manoel Fernandes Raya*; Zulmira C. Santos, *Lei "política", lei "cristã": As formas da conciliação em "Academia dos Montes, e conversações de homens nobres" (1642) de Manuel Caetano de Campos*; José Adriano de Freitas Carvalho, *As "Instruções" de D. Francisco de Portugal, marquês de Valença, a seus filhos: Tradições e actualidade de um género*; Conferência de Encerramento: Jorge Alves Osório, *Silêncios na "Menina e Moça" de Bernardim Ribeiro*. Segunda Parte — Artigos e recensões: Jacobo Sanz Hermida, "A vos Diana primera leona": *Literatura para la princesa y reina de Portugal, la infanta Isabel de Castilla*; Santiago Martínez Hernández, *Memoria y escritura privada en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: Los "Papeles" del Marqués de Velada*; Xavier Tubau, "El 'Arte' que Nebrija no compuso": *Sobre Juan de Iriarte y su "Gramática Latina"*. Recensões. Notas Breves.

Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional (Porto, FLUP, 13-15 de Novembro de 2003), 2 vols., Porto, FLUP – DEPER, 2004

Volume I: Preâmbulo — Maria de Fátima Marinho. Comunicações: Maria Fernanda de Abreu, *Gabriel García Márquez: Memórias, fábula, História*; José Domingues de Almeida, *Littérature et concept de déshistoire dans le débat de la belgitude*; Teresa Amado, *Uma história é uma história é uma história*; Teresa Araújo, *Memórias literárias portuguesas de romances sobre a perda de Albama*; Glória Bastos, *Visões da História na literatura*

dramática para crianças; Adriana Bebiano, *A História como aventura: Entre o escapismo e o questionamento*; Kathryn Bishop-Sanchez, *Nos interstícios da ficção: "Lilias Fraser" e a re-invenção da História*; Maria Luísa Malato Borrallho, *Porque é que a História esqueceu a literatura do século XVIII*; A. Ferreira de Brito, *De como as Musas se foram embora — Da inspiração à expiação*; Laura Fernanda Bulger, *As histórias da História literária*; Eunice Cabral, *A História como o intratável em "Signo Sinal" de Vergílio Ferreira*; Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, *"Mundandade" e quotidiano na cultura portuguesa de Setecentos: Escritas codificadas de comportamento social*; Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *Faire revivre l'Antiquité: Un français du XIX^e siècle au temps de Titus*; José Adriano de Freitas Carvalho, *Artur Eugénio Lobo de Ávila ou o romance ao serviço da História*; Aníbal Pinto de Castro, *Camilo e a História*; Mauro Cavaliere, *A relevância do argumento histórico na "Castro" de A. Ferreira*; Teresa Cristina Cerdeira, *Dos vícios e virtudes da História na ficção*; Ana Margarida Chora, *A pseudo-História na evolução heróica de Lancelot*; Adelaide Pereira Milán da Costa, *O romance histórico do séc. XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto — "Os Tripeiros" de Coelho Lousada*; Maria Antonieta Cruz, *A vida política através das "Farpas" (1871-1885): Realidade ou "ilusão da aparência"?*; Maria Manuela Delille, *Ficção e História: O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos*; Jorge Deserto, *A representação da História na tragédia grega*; Jeroen Dewulf, *E se toda a História fosse ficção? — Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história*; Isabel Margarida Duarte, *"A Ilustre Casa de Ramires": Maturidade do relato de discurso em Eça de Queirós*; Maria Manuela da Silva Duarte, *"Autópsia de um Mar de Ruínas" — A ficção na senda da História*; Pedro Eiras, *"Deus e o seu poeta não são escriturários" — Ficções da História em Maria Gabriela Llansol*; Rui Estrada, *Um Pé na História*; Celia Fernández Prieto, *El anacronismo: Formas y funciones*; Ana Maria Guedes Ferreira, *"Plutarchi Vitae Parallelae": A biografia como compromisso entre literatura e História*; Luís Adão da Fonseca, *As relações entre História e Literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica*; Rosa Maria Goulart, *A(s) História(s) que Almeida Faria contou*; John Greenfield, *A história na "estoire" — Algumas considerações sobre a "ficcionalização" da História em obras narrativas do período cortês*; Orlando Grossegeesse, *Narrar sob os fumos do Holocausto — Relendo "Memórias duma Nota de Banco" de Paço d'Arcos*; Manuel Gusmão, *Da literatura enquanto configuração histórica do humano*; Maria Isabel João, *Literatura e comemoração: O descobrimento do Brasil em dois romances do século XIX*; Maria Paula Ferreira da Cunha Lamas,

Cruzando a Literatura e a História em Teixeira de Pascoaes; Álvaro Manuel Machado, *Literatura e História: A alegorização da História em Raul Brandão*; Cristina A. M. de Marinho, *De uma poética lafontainiana do jardim a "Monsieur le Jardinier": Metáforas do Classicismo*; Maria de Fátima Marinho, *O discurso da História e da ficção: Modificação e permanência*; João Minhoto Marques, *Representações bucólicas em "Geórgicas", de Fernando Echevarría*. Breve apresentação dos autores incluídos neste volume.

