

REVISTA DA FACULDADE  
DE LETRAS DO PORTO

# LINGUAS E LITERATURAS

IN HONOREM  
PROF. ÓSCAR LOPES



Vol. XII • 1995

## ÍNDICE

Apresentação.....	5
Dados biográficos do Prof. Óscar Lopes.....	9
<b>Artigos</b>	
ANA MARIA BARROS DE BRITO — <i>Sobre algumas construções pseudo-relativas em português</i> .....	25
FÁTIMA OLIVEIRA — <i>Aspecto, referência nominal e papéis temáticos</i> .....	55
FERNANDA IRENE — <i>Deixis e poesia</i> .....	75
ISABEL MARGARIDA DUARTE — <i>Acordes com outra voz: a partir de «Efeitos de polifonia vocal n'Ó Primo Basílio» de Óscar Lopes</i> .....	91
A. GIROLAMI-BOULINIER e M. GRAÇA PINTO — <i>A linguagem oral e escrita em línguas românicas</i> .....	105
ANDRÉ GIROLAMI-BOULINIER — <i>Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté</i> .....	121
M. GOMES DA TORRE — <i>Imported models: a tradition of English-Language Teaching in Portugal</i> .....	135
CLARA BARROS — <i>«Porque» e «ca»: aspectos do discurso «justificativo» no texto do Foro Real</i> .....	149
SIMÃO CARDOSO — <i>A gramática latina no séc. XVI</i> .....	159
ARNALDO SARAIVA — <i>Óscar Lopes e A Busca de Sentido</i> .....	175
ISABEL PIRES DE LIMA — <i>À procura de um rosto ou de uma voz</i> .....	181
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>Reescrever a História</i> .....	189
	475

ANA PAULA Q. F. SOTTOMAYOR — <i>A esperança de Prometeu</i> .....	221
MARIA JOÃO REYNAUD — <i>Raul Brandão: ficção e infância</i> .....	233
FRANCISCO TOPA — <i>A história de João Grilo</i> .....	245
MARGARIDA L. LOSA — <i>Presentificação e efeito de empenhamento</i> ...	275
GONÇALO VILAS-BOAS — <i>Christoph Geiser trifft Robert Walser in Thun, Geisers «Jakob von Guntens Traum»</i> .....	287
JOHN GREENFIELD — <i>A sermon on stones? A note on Volmar's Daz Steinbuoch</i> .....	295
RUI CARVALHO HOMEM — <i>Retórica do riso: comédia, sátira e um dia na Feira com Ben Jonson</i> .....	301
MARIA JOÃO PIRES — <i>A demanda da linguagem em «The Garden of Cymodoce» de A. C. Swinburne</i> .....	349
MARIA JOÃO PIRES — <i>Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel</i> .....	359
A. FERREIRA DE BRITO — <i>Vozes da Resistência na revista luso-francesa Afinidades durante o período da Ocupação</i> .....	371
FÁTIMA OUTEIRINHO — <i>As traduções da obra de Rousseau em Portugal: texto e paratexto</i> .....	395
<b>Varia</b>	
MARIA JOSÉ COSTA e MARIA EMÍLIA TRAÇA — <i>Lembranças</i> .....	421
FRANCISCO TOPA — <i>Drummond minimal</i> .....	423
FRANCISCO TOPA — <i>Adeus, senhora, que eu parto</i> .....	431
NICOLAS HURST — <i>Some thoughts on the university entrance exam in English Language of 1993 and 1994</i> .....	441
<b>Recensões</b> .....	447
<b>Summaries</b> .....	455
<b>Anexos</b> .....	465

## APRESENTAÇÃO

*O início do ano lectivo de 1995-1996 assinala os 25 anos da abertura do Curso de Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1969-1970. Com ele se reatava, depois de uma interregno longo de quatro décadas, a tradição de estudos literários e linguísticos na Universidade do Porto, ao mesmo tempo que se incrementava o alargamento das licenciaturas que esta escola, reactivada desde 1962-1963 com os Cursos de História e de Filosofia, passava a assegurar. Logo de seguida abriam os Cursos de Filologia Germânica e de Geografia, em 1972-1973; em 1985-1986 seria a vez de aparecer o Curso de Sociologia.*

*Em 1978 a reestruturação dos cursos ministrados nas Faculdades de Letras trouxe uma evolução importante, no sentido de se ultrapassar a separação formal entre Filologia Românica e Filologia Germânica, mediante a concepção de uma vasta área de articulações curriculares num âmbito mais alargado de Línguas e Literaturas Modernas. Depois da reforma dos Cursos de Letras em 1957, esta foi com certeza a remodelação mais importante no campo dos estudos linguísticos e literários na Universidade portuguesa. Foi ela capaz de gerar nesta escola um dinamismo que se traduziu em inovações de vária ordem, nomeadamente no início da publicação da Revista da Faculdade de Letras, sob a forma das actuais Séries de História, Filosofia, Línguas e Literaturas, Geografia e Sociologia.*

*Para assinalar a passagem de um quarto de século, a Comissão Científica de Línguas e Literaturas Modernas aproveitou a oportunidade para prestar duas homenagens: uma propondo o grau de «doctor honoris causa» para a Doutora Maria de Lurdes Belchior Pontes, que acompanhou, com o seu grande saber no domínio da Literatura e da Cultura Portuguesas, os primeiros passos do recém-criado curso de Filologia Românica; outra, dedicando o presente volume de Línguas e Literaturas ao Professor Óscar Lopes, que entre 1974 e 1987 entregou a esta Faculdade muito do seu trabalho intelectual e científico, traduzido numa constante actividade pedagó-*



*gica de acompanhamento dos estudantes de Licenciatura e de Mestrado. Com a sua personalidade intelectual polifacetada e polivalente, Óscar Lopes deixou influências particularmente visíveis no terreno dos Estudos Linguísticos e da articulação destes com os Estudos Literários.*

*Mas como toda a efeméride convoca sempre uma evocação do passado, inclui-se ainda neste volume o índice dos seis números que entre 1923 e 1926 foram publicados pelos Professores da primitiva Faculdade de Letras do Porto<sup>1</sup>; e recorda-se o conteúdo do único número da Série de Filologia saído em 1973, de que a actual Línguas e Literaturas constitui a continuação.*

*Perfazem-se, deste modo, doze volumes desta publicação anual, vindos a público sempre com grande regularidade e aos quais se foram juntando outros sete volumes de Anexos diversos.*

*Mas as coincidências do acaso fazem também de 1995-1996 um ano com especial significado para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto: pela primeira vez na sua história, esta instituição universitária instala-se num edifício expressamente construído para si. Do passado para o futuro, o presente ano lectivo marca, sem dúvida, um momento único na vida da FLUP.*

*Outubro de 1995*

*Jorge Osório*

---

<sup>1</sup> *Sobre os trabalhos dos alunos da primitiva Faculdade Letras do Porto, vid.: EIRAS, Adriano — Faculdade de Letras do Porto 1919-1931. Contribuição para a sua História, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989 (Ed. em colaboração com o Conselho Directivo da FLUP).*

*O fundo bibliográfico da primeira Faculdade foi objecto do catálogo «Fundo Primitivo» da Biblioteca Central. 1919-1928, Porto, Faculdade de Letras U.P., 1989.*

## SOBRE ALGUMAS CONSTRUÇÕES PSEUDORELATIVAS EM PORTUGUÊS \*

Ao Óscar Lopes  
Professor e Amigo

### 1. Introdução

O presente texto tem como objectivo a análise de um conjunto de construções consideradas por alguns autores como um tipo especial de orações relativas, por outros como pseudorelativas.

As construções caracterizam-se por conterem uma expressão nominal seguida de uma oração de *que* e introduzida por:

(i) Vs de percepção como *ver, ouvir, sentir* e outros verbos que exprimem uma forma mais “ténue” de percepção como *encontrar, descobrir*:

- (1) (a) Vejo o teu filho que está a chorar.  
(b) Vejo o João que se aproxima.  
(c) Vejo um avião que está a aterrar.  
(d) Vejo o avião que está a aterrar.  
(e) Ouço os meninos que estão a cantar.

(como resposta à pergunta: O que é que vês? O que é que ouves?)

---

\* Este artigo é o desenvolvimento de um texto que esteve para ser incluído na minha dissertação de doutoramento (BRITO, A. M. — *A sintaxe das orações relativas em Português*, Lisboa, INIC, 1991). Como procuro mostrar aqui e na sequência de bibliografia recente, as construções analisadas não devem ser consideradas orações relativas, embora partilhem com elas algumas propriedades.

(ii) por expressões de tipo “apresentativo”, como *eis, é, há*:

(2) (a) *Eis o Pedro que chega finalmente.*

(b) *É / Há o teu filho que desatou a chorar.*

(como resposta à pergunta: O que é que aconteceu?)

(iii) certas construções “independentes” como:

(3) *E eu que não consigo deixar de fumar!*

(4) *“E o Entroncamento que não chega!” (J. N., 20. 3. 81)<sup>1</sup>.*

Neste texto será dada especial atenção às construções com Vs perceptivos.

## 2. Apresentação crítica de alguns tratamentos e breve caracterização sintactico-semântica

### 2.1. A aproximação às orações relativas<sup>2</sup>

Na literatura sobre estas construções, elas são frequentemente aproximadas das orações relativas.

C. Fuchs e J. Milner, que as estudaram em Francês no quadro de uma teoria enunciativa, vêem nelas não uma estrutura de subordinação canónica, mas um tipo de frase simples comportando a marca de uma operação de

---

<sup>1</sup> Deve referir-se desde já que as construções que vou analisar são mais produtivas em Francês e Italiano do que em Português. É sintomático que em DIAS, A. Epiphanyo Silva — *Syntaxe Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 5.<sup>a</sup> edição, 1970, o exemplo ilustrativo da construção com Vs perceptivos é apresentado em Francês, com o correspondente português na forma infinitiva: “*Je la vois qui chancelle = Vejo-a vacilar*”. Já com a forma *eis*, o autor apresenta vários exemplos, alguns dos quais retirados de poemas de Soares dos Passos (p. 267).

Poderiam igualmente fazer parte deste estudo certas construções iniciadas pela preposição *com* no seu uso “absoluto”: *Com os miúdos que gritam constantemente não consigo trabalhar*. Embora partilhem de muitas propriedades em relação às construções aqui analisadas, distinguem-se delas por razões aspectuais.

<sup>2</sup> Dos autores que aproximam estas construções das orações relativas, gostaria de salientar: CADIOT, P. — *Relatives et infinitives “deictiques” en français*, “DRLAV”, 13, Université de Paris VII, 1976; FUCHS, C.; MILNER, J. — *À propos des relatives. Étude empirique des faits français, anglais et allemands, et tentative d’interprétation*, Paris, Société d’études Linguistiques et Antropologiques de France, 1979, em particular cap. 4.4.; Le GOFFIC, P. — *Propositions relatives, identification et ambiguïté, ou: Pour en finir avec les deux types de relatives*, “DRLAV 21, Mélanges de Syntaxe et Sémantique”, Université de Paris VII, 1979; KLEIBER, G. — *Relatives restrictives et relatives appositives: une opposition “introuvable”?*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, cap. II, 2.1.2. e cap. IV, 1.3..

“répérage” formulada de acordo com a modalidade do “certo”, expressa pelas expressões *il y a, je vois, c’est*:

“(…) ces “fausses relatives” ou complétives, traditionnellement considérées comme phénomènes marginaux et de surface nous semblent au contraire manifester des opérations que l’on poserait comme élémentaires dans la construction des énoncés: celles précisément qui se retrouvent, mais plus complexes, dans les “vraies” relatives et complétives, c’est à dire celles qui articulent deux propositions. Elles constituent donc une voie d’approche privilégiée au phénomène de relativisation...” E mais adiante, “les formes [*il y a... X qui / que...*] pourraient se gloser par: *Il y a (entre autres) pour moi-ici-maintenant un / le X qu...*, c’est à dire que parmi tous les thématissables, la situation permet de filtrer un X, le X, sans que cela implique quoi que ce soit pour les autres thématissables (...) On identifie donc (on re-thématise) un élément ou un ensemble de relations *unique*, à l’exclusion de tout autre (...)”. (p. 114)

Le Goffic integra estas construções nas “relativas não canônicas” e afirma que:

“(…) une interprétation en termes de “descriptive” ou “restrictive” est de toute évidence inadéquate, alors qu’il semble non moins évident que ces relatives, tout comme des relatives “canoniques” reposent sur des mécanismes d’identification”. (p. 143)

(em que a “identificação” é a operação enunciativa que permite propor que nas relativas uma mesma expressão referencial apareça duas vezes no enunciado, uma através da expressão nominal antecedente e outra através do pronome relativo)<sup>3</sup>.

Kleiber encara também as construções com Vs perceptivos como relativas. Partindo do exemplo (5):

(5) Je vois la mère qui pleure.

O autor considera que tem três interpretações possíveis:

- (5) (a) Je vois celle qui pleure (celle = mère)
- (b) Je vois la mère et la mère pleure.
- (c) Je la vois qui pleure / Je vois la mère pleurer.

---

<sup>3</sup> Além de exemplos como os que estou a analisar, Le Goffic trata frases como as seguintes: “Tiens, une voiture qui a oublié ses lumières!”, “Excusez-moi, j’ai ma femme qui m’attend”.

A leitura a) corresponde a uma relativa restritiva e a leitura b) a uma apositiva. A interpretação c) mostra a insuficiência das “definições clássicas da apositiva”; e Kleiber conclui que:

“(…) les relatives compléments d’un verbe de perception (…) sont un premier témoin suggestif de l’ambiguïté dont font preuve les approches classiques de la notion de relative apositive”. (p. 53)

Como comentário a esta análise, repare-se que (5) só poderia ter o valor restritivo (como em (5a)), se o contexto linguístico ou extralinguístico condicionasse uma interpretação contrastiva, típica das relativas restritivas; em relação à interpretação apositiva descrita em (5b), ela parece extremamente artificial. Quanto a (5c), a leitura que aqui nos interessa, voltarei a ela na sequência deste texto.

Vemos assim que um ponto em comum à perspectiva adoptada pelos autores mencionados é a dificuldade de classificação deste tipo de construção como oração relativa.

Na realidade, as construções que vamos analisar partilham algumas propriedades com as orações relativas, mas muitos aspectos divergentes.

A principal propriedade em comum com as relativas é o facto de a oração de *que* comportar uma categoria vazia (exigida pelo Princípio de Projecção), cujo valor interpretativo é definido pela relação com a expressão nominal que precede o *que*. (Sobre este assunto veja-se o ponto 3.2.).

Com as relativas restritivas, elas partilham o não serem um comentário parentético acerca da expressão nominal e, por conseguinte, por não terem qualquer demarcador fónico entre o SN e a oração iniciada por *que*. Mas distinguem-se delas por não constituírem nenhuma forma de restrição ou de determinação sobre a expressão nominal antecedente.

Com as relativas apositivas têm em comum o terem como “antecedente” uma expressão definida (em geral um N próprio ou um pronome pessoal) (embora possa também surgir um SN indefinido mas específico como é o caso de exemplos como (1c))<sup>4</sup>. Mas distanciam-se das apositivas por vários aspectos:

(i) por não terem um demarcador fónico a separá-las da expressão nominal;

---

<sup>4</sup> Cadiot assinala com razão que estas construções não podem conter um SN com sentido genérico, o que as aproxima das apositivas: *Vejo o cão que gosta do dono* só é gramatical como restritiva (Ver CADIOT, P. — *Op. cit.*, p. 9).

(ii) por não serem parafraseáveis por uma coordenação de frases: um exemplo como:

(6) (= 1d) Vejo o avião que está a aterrar (como resposta a : O que é que vês?)

é diferente de (7):

(7) Vejo o avião e o avião aproxima-se.

(iii) por não admitirem a inserção de advérbios frásicos; de facto, a inserção desses tipo de advérbios “faz” da oração uma relativa apositiva<sup>5</sup>:

(8) Vejo o teu filho, que, felizmente, está a comer.

Outros aspectos importantes que as distinguem dos *dois* tipos de relativas:

(i) só são bem formadas as construções em que a oração de *que* tem como categoria vazia o sujeito, sendo agramaticais as construções em que a categoria vazia corresponde ao objecto. Ora, como se sabe, essa restrição não se verifica nas orações relativas<sup>6</sup>:

(9) \* Vejo o teu filho que os meninos estão a magoar [ ].

(10) \* É / há o Pedro que a Maria está a ver [ ].

(11) \* E o Pedro que a Maria encontrou [ ]!

(ii) enquanto as orações relativas podem ser iniciadas por um leque variado de morfemas e sintagmas relativos, estas construções só são introduzidas pelo complementador *que*. Assim, exemplos como (12a), (12b) e (12c), contendo morfemas relativos, só podem ter a interpretação de relativas “canónicas”, de apositiva ou de restritiva, conforme a natureza do antecedente:

(12) (a) Vejo daqui o teu filho, a quem tu nunca ralhas.

(b) Vejo daqui o avião de que me falaste.

(c) É o teu filho, a quem tu nunca ralhas, e por isso é tão rebelde!

(d) É a pessoa de que tanto costumás falar.

---

<sup>5</sup> Notado por CADIOT, P. — *Op. cit.*, p. 14 e KLEIBER, G. — *Op. cit.*, p. 53.

<sup>6</sup> Cf. KAYNE, R. — *Syntaxe du Français. Le cycle transformationnel*, Paris, Seuil, 1977, pp. 126-129 e *Binding, quantifiers, clitics and control*, “Connectedness and Binary Branching”, Dordrecht, Foris Publications, 1984, pp. 87-102. Ver também a este propósito o ponto 3.2. adiante.

Quanto a (12e) e (12f), parecem-nos de gramaticalidade duvidosa, precisamente como construções independentes e como comentário a uma situação vivida ou percebida pelo sujeito locutor:

- (e) ?? E o Pedro a quem eu não consigo ralar!
- (f) ?? E o Entroncamento de que tanto gostas!

(iii) a coordenação entre o tipo de construção que estamos a considerar e uma relativa restritiva ou apositiva produz um resultado pouco aceitável, só podendo coordenar-se com uma oração do mesmo tipo; veja-se o contraste entre (13a) e (13b)<sup>7</sup>:

- (13) (a) ?? Vejo o teu filho que está a chorar e que é muito amoroso.
  - (b) Vejo daqui o teu filho que está a chorar e que está a chamar pela mãe.
- (como resposta à pergunta: O que é que vês?).

Podemos pois concluir que as construções que estamos a analisar não são orações relativas. E a partir deste momento serão designadas “pseudo-relativas”.

## 2.2. A aproximação às completivas

Uma das primeiras análises das pseudorelativas com Vs perceptivos foi proposta por Gross para o Francês: para este linguista há paralelos entre as construções que contêm uma completiva e as pseudorelativas<sup>8</sup>:

- (14) (a) Je vois Marie qui sort du cinéma.
- (b) Je vois que Marie sort du cinéma.

---

<sup>7</sup> Sobre esta restrição ver CADIOT, P. — *Op. cit.*, p. 15.

<sup>8</sup> Cf. GROSS, M. — *Grammaire Transformationnelle du Français*, Vol. I, *Syntaxe du verbe*, Paris, Larousse, 1968, p. 123. Nesta orientação incluem-se outros autores, dos quais se destacam SCHWARZE, C. — *Les constructions du type “Je le vois qui arrive”*, em ROHRER, C.; RUWET, N. (orgs.) “Actes du Colloque Franco-Allemand de Grammaire Transformationnelle”, Vol. I — “Études de Syntaxe”, Tübingen, Niemeyer, pp. 18-30; para o Italiano: RADFORD, A. — *Italian Syntax: Transformational and Relational Grammar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 155-171.

E propôs que (14a) deriva de (14b) por elevação do SN Sujeito da completiva para a posição de Objecto Directo da F superior<sup>9</sup>.

Mas este tratamento é insustentável, quer por razões sintácticas quer por razões semânticas.

Por um lado, uma regra de elevação de Sujeito para Objecto Directo é um mecanismo não motivado e por isso actualmente não admitido nas teorias sintácticas.

Do ponto de vista semântico, há razões para não relacionar transformacionalmente completivas e pseudorelativas, visto não existir sinonímia entre elas.

Observem-se os exemplos (14). Em (14a) o que é objecto da visão é um individual (Maria) percebido num determinado evento (sair do cinema (num tempo simultâneo ao tempo da enunciação)). A percepção é “directa” (utilizando uma expressão de Rizzi) ou “em acto” (como afirma Cadiot)<sup>10</sup>. Por isso, (14a) implica (14c):

(14) (c) Je vois Marie.

Quanto à natureza do predicado contido em (14a), a oração pseudo-relativa descreve uma “manifestação ou fase temporalmente limitada de um individual” ou um “stage-level predicate” desse individual<sup>11</sup>.

Em (14b), com uma oração completiva, o objecto da percepção é um dado evento (Maria sai do cinema num tempo que, neste caso, é simultâneo ao tempo da enunciação) mas só indirectamente a Maria é objecto da percepção. Assim, (14b) pode não implicar (14c); de facto, o que o sujeito do enunciado vê pode não ser directamente a Maria a sair do cinema, mas

---

<sup>9</sup> É curioso referir que em SILVA DIAS, E. — *Op. cit.*, p. 267, se sugere um tratamento muito semelhante ao de Gross: “Em vez de ligar aos verbos sensitivos uma or. substantiva de *que*, ou um infinitivo, pode fazer-se do que havia de ser sujeito da or. substantiva compl. directo d’aquelles verbos, e ligar-lhe uma or. relativa de *que*. É construção pouco vulgar, e que pertance só à litteratura: *Vereis a inexpugnâbil Dio forte / Que dous cercos terá...* (*Lus.* II, 50).

<sup>10</sup> Veja-se RIZZI, L. — *Direct perception, government and thematic sharing*, em “Geneva Generative Papers”, vol. 0, 0, 1992, pp. 39-52; e CADIOT, P. — *Loc. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> A primeira expressão é usada em MATEUS, M. H.; BRITO, A. M.; DUARTE, I.; FARIA, I. — *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2.<sup>a</sup> ed., 1989, p. 99; a distinção entre “stage-level predicates” e “individual-level predicates” é proposta em CARLSON, G. — *Reference to kinds in English*, Diss. de Ph. D., Universidade de Mass., Amherst, 1977 e em KRATZER, A. — *Stage-level predicates and Individual-level predicates*, Universidade de Mass., Amherst, 1989 (não publicado).



por exemplo uma pessoa que se dirige a ela quando as portas se abrem. Nestas circunstâncias, a percepção pode ser “indirecta” (utilizando de novo uma expressão de Rizzi) e Vs como *ver* tomam então um sentido epistémico e cognitivo (mais ou menos equivalente a *compreender*, *perceber*, *descobrir*)<sup>12</sup>.

Repare-se que certos Vs admitidos nas construções pseudorelativas (como *encontrar*) podem não seleccionar complementos frásicos no seu sentido perceptivo (veja-se a agramaticalidade de (15b):

- (15) (a) ? Eu encontrei a Maria que saía de casa.  
(como resposta à pergunta: Quem é que encontraste?)  
(b) \* Eu encontrei que a Maria saía de casa.

Só no sentido cognitivo de *encontrar* é que este verbo pode surgir numa construção de complementação:

- (c) Eu encontrei nos textos que o rei tinha abandonado o país no século XIX.

Mais uma vez se pode afirmar que a aproximação entre pseudorelativas e completivas não se justifica.

Em síntese, as pseudorelativas exprimem uma percepção directa (nomeadamente os exemplos como (1) e (2)) ou um comentário sobre uma situação vivida pelo sujeito da enunciação (exemplos como (3)). As expressões nominais que precedem a oração de *que* denotam objectos percebidos (ou que foram ou se espera venham a ser percebidos no espaço-tempo da enunciação). Daí a presença de expressões de carácter deictico (*eis*), apresentativas (*é*, *há*), Vs usados no seu sentido de percepção (*ver*, *ouvir*).

---

<sup>12</sup> Sobre a semântica das construções introduzidas por Vs perceptivos ver o já citado artigo de Rizzi, e ainda: ALMEIDA, R. — *Verbos de percepção visual*, Diss. de Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986; BARWISE, J. — *Scenes and other situations*, “The Journal of Philosophy”, vol. 78, 7, 1981, pp. 369-397; HIGGINBOTHAM, J. — *La logique des comptes rendus de perception. Une alternative extensionnelle à la sémantique des situations*, “Communications”, 40, Paris, Seuil, 1984, pp. 149-180; GUASTI, M. T. — *Pseudorelatives and agreement*, “Rivista di Grammatica Generativa”, Univ. de Padova, vol. 13, 1988, pp. 35-57 e a bibliografia apresentada nestes trabalhos.

Note-se igualmente a importância de se considerar o contexto linguístico em que ocorrem, nomeadamente o facto de estas construções surgirem frequentemente como respostas a perguntas<sup>13</sup>.

### 3.3. A aproximação às infinitivas

Entre as pseudorelativas, as construções infinitivas e as gerundivas (mais frequentes na variedade brasileira do Português) há muitas afinidades sintáticas e semânticas, que têm sido destacadas na literatura:

- (16) (a) Vejo o teu filho que está a chorar. (= 1a)  
 (b) Vejo o teu filho a chorar.  
 (c) Vejo o teu filho chorar.  
 (d) Vejo o teu filho chorando.

Em qualquer das construções há a expressão de uma percepção directa de um individual num determinado evento, descrito na oração pseudorelativa, infinitiva ou gerundiva. Como tem sido observado, a expressão da percepção directa está tipicamente associada a orações reduzidas<sup>14</sup>.

Por isso, compreende-se que as pseudorelativas exibam uma série de restrições quanto ao tempo e quanto ao aspecto<sup>15</sup>.

Assim, nas construções com Vs perceptivos, se o tempo da oração matriz é o Presente, o tempo da oração de *que* é o Presente ou o Pretérito Perfeito mas não o Imperfeito, porque o que se pretende descrever é um processo que se realizou (num tempo imediatamente anterior ao da enuncia-

---

<sup>13</sup> Neste mesmo sentido se pronunciam FUCHS, C.; MILNER, J. — *Op. cit.*, p. 113: “La forme *il y a ...qu-* peut être considérée comme réponse à une question implicite: *Qu’est-ce qu’il y a? (...)*”. E CADIOT, P. — *Op. cit.*: “(...) une caractéristique distinctive de la R. D. [relative deictique] en “discours” est précisément qu’elle doit être, d’une manière ou d’une autre, introduite soit par un verbe, un adverbe opérateur, soit par une question. Ceci me semble être effectivement une caractéristique essentielle directement liée à la valeur situationnelle, immédiate, en “acte” de la R. D. [relative deictique], par opposition à d’autres opérations discursives (de détermination, d’attribution, de définition etc.) qui sont le propre des relatives classiques et des complétives (...)” (p. 58).

<sup>14</sup> Ver, sobre este assunto, mais uma vez RIZZI, L. — *Art. cit.*

<sup>15</sup> Ver em particular CADIOT, P. — *Op. cit.*, p. 13; GUASTI, M. T. — *Pseudorelatives and Prepositional Infinitives*, “Geneva Generative Papers”, vol. 0, 0, 1992, pp. 53-65, em particular p. 55; RIZZI, L. — *Art. cit.*, pp. 40 e segs.

ção), ou que está a realizar-se (simultaneamente ao tempo da enunciação) ou que começou a ser realizado (expresso por uma forma “progressiva”):

- (17) (a) Vejo um avião que está a aterrar (= (1c)).  
(b) Vejo um avião que aterrou / acabou de aterrar.  
(c) \* Vejo um avião que aterrava.  
(d) \* Vejo um avião que aterrará.

Quando o tempo da oração matriz é o passado (expresso pelo Pretérito Perfeito), então o enunciado passa a ser o relato de uma percepção. Por isso, o tempo da oração encaixada pode ser um tempo do passado, apresentado como realizado (Pretérito Perfeito) ou como estando a realizar-se (Imperfeito, preferencialmente numa forma progressiva):

- (18) (a) Vi um avião que aterrou.  
(b) Vi um avião que estava a aterrar.

Com *eis*, expressão fortemente deictica, há também restrições quanto ao tempo, similares às das construções com Vs perceptivos:

- (19) (a) Ei-lo que chega!  
(b) Ei-lo que chegou / acabou de chegar!  
(c) Ei-lo que está a chegar!  
(d) \* Ei-lo que chegava!  
(e) \* Ei-lo que chegará!

Com *é* ou *há*, dado o valor quase “intemporal” destas formas, pode encontrar-se na oração encaixada o Presente, o Pretérito Perfeito ou o Imperfeito, exprimindo um processo que se realiza em simultâneo com o tempo da enunciação ou que se começou a realizar num tempo anterior (apresentado como durativo):

- (20) (a) É o teu filho que está a chorar!  
(b) É / foi o teu filho que desatou a chorar!  
(c) É / era o teu filho que chorava!

Com as construções “independentes”, estas restrições não se verificam, uma vez que à esquerda do *que* existe apenas uma expressão definida, não havendo quaisquer marcas temporais ou aspectuais explícitas:

- (21) (a) E eu que nunca mais deixava de fumar!  
(b) E eu que nunca mais deixei de fumar!  
(c) E eu que nunca mais deixo de fumar!

Vemos assim que, nas pseudorelativas, deve haver, de um modo geral, “concordância” entre o tempo da oração superior e o tempo da oração encaixada; o paralelo com as construções infinitivas e gerundivas é por isso compreensível, dado que o infinito e o gerúndio representam a neutralização das oposições temporais.

Note-se, além disso, que sobre as orações pseudorelativas, assim como sobre as orações infinitivas e gerundivas, há outro tipo de restrição relacionada com a natureza semântica dos predicados. Assim, com a forma *eis* e com os Vs perceptivos, o predicado da oração deve ser um não estativo, como nos exemplos até aqui apresentados e que contrastam com os seguintes, que contêm predicados estativos:

- (22) (a) \* Ei-lo que sabe poesia!  
(b) \* Ei-lo que possui muito talento!  
(c) \* Vejo o teu filho que sabe poesia!  
(d) \* Vejo o teu filho que possui muito talento!

Compare-se com as infinitivas correspondentes, igualmente agramaticais:

- (23) (a) \* Ei-lo a saber poesia!  
(b) \* Ei-lo a possuir muito talento!  
(c) \* Vejo o teu filho a saber poesia.  
(d) \* Vejo o teu filho a ter muito talento.

A agramaticalidade dos exemplos (22) e (23) deve-se a que os predicados estativos presentes são “individual-level predicates”, enquanto os predicados que tipicamente se encontram em pseudorelativas e construções infinitivas e gerundivas, os predicados não estativos, são “stage-level predicates”, como já tínhamos referido em 2.2.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre estas restrições semânticas ver GUASTI, M. T. — *Pseudorelatives and Prepositional Infinitives...*, especialmente pp. 59-61.

Mais uma vez, com a forma *é* e *há*, parecem existir menos restrições, sendo aceitáveis (ou pelo menos mais aceitáveis do que os exemplos anteriores) as construções com um predicado estativo:

- (24) (a) ? É o teu filho que sabe poesia!  
(b) ? É o teu filho que possui muito talento!  
(como resposta à pergunta: O que é que viste que te surpreendeu?)

Também quanto ao emprego de certos modais, há restrições. Assim, *querer* pode surgir na pseudorelativa mas não *poder* ou *dever*:

- (25) (a) Vejo o teu filho que quer estudar (mas não consegue com o barulho).  
(b) \* Vejo o teu filho que pode / deve estudar.  
(como resposta à pergunta: O que é que vês?)

Repare-se que estas restrições não imperam nem sobre as orações relativas (veja-se (26)) nem sobre as construções completivas seleccionadas por Vs perceptivos (veja-se (27)), o que é mais um argumento contra a aproximação entre relativas, completivas e pseudorelativas:

- (26) (a) Na pista está um avião que aterrou / que se prepara para levantar voo.  
(b) O teu filho, que sabe tanta poesia / que possui tanto talento, bem podia ter aprendido este assunto.  
(c) O teu filho, que pode / deve estudar mais, não tem tido muitos bons resultados.  
(27) (a) Vejo que o avião aterrou / aterra / estava a aterrar.  
(b) Vejo que o teu filho sabe poesia / possui muito talento!  
(c) Vejo que o teu filho pode / deve estudar mais.

Vemos assim que se confirma a ideia de que as pseudorelativas não são nem orações relativas nem completivas; os pontos de contacto são com as infinitivas e as gerundivas, partilhando com essas construções certas restrições temporais, aspectuais e lexicais.

### 3. Uma proposta de análise sintáctica

Justifica-se agora uma análise mais elaborada que permita responder às seguintes perguntas:

(i) o SN que precede o V perceptivo ou a expressão apresentativa forma ou não com a oração de *que* um constituinte? E se esses dois elementos formarem um constituinte, qual a sua natureza?

(ii) que mecanismos de ligação envolvem as construções de modo a explicar a sua interpretação e a aproximação às orações relativas?

#### 3.1. O problema da estrutura

Para respondermos à pergunta (i), verifiquemos em primeiro lugar o comportamento destas construções relativamente a certos testes de constituintência: pseudo-clivada, clivada, deslocação (por passiva), interpretação anafórica de categorias vazias ou pronomes, possibilidade de isolar a construção (por resposta a uma pergunta ou equivalente). Como estes testes têm sido usados para as construções infinitivas correspondentes, eles servirão também para aproximar de uma forma mais precisa as pseudorelativas das infinitivas<sup>17</sup>:

Pseudo-clivada:

(28) (a) O que eu vi foi o teu filho que está a chorar / que está a dormir.

(b) O que eu vi foi o teu filho a chorar / a dormir.

---

<sup>17</sup> Sobre as construções infinitivas seleccionadas por Vs perceptivos, ver, entre outros, os seguintes trabalhos: AKMAJIAN, A. — *The Complement Structure of Perception Verbs in an Autonomous Syntax Framework*, em CULICOVER, WASOW; AKMAJIAN (orgs.) — “Formal Syntax”, Nova Iorque, Academic Press, 1976, pp. 427-460 (para o Inglês); RADFORD, A. — *Op. cit.*; BURZIO, L. — *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*, Dordrecht, Reidel, *Studies in Natural Language & Linguistic Theory*, 1986, cap. 4. 7.; RIZZI, L. — *Art. cit.*; GUASTI, M. T. — *Pseudorelatives and Prepositional Infinitives...* (para o Italiano); RAPOSO, E. P. — *Prepositional Infinitival constructions in European Portuguese*, em JAEGLI; SAFIR (orgs.) — “The Null Subject Parameter”, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 277-305; XAVIER, F. — *A categoria Preposição na Gramática do Português (um estudo da preposição a)*, “Actas do 6.º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística”, Lisboa, 1991, pp. 317-329, esp. pp. 322-329; DUARTE, I. S. — *Complementos infinitivos preposicionados e outras construções temporalmente defectivas em Português Europeu*, “Actas do 8.º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística”, Lisboa, 1992, pp. 145-158 (para o Português).

- (c) ? O que eu vi foi o teu filho chorar.
- (d) ?? O que eu vi foi o teu filho dormir.

Clivada:

- (29) (a) *É o teu filho que está a chorar / que está a dormir* o que eu estou a ver.
- (b) *É o teu filho a chorar / a dormir* o que eu estou a ver.
- (c) ? *É o teu filho chorar* o que eu estou a ver.
- (d) ?? *É o teu filho dormir* o que eu estou a ver.

Deslocação por passiva:

- (30) (a) *O teu filho que estava a chorar / que estava a dormir* foi visto por mim.
- (b) *O teu filho a chorar / a dormir* foi visto por mim.
- (c) ? *O teu filho chorar* foi visto por mim.
- (d) ?? *O teu filho dormir* foi visto por mim.

Possibilidade de isolar a construção (por resposta a uma pergunta ou equivalente) (referido na literatura como “Equative deletion”):

- (31) (a) O que estás a ver? *O teu filho que está a chorar / que está a dormir.*
- (b) Estou a ver uma coisa que não esperava ver: *o teu filho que está a chorar / que está a dormir.*
- (c) Estou a ver uma coisa que eu não esperava ver: o teu filho a chorar / a dormir.
- (d) ? Estou a ver uma coisa que eu não esperava ver: o teu filho chorar.
- (e) ?? Estou a ver uma coisa que não esperava ver: o teu filho dormir.

Interpretação anafórica de uma categoria vazia:

- (32) (a) Daqui eu vejo *o teu filho que chora / dorme* mas tu não deves ver [ ] daí / vê-lo daí. (em que [ ] ou *o* representa “o teu filho que chora / dorme”).
- (b) Daqui eu vejo o teu filho a chorar / a dormir mas tu não deves ver [ ] daí / vê-lo daí.
- (c) ? Daqui eu vejo o teu filho chorar mas tu não deves ver [ ] / daí / vê-lo daí.
- (d) ?? Daqui eu vejo o teu filho dormir mas tu não deves ver [ ] daí / vê-lo daí.

Os testes realizados permitem mostrar duas coisas:

1.º — que o SN forma com a oração de *que* um constituinte, uma vez que essa sequência é deslocável ou isolável por inteiro nas várias construções analisadas;

2.º — que a construção infinitiva com a qual a pseudorelativa mais se aproxima é a preposicional, precisamente porque esta construção exprime um processo durativo, enquanto a infinitiva não preposicional não está associada à expressão do durativo<sup>18</sup>. Assim, os exemplos contendo o infinito sem a preposição *a* tornam-se menos bem formados se o predicado verbal for lexicalmente caracterizado como durativo (vejam-se os exemplos (c) com o V *chorar* e (d) com o V *dormir*).

Mas os testes nada dizem acerca da estrutura interna do constituinte formado pelo SN e a oração de *que*. Formarão o SN e oração de *que* um constituinte SN ou de outra natureza?

Em exemplos como (33), os Vs perceptivos ou seleccionam um SN ou uma oração completiva (SCOMP):

- (33) (a) Eu vi um novo filme do Alain Resnais.  
 (b) Eu vi que estava a chover. (quer no sentido de percepção directa quer no sentido de percepção indirecta ou cognitivo de *ver*).