Volume II: Comunicações: Maria do Céu Marques, U.S.A. *Uma leitura da História através do texto literário*; Gregory McNab, *Incompetência, perplexidade e a História em alguns romances de Alves Redol*; Elvira Cunha de Azevedo Mea, *O resgate dos meninos de S. Tomé em "Oríon"*; José Carlos Ribeiro Miranda, *Garcia Mendes d'Eixo e as duas faces de Janus*; Fátima Outeirinho, *A presença da História nas edições do romance histórico traduzido de Alexandre Dumas*; Maria Cristina Pacheco, *Breves apontamentos sobre a relação História/Literatura no caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*; Belmiro Fernandes Pereira, *Entre Literatura e História: A "chria" na pedagogia retórica*; Maria da Conceição Meireles Pereira, *A pena em vez da espada — Teatro e questão ibérica*; Petar Petrov, *"Estória" e História na prosa de Guimarães Rosa*; Ana Nascimento Piedade, *Eça, Pessoa e "o esplendor de Portugal"*; Maria da Natividade Pires, *D. Sebastião na literatura belga — Perspectiva crítica das relações História-Mito*; Maria João Pires, *Visões da História da América em Melville, Whitman e H. Crane*; Marie-Hélène Piwnik, *De Sienkiewicz a Mário de Carvalho: Duas construções da História*; Maria Teresa Praça, *Balzac historiador da vida privada: "Mémoires de deux jeunes mariées"*; Ana Maria Pinhão Ramalheira, *Portugal na Alemanha da 'Aufklärung' — O estigma do sebastianismo messiânico*; Ana Margarida Ramos, *Da História e das "estórias" em textos da literatura de cordel do século XVIII*; Carlos Reis, *De Garrett a Eça: Razões da História*; Maria João Reynaud, *Ficção e História: O lugar do Outro — "Converso ou La fuite au Mexique", de Michel Host*; Nuno Pinto Ribeiro, *A parábola do judeu: Brevíssima crônica de um "hermoso prazer de los dineros"*; Américo Oliveira Santos, *Poética, História e Poética Histórica*; Zulmira C. Santos, *Discurso do passado, discursos do presente: Os cruzamentos da história em "O Feliz Independente" [1 779] de Teodoro de Almeida [1722-1804]*; Arnaldo Saraiva, *"O Auto do Frade": A velha e a nova história*; Maria Alzira Seixo, *Literatura e História — Poética da descoidência em "Peregrinação de Barnabé das Índias", de Mário Cláudio*; Anne Sletsjøe, *"A Demanda de D. Fuas Bragatela" — Um romance histórico?*; Susana Afonso de Sousa, *A reescrita da História em "O Ano da Morte de Ricardo Reis", de José Saramago*; Pedro Vilas Boas Tavares, *Camilo perante a repressão inquisitorial do*

embuste e da falsa santidade. O caso de "O Santo de Midões"; Marta Várzeas, *Entre a História e a ficção: Os discursos na obra de Tucídides;* Ana Isabel Vasconcelos, *A recriação da figura do Marquês de Pombal num drama histórico oitocentista;* Filomena Vasconcelos, *Histórias e tempos revisitados em expressões da arte vitoriana;* Cristina Vieira, *Construções singulares em torno do mito sebástico: "O Mosteiro", de Agustina Bessa-Luís, e "A Ponte dos Suspiros", de Fernando Campos;* Darío Villanueva, *Literatura europeia e construção colonial da realidade Americana;* Regina Zilberman, *Da memória para a História — O tempo recuperado em Marcel Proust e Erico Verissimo.* Mesa-redonda: Agustina Bessa-Luís, *Literatura e História;* Fernando Campos, *Depoimento;* Michel Host, *L'Histoire est-elle un roman?* Breve apresentação dos autores incluídos neste volume. Programa do Colóquio.

PROJECTOS EM CURSO

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

(www.lettras.up.pt/deaa)

The City in American Literature — Desenvolvido pela unidade Instituto de Estudos Norte-Americanos da FLUP no âmbito do Programa de Financiamento Plurianual de Unidades de I&D.

A New Translation of Shakespeare — Desenvolvido pela unidade Instituto de Estudos Ingleses da FLUP no âmbito do Programa de Financiamento Plurianual de Unidades de I&D, projecto que vai no seu segundo triénio.