Neste tipo de exemplos, os quadros de subcategorização de *ver* são:

- (34) (a) *ver*: [— SN]  
 [— SCOMP]

Classicamente, as grelhas temáticas correspondentes são consideradas as seguintes<sup>19</sup>:

- (b) *ver*: Experienciador Objecto ou Tema  
 Experienciador Proposição

Vimos acima que as completivas têm propriedades distintas das pseudorelativas. Por isso, a selecção da categoria SCOMP estará à partida rejei-

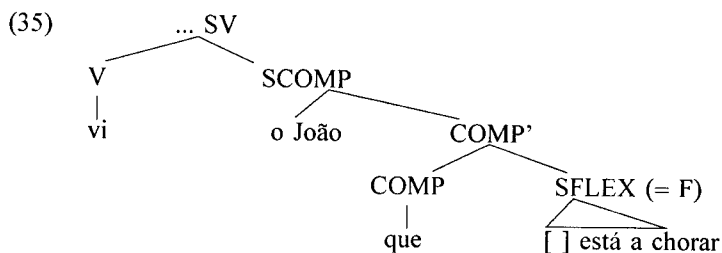
<sup>18</sup> Sobre o valor durativo das construções infinitivas preposicionais ver RAPOSO, E. P. — *Art. cit.*; XAVIER, F. — *Art. cit.* e DUARTE, I. S. — *Art. cit.*

<sup>19</sup> Cf. XAVIER, F. — *Art. cit.*, p. 327.



tada para uma pseudorelativa, a não ser que seja proposto algum mecanismo formal que dê conta das suas propriedades.

Num artigo sobre estas construções em Francês e Italiano, Guasti propõe que as pseudorelativas têm a seguinte estrutura sintáctica:



De acordo com esta análise, o SN ocupa a posição de ESP de SCOMP pelo facto de esta posição poder ser ocupada por uma expressão argumental (nessas circunstâncias, tal expressão é, segundo Guasti, acessível à regência por parte do V *ver*, de que recebe uma relação temática<sup>20</sup>. De modo a captar a interpretação destas construções, a autora propõe que os Vs perceptivos devem compreender dois papéis temáticos na sua grelha: um papel temático de Acontecimento ou Evento (logo, implicando Tempo) (atribuído a SCOMP e por conseguinte ao seu núcleo, COMP) e um papel temático de Objecto ou Tema atribuído ao SN na posição de ESP de SCOMP e que é simultaneamente o Agente do Acontecimento descrito na oração subordinada. Esta dupla atribuição de papéis temáticos seria comum às construções infinitivas seleccionadas por Vs perceptivos<sup>21</sup>.

Há vários aspectos discutíveis nesta análise quer do ponto de vista semântico quer do ponto de vista sintáctico:

(i) a proposta de dupla atribuição de papéis temáticos (Acontecimento e Objecto) é discutível, porque, como dissemos acima, nas pseudorelativas o objecto dos Vs em questão é um individual percebido num dado evento.

<sup>20</sup> Sobre a acessibilidade da posição de ESP de SCOMP à regência ver CHOMSKY, N. — *Barriers*, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 162 e segs; recorde-se que é assumido na teoria que a posição de ESP de SCOMP vale como argumental ou não argumental consoante a natureza da expressão que a ocupa.

<sup>21</sup> Posição semelhante é adoptada por Raposo quando refere que os Vs perceptivos, nas construções infinitivas preposicionais, têm um papel temático primário a atribuir, afectando a construção como um todo, e um papel temático secundário, afectando só o SN (RAPOSO, E. P. — *Art. cit.*).

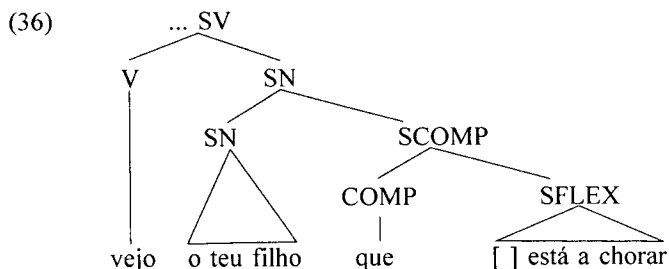
(ii) é discutível que a pseudorelativa seja marcada [+Tempo]; como vimos, uma das propriedades desta construção é a dependência temporal relativamente à oração superior.

(iii) o facto de o SN que ocupa a posição de ESP de SCOMP receber dois papéis temáticos distintos (Objecto por parte do V perceptivo e Agente (ou outro) por parte do V da pseudorelativa) contraria o Critério Temático. Aliás, a expressão que recebe o papel temático no interior da pseudorelativa é a categoria vazia de Sujeito e não directamente o SN.

Como alternativa a esta análise parece preferível adoptar a ideia de Burzio e de Rizzi já acima sugerida de que os Vs perceptivos quando são seguidos quer de um SN (como simples Vs transitivos) quer de um SN seguido de uma oração reduzida (seja ela pseudorelativa, infinitiva ou gerundiva) têm *um e só um papel temático interno a atribuir*, o papel de “Tema individual” (no pressuposto de que quer uma expressão nominal quer um Evento são semanticamente individuais)<sup>22</sup>.

No que se refere à parte sintáctica da análise de Guasti, gostaria de fazer as seguintes observações.

Guasti pretende distanciar-se da análise sugerida por Kayne para o Francês, segundo a qual as pseudorelativas têm uma estrutura de encaixe num SN, o que se descreve (simplificadamente) no esquema (36):



<sup>22</sup> Como Rizzi adopta o tratamento sintáctico de Guasti para as pseudorelativas e como para as infinitivas sem Flexão sugere uma análise em que SN e o resto da construção formam um constituinte oracional, o autor propõe que entre o SN e o “resto da oração” opera um mecanismo de “partilha temática”, que formalmente pode ser descrito por uma partilha de índices, por Acordo especificador-núcleo. Refira-se que este autor propõe que os Vs perceptivos atribuem o papel temático de “Proposição” só quando seleccionam uma oração completa. Para os pormenores desta análise veja-se RIZZI, L. — *Art. cit.*

Uma das razões que levam Guasti a não adoptar esta estrutura é o facto de o SN seguido da pseudorelativa não poder ser modificado, por exemplo, por uma apositiva:

(37) “J’ai vu Marie qui sortait du cinéma, que d’ailleurs tu connais bien.” (GUASTI 88, p. 41)

De facto, uma das propriedades das pseudorelativas é não poder ser “continuada” por uma construção de tipo diferente.

Assim, ou é possível coordenar duas pseudorelativas com valores temporais e aspectuais idênticos, como já tínhamos visto em relação a (13b) ou como em (38a) e (38b):

- (38) (a) J’ai vu Marie qui sortait du cinéma et qui pleurait.  
(b) Estou a ver a Maria que vem a sair do cinema e que vem a chorar.

Ou então uma pseudorelativa pode dizer respeito a um SN que por sua vez pode ser modificado por uma oração relativa apositiva:

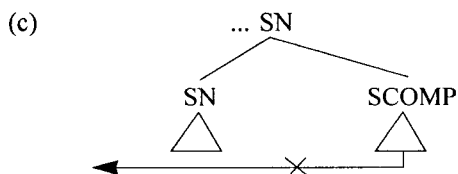
- (c) Acabo de ver a Maria, que tu conheces bem, que vinha a sair do cinema.

A razão da agramaticalidade de (37) não parece ser, portanto, como pensa Guasti, o facto de a sequência *Marie qui sortait du cinéma* não constituir um SN, mas sim o facto de o referido exemplo articular uma pseudorelativa e uma apositiva (nesta ordem), isto é, orações de natureza temporal e aspectual distintas referentes a uma mesma expressão nominal.

Por outro lado, a análise de Guasti não capta o carácter de “ilha” de uma pseudorelativa, bem evidenciado na agramaticalidade dos exemplos seguintes:

- (39) (a) \* O livro que eu vi a Maria que lia [ ] é o “Evangelho segundo Jesus Cristo”.  
(b) \* Com quem é que tu viste o João que falava [ ]?

A agramaticalidade das construções é explicável pela violação da Condição de Subjacência, tomando as categorias SN e SCOMP como nós “fronteira” ao movimento (de morfemas relativos ou interrogativos)<sup>23</sup>:



A proposta de Guasti não parece pois de aceitar e pensamos que uma análise no sentido da estrutura preconizada por Kayne (veja-se (36)) vai no caminho certo.

Mas antes de explorar essa via, gostaria de comentar a proposta de Raposo, que em certos aspectos lembra a análise sintáctica de Guasti acima apresentada. O ponto de partida da sugestão, aliás breve e não desenvolvida, de Raposo sobre pseudorelativas é a afinidade entre estas construções e as infinitivas seleccionadas pelos Vs perceptivos<sup>24</sup>. E por sua vez entre estas últimas e as “orações pequenas” ou reduzidas. Tomemos alguns exemplos ilustrativos:

- (40) (a) Vi o João a sair de casa.  
 (b) Vi o João sair de casa.  
 (c) Vi o João que estava cansado.  
 (d) Vi o João cansado / triste.  
 (e) Vi o João de calças novas.

Para se compreender a proposta de Raposo sobre pseudorelativas, vale a pena referir que, de todos os tratamentos sintácticos que têm sido propos-

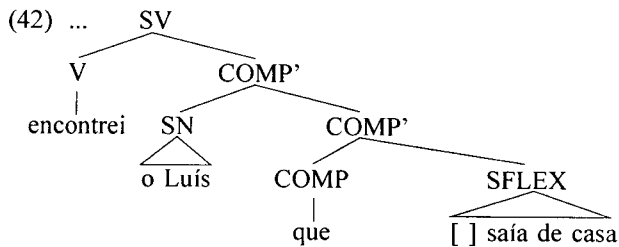
<sup>23</sup> Sobre “fronteiras” ou “barreiras” ao movimento veja-se: CHOMSKY, N. — *Barriers*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1986, pp. 162 e segs.; RAPOSO, E. P. — *A Faculdade de Linguagem. Teoria da Gramática*, Caminho, Lisboa, 1992, cap. 14.

<sup>24</sup> Veja-se RAPOSO, E. P. — *Art. cit.*; neste artigo, o autor sugere que as pseudorelativas são a contraparte finita das construções preposicionais seleccionadas por Vs perceptivos. Em *Teoria da Gramática. A Faculdade de Linguagem*, Lisboa, Caminho, 1992, pp. 218-221, de onde é retirada a análise que a seguir se apresenta, sugere-se a aproximação entre construções infinitivas não preposicionais e pseudorelativas: as primeiras seriam orações pequenas, projecção da categoria Flexão, e as segundas, projecção da categoria COMP.

tos sobre “orações pequenas”, este autor adopta a perspectiva de Fukui e Speas<sup>25</sup>.

Nesta perspectiva, as orações pequenas *não são projecções máximas* (de nível 2), sendo antes uma projecção de grau 1, ocupando o sujeito da oração pequena a posição de adjunção a X'. Raposo coloca como hipótese o seguinte: existem orações pequenas cujo núcleo é uma categoria funcional e não uma categoria lexical; as construções pseudorelativas seriam orações pequenas em que o núcleo é a categoria funcional complementador (COMP). Assim (41) (o exemplo é de Raposo) teria a estrutura apresentada em (42):

(41) Eu encontrei o Luís que saía de casa.



Não fica claro no texto se, neste tipo de exemplo, Raposo considera o SN *o Luís* como um argumento, mas dada a aproximação sugerida com as construções infinitivas e as orações pequenas em geral, parece poder concluir-se que no seu tratamento tais expressões têm um comportamento de argumento. (Repare-se que Raposo adopta a ideia segundo a qual a posição de adjunção a COMP' é ou não uma posição argumental conforme a natureza do elemento que a ocupa).

Embora tente captar alguns aspectos específicos deste tipo de construção, há contra-argumentos a este tratamento, que, em parte, coincidem com os que já apresentámos em relação à análise de Guasti.

Ao sugerir uma análise sintáctica muito próxima das pseudorelativas e das construções infinitivas seleccionadas por Vs perceptivos, não são explicados uma série de factos que distinguem sintacticamente as duas construções.

<sup>25</sup> Sobre a sintaxe das “orações pequenas”, veja-se, entre outros: STOWELL, T. — *Subject across categories*, “The Linguistic Review”, 2. 3., 1983, pp. 285-312; WILLIAMS, E. — *Predication*, “Linguistic Inquiry”, 11. 1., 1980, pp. 203-238 e *Against small clauses*, “Linguistic Inquiry”, 14. 2., 1983, pp. 287-308; FUKUI, N.; SPEAS, M. — *Specifiers and Projections*, “M.I.T. Working Papers in Linguistics”, 8, pp. 128-172.

(i) As pseudorelativas comportam-se como “ilhas” relativamente ao movimento, as infinitivas não<sup>26</sup>:

- (43) (a) \* O livro que eu vi a Maria que lia [ ] é o “Evangelho segundo Jesus Cristo”. (= 39a)  
 (b) O livro que eu vi a Maria ler / a ler é o “Evangelho segundo Jesus Cristo”.

(ii) Na construção infinitiva pode haver cliticização do SN, na pseudorelativa não pode:

- (44) (a) Vi-o chorar.  
 (b) Vi-o a chorar.  
 (c) \*Vi-o que está a chorar.

(iii) Tal como na análise de Guasti, a análise de Raposo não permite aproximar construções com Vs perceptivos e as que são introduzidas por expressões apresentativas (*eis, é, há*) e não permite incluir as construções independentes.

Estes factos apontam, portanto, para estruturas diferentes de pseudorelativas e infinitivas, embora tenham pontos em comum e semelhanças do ponto de vista interpretativo.

Há razões para pensar que as pseudorelativas são de natureza nominal, envolvendo uma estrutura de encaixe de SCOMP num SN<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Embora sem explorar aqui a sintaxe das construções infinitivas seleccionadas por Vs perceptivos, aliás estudadas nos trabalhos referidos nas notas anteriores, pode dizer-se que as infinitivas, ao contrário das pseudorelativas, não conterão os nós SN e SCOMP; como o exemplo (43b) mostra, o movimento de constituintes para fora da infinitiva não produz resultados agramaticais, porque o morfema não atravessa nenhuma categoria relevante para a Subjacência.

<sup>27</sup> Como é sugerido em KAYNE, R. — *Binding...* e BURZIO, L. — *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*, Reidel, Dordrecht, 1986, cap. 4.7. Refira-se que em KAYNE, R. — *Syntaxe du Français*, Seuil, Paris, 1975, p. 128, ao analisar as pseudorelativas, o autor propõe para o Francês a estrutura [SN] [F' ...], isto é, uma estrutura que não é de encaixe; veja-se também no mesmo sentido GRAFFI, G. — *Su alcune costruzioni “pseudorelative”*, “Rivista di Grammatica Generativa”, 5, 1980, pp. 117-138. Como será sugerido adiante, o Francês e o Italiano apresentam motivos para alguma hesitação. Note-se que, ao propor neste texto que as pseudorelativas são encaixadas num SN, estou a simplificar a estrutura, uma vez que a categoria SN deveria aqui ser encarada como SDET (Sintagma Determinante), na linha de ABNEY, S. P. — *The English Noun Phrase in its sentential aspect*, Diss. de Ph. D., MIT.

Além do comportamento como “ilha”, há outros argumentos suplementares:

(i) a possibilidade de coordenação da sequência constituída pelo SN e a oração pseudorelativa com um simples SN:

(45) (a) Daqui já vejo a Maria e o teu filho que está a sair do carro.

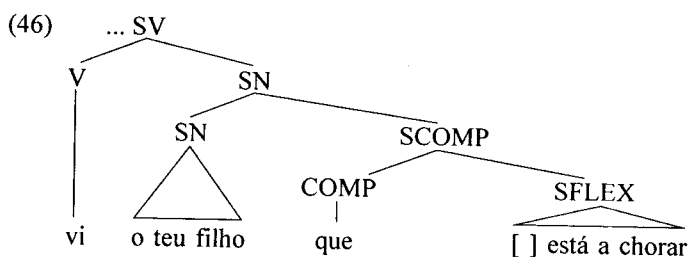
A gramaticalidade deste exemplo permite pensar que estamos perante uma coordenação de SNs.

(ii) outro argumento a favor da natureza nominal da sequência é dado pelo emprego da forma *quem* (quando referido a humanos) quer na construção pseudoclivada quer no par pergunta/resposta:

(45) (b) Quem eu vejo é o teu filho que está a sair do carro.

(c) Quem é que vês? O teu filho que está a sair do carro.

Vou pois assumir que as pseudorelativas têm a estrutura sintáctica já apresentada em (36) e que aqui repito como (46):



Se o SN que antecede a oração de *que* forma com ela um constituinte, então é todo o SN que é regido pelo V superior, o que confirma a nossa análise de que este tipo de Vs tem um e só um papel temático a atribuir (o papel de “Tema individual). Mas, por outro lado, o SN, ou melhor, o N é o núcleo da construção; daí que, do ponto de vista interpretativo, tanto é verdade que o SN é o objecto da percepção, como é objecto da percepção o SN num dado evento<sup>28</sup>.

Na nossa análise, o SN que é nó irmão da oração de *que* não é regido pelo V. Prevê-se assim que seja impossível deslocar tal SN deixando “in situ” a oração de *que*.

<sup>28</sup> Cf. BURZIO, L. — *Op. cit.*, p. 299.

Com efeito, o movimento do SN pela passiva produz um resultado agramatical:

(47) \* O teu filho foi visto que está / estava a chorar.

Também a cliticização é impossível com este tipo de construção:

(48) \* Vi-o que estava a chorar<sup>29</sup>.

No entanto em Francês e em Italiano os exemplos correspondentes a (47) e (48) são aceitáveis:

(49) (a) Marie a été vue [ ] qui embrassait Jean<sup>30</sup>.

(b) Giovanni fu visto [ ] che parlava con Maria.

(50) (a) Je les vois [ ] qui arrivent.

(b) Li vedo [ ] che arrivano.

O que parece estar em causa é que a posição de SN nas pseudorelativas é regida pelo Vs perceptivos em Francês e em Italiano, mas não em Português<sup>31</sup>. Como explicar esta diferença entre línguas?

---

<sup>29</sup> Se confrontarmos com as infinitivas, vemos que qualquer destes movimentos é possível: *O teu filho foi visto chorar / O teu filho foi visto a chorar* (melhor a construção preposicional); *Eu viu-o chorar / Eu vi-o a chorar*. Estes factos mostram que a estrutura das construções infinitivas e das pseudorelativas não pode ser a mesma, apesar das semelhanças já referidas anteriormente.

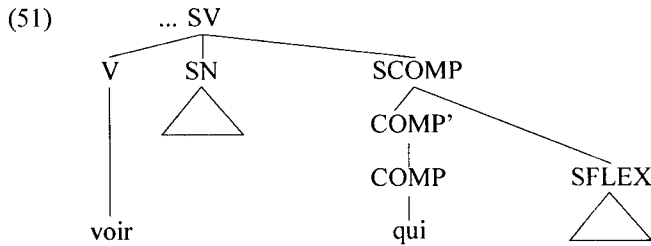
Recorde-se que a cliticização é possível em Português com *eis*: *Ei- -lo que chega*. Qualquer que seja a sua origem, *eis* tem em Português propriedades verbais, mas sem marcas de concordância, sendo atribuidora de acusativo (similar portanto a *ecco*, *voici*, *voilà*).

<sup>30</sup> O exemplo em Francês é de GUASTI, M. T. — *La pseudorelative...*, p. 48 e o de Italiano é de BURZIO, L. — *Op. cit...*, p. 300.

<sup>31</sup> Uma eventual objecção que pode fazer-se ao tratamento aqui proposto para as pseudorelativas em Português é levantado pela possibilidade de movimento de morfemas interrogativos em exemplos como o seguinte: *Quem é que tu viste que estava a chorar?* (paralelo a *Quem é que tu viste chorar?* *Quem é que tu viste a chorar?*). Este tipo de exemplo é aliás comentado por GUASTI, M. T. — *Pseudorelatives and Prepositional Interrogatives...*, p. 63, para fundamentar a sua análise segundo a qual o SN seleccionado pelos Vs perceptivos é regido e acessível à atribuição de papel temático e de caso. A hipótese alternativa que apresento para explicar a gramaticalidade do exemplo acima apresentado é que, no caso do vestígio deixado por morfemas Q interrogativos, é a regência por coindexação que é relevante e não a regência lexical; se assim for, apesar de a posição do vestígio de *quem* não ser regida pelo V, ela seria regida por coindexação pelo morfema interrogativo. Sobre o Princípio da Categoria Vazia (E.C.P.), um dos princípios que regula os movimentos de constituintes e que está certamente em causa nesta discussão ver, entre outros, RAPOSO, E. P. — *Teoria da Gramática...*, cap. 14.



Uma hipótese possível será explorar a ideia de a estrutura envolvida nas pseudorelativas ser diferente em Português e Francês / Italiano<sup>32</sup>. Recorde-se que a “velha” análise de Kayne para o Francês (seguida por Graffi para o Italiano), era uma estrutura tripartida sem encaixe:



Tal estrutura foi proposta para dar conta de pares de frases como o seguinte:

- (52) (a) Je l'ai vu qui courait à toute vitesse.  
 (b) J'ai vu lui qui courait à toute vitesse.

Aceitando a estrutura (51) para as pseudorelativas em Francês e Italiano, seria possível explicar não só o paralelismo entre (52a) e (52b) mas também os fenómenos exibidos em (49) e (50)<sup>33</sup>.

Esta estrutura parece no entanto difícil de aceitar dado o requisito de ramificação binária normalmente assumido na teoria. Por outro lado, a estrutura (51) é inconciliável com o tratamento semântico dos Vs perceptivos acima assumido, pois foi proposto que estes Vs têm um e só um papel temático interno a atribuir. Deixo pois em aberto este problema.

Mas voltemos de novo a nossa atenção para a estrutura interna das pseudorelativas.

De modo a captar as afinidades existentes entre as pseudorelativas e as construções infinitivas e em particular a propriedade de “concordância

<sup>32</sup> Além das diferenças de estrutura, há outros aspectos que distinguem as pseudorelativas em Português e Francês. Refero-me ao caso exibido pelo SN nas pseudorelativas independentes:

*E eu que não consigo deixar de fumar!*

*Et moi qui fume toujours!*

Em Português, numa situação de “caso por defeito”, representada por este tipo de exemplo, é o nominativo a forma bem formada. Em Francês, numa mesma situação, é uma forma forte, tónica, que é seleccionada.

<sup>33</sup> Ver KAYNE, R. — *Syntaxe du Français...*, pp. 126-129; GRAFFI, G. — *Art. cit.*, p. 125.

temporal”, vou adoptar a ideia de que a categoria COMP pode conter traços de [+/- Tempo Independente], em relação ao Tempo da oração superior<sup>34</sup>.

Os Vs perceptivos (e outras palavras de sentido apresentativo como *eis*) seriam caracterizados por seleccionarem ou a categoria SN ou a categoria SCOMP, como já referido. No caso de seleccionarem orações completivas, como em (53):

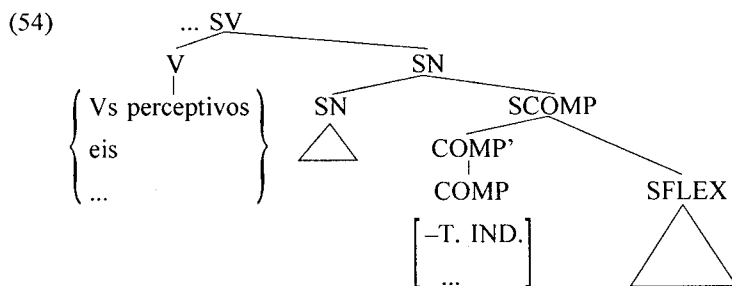
(53) Vejo que a Maria saiu de casa / sai de casa todos os dias às 10 h / sairá de casa em breve.

a categoria SCOMP é a projecção de um COMP marcado [+Tempo Independente]; em consequência, a oração completiva pode ter um tempo Presente, Passado ou Futuro relativamente ao tempo da oração matriz.

Nas orações relativas e nas pseudorelativas, a estrutura é de encaixe de SCOMP num SN, mas enquanto nas primeiras SCOMP domina um COMP [+Tempo Independente], no caso das pseudorelativas, SCOMP domina um COMP [-Tempo Independente]. Como esse COMP [-Tempo Independente]

c-comanda (em termos semânticos tem escopo sobre) o resto da oração, o tempo da oração pseudorelativa está na dependência do tempo da oração superior. Marcarei a Flexão da pseudorelativa como [+Tempo] [+CONC] como forma simplificada de descrever um tempo gramatical flexionado, sem que isso represente qualquer contradição com a proposta atrás apresentada. Além deste aspecto, relativas e pseudorelativas distinguem-se pelos mecanismos de ligação, assunto a que me referirei adiante.

Sendo assim, a estrutura sintáctica (parcial) de uma pseudorelativa é a seguinte:



<sup>34</sup> Sobre a proposta de COMP ter traços de [+/- Tempo Independente] ver RAPOSO, E. P. — *Case Theory and Infl-to-Comp: the Infinitive in European Portuguese*, “Linguistic Inquiry”, 18, 1, pp. 85-110 e DUARTE, I. S. — *Propriedades de Comp em Construções completivas*, “Actas do 9.º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística”, 1993, pp. 181-194.

No que concerne as pseudorelativas com a forma verbal *é* e *há*, vimos que existe uma grande liberdade na escolha dos tempos da oração encaixada (exemplos (20)).

No caso das pseudorelativas independentes, como (21), o requisito de um COMP [-T. IND.] não se justifica: SCOMP domina COMP marcado [+Tempo Independente], explicando a ausência de restrições temporais.

### 3.2. *Mecanismos de ligação*

Vimos que nas pseudorelativas se interpreta a oração de *que* como “dizendo respeito” ao SN anterior, o que explica a aproximação às orações relativas. Numa relativa, tal interpretação é captada pela identidade referencial entre o SN antecedente e uma categoria vazia no interior da oração subordinada, *através* da presença numa posição inicial dessa oração de um morfema relativo ou de um operador relativo nulo<sup>35</sup>:

(55) Vejo daqui o teu filho, a quem deste um casaco todo bonito.

No caso das pseudorelativas, o morfema inicial da oração subordinada é o complementador *que*, sendo impossível o emprego de um morfema relativo no seu lugar, como vimos anteriormente. Na representação sintática da pseudorelativa, tal complementador deve portanto ser descrito como [-Q] ou [-WH], para marcar a diferença em relação à natureza dos operadores relativos (ver a este propósito (62)).

Recordemos os exemplos (1d), (2) e (3), aqui renumerados como (56), (57), (58):

(56) Vejo o avião que está a aterrar.

(57) É / há o teu filho que desatou a chorar.

(58) E eu que não consigo deixar de fumar!

Em qualquer das orações de *que* há uma categoria vazia cuja interpretação coincide com a expressão nominal antecedente. Das categorias vazias aceites na teoria, duas poderiam ser propostas para ocupar a posição

<sup>35</sup> BRITO, A. M. — *Op. cit.*, cap. 3.

de sujeito: um PRO(nominal) controlado e um pro(nominal) não controlado<sup>36</sup>.

Ao analisar estas construções em Francês, Kayne deu conta da assimetria Sujeito / Objecto já referida; assim, as orações em que a categoria vazia é Objecto são agramaticais<sup>37</sup>:

- (59) (a) Je l'ai vu qui [ ] courait à toute vitesse.  
 (b) \* Je l'ai vu que Jean frappait [ ].  
 (c) \* Elle est là que ton ami insulte [ ].

Kayne propôs que estas construções não envolvem Movimento Q, caracterizando-se por uma relação de controle entre uma expressão nominal superior e um PRO(nominal) na oração subordinada. Sendo tal categoria vazia PRO, a sua ocorrência está condicionada pelo Teorema de PRO<sup>38</sup>. Tanto em (59b) como em (59c), PRO é regido pelo V, enquanto objecto directo, o que conduz à agramaticalidade das construções. Em (59a), PRO é sujeito, não sendo regido pela FLexão (dado que a Flexão não é uma categoria regente) e por isso a construção é bem formada sintacticamente. Ainda segundo Kayne, em (59a) o SN superior atribui um índice referencial ao complementador, índice esse que leva à passagem de *que* a *qui* (mecanismo paralelo ao que ocorre nas relativas de SU:

- (60) (a) L'homme *qui* est venu est mon ami.

ou em extracções do Sujeito como:

- (b) Qui crois-tu *qui* est venu?

Quer dizer, o facto de nas pseudorelativas só os exemplos em que a categoria vazia é Sujeito serem gramaticais tem uma explicação imediata dada a hipótese de essa categoria ser um PRO controlado.

Na fase da teoria em que operava Kayne, o seu raciocínio estava correcto. No entanto, assume-se actualmente que a categoria vazia de sujeito

<sup>36</sup> Em KAYNE, R. — *Binding...*, o autor propõe a categoria vazia PRO; em GUASTI, M. T. — *La pseudorelative et les phénomènes d'accord...* propõe-se a categoria pro. Neste texto vou manter-me muito próxima da análise desta autora, com as diferenças decorrentes do facto de adoptarmos estruturas sintácticas distintas para as pseudorelativas.

<sup>37</sup> Os exemplos são tirados de KAYNE, R. — *Syntaxe du Français...*, pp. 126-128.

<sup>38</sup> Veja-se CHOMSKY, N. — *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, Foris Publications, 1981, p. 191: "PRO não é regido".

de uma oração flexionada é *pro*, isto é, um pronominal nulo que surge em contextos de regência<sup>39</sup>.

É precisamente esse tipo de categoria que proponho para as pseudorelativas. Mas torna-se então necessário explicar a razão pela qual só as pseudorelativas em que a categoria vazia é Sujeito são gramaticais.

A categoria *pro* obedece a um requisito de legitimação formal — regência por parte de um núcleo — e uma condição de identificação de conteúdo.

Nas orações pseudorelativas, a categoria vazia na posição de Sujeito é formalmente legitimada pela regência de COMP, núcleo de SCOMP. Quanto à identificação de conteúdo: recorde-se que as pseudorelativas não envolvem Movimento Q e por isso não pode invocar-se a presença em SCOMP de nenhum operador relativo. Vou adoptar aqui a proposta de que a categoria COMP, núcleo da categoria SCOMP, pode ter traços abstractos de Concordância quando “encabeça” uma oração flexionada<sup>40</sup>. Esse traço [+CONC] pode ser anafórico; neste caso, é anafórico do SN superior e é com ele coindexado. É esse traço [+CONC] que identifica o conteúdo de *pro*, Sujeito da pseudorelativa e, por isso, o conteúdo dessa categoria vazia é precisamente o mesmo do SN que antecede a oração<sup>41</sup>. Logo, o conteúdo da categoria vazia *pro* numa pseudorelativa é directamente identificado pelo traço [+CONC] em COMP e indirectamente identificado pelo SN superior.

Em Francês, os mecanismos de legitimação e identificação são, em grande parte, paralelos; mas para que COMP possa constituir um identificador adequado ele tem de tomar a forma *qui*. Se COMP tiver o traço de [+CONC], transforma-se em *qui*, por outro, legitima e identifica a categoria vazia *pro* na posição de Sujeito.

Explica-se assim que só as pseudorelativas de Sujeito sejam gramaticais; no caso de uma categoria objecto, a categoria vazia poderia ser formalmente legitimada pela regência do V; mas não poderia ser identificada por COMP.

<sup>39</sup> A teoria sobre *pro* que aqui vou adoptar é a de RIZZI, L. — *Null Subjects in Italian and the Theory of pro*, “Linguistic Theory”, 17, 3, pp. 501-558.

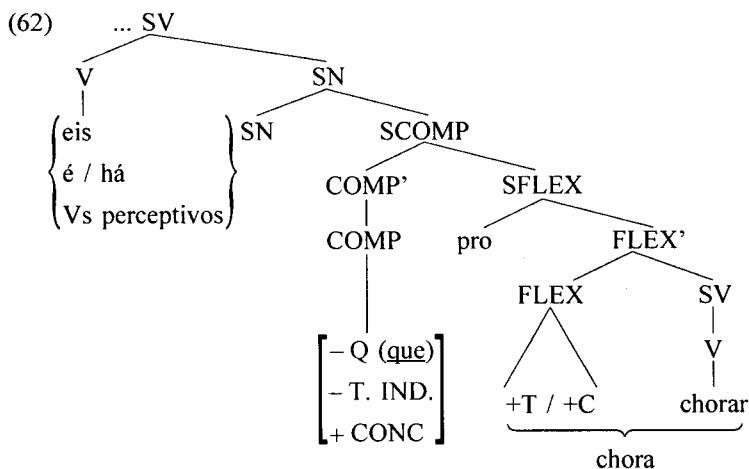
<sup>40</sup> Proposta feita em RIZZI, L. — *Relativized Minimality*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, cap. 2.5. e segs.

<sup>41</sup> Como Guasti coloca o SN na posição de ESP de SCOMP nas pseudorelativas, propõe que o mecanismo responsável pela coindexação entre SN e COMP é a “Concordância ESP-Núcleo”. Como não adopto aqui a estrutura proposta por Guasti, considero que nesta identificação está em causa uma relação de ligação ou anáfora local, sujeita a c-comando.

Refira-se igualmente que em Inglês COMP não pertence ao conjunto de categorias legitimadoras de pro; por essa razão não existem pseudo-relativas nessa língua:

- (61) (a) \* I see John that is crying.  
 (b) \* It is / There is John that is crying.  
 (c) \* And I *that* can not stop smoking.  
 (como resposta às perguntas: What are you seeing? What is it happening?)

Em síntese: se aceitarmos a estrutura de encaixe da pseudorelativa num SN e se adoptarmos a ideia de que COMP contém traços de [- T. IND.] e de [+ CONC] (este último como forma de identificar o conteúdo da categoria vazia), será a seguinte a configuração sintáctica de uma pseudorelativa em Português<sup>42</sup>:



<sup>42</sup> Já depois de redigido este texto, tive acesso a um trabalho realizado no âmbito do Seminário de Sintaxe Comparada (dirigido pela Prof. Doutora Inês Duarte) do Mestrado em Linguística da Faculdade de Letras de Lisboa: NASCIMENTO, T. M. C. Calado — *Relativas, pseudorelativas, completivas e complementos infinitivos preposicionados de Verbos perceptivos: propriedades comuns e propriedades específicas*, 1994. Embora muitos dados coincidam com os que eu apresento, a análise sintáctica adoptada é a de Gussi, que refiro e analiso criticamente ao longo deste texto. Refira-se igualmente que está em preparação na Faculdade de Letras do Porto uma dissertação de doutoramento sobre “Verbos de percepção intelectual” por Raúl de Almeida.

#### 4. Conclusões

Propôs para as construções ilustradas pelos exemplos (1) (2) e (3) uma natureza de “pseudorelativa”, com algumas propriedades comuns às relativas, nomeadamente terem uma estrutura de encaixe da oração de *que* num SN. Mas tais construções têm também propriedades que as distinguem. Por um lado, as pseudorelativas não comportam um morfema relativo, só o complementador e por isso a interpretação “co-referencial” tem de ser explicada de modo distinto. Sendo o sujeito da pseudorelativa a categoria vazia *pro*, o seu conteúdo é directamente identificado pelo traço [+ CONC] em COMP e indirectamente identificado pelo SN superior.

Também diferentemente das relativas, as pseudorelativas distinguem-se por terem um tempo dependente do da oração matriz (o que, no entanto, não acontece nas pseudorelativas independentes e de certo modo nas construções introduzidas por *é* e *há*); para dar conta desta restrição, propôs que estas construções, diferentemente das completivas e das relativas, têm um COMP caracterizado [- T. IND.] Esse aspecto aproxima as pseudorelativas das construções infinitivas e gerundivas.

A análise capta de forma satisfatória a interpretação destas construções, nomeadamente as que são introduzidas por Vs perceptivos: ao propor uma estrutura sintáctica de encaixe da oração num SN, descreve-se o facto de se exprimir um individual percebido num determinado evento, cujo conteúdo semântico é descrito pela oração encaixada.

Recorde-se que este texto foi iniciado com a referência a alguns autores que analisaram estas construções numa perspectiva enunciativa. Se é certo que tais análises descrevem as propriedades semânticas fundamentais das pseudorelativas, também é verdade que nem sempre se deram conta da sua natureza estrutural.

A alternativa é uma análise sintáctica coerente com o tratamento semântico destas construções, descrevendo, nomeadamente, a especificidade dos Vs de percepção e expressões afins, assim como a importância do tempo, do aspecto e da natureza dos predicados lexicais envolvidos. Por outro lado, a análise repousa na ideia de que o par pergunta / resposta deve ser encarado como unidade a ter em conta no domínio da Sintaxe.

Ana Maria Barros de Brito

## ASPECTO, REFERÊNCIA NOMINAL E PAPÉIS TEMÁTICOS \*

A importância do argumento interno com a função de objecto directo na delimitação de um evento tem sido muitas vezes abordada em diversas propostas de análise do Aspecto (ou de Aktionsart), estando a diferença entre delimitado e não delimitado presente, por exemplo, nas distinções “accomplishment”/actividade ou télico/atélico. Apesar de diferentes tradições em que estes e outros termos surgiram, todos tentam captar o contraste entre estas noções, cuja concepção central é a de que uma expressão verbal é limitada (terminada, concluída), se a sua denotação envolve um termino inerente no qual o evento se esgota e dá origem a uma outra situação (ou estado de coisas), enquanto uma expressão não delimitada não tem um termino inerente. No entanto, pouca atenção foi dada à consideração da semântica dos argumentos internos dos predicados verbais na determinação dessas diferenças<sup>1</sup>.

### Referência Nominal e Aspecto

Tem-se observado ultimamente que os conceitos de certas formas de referência nominal e de interpretação aspectual se podem aproximar. Em primeiro lugar, certas distinções semânticas no domínio nominal e no domínio verbal apresentam semelhanças interessantes, em especial a diferença

---

\* Este artigo é dedicado ao Professor Óscar Lopes, meu amigo e mestre. Com ele tenho aprendido muito e para sempre ficará comigo a alegria e o prazer que têm acompanhado as nossas conversas e debates sobre o conhecimento, a vida e, evidentemente, a linguística.

<sup>1</sup> Uma excepção é o trabalho de Verkuyl que desde 1972 vem defendendo que a semântica dos argumentos é determinante para o estudo do Aspecto. VERKUYIL, Hank — *On the Compositional Nature of the Aspects*, Dordrecht, Reidel, 1972. Veja-se também VERKUYIL, Hank — *A Theory of Aspectuality: the interaction between temporal and atemporal structure*, Cambridge, C.U.P., 1993.



entre termos massivos/termos contáveis e certas distinções entre tipos aspectuais de predicados.

No domínio nominal é usual contrastar-se nomes como *água* e *maçã*, na medida em que o primeiro se considera um termo massivo e o segundo contável. No entanto, tal oposição não pode ser feita directamente, pois estes nomes apresentam uma distribuição sintáctica e tipo semântico diferentes<sup>2</sup>. Assim, parece ser mais apropriado comparar *água* e *uma maçã* e *maçãs* e *duas maçãs* na medida em que os dois primeiros termos de cada par podem referir cumulativamente<sup>3</sup>, enquanto os outros dois o fazem quantitativamente. Isto é, no primeiro caso, se há uma entidade a que se aplica o predicado *água*, este também se aplica à sua colecção, enquanto no segundo caso *uma maçã* não se pode aplicar a uma colecção.

De forma paralela se encontram estas distinções no domínio verbal, nomeadamente no que se relaciona com os tipos aspectuais de predicados<sup>4</sup> e na distinção clássica entre predicados télicos e atélicos, em que os primeiros apresentam um ponto terminal, como em *correr a maratona*, e os segundos não apresentam qualquer ponto terminal, como em *correr*. Como se disse, esta distinção tem estado presente ou subjacente em várias propostas e existe um conjunto de testes<sup>5</sup> que permitem determinar com alguma segurança a que tipo pertencem. Um dos testes mais divulgados consiste na utilização das expressões adverbiais *durante uma hora* / *numa hora*.

- (1) A Maria correu durante uma hora/ \* numa hora.
- (2) A Maria correu cinco quilómetros \* durante uma hora/ numa hora.

<sup>2</sup> Os nomes massivos podem constituir um SN enquanto os contáveis não podem. Veja-se *Ele bebeu água* e a agramaticalidade de *Ele comeu maçã*.

<sup>3</sup> Quine diz o seguinte a propósito da referência cumulativa: “*So-called mass terms like ‘water’, ‘footwear’, and ‘red’ have the semantical property of referring cumulatively: any sum of parts which are water is water*”, in QUINE, W.V.O. — *Word and Object*, Cambridge, Massachusetts, The M.I.T.Press, 1960, p.91.

<sup>4</sup> Desde o texto clássico de Vendler que várias têm sido as propostas de tipologias de base semântica dos predicados verbais. Não se discutirá aqui a adequação de cada uma delas e assume-se a proposta de Vendler por ser a mais conhecida: Estados, Actividades, ‘Accomplishments’ e ‘Achievements’. Veja-se VENDLER, Zeno — *Verbs and Times*, in “Linguistics in Philosophy”, Ithaca, Cornell University Press, 1967. Para a apresentação de algumas tipologias e sua discussão, veja-se OLIVEIRA, Fátima — *Algumas Peculiaridades do Aspecto em Português*, in “Actas do Congresso Internacional sobre o Português”, Lisboa, APL, 1995 (no prelo).

<sup>5</sup> Veja-se DOWTY, David R. — *Word Meaning and Montague Grammar. The Semantics of Verbs and Times in Generative Semantics and Montague’s PTQ*, Dordrecht, Reidel, 1979, cap. 2, em especial, p. 65 e ss..

Em interpretações usuais<sup>6</sup>, uma expressão atélica pode ocorrer com adverbiais durativos, mas não com adverbiais de medição de tempo, enquanto com uma expressão télica se dá a situação inversa.

Desta forma, pode observar-se que um sintagma nominal como *uma maçã* denota um objecto com limites precisos tal como *correr cinco quilómetros* denota um evento com limites precisos. Um sintagma nominal como *água* denota algo sem limites precisos tal como *correr* não apresenta uma delimitação.

Em segundo lugar, tem-se observado que os tipos referenciais dos argumentos internos dos verbos determinam frequentemente a constituição temporal-aspectual de frases, pois um argumento contável articula-se com um predicado verbal télico e um argumento cumulativo com um predicado atélico<sup>7</sup>.

- (3) A Maria bebeu água durante uma hora/\*numa hora.
- (4) A Maria bebeu um copo de água \*durante uma hora/ numa hora.
- (5) A Maria bebeu copos de água durante uma hora/\*numa hora.

No entanto, nem sempre se observa esta relação, como se pode verificar nos seguintes exemplos, em que a oposição termo singular/mero plural nas frases anteriores não conduz às diferenças mencionadas anteriormente.

- (6) A Maria observou uma bactéria ao microscópio durante uma hora/\* numa hora.
- (7) A Maria observou bactérias ao microscópio durante uma hora/\* numa hora.

Estes exemplos evidenciam que a semântica lexical dos verbos é determinante na forma como a referência nominal pode afectar a constituição temporal/aspectual da expressão complexa. Quando se trata de um

---

<sup>6</sup> Destas interpretações excluem-se, por exemplo, as interpretações iterativas que se podem obter em frases como:

*Ele correu cinco quilómetros todos os dias durante um mês,*

em que a iteratividade torna possível a aceitação da expressão adverbial durativa, apesar de se tratar de uma expressão télica.

<sup>7</sup> Em línguas eslavas como o Checo, que não têm artigos, os processos de individuação aplicados aos nomes são realizados com o apoio da oposição aspectual marcada através de afixos na forma verbal. Por exemplo, *Pil vodu* (Ele bebeu água) e *Vypil sklenici vodi* (Ele bebeu um copo de água) ou ainda *Jedl jablko* (Ele comeu uma maçã) e *Snědl (to) jablko* (Ele comeu a maçã).

argumento interno que é um objecto 'observado' o comportamento é diferente do de objectos afectados (ou que sofrem uma clara mudança de estado). Assim, o papel temático dos argumentos internos parece ser relevante para analisar estas questões.

### Papéis Temáticos

A maior parte dos estudos que usam a noção de relações temáticas assumem que há um número limitado de papéis temáticos, dos quais os mais comuns são Agente, Paciente, Alvo, Origem, Experienciador e Locativo. Para além disto, a cada argumento de um predicado é atribuído um papel temático e não é possível que dois argumentos de um predicado tenham o mesmo papel temático<sup>8</sup>. No entanto, a questão das relações temáticas tem sido objecto de muitas propostas, por vezes dificilmente coincidentes na medida que se tem verificado que é bastante difícil definir um conjunto limitado de papéis temáticos e encontrar critérios que possam identificá-los. Dowty<sup>9</sup> discute esses problemas e propõe, como forma de ultrapassar este impasse, a substituição das várias definições pela consideração de conjuntos de propriedades semânticas que permitam associar em proto-papéis temáticos diversos critérios anteriormente utilizados para distinguir papéis temáticos. Nesta perspectiva, propõe também que basta considerar dois proto-papéis, a saber, Proto-Agente e Proto-Paciente. As propriedades de cada um deles são as seguintes:

- (9) Propriedades que contribuem para o Proto-Papel Agente:
  - a. envolvimento volitivo no evento ou no estado
  - b. conhecimento (e/ou percepção)
  - c. causar um evento ou mudança de estado noutro participante
  - d. movimento (relativamente à posição de outro participante)

---

<sup>8</sup> Nalgumas propostas considera-se também que os papéis temáticos estão ordenados numa hierarquia, como é o caso de Fillmore ou Jackendoff. Cf. FILLMORE, Charles — *The case for case*, in BACH, Emmon; HARMS, Robert T. (organizadores) — *Universals in linguistic Theory*, Nova Iorque, Holt, Rinehart e Winston, 1968, p.1-90 e JACKENDOFF, Ray — *Toward an Explanatory Semantic Representation*, in "Linguistic Inquiry" 7, 1976, p. 89-150.

<sup>9</sup> Cf. DOWTY, David R. — *On the semantic content of the notion 'thematic role'* in CHIERCHIA, Gennaro, PARTEE, Barbara; TURNER, Raymond (organizadores) — *Properties, Types and Meaning*, vol. II: *Semantic Issues*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, p. 1989, 69-129 e DOWTY, David R. — *Thematic Proto-Roles and Argument Selection*, in "Language", Volume 67, Número 3, 1991.

## (10) Propriedades que contribuem para o Proto-Papel Paciente:

- a. sofre mudança de estado
- b. tema incremental
- c. afectado causalmente por outro participante
- d. estacionário relativamente ao movimento de outro participante<sup>10</sup>.

A identificação do tipo de argumento numa dada relação faz-se através da atribuição de Agente ao argumento que tem mais propriedades agentivas e a de Paciente ao que tem mais propriedades como as mencionadas acima.

Dowty argumenta que a identificação destes proto-papéis é importante para predizer qual o argumento de uma relação que é realizado como sujeito, ou como objecto directo (ou objecto indirecto ou oblíquo). Isso é feito através do que ele chama Princípio de Selecção Argumental, acompanhado de alguns Corolários. Tendo em conta que estes proto-papéis só dizem respeito aos argumentos e não aos adjuntos, este Princípio deve ser entendido como uma restrição no tipo de predicados lexicais que podem existir numa língua natural. Veja-se brevemente como funciona. Um verbo como *escrever* tem dois argumentos que têm propriedades semânticas diferentes. O primeiro é volitivo e causa um evento e nessa medida é lexicalizado como sujeito. O segundo argumento é um tema incremental<sup>11</sup> e é lexicalizado como objecto.

Mas como um dos corolários observa, é possível, em certos casos, que ambos os argumentos tenham algumas propriedades agentivas e nessa medida seriam ambos candidatos a sujeito. Isto explicaria a existência de pares como *comprar* e *vender*, pois numa relação como *vender*, tanto o vendedor como o comprador agem volitivamente e são conscientes. Por isso a relação pode ser lexicalizada nas duas direcções com uma troca de argumentos. A existência de duplos lexicais confirma a selecção de argumentos. Se se considerasse que cada relação determina de forma única que argumento deve ser lexicalizado como sujeito, seria difícil compreender como é que certas relações são lexicalizadas duplamente e outras, como *escrever*, não o são.

Mas veja-se ainda a título exemplificativo relações como *temer* e *surprender*, na medida que são muito interessantes do ponto de vista da selecção argumental. Trata-se também de predicados com dois argumentos,

<sup>10</sup> DOWTY, David R. — *Thematic Proto-Roles...*, p. 572.

<sup>11</sup> Veja-se adiante o parágrafo sobre tema incremental.

mas um deles deve ser capaz de experienciar algo e o outro argumento tem o papel de estímulo da experiência. É interessante verificar que esta classe de relações (chamadas verbos psicológicos) tem lexicalização dupla em muitas línguas. Por exemplo, “x teme y” em que o sujeito é o experienciador, e “y assusta x” em que o sujeito é o estímulo, ou “x surpreende y” em que o sujeito é o estímulo e “y está surpreendido com x” em que o sujeito é o experienciador. A proposta de Dowty prediz estas diferenças.

(11) Princípio de Selecção Argumental:

Em predicados com sujeito e objecto gramaticais, o argumento para o qual o predicado implica maior número de propriedades de Proto-Agente, será lexicalizado como o sujeito; o argumento que tiver o maior número de implicações de Proto-Paciente será lexicalizado como objecto directo<sup>12</sup>.

### Tema Incremental

Um dos problemas interessantes sobre a questão da articulação entre predicados verbais e os seus argumentos internos, mencionado por Verkuyl<sup>13</sup>, diz respeito ao ‘efeito’ que a associação de um predicado com um argumento que é, do ponto de vista referencial, um mero plural ou um termo massivo parecer ‘durativo’ ou ‘imperfectivo’, enquanto um argumento com referência definida ou indefinida faz surgir uma interpretação ‘perfectiva’:

(12) A Maria bebeu um copo de água.

(13) A Maria bebeu água.

Uma solução proposta por alguns semanticistas (Verkuyl, Dowty) e desenvolvida formalmente por Krifka<sup>14</sup> consiste em considerar que o significado de um predicado (basicamente télico) é um homomorfismo das

---

<sup>12</sup> DOWTY, David R. — *Thematic Proto-Roles...*, p. 576.

<sup>13</sup> VERKUYL, Hank — *Op. cit.*

<sup>14</sup> VERKUYL, Hank — *A Theory of Aspectuality: the interaction between temporal and atemporal structure*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; DOWTY, David, R — *Word Meaning...*; KRIFKA, Manfred — *Nominal Reference, Temporal Constitution and Quantification*, in BARTSCH, Renate, van BENTHEM, Johan; van EMDE BOAS, Peter (organizadores) — *Semantics and Contextual Expressions*, Dordrecht, Foris, 1989, p. 75-115; KRIFKA, Manfred — *Four Thousand Ships Passed Through the Lock: Object Induced Measure Functions on Events*, in “Linguistics and Philosophy” 13, 1990, p. 487-520; KRIFKA, Manfred — *Thematic Relations as Links between Nominal Reference and Temporal Constitution*, in SAG, Ivan; SZABOLCSI, Anna (organizadores) — *Lexical Matters*, Stanford, CSLI 24, 1992, p. 29-53.

denotações do seu argumento Tema (estruturado) para um domínio estruturado de eventos.

Um homomorfismo é, de forma simplificada, uma função que preserva uma relação estrutural definida no seu domínio numa relação semelhante definida no seu contra-domínio<sup>15</sup>. Aplicando esta noção a um predicado télico, a relação que é preservada é a de “parte de”, isto é, se *a* é parte de *b*, então um predicado télico que projecta *b* como tema no evento *e*, deve projectar *a* no evento *e'* que é parte de *e*. A ideia de homomorfismo pode ser explicada informalmente. Uma expressão como *ele bebeu uma chávena de chá* é interpretada como delimitada e télica na medida em que o objecto directo delimita o evento. Mas se se beber uma parte do chá contido na chávena só se consumiu uma parte do chá disponível e por isso cada parte bebida do chá pode ser relacionada com o intervalo de tempo em que beber essa parte de chá ocorreu. Assim, beber uma chávena de chá só termina quando todo o chá contido na chávena foi consumido.

Deste modo, os exemplos anteriores podem ter uma explicação. Um copo de água tem evidentemente várias subpartes que são quantidades de água, mas nenhuma é um copo de água. Se o predicado télico *beber* é um homomorfismo Tema-para-evento, então projecta a denotação deste argumento num evento de beber-um-copo-de-água e projecta também subpartes desta quantidade de água em subeventos de beber subquantidades de água, mas nenhuma dessas partes é *beber um copo de água*. No caso de *beber água*, como em (13), há também um homomorfismo em que se projecta uma quantidade de água e as suas subpartes no correspondente evento e subeventos. Mas neste caso o SN *água* não especifica uma quantidade definida de água e por isso, subquantidades da quantidade inicial podem ser referidas por *água*.

## Aspecto e Papéis Temáticos

Têm surgido na literatura diversas propostas sobre a articulação entre semântica lexical e estrutura argumental sintáctica em que se discute a relevância ou não dos papéis temáticos. Em vários estudos no domínio da sintaxe tem sido argumentado que os papéis temáticos não têm estatuto na teoria sintáctica. Uma dessas propostas é a de Tenny 94 que considera que as propriedades aspectuais relacionadas com os papéis temáticos constituem

---

<sup>15</sup> Sobre a apresentação e discussão formais destas questões veja-se PARTEE, Barbara H.; MEULEN, Alice; WALL, Robert E. — *Mathematical Methods in Linguistics*, Dordrecht, Kluwer Academic Press, 1990, capítulos 9, 10 e 11 e em especial p. 253-254.

a interface entre a semântica lexical e a estrutura argumental sintáctica, isto é, considera que a correspondência se faz entre propriedades aspectuais e sintaxe, através da *Hipótese de Interface Aspectual* (“Aspectual Interface Hypothesis”):

“The universal principles of mapping between thematic structure and syntactic argument structure are governed by aspectual properties. Constraints on the aspectual properties associated with direct internal arguments, indirect internal arguments, and external arguments in syntactic structure constrains the kinds of event participants that can occupy these positions. Only the aspectual part of thematic structure is visible to the universal linking principles.”<sup>16</sup>

Tenny defende que um determinado argumento tem um estatuto aspectual privilegiado na delimitação de uma expressão, aparentemente só pela razão de ser o argumento interno directo, para usar os seus termos. É o que se pode observar na *Restrição de Medição dos Argumentos Internos Directos* (“Measuring-Out Constraint on Direct Internal Arguments”):

“(i) The direct internal argument of a simple verb is constrained so that it undergoes no necessary internal motion or change, unless it is motion or change which ‘measures out the event’ over time (where ‘measuring out’ entails that the direct argument plays a particular role in delimiting the event).

(ii) Direct internal arguments are the only overt arguments which can ‘measure out the event’

(iii) There can be no more than one measuring out for any event described by the verb.”<sup>17</sup>

A assimetria entre argumento interno e externo é central no seu trabalho, mas em certos casos, o argumento externo pode determinar situações delimitadas ou não. Mesmo em Português, em que são mais raras as construções com meros plurais em posição de sujeito, é possível comparar as seguintes frases em que a primeira não é delimitada e a segunda é, na

---

<sup>16</sup> Cf. TENNY, Carol, L. — *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*, Dordrecht, Kluwer Academic Press, 1994, p. 2.

<sup>17</sup> TENNY, Carol, L. — *Op. cit.*, p. 11.

Esta restrição e as restrições sobre argumentos internos indirectos e argumentos externos, assim como a restrição de delimitação única são retomadas e/ou explicitadas na p. 114. A restrição sobre argumentos internos indirectos diz que estes só participam na estrutura de um evento se fornecerem um ponto terminal, enquanto a restrição sobre o argumento externo diz que este não pode participar na medição ou delimitação de um evento. Quanto à última restrição mencionada, tem a função de restringir as possibilidades aspectuais do verbo na medida em que considera que só pode ocorrer uma medição ou uma delimitação de um evento.

medida em que em (14) pode haver mais do que um evento e em (15) só há um evento, se não se considerar uma leitura genérica:

- (14) Voam gaivotas em frente da minha casa.  
 (15) Uma gaivota voa em frente da minha casa.

Nesta proposta, todas as construções que envolvem plurais estão fora de consideração, o que revela uma limitação, uma vez que em muitas construções meros plurais e massivos se aproximam, pois dão origem a expressões não delimitadas. Considerar meros plurais teria como consequência ter de ser reanalisada a assimetria entre argumento interno directo e argumento externo. Por outro lado, um argumento interno directo pode também determinar delimitação ou não:

- (16) Ele bebeu vários copos de água.  
 (17) Ele bebeu um copo de água.

O princípio subjacente à ‘Restrição de Medição’ não é muito claro, uma vez que esta não está necessariamente relacionada com a delimitação dos eventos. Tenny diz que delimitação é uma parte daquela restrição, mas não a implica, pois pode haver delimitação sem Medição, através da introdução de um termino fornecido por outro argumento interno (que a autora denomina indirecto) e criando um percurso (‘path’) implícito como, por exemplo, em *pôr o vaso na varanda* ou em *empurrar o carro para uma estação de serviço*, sendo neste último um objectivo (‘goal’).

As propostas feitas no texto citado e a sua articulação melhoraram consideravelmente em relação a anteriores<sup>18</sup>, mas quando fala em três classes de verbos, ‘verbos de tema incremental’, ‘verbos de mudança de estado’ e ‘verbos de caminho’ (‘route verbs’) novamente não tem em conta que a medição ocorre não por se tratar de um objecto directo, mas pelo tipo de referência nominal que se opera, pois basta que em vez de *tocar uma sonata* se tenha *tocar sonatas* para que não haja delimitação e não haja medida. O mesmo pode acontecer com os verbos de tema incremental como *beber um copo de água* e *beber água* ou *beber copos de água* ou ainda em verbos de mudança de estado, para usar os seus exemplos, *o terrorista explodiu uma bomba* que se pode comparar com *explodiu bombas*.

---

<sup>18</sup> Tenny vem desenvolvendo algumas destas ideias desde 1987 na sua dissertação de doutoramento. Veja-se TENNY, Carol, L. — *Grammaticalizing Aspect and Affectedness*, Dissertação de doutoramento, MIT, 1987; TENNY, Carol — L. — *The Aspectual Interface Hypothesis*, in SAG, Ivan; SZABOLSCI, Anna (organizadores) — *Op. cit.*, p. 1-27.



A razão que Tenny aponta para não tratar exemplos com meros plurais é estes induzirem muitas vezes uma leitura iterativa. Mas *comeu gelados* (por contraste com um outro exemplo seu: *comeu gelado*) não é necessariamente iterativa, embora arraste uma sucessão em virtude do que conhecemos do mundo. Por várias considerações feitas<sup>19</sup> pode depreender-se que a Restrição de Medição mede um único evento, mas em vários exemplos como *as bananas amadureceram* (p. 107) não pode ser garantido um amadurecimento único. Parece, assim, aconselhável que se tenha em consideração que a obtenção de um único evento depende da interpretação semântica. Por exemplo, veja-se que uma frase como *Ele viu cinco bactérias ao microscópio* pode ter duas interpretações, isto é, viu as cinco bactérias simultaneamente ou em sucessão, correspondendo no primeiro caso a um evento e no segundo a vários eventos. Deste modo, a forma como se processa a individuação dos eventos pode ser crucial, mas deve ter por base alguns princípios, entre os quais a unicidade dos papéis temáticos<sup>20</sup>. Nesta perspectiva, um princípio de individuação pode ser visto como um meio de projectar num domínio uma estrutura 'individualizada' que pode não ter em si.

### Caracterização semântica de alguns tipos de predicados

Uma questão debatida tem sido a de determinar em que medida os eventos podem ser considerados entidades primitivas ou, pelo contrário, serem estruturados<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Cf. TENNY, Carol, L. — *Aspectual Roles...*, p. 27 e s.

<sup>20</sup> Veja-se a este respeito CARLSON, Greg, N. — *Thematic roles and their role in semantic interpretation*, in "Linguistics", 22, 1984, p. 259-279

<sup>21</sup> No primeiro caso estão as concepções subjacentes à semântica de eventos na qual se podem incluir duas versões diferentes. Uma derivada das propostas de Davidson 67 e outra que constitui um dos pilares da Teoria das Representações Discursivas (Kamp 79 e 81). Neste último caso os eventos são tidos como primitivos no quadro de uma representação do discurso, enquanto no outro caso constituem uma categoria ontológica, uma nova espécie de entidades.

DAVIDSON, Donald — *The Logical Form of Action Sentences* in RECHER, Nicholas (organizador) — *The Logic of Decision and Action*, University of Pittsburgh Press, 1967. Reimpresso em DAVIDSON, Donald — *Essays on Actions and Events*, Oxford, Clarendon Press, 1980. KAMP, Hans — *Events, Instants, and Temporal Reference*, in BAUERLE, R.; EGLI, U.; von STECHOW, A. (organizadores) — *Semantics from Different Points of View*, Berlim, Springer Verlag, 1979, p. 376-416. KAMP, Hans — *A Theory of Truth and Semantic Representations* in GROENENDIJK, J. A. G.; JANSSEN, T. M. V.; STOKHOF, M. J. B. (organizadores) — *Formal Methods in the Study of Language*, Amsterdão, Mathematical Centre Tracts 136, I, 1981, p. 277-322.

Uma das propostas mais interessantes no domínio da semântica dos eventos é a de Krifka com uma abordagem no quadro da teoria dos Reticulados proposta por Link<sup>22</sup>. Em linhas gerais, consiste num modelo cuja estrutura é  $M_k = \langle O, E, U_O, U_E, \subseteq_O, \subseteq_E \rangle$ , em que  $O$  é o domínio dos objectos (atómicos ou complexos) e  $E$  o domínio dos eventos (atómicos ou complexos). Se o operador  $U_O$  se aplica a dois indivíduos,  $z$  e  $z'$ , então  $z U_O z'$  é também um indivíduo em  $O$ . Quanto a  $z U_E z'$ ,  $z$  é uma parte de  $z'$  em  $E$ . Não será, todavia, explicitado no seu pormenor o tratamento formal de frases na medida em que só se recorrerá a alguns conceitos desta proposta.

Veja-se então como se pode representar predicados de objectos como *água, um copo de água, maçãs e duas maçãs* :

- (18) a. *água*  $\subseteq O \wedge CUM$  (*água*)  
 b. *um-copo-de-água*  $\subseteq O \wedge CONT$  (*um-copo-de-água*)  
 c. *maçãs*  $\subseteq O \wedge CUM$  (*maçãs*)  
 d. *duas maçãs*  $\subseteq O \wedge CONT$  (*duas maçãs*)

Em qualquer dos casos se diz que se trata de predicados de objectos, sendo cumulativo em a. e em c. e contabilizável em b. e em d.<sup>23</sup>.

O mesmo se pode observar relativamente a *correr e correr cinco quilómetros*. Se, em vez de utilizar a representação clássica *correr (Maria)*, em que os predicados verbais de um lugar são reconstruídos como os predicados de objectos, se seguir a proposta de Davidson<sup>24</sup>, em que existe também um lugar argumental para evento, então a representação será *correr (Maria, e)*. No entanto, em várias propostas neo-davidsonia-

<sup>22</sup> Cf. KRIFKA, Manfred — *Nominal Reference...*; LINK, Godehard — *The Logical Analysis of Plurals and Mass Terms: A Lattice-Theoretical Approach*, in BÄUERLE, R., SCHWARZE, C.; von STECHOW, A. (organizadores) — *Meaning, Use and Interpretation*, Berlim, de Gruyter, 1983. p. 302-323. LINK, Godehard — *Algebraic Semantics for Event Structures* in GROENENDIJK, J. A. G.; STOKHOF, M. J. B.; VELTMAN, F. (organizadores) — *Proceedings of the Sixth Amsterdam Colloquium*, Amsterdão, Institute for Logic, Language and Information, 1987, p. 243-262.

<sup>23</sup> Deve ter-se em conta que o termo predicado está a ser utilizado na sua acepção semântica e por isso se pode falar de predicados de objectos, na medida em que são atribuíveis a entidades.

<sup>24</sup> DAVIDSON, Donald — *Op. cit.*

nas<sup>25</sup> considera-se que há predicados de eventos e que os participantes estão com eles relacionados através de relações temáticas tais como Agente, Paciente, Tema. Neste caso, a representação de *A Maria corre* será  $\text{correr}(e) \wedge \text{AG}(e, \text{Maria})$ .

Como já se observou anteriormente, predicados atélicos como *correr* e télicos como *correr cinco quilómetros* apresentam semelhanças com certas formas de referência nominal, e, assim, faz sentido considerar que os primeiros são cumulativos e os segundos contabilizáveis. Isto é, dois eventos de *correr* formam juntos um evento de *correr* enquanto dois eventos de *correr cinco quilómetros* não formam um evento de *correr cinco quilómetros*, não sendo nenhuma das suas partes (ou sub-eventos) um evento de *correr cinco quilómetros*<sup>26</sup>. Exactamente como *duas maçãs* não formam *uma maçã*, mas duas porções de *água* formam *água*.

Deste modo, a representação destes dois tipos de eventos, em que o primeiro é uma actividade e o segundo um “accomplishment”, pode apresentar paralelismo com a proposta para os predicados de objectos, que se apresentou acima:

- (19) a.  $\text{correr} \subseteq E \wedge \text{CUM}(\text{correr})$   
 b.  $\text{correr-cinco-quilómetros} \subseteq E \wedge \text{CONT}(\text{correr-cinco-quilómetros})$

---

<sup>25</sup> Veja-se: CARLSON, Greg, N. — *Op. cit.*. Parsons tem desenvolvido uma semântica de eventos baseada em propostas de Davidson. As suas concepções estão apresentadas em vários trabalhos, podendo destacar-se PARSONS, Terence — *Events in the Semantics of English: a Study in Subatomic Semantics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990.

Em trabalhos no domínio da sintaxe há também várias propostas em que se recorre também, embora com representações um pouco diferentes, à consideração de um argumento *evento* na estrutura argumental, embora não se considere nessa estrutura a atribuição de papéis temáticos. Por exemplo, RAPPAPORT e LEVIN consideram que existe uma estrutura lexical conceptual e uma estrutura lexical sintáctica (estrutura argumental). Esta última é isomorífica da estrutura -D (concepção sobre a qual não há acordo) e é uma representação estritamente sintáctica, propondo uma representação lexical semântica em termos de decomposição lexical.

Veja-se RAPPAPORT, Malka; LEVIN, Beth — *What to do with  $\Theta$  roles*, in WILKINS, W. — *Syntax and Semantics 21: Thematic Relations*, Academic Press, 1988, p. 7-36. LEVIN, Beth; RAPPAPORT HOVAV, Malka — *Unaccusativity At the Syntax-Lexical Semantics Interface*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.

<sup>26</sup> No entanto, é discutível se uma frase como *O Pedro e a Maria correram cinco quilómetros* descreve um evento ou dois. Se se recorrer à propriedade de somatividade (ver adiante), então pode dizer-se que se trata de um evento de correr cinco quilómetros duas vezes, à semelhança de dois eventos distintos de beber um copo de água poderem produzir um evento de beber dois copos de água.

Quando se está a caracterizar os predicados desta forma, é preciso ter em atenção que, tradicionalmente, se considera que um predicado télico tem um ponto terminal e um atélico não tem. Por isso, convém acrescentar se tais predicados possuem ( $PT(P)$ ) ou não ( $\neg PT(P)$ ) esse ponto terminal:

- (20) a.  $\text{correr} \subseteq E \wedge \neg PT(\text{correr})$   
 b.  $\text{correr-cinco-quilómetros} \subseteq E \wedge PT(\text{correr-cinco-quilómetros})$

Por outro lado, a noção de ponto terminal só pode ser definida relativamente a eventos-tipo uma vez que qualquer evento concreto de *correr* ou de *correr cinco quilómetros* tem um ponto terminal que pode até ser idêntico. A diferença é que um evento de *correr* pode ser parte de um evento maior (com um ponto terminal posterior), o que não acontece com predicados como *correr cinco quilómetros*<sup>27</sup>.

No quadro da proposta de Krifka<sup>28</sup> é possível provar que um predicado cumulativo e não singular não tem normalmente um ponto terminal fixado e é atélico. Mas um evento contabilizável tem um ponto terminal e é télico porque todas as partes de um tal predicado têm o mesmo ponto terminal e por isso todos os 'sub-eventos' coincidem com o evento considerado. No entanto, há predicados que apresentam um ponto terminal, mas não são contabilizáveis como, por exemplo, *ir para a escola*, *correr para o jardim*.

### Algumas considerações sobre os argumentos

As propriedades referenciais de alguns argumentos sintácticos são transferidas para as propriedades referenciais da expressão complexa no caso de certas relações temáticas. Por exemplo, considere-se *beber água*. O objecto está sujeito ao evento de uma forma gradual. *Água* é cumulativo e por isso este predicado também pode ser aplicado a partes próprias de água como seja *água'*. Por outro lado, *beber água* também se devia aplicar a partes do evento *e*, isto é, *e'*. Mas se considerarmos um predicado como

<sup>27</sup> Veja-se a propósito uma proposta de tratamento do Progressivo com recurso a noções como *parte de evento* e *fase de evento*. LANDMAN, Fred — *The Progressive* in "Natural Language Semantics", vol. 1, n.º 1, 1992. OLIVEIRA, F. — *Algumas Questões sobre Tempo e Aspecto*, "Cadernos de Semântica", n.º 9, 1992. OLIVEIRA, F. — *Op. cit.*

<sup>28</sup> KRIFKA, Manfred — *Nominal Reference...*

*um copo de água*, que é contabilizável, nenhuma parte pode ser descrita como *um copo de água* e nenhuma parte do evento pode ser descrita como *beber um copo de água*.

Neste caso é preciso assumir-se um homomorfismo de objectos para eventos de forma que possa conservar a estrutura reticular<sup>29</sup>.

As propriedades da relação temática entre evento e objecto devem determinar esse homomorfismo. Essas propriedades são as seguintes: somatividade, unicidade de objectos, unicidade de eventos, projecção para objectos e projecção para eventos. Quanto à primeira, pode ser definida informalmente do seguinte modo: dois eventos distintos de *beber um copo de água* produzem um evento de *beber dois copos de água*<sup>30</sup>. A propriedade de unicidade de eventos capta a relação de um evento com um objecto específico (*um copo de água*). A projecção para objectos capta a relação de cada parte de beber água com uma parte da água do copo e a última propriedade diz que cada parte do copo de água bebido corresponde a uma parte do evento de beber. A sua caracterização formal é a seguinte<sup>31</sup>:

(21)

Somatividade:

$$\forall R[\text{SOM}(R) \leftrightarrow e, e', x, x' [R(e, x) \wedge R(e', x') \rightarrow R(e \cup e', x \cup x')]]$$

Unicidade de objectos:

$$\forall R[\text{UNI-O}(R) \leftrightarrow \forall e, x, x' [R(e, x) \wedge R(e, x') \rightarrow x = x']]$$

Unicidade de eventos:

$$\forall R[\text{UNI-E}(R) \leftrightarrow \forall e, e', x [R(e, x) \wedge R(e', x) \rightarrow e = e']]$$

Projecção para objectos:

$$\forall R[\text{PRO-O}(R) \leftrightarrow \forall e, e', x [R(e, x) \wedge e' \subseteq e \rightarrow \exists x' [x' \subseteq x \wedge R(e', x')]]]$$

Projecção para eventos:

$$\forall R[\text{PRO-E}(R) \leftrightarrow \forall e, x, x' [R(e, x) \wedge x' \subseteq x \rightarrow \exists e' [e' \subseteq e \wedge R(e', x')]]]$$

Para que um predicado verbal seja cumulativo, o argumento tem de ser cumulativo e a relação temática somativa (*ler cartas*). Um predicado como *ler a carta* numa leitura não iterativa não pode ser estritamente

<sup>29</sup> Veja-se o que anteriormente se disse sobre homomorfismo.

<sup>30</sup> O que é interessante considerar é como se pode 'olhar' para os eventos de formas diversas, isto é, *Ele bebeu dois copos de água* pode ser considerado um evento, mesmo quando se sabe que não é possível que tal ocorra no mundo real tal como o conhecemos.

<sup>31</sup> 'U' é uma operação de dois lugares, *junção*. '⊆' é uma relação de dois lugares, *parte*.

cumulativo (uma vez que este predicado é cumulativo e não singular) e por isso não pode ser atélico. Um predicado como *ler uma carta*, em que uma carta é contabilizável, tem como condições que o papel temático deve satisfazer unicidade de objectos e projecção para objectos, excluindo-se a interpretação iterativa. Neste caso pode provar-se que o predicado é também contabilizável e nessa medida atélico. Em certos casos, a interpretação iterativa parece não ser possível como é o caso de objectos realizados ou consumidos (*escrever a carta, beber a água*)<sup>32</sup>. Pode neste caso considerar-se um caso especial do anterior em que as relações temáticas satisfazem unicidade de eventos.

É também possível provar que expressões adverbiais durativas como *durante uma hora* seleccionam predicados verbais atélicos e expressões adverbiais de medição de tempo seleccionam predicados atélicos. A razão reside em se considerar que as expressões durativas pressupõem que o predicado verbal é estritamente cumulativo enquanto no outro caso se pressupõe que é 'atómico' (informalmente: não tem subpartes e por isso é indivisível). Predicados contabilizáveis são atômicos e não cumulativos e por isso não ocorrem com expressões durativas. Os predicados cumulativos podem combinar-se com expressões durativas e com adverbiais de medição se forem atômicos. Este último caso não se verifica a maior parte das vezes e por isso a associação de expressões de medição de tempo a tais predicados é pouco aceitável.

Uma consequência da utilização de tais propriedades da relação temática, que estabelece o elo entre evento e objecto, é este estar sujeito ao evento de forma gradual. A gradualidade compreende unicidade de objectos, projecção para objectos e projecção para eventos. Assim, os papéis temáticos de Paciente podem ser gradualmente realizados ou consumidos e nestes dois casos têm a propriedade de somatividade, gradualidade e unicidade de eventos (exemplos: *escrever uma carta, comer uma maçã*)<sup>33</sup>. Há

<sup>32</sup> Note-se, no entanto, que em exemplos como *Ele escreveu a carta vezes sem conta* é possível uma leitura iterativa. Este tipo de verbos parece permitir duas interpretações, pois tanto é possível interpretar como tendo escrito uma carta determinada (*Ele escreveu a carta*) e nesse caso não é iterativo, como é possível ter uma interpretação em que o que está em causa é o tipo de carta. Por isso uma frase como *Ele escreveu a carta vezes sem conta durante um mês* é uma frase perfeitamente aceitável, mas uma frase como *Ele bebeu a água vezes sem conta durante um mês* não é aceitável.

<sup>33</sup> Gradualidade pode ser definida da seguinte forma em que P é um predicado:  $\forall P[\text{GRAD}(P) \leftrightarrow \text{UNI-O} \wedge \text{PRO-O} \wedge \text{PRO-E}(P)]$ . No entanto deve ter-se em conta que a gradualidade diz respeito ao evento e nos casos em que há um homomorfismo, o objecto com papel temático de Paciente é também gradualmente realizado ou consumido. Veja-se também o que se disse a propósito de tema incremental.

também pacientes graduais que não têm a propriedade de unicidade de eventos (exemplo: *ler um jornal, escrever um livro*)<sup>34</sup>.

A questão da unicidade de objectos tem sido discutida por vários autores<sup>35</sup>. Carlson utiliza o termo unicidade temática, Dowty fala em 'uniqueness of role-bearers' e é uma exigência para o tratamento de papéis temáticos como funções em Link. Carlson sugere que as funções temáticas podem servir para distinguir e separar eventos na base desta propriedade e da discriminação de objectos envolvidos nos eventos. Esta é talvez uma proposta demasiado forte na medida em que, com certos predicados, o mesmo evento pode não estar associado a um único objecto, como, por exemplo, ver uma pessoa e ver ao mesmo tempo o chapéu que ela tem na cabeça.

A projecção para objectos e a projecção para eventos constituem o núcleo da construção do homomorfismo de objectos para eventos, que, em geral, parece aplicar-se a Paciente em posição de argumento interno, não sendo possível com outras relações temáticas como Agente. Como já se disse anteriormente, um predicado como *ler um livro* é gradual e por isso cada parte do livro corresponde a uma parte da leitura e vice versa. Mas como se pode considerar indivíduos que são o resultado de uma soma (veja-se a propriedade de somatividade), é possível que aquelas relações também se apliquem a outras funções temáticas. Por exemplo, *ver cinco crianças, inspeccionar cinco escolas*. O primeiro caso pode ter pelo menos duas interpretações, isto é, mesmo que seja só um experienciador, o predicado pode aplicar-se a eventos com estruturas diferentes: ver as cinco crianças simultaneamente ou vê-las sucessivamente, uma de cada vez. Neste último caso pode falar-se de projecção para eventos e de projecção para objectos, pois para cada parte do evento complexo há uma parte do indivíduo-soma que é visto neste evento. É, aliás, a única possível interpretação para o segundo predicado. Por isso, a expressão adverbial de medição de tempo pode ocorrer, considerando-se que se trata de um predicado télico.

(22) A Maria viu cinco crianças numa hora.

No entanto, o facto de certos verbos como *ver* terem interpretações em que os papéis temáticos se comportam como os de verbos como *comer*,

<sup>34</sup> É bastante interessante observar que, quando não há gradualidade, o progressivo dá origem a uma continuidade ou a uma iteratividade como, por exemplo, *Ele está a empurrar o carro* ou *Ele está a espirrar*. Assim, alguns efeitos do paradoxo do Imperfectivo só fazem sentido em casos delimitados, embora não necessariamente medidos.

<sup>35</sup> Veja-se a este respeito CARLSON, G. — *Op. cit.*; DOWTY, D. — *On the semantic content...*; LINK, G. — *Algebraic Semantics...*

evidência que a gradualidade não é um traço gramatical, mas tem mais que ver com certas características do conhecimento do mundo.

Porém, não quer isto dizer que todos os argumentos internos com função de objecto directo delimitem aspectualmente o predicado. Não só é possível construções com objecto directo que não medem nem delimitam (*lavar uma camisa, empurrar um carro*), como pode haver casos em que também o sujeito pode contribuir para determinar uma não delimitação, e, em particular, uma não unicidade de eventos, como em exemplos do tipo de (14).

### Comentários

As propostas de Tenny são interessantes e, de certa forma, podem ser vistas como uma tentativa de precisão relativamente às propostas de Dowty, pois podem fornecer alguns critérios para determinar as funções sintácticas dos argumentos. No entanto, as propriedades aspectuais não podem ser propriedades de argumentos nominais, pois são determinadas por certas relações semânticas entre o predicador e os argumentos (e muitas vezes pelos adjuntos). Assim, parece mais correcto considerar que, quando há ‘medição’, ela é feita, preferencialmente, pelo objecto directo, embora este não tenha sempre essa função sendo, por isso, necessário recorrer a partículas verbais para o Inglês (como, por exemplo, *up* em *eat up*) ou considerar que existe um ‘terminus’ explicitado por um outro argumento interno.

Tenny considera que só a estrutura aspectual é visível à sintaxe e que esta não precisa de “ver” os papéis temáticos. Isto é, são os papéis aspectuais Measure, Terminus e Path que de certa forma fazem a ponte entre uma estrutura conceptual e a sintaxe (ou estrutura argumental)<sup>36</sup>. Nessa medida, segundo Tenny, a ‘Restrição de Medição do Argumento Interno

---

<sup>36</sup> A ideia da existência de operações de ligação entre a semântica e a sintaxe está actualmente bastante difundida nestes domínios, embora com diferenças entre si. Em LEVIN, B.; RAPPAPORT HOVAV — *Op. cit.* as autoras consideram que existem regras de ligação (linking rules) que são responsáveis pela determinação das estruturas argumentais de um grande número de verbos. No entanto, as regras que propõem dizem respeito só aos verbos intransitivos, uma vez que o seu objecto de análise é a inacusatividade. As regras que propõem são as seguintes: ‘Immediate Cause Linking Rule’, ‘Existence Linking Rule’ e ‘Default Linking Rule’. Estas regras têm uma ordem de precedência. Veja-se em especial p.136 e ss.

No entanto, Chomsky tem uma posição diferente sobre esta questão. Considera que a atribuição dos papéis temáticos é básica. Veja-se CHOMSKY, Noam — *Categories and Transformations*, não publicado, 1995.



Directo' dá conta das três primeiras caracterizações de proto-paciente de Dowty<sup>37</sup> e nos casos em que não existe o papel Measure, está-se perante a propriedade 'estacionário', que é outra propriedade de proto-paciente proposta por Dowty. No entanto, aquela autora considera que só há 'medição' com "non-stative delimiting verbs", o que torna mais evidente que a medição realizada pelo objecto directo está sujeita a certos condicionalismos. O modo como articula verbos e papéis aspectuais suscita a questão de saber se os verbos são delimitados por o argumento interno directo poder medir aspectualmente o evento ou o inverso.

Por outro lado, é estranho que só os papéis aspectuais estejam acessíveis à sintaxe, pois como explicar que frases com um verbo como *escrever* seleccionem para seu sujeito um SN com características de agentividade e não para objecto directo. Isto é, *a Maria escreveu uma carta* e não *a carta escreveu a Maria*. Nesta linha está também um outro problema que consiste em determinar como seria possível que frases como *ela escreveu cartas* ou *ela comeu gelado* seleccionem o que é sujeito e o que é objecto se o critério fosse só o de medir o evento. Aliás, há casos em que se verifica que é o SN com função de sujeito que é o tema incremental, como, por exemplo, em *o público saiu da sala de concertos em 10 minutos*. Acrescente-se ainda que ficam de fora os verbos estativos, relativamente aos quais um critério de medição não pode ser aplicado nos moldes propostos por Tenny, na medida em que são por sua natureza não limitados.

Parece-me ser uma forma interessante de precisar a grelha de relação entre os papéis temáticos e a selecção argumental, mas necessita de ter em consideração os plurais, da contribuição do estudo do Aspecto da frase e de ter em conta que há propriedades associadas aos papéis temáticos que têm que ser visíveis na sintaxe.

A ideia de que estas propriedades semânticas podem apoiar a selecção dos argumentos, em especial a sua ordenação, deve ser vista não como uma determinação completa, mas só aproximada.

Um tema incremental que determine telicidade parece ser bastante significativo para a distinção entre verbos inacusativos e inergativos. A hipótese avançada por Dowty vai no sentido de considerar que verbos intransitivos, que são agentivos e atélicos são inergativos e verbos não-agentivos e télicos são inacusativos, deixando em aberto as outras duas possibilidades<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Veja-se atrás neste artigo.

<sup>38</sup> Vejam-se, a este respeito, as hipóteses de LEVIN, B.; RAPAPORT-HOVAV — *Op. cit.*. Embora partindo de pressupostos teóricos diferentes, é possível estabelecer paralelismos entre as suas propostas e as de Dowty.

Por outro lado, é importante ter em conta que é a semântica das expressões nominais em certas posições argumentais conjuntamente com as relações estabelecidas pelos verbos que pode esclarecer a complexa rede de relações temáticas.

## **Conclusão**

A noção de individuação é uma propriedade da relação entre objecto participante e evento e tanto pode dizer respeito a nomes como a eventos. Está reflectida na estrutura linguística em várias categorias (por exemplo: determinantes, casos, aspecto, número), mas também depende da ordem das palavras e de várias restrições contextuais.

Um problema relacionado com esta questão é a articulação Sintaxe-Semântica-Léxico. Em primeiro lugar, é preciso esclarecer se a estrutura argumental está separada de outras informações e é estritamente sintáctica ou não; em segundo lugar, parece pertinente pensar se há uma “parte” semântica conceptual que é primitiva e uma “parte” lexical que actua paralelamente com a estrutura argumental. Se se aceitar que os papéis temáticos não são uma colecção de informações mais ou menos sintácticas ou semânticas e que, pelo contrário, são propriedades semânticas que estabelecem tipos de relações, então pode dizer-se que são um meio de estabelecer, por defeito, o tipo semântico dos sintagmas que podem desempenhar determinadas funções sintácticas.

É claro que a complexidade destas questões exige um maior aprofundamento, mas constituem seguramente um dos núcleos da articulação Sintaxe-Semântica-Léxico com consequências para a forma da gramática.

*Fátima Oliveira*

## DEIXIS E POESIA

“A poesia, já sabemos, não nomeia, não descreve, não conta nem realmente age como age qualquer fala: não é assertiva, nem performativa, mas comunica no sentido mais exigente do termo comunicar que, de modo tão flagrante, nós surpreendemos a perturbar os linguistas (...).”

(ÓSCAR LOPES)

Se me abalanço a enfrentar os desafios que a poesia apresenta a quem estuda o funcionamento da língua, é por estar certa de que, ao fazê-lo pela mão de Óscar Lopes, vou percorrer esse terreno difícil por caminhos traçados com saber, argúcia e intuição.

Com efeito, e tal como fiz alguns anos atrás ao participar numa outra homenagem a Óscar Lopes<sup>1</sup>, proponho-me alicerçar este artigo na leitura de alguns dos seus textos, procurando fazer dessa leitura (ao erigi-la em poderosa exortação à reflexão e à escrita) o cerne da homenagem que quero prestar.

Também desta vez aconteceu ser um curto prefácio<sup>2</sup> de Óscar Lopes — “Poesia e Deixis”<sup>3</sup>, escrito muito recentemente — o ponto de partida da minha reflexão. “Poesia e Deixis”: só este título, sem mais nada, seria sufi-

---

<sup>1</sup> O *Encontro de Homenagem a Óscar Lopes* promovido pela Associação Portuguesa de Linguistas que se realizou no Porto em 1987 (4 e 5 de Junho) e em que apresentei a comunicação *Referência, 'translação de referência' e 'excesso referencial': uma leitura do 'excesso' em dois textos de Óscar Lopes*, publicada nas “Actas” do referido *Encontro* (Porto, 1991) e também na “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, II série, vol. IV, Porto, 1987.

<sup>2</sup> Na *Homenagem de 1987* ocupei-me do prefácio a MARANHÃO, Haroldo — *A Porta Mágica*, Coimbra, Vértice, s/d, intitulado “Como eu gosto deste livro”, tentando evidenciar a importância desse bellissimo texto (que, à primeira vista, parece constituir apenas uma reacção emotiva à leitura do livro prefaciado) no âmbito da teorização sobre problemas fundamentais da referência linguística (ver o artigo citado na nota anterior).

<sup>3</sup> Prefácio a BRANCO, Rosa Alice — *A Mão Feliz. Poemas d(e)íticos*, Col. “Os Olhos e a Memória”, n.º 67, Porto, Limiar, 1994.

ciente para me motivar à continuação de um diálogo que há muitos anos mantenho com Óscar Lopes sobre a *deixis*, um aspecto do funcionamento da linguagem sobre que compartilhamos preocupações e fascínios<sup>4</sup>.

## 1. “Poesia e Deixis”

A associação (à primeira vista inesperada) no título desse prefácio, entre *poesia* e *deixis* faz eco do tema explicitamente enunciado no surpreendente subtítulo do livro prefaciado: *Poemas D(e)ícticos*. O texto de Óscar Lopes reage, antes de mais, à surpresa deste subtítulo e depois à leitura de um conjunto de poemas em que, segundo afirma “(...) se descobre, em português, a poesia dos demonstrativos.”<sup>5</sup>

Apesar de reconhecer que se trata de um prefácio bem adequado às suas funções<sup>6</sup>, a sua leitura deixou-me aquém das expectativas sugeridas pelo título: sabendo, como sei, quanto quer a *deixis* quer a *poesia* são temas que tocam fundamente Óscar Lopes, esperaria que a associação entre eles provocasse uma irrupção feérica daquelas chispas de emoção intelectual incontida que tornam inconfundíveis alguns dos seus melhores textos.

Mas neste prefácio não encontrei, de um modo geral, uma expressão muito patente dessa emoção incontida. Com excepção de alguns momentos

---

<sup>4</sup> Como prova disso, transcrevo (com sua autorização) o início da dedicatória inscrita por Óscar Lopes, há quase dez anos, no livro *Uma Arte de Música e Outros Ensaios* (Porto, Oficina Musical, 1986): “Para a Fernanda Irene, com quem compartilho várias cismas acerca da *deixis* (...)”.

<sup>5</sup> Prefácio a BRANCO, Rosa Alice — *Cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> Aludo às “funções prefaciais” que G. Genette sistematizou numa obra dedicada aos prefácios e outros paratextos (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987); essas funções, no caso de um prefácio escrito por um autor diferente do autor da obra (“préface allographe”, na designação de Genette), são as de apresentar e comentar o livro que antecedem, conferindo, para além disso, uma caução de qualidade que possa constituir como que uma “recomendação” do livro ao leitor. Os prefácios de Óscar Lopes (que escreveu em grande número (contei mais de trinta, numa pesquisa rápida e seguramente não exaustiva) cumprem estas funções mas, por vezes, excedem-nas em grande medida. Poderia aplicar-se a alguns deles a seguinte avaliação que faz A. Culioli no final de um seu prefácio: “Ceci n’est pas une préface, mais une digression reconnaissante provoquée par l’effet stimulant de ces articles (...)” (CULIOLI, A. — “En guise d’introduction”, prefácio a ATLANTI, F. et alii — *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p.12). No caso dos prefácios de Óscar Lopes a que me refiro, esse efeito estimulante da obra prefaciada é simultaneamente intelectual e afectivo e provoca realmente digressões empáticas marcadas por grande intensidade (cf. o já referido prefácio “Como eu gosto deste livro”) e que chegam a transformar-se, pela sua extensão, em estudos autónomos, como aconteceu com *Uma Espécie de Música*, o inspirado prefácio (de 97 páginas!) a uma edição das obras completas de Eugénio de Andrade (ver, adiante, nota 8), prefácio de que me ocuparei largamente na continuação deste artigo.

de sintonia intelectual e afectiva com a leitura de poemas do livro prefaciado, o tom é contido, algo distante, técnico até. É o tom de um especialista que consegue apresentar ao leitor (que é suposto ser um leigo, provavelmente intrigado com o subtítulo do livro...), numa síntese rápida, um conjunto de complexos problemas teóricos relativos à *deixis*. Há uma única quebra neste tom expositivo e científico quando Óscar Lopes, inesperadamente, “se maravilha” com a *deixis*:

“A maravilha da *deixis* (que surge sempre tardiamente nas pessoas e nas línguas) é a da descoberta de que é possível tocar (...) o próprio singular cambiante sob o seu universal.”<sup>7</sup>

Uma única quebra, a formar a pequena brecha por onde entrei neste texto. Por onde nele entrei e por onde dele saí, como explicarei a seguir.

Esta afirmação fez-me entrever a viabilidade de uma efectiva aglutinação entre *poesia* e *deixis*, termos que, no conjunto do texto, me tinham aparecido apenas justapostos e mantendo sempre entre si pelo menos a pequena distância sugerida pela copulativa que os liga no título. E porquê esta afirmação, que afinal só se refere à *deixis*? É que a característica fundamental (a “maravilha”) que Óscar Lopes aí atribui à *deixis* poderia igualmente ser atribuída à *poesia* que, no seu sentido mais depurado, pode ser sempre também, e talvez antes de tudo o mais “a descoberta de que é possível tocar o singular cambiante sob o seu universal”.

Daqui parti para a hipótese de que a possibilidade (ou, pelo menos, uma das possibilidades) de geminação entre poesia e *deixis* decorre do facto de serem, uma e outra, fenómenos linguístico-cognitivos que evidenciam um problema que está no cerne do conhecimento e da linguagem (da linguagem como conhecimento) e que é o da dialéctica entre o *singular* e o *geral*.

É esta a ideia que me proponho desenvolver com base na leitura de alguns textos de Óscar Lopes, tentando evidenciar que muitas vezes e de forma cruzada ele nos fala de *deixis* quando está a falar de *poesia* e poderia estar a falar de *poesia* quando está a falar de *deixis*.

O título deste prefácio recente — “Poesia e Deixis” — não corresponde, portanto, ao anúncio de um tema novo na obra de Óscar Lopes: constitui apenas, a meu ver, a formulação explícita de uma associação temática que nela estava presente desde há muito. Foi por ter tido esta percepção que, como disse atrás, “saí” deste texto logo a seguir a ter nele

<sup>7</sup> Prefácio a BRANCO, R. A. — *Cit.*, p. 10.

entrado: a sua leitura acabou por ser apenas um “ponto de passagem” para a (re)leitura de alguns textos anteriores de Óscar Lopes quer sobre *deixis* quer sobre *poesia*, com destaque para os inspirados estudos que dedicou à poesia de Eugénio de Andrade e, entre eles, para “Uma Espécie de Música”, esse belíssimo ensaio que, apesar de a sua extensão não o fazer supor, começou também por ser um prefácio<sup>8</sup>.

De um prefácio a outro: poderia resumir assim o percurso que me levou, pela poderosa sugestão de um título — “Poesia e Deixis” —, ao (re)encontro de um dos mais completos e sentidos textos de Óscar Lopes<sup>9</sup>.

## 2. “A intuição da vivência irrepitível”

Ao resumir, no final de um seu artigo sobre o conceito dístico de presente<sup>10</sup>, o essencial do tema tratado, Óscar Lopes afirma ter procedido à análise de

“(…) várias formas de mediação em que *a intuição da vivência irrepitível se articula com um contrapolo de generalidade e de intersubjectividade humana.*”<sup>11</sup>

Aqui está um dos mais flagrantes casos em que, como afirmei atrás, Óscar Lopes está a falar de *deixis* mas poderia estar a falar de *poesia*. E é importante notar que mais uma vez (como na afirmação já citada sobre “a maravilha da *deixis*”) o que está em foco é a dialéctica entre o *singular* e o seu contrapolo *geral*. Um problema que, aliás, insinua sempre a sua presença quando Óscar Lopes trata da *deixis*; uma leitura atenta de textos seus

<sup>8</sup> Prefácio a ANDRADE, Eugénio — *Poesia e Prosa (1949-1979)*, Col. “Biblioteca de Autores Portugueses”, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980; o prefácio de Óscar Lopes ocupa as págs. III-C do 1.º vol. e foi posteriormente publicado à parte, com mais dois estudos sobre a poesia de Eugénio de Andrade em LOPES, Óscar — *Uma Espécie de Música (A poesia de Eugénio de Andrade). Três Ensaios*, Col. “Estudos Portugueses”, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

<sup>9</sup> Referindo-se a “Uma Espécie de Música”, num texto posterior, Óscar Lopes afirma que esse ensaio “(...) não era só um exercício de entendimento; era um exercício, tanto quanto possível disciplinado, de fruição.” (LOPES, O. — *Mãe d’Água ou a poesia de Eugénio*, “Boletim da 63.ª Feira do Livro”, Porto, 1993, p. 17).

<sup>10</sup> *Para um conceito semântico operativo de presente*, comunicação apresentada ao “I Colóquio de Estudos Linguísticos — Teoria do Texto”, Universidade de Évora, Fevereiro-Março de 1985 (inédito).

<sup>11</sup> Tratando-se de um texto inédito, cito-o pelo original dactilografado (p.7); nesta, como em todas as subsequentes transcrições de textos de Óscar Lopes, os itálicos são da minha responsabilidade.

sobre o tema permite detectar várias referências, rápidas e alusivas mas persistentes, a essa preocupação central:

“A *solidariedade*, na referência, *entre o singular e o genérico* é muito complexa.”<sup>12</sup>;

“[a deixis é] (...) uma das mais interessantes feições da linguagem humana, feição que sumariamente caracterizarei como sendo a de *uma certa dialéctica da variável e da invariante*.”<sup>13</sup>;

“os *dícticos* (...) trazem consigo a *pregnância impressiva que uma percepção directa apresenta*.”<sup>14</sup>;

“(...) quando se usa apropriadamente uma palavra como “tu”, “isto” ou “agora” assinala-se algo de *único* ou, em certa medida, *irrepetível*.”<sup>15</sup>;

“Em tudo isto [funcionamento dos *dícticos*] se sente a dialéctica entre a imprescindibilidade de, ao falarmos, referirmos sempre *algo de conexamente (e contraditoriamente) geral e singular*.”<sup>16</sup>

Alonguei-me nesta transcrição de passos de artigos de Óscar Lopes sobre a *deixis*, no sentido de pôr em evidência a sua subjacente relação com outros textos em que nos fala de *poesia*. Duas, pelo menos, das expressões que sublinhei nestes excertos — “a intuição da vivência irrepetível e “a *pregnância impressiva de uma percepção directa*” — poderiam, sem qualquer alteração, ser transpostas para os textos que Óscar Lopes escreveu sobre a poesia de Eugénio de Andrade. É flagrante, com efeito, a coincidência daquelas tentativas de caracterização da *deixis* com as que, nestes textos, visam a poesia de Eugénio de Andrade, uma poesia em que Óscar Lopes destaca

“(...) imagens verbais que postulam *um momento singular* do vivido real.”<sup>17</sup>,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>13</sup> LOPES, O. — *Observações sobre os actualizadores em português*, “Actas do Encontro de Homenagem a Óscar Lopes”, Associação Portuguesa de Linguistas, Porto, 1991 (1987), p. 19.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>15</sup> LOPES, O. — *Ultima Lição*, “Letras e Letras”, n.º 8, Janeiro de 1988, p. 24.

<sup>16</sup> De um texto inédito que Óscar Lopes escreveu para ler na arguição da minha dissertação de doutoramento, em Fevereiro de 1990.

<sup>17</sup> LOPES, O. — *Uma Espécie de Música*, cit., p. 81.

em que encontra

“(…) numerosos poemas que (…) afinam pelo diapasão de um “estar aqui”, de um “eis”, de um “hoje” ou de um “agora.”<sup>18</sup>,

em que

“(…) os morfemas ‘demonstrativos’ de presença são colocados com ênfase.”<sup>19</sup>,

em que

“(…) predomina o indicativo, talvez aqui mais apropriada mente designável como *presentificativo*, reforçado pela explicitude do dispositivo da enunciação (*eu*, e até *eu falo*, *aqui*, *agora*) (...).”<sup>20</sup>,

o que o leva a designá-la como

“Poesia de *presença* (...)”<sup>21</sup>,

como

“(…) epifania presentificadora.”<sup>22</sup>.

Estas citações, entre muitas outras possíveis, revelam a que ponto Óscar Lopes é sensível ao carácter *ostensivo*, *mostrativo* — *dictico* — da poesia de Eugénio de Andrade. Apesar de nunca usar estes termos para a qualificar, apesar de não falar explicitamente de *deixis*, aparece-me, à transparência da sua escrita, a presença da mesma preocupação detectada nos textos sobre a *deixis*: a harmonização entre o *singular* e o *geral*, contraditoriamente conexos. O instante irrepitível que, quando fixado na palavra poética, vai cumprir-se numa repetição infundável de instâncias de leitura; o efémero mais efémero envolto numa aura de perenidade; a indivi-

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>19</sup> *ibidem*, pp. 80-81.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>22</sup> “Eugénio de Andrade: o texto inconsútil entre a voz e as coisas”, in LOPES, O. — *A Busca de Sentido*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 234.



dualidade irreduzível de um homem a projectar-se para a do(s) leitor(es) e a instituir-se como condição de todos os homens... A poesia assume, intensificando-a, a função cognitiva da linguagem verbal que visa, justamente, a indispensável articulação entre o *singular* e o *geral* que está na base do conhecimento.

Na poesia, “fogo de conhecimento, (...) o particular e o universal coincidem”, confirma-nos o próprio Eugénio de Andrade num texto de *Rosto Precário* significativamente intitulado “Poética”<sup>23</sup>, onde analisa o “acto poético” como

“(…) mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, [em que] o que vem à tona é *tanto uma singularidade como uma pluralidade.*”<sup>24</sup>

A fusão do *singular* e do *geral* consumada pelo acto poético que é também descrito, logo a seguir, como acto de *mostração*, de *presentificação*:

“*Ecce Homo*, parece dizer cada poema. Eis o homem, eis o seu efémero rosto feito de milhares e milhares de rostos, todos eles esplendidamente respirando a terra, nenhum superior a outro, separados por mil e uma diferenças, unidos por mil e uma coisas comuns, semelhantes e distintos, parecidos todos e contudo cada um deles único, solitário, desamparado.”<sup>25</sup>

A linguagem reencontra, como poesia, a pureza primitiva do gesto de apontar.

Sobrepõem-se e coincidem, neste texto de Eugénio de Andrade, a caracterização da poesia em geral com a da sua própria poesia<sup>26</sup>, tão claramente “presentificadora” (implícita e até explicitamente, já que são nela frequentes expressões como “eis”, “aqui está”), tão imediata na mediação

---

<sup>23</sup> ANDRADE, Eugénio — *Poesia e Prosa*, cit., 2.º vol., pp. 297-298.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 297 (o *italico* é da minha responsabilidade).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>26</sup> Há sobretudo um momento deste texto de Eugénio de Andrade em que a caracterização da poesia (em geral) se singulariza como uma inequívoca (e admiravelmente concisa) caracterização da sua própria poesia: “Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o silêncio (...)” (*ibidem*, p. 297).

que instaura entre nós e as coisas, tão pura no modo como nos induz a uma captação do instantâneo<sup>27</sup> simultânea e inseparável de uma percepção do eterno, do intemporal.

### 3. “Epifania presentificadora”

No âmbito do *tempo*, uma das dimensões *dícticas* da linguagem, a dialéctica do *singular* e do *geral*, contraditórios e conexos, corporiza-se como relação entre o *instantâneo* e o *intemporal*: entre o momento presente, o *agora* da enunciação, sempre único e irrepetível, e a possibilidade de conceber em conjunto todos os momentos virtualmente presentes em todos os tempos (= mundos) possíveis. O instantâneo e o intemporal não se excluem mutuamente, e a prova é que o *presente do indicativo*, tempo verbal que significa a coincidência dítica com a instância da enunciação, se presta também à expressão do intemporal.

O tempo verbal predominante na poesia de Eugénio de Andrade é justamente o *presente do indicativo*<sup>28</sup>, que nela assume plenamente a sua

<sup>27</sup> Vergílio Ferreira analisa com muita pertinência esta característica no seu ensaio “Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” (publicado pela primeira vez em *Vinte e um ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, s/d (1971), pp. 435-444 e reproduzido em *Espaço do Invisível II* (1976), 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Bertrand, 1991, pp. 247-255), em que afirma encontrar nos versos de Eugénio de Andrade “(...) formas de anular toda a impureza do instante e de imobilizar o próprio movimento” (p. 253), e sublinha a dimensão de intensidade inerente a esse carácter instantâneo: “efémero tudo o que é intenso, pela precisa razão de ser efémero — e Eugénio de Andrade, no instantâneo dos seus versos, no instantâneo da fluidez, é flagrantemente o poeta da intensidade.” (pp. 254-255).

<sup>28</sup> Mas há um outro tempo verbal, o *imperfeito do indicativo*, que ocupa também um lugar importante na poesia de Eugénio de Andrade, não pela quantidade das suas ocorrências mas pela originalidade do seu uso, para que nos chama a atenção Óscar Lopes: “Eugénio de Andrade descobriu, ou, o que tanto faz, usou pela primeira vez a pleno rendimento um tempo verbal novo, que designarei como “pretérito imperfeito absoluto”, um “tempo, aliás, que acaba por transformar-se num “modo” difícilimo de definir.” (*Uma Espécie de Música*, cit., p. 36).

Já me ocupei brevemente, num outro lugar (ver *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, pp. 225-226), desse *imperfeito* característico da poesia de Eugénio de Andrade quando analisei um dos seus poemas (“Os amantes sem dinheiro”) como exemplo de um texto em que todos os verbos estão no *imperfeito do indicativo*. Verifiquei agora, numa pesquisa mais sistemática, que esse poema está longe de ser o único, na obra de Eugénio de Andrade, em que isso acontece. Uma análise liminar desses poemas com verbos no *imperfeito* permitiu-me concretizar e fundamentar a impressão (que a simples leitura global da obra já me deixara), de que a poesia de Eugénio de Andrade, apesar da sua feição marcante de poesia do imediato, do *presente*, é também uma poesia da *memória*: uma *memória* quase involuntária, não narrativa, em que a noção de passado não chega a afirmar-se porque se dilui numa atmosfera de irrealidade.

Sei que hei-de voltar, numa próxima ocasião, à análise do modo como Eugénio de Andrade tira partido poético das potencialidades do *imperfeito do indicativo* que é, a meu ver, o mais fascinante de todos os *tempos* do sistema verbal e a criação que mais admiravelmente singulariza as línguas românicas.

capacidade de significar simultaneamente (ou alternadamente) o presente momentâneo e o intemporal. Note-se a força com que essa alternância e conjugação entre o singular e o universal, entre o momentâneo e o intemporal, se desprende de um dos mais belos poemas de Eugénio de Andrade, “Coração Habitado”<sup>29</sup>:

“Aqui estão as mãos.  
São os mais belos sinais da terra.  
Os anjos nascem aqui:  
frescos, matinais, quase de orvalho,  
de coração alegre e povoado.

Ponho nelas a minha boca,  
respiro o sangue, o seu rumor branco,  
aqueço-as por dentro, abandonadas  
nas minhas, as pequenas mãos do mundo.

Alguns pensam que são as mãos de deus  
— eu sei que são as mãos de um homem,  
trémulas barcaças onde a água,  
a tristeza e as quatro estações  
penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.  
Mais ainda: cheiram a madressilva.  
São o primeiro homem, a primeira mulher.  
E amanhece.”

A relação dialéctica e algo contraditória entre o *momentâneo* e o *intemporal* entrelaça-se, neste poema, com o tema, nele fundamental, da interpenetração entre a dimensão terrena e a dimensão divina do Homem, sendo esta apenas uma emanção daquela (“Os anjos nascem aqui”). Preso à contingência do seu *aqui-agora*, o Homem — que está, no poema, metonimicamente representado por uma das mais nobres e significativas partes do seu corpo, *as mãos*<sup>30</sup> — pode projectar-se para além dele, aceder de

---

<sup>29</sup> De *Até Amanhã* (1956), in ANDRADE, E. — *Poesia e Prosa*, cit., p. 109.

<sup>30</sup> Ao acentuar a relevância das *mãos* na poesia de Eugénio de Andrade, Óscar Lopes alude ao poema “Coração Habitado” e ao modo como aí “as mãos, instrumento apuradíssimo e originário dos homens (...) participam da mutação do sagrado operada pelo corpo humano.” (*Uma Espécie de Música*, cit., p. 99).

uma dimensão terrena a uma dimensão divina (“Alguns pensam que são as mãos de deus”), mas sempre sem deixar o seu *presente* humano, o seu *aqui*, que é onde “os anjos” nascem<sup>31</sup>.

No verso inicial — “Aqui estão as mãos” — há um poderoso efeito de *presentificação* decorrente da sobreposição de marcas díticas: o presente do verbo “estar” forma com o advérbio dítico *aqui* uma expressão “presentativa” cujo valor é reforçado pela impressiva sugestão dítica da referência às “mãos”<sup>32</sup>. É um verso admirável no modo conciso e breve de como encena a percepção da simultaneidade com o acto de fala — acto de *escrita*, neste caso, realizado com a mão —, e essa concisão sugere-me despojamento, quase desamparo. A fragilidade das mãos do homem, que vai ser posta em relevo no desenvolvimento do poema, está implícita desde logo neste primeiro verso.

Apresentadas inicialmente como pertencentes a um mundo imediato, real, terreno (“sinais da terra”), *as mãos* vão-se progressivamente desligando dele: quer a transição de “estar” para “ser” (“estão aqui”/“são”), quer a contiguidade entre “sinais da terra” e “os anjos”, ajudam a sugerir uma passagem do presente contingente e terreno para um intemporal de conotação divina. E a alternância e contaminação entre estes dois mundos vai permanecer ao longo de todo o poema (“mãos de deus”/“mãos de um homem”).

No último verso, constituído pela notação breve “E amanhece”, o tempo é de novo o presente da enunciação, um presente dítico (*amanhece aqui e agora*), mas que é impossível restringir à dimensão de uma coincidência com o momento da enunciação: por um lado, esse presente alarga-se para o futuro, dado o sema aspectual ingressivo do verbo “amanhecer”;

<sup>31</sup> Está bem expressa neste poema aquela certeza que Óscar Lopes diz encontrar numa obra posterior de Eugénio de Andrade, *Mar de Setembro* (1963): “(...) a certeza de um paraíso recuperado à medida humana sobre a terra.” (*Uma Espécie de Música*, cit., p. 24).

<sup>32</sup> “A minha mão”, ou fórmula equivalente, constituem um dístico central (...), afirma Óscar Lopes no prefácio “Poesia e Deixis” (cit., p. 11), em que também diz, comentando o expressivo título do livro prefaciado, *A Mão Feliz*: “Principiemos pela metáfora central, a da palavra “mão”, que dir-se-ia fixada como um paradigma, com o seu artigo (“a mão”), a tal ponto que através das “pontas dos dedos felizes” se poderia considerar o prolongamento activo de um corpo feliz, em expansão criativa.” (*ibidem*, p. 7). Na verdade, é através das mãos que o corpo se prolonga para a linguagem, que já está em germen no gesto de apontar; cito, a este propósito, ainda uma afirmação de Óscar Lopes: “A linguagem articulada é outra estupenda projecção das mãos do homem.”, afirmação que podemos ler num seu texto muito mais antigo, intitulado “As Mãos e o Espírito”, 1958, reproduzido em LOPES, O. — *Uma Arte de Música e outros ensaios*, cit., pp. 151-176, que revela que desde há muito “as mãos” são um tema caro a Óscar Lopes.

por outro lado, e sobretudo, projecta-se como intemporal por conter uma sugestão de início imemorial — o início do dia, desde o início dos tempos — que é potencializada pela referência genesiaca, imediatamente anterior, a “o primeiro homem, a primeira mulher”.

Fica claro neste poema, creio, que só parcial ou aparentemente os *dícticos* desempenham, na poesia, a sua função de apontar para uma instância enunciativa *singular*, seja ela real (como nas nossas trocas linguísticas correntes) ou fictícia (como no uso narrativo da linguagem). No caso da poesia, ou pelo menos do tipo de poesia a que pertence a de Eugénio de Andrade, essa função mostrativa dilui-se numa outra, muito mais ampla, em que se empenha todo o poema e que visa o *geral*, não o *singular*. Ou melhor: que só visa o *singular* como meio de atingir o *geral* e de realizar uma fusão entre os dois. Repare-se: seria simplista interpretar que, ao dizer “Aqui estão as mãos”, o poeta está apenas a apontar, com a expressão dítica, para as suas próprias mãos no momento singular em que escreve<sup>33</sup>. Ao apontar para elas está também, e mais essencialmente, a apontar para outra(s) coisa(s), dotada(s) de uma evidência — a que talvez seja possível chamar “evidência poética” — que não se confunde com a evidência pragmática em que assenta a possibilidade de apontar efectivada pelos díticos na linguagem corrente.

Mas toda a evidência, justamente porque o é, pode ser mostrada e, portanto, se aceitarmos que há uma “evidência poética” teremos que aceitar que há também a possibilidade de uma “deixis poética”. Se, no caso da deixis corrente, a mostração tem como objectos virtuais os universos contextuais já conhecidos e partilhados pelo locutor e pelo interlocutor, no caso da “deixis poética” trata-se de mostrar algo de ainda não partilhado, de ainda não completamente conhecido. E de o mostrar no próprio momento em que se está a fazer aparecer: “epifania presentificadora”, disse Óscar Lopes da poesia. Seria difícil dizê-lo melhor.

#### 4. “Novos continentes do real”

Irredutivelmente *singular*, como todo o acto de fala, como todo o acontecimento, o acto poético projecta-se para o *universal*. Sendo voz, linguagem verbal, a poesia só existe quando assumida por um *eu* e circunstan-

---

<sup>33</sup> Há um outro poema, mais recente, em que essa referência é explícita: “a mão que escreve os versos envelheceu.” (“Os trabalhos da mão”, *Ofício de Paciência*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1994, p. 37).

cializada num *aqui* e *agora* mas, simultaneamente, intenta superar essa contingência para ser *universal*, voz de todos os possíveis “eus” — ou melhor, e porque “eu” não tem plural, de todos os que podem dizer “eu” e, ao dizê-lo, fazer *acontecer* a linguagem.

Com efeito, a linguagem, sendo uma forma de representação, é também, e antes de mais, um *acontecimento*. Se, como forma de representação, é *geral* e (relativamente) permanente, como acontecimento é *singular* e irrepitível. A comunicação (e interacção) linguísticas participam destas duas características, já que se efectivam pela conjugação produtiva do geral e permanente com a singularidade das circunstâncias de cada acto de fala. São os *dicticos* os principais operadores formais dessa conjugação produtiva: a *deixis* começa por ser um processo de incorporação significativa, pela linguagem, de elementos reais acessíveis, pela sua evidência, no(s) contexto(s) que locutor e interlocutor compartilham na sua qualidade de participantes de um acto de fala, de um *acontecimento singular*.

É visível que estou a voltar ao problema teórico que, no ponto 2. deste artigo, detectei e avaliei como sendo uma preocupação latente nos textos de Óscar Lopes sobre a *deixis*: o problema da articulação dialéctica entre o *singular* e o *geral* na referência linguística. O que acabo de expor seria uma possível glosa de algumas das curtas afirmações de Óscar Lopes que aí transcrevi. Se só voltei a esta questão depois de ter inflectido a minha atenção analítica para os seus textos sobre *poesia*, fi-lo intencionalmente. Para defender uma ideia que me é cara, a saber: quem estuda a língua não pode estabelecer fronteiras entre os seus usos; não pode, nomeadamente, ignorar o seu uso poético.

É sobejamente sabido que o uso poético explora as potencialidades do sistema linguístico e alarga o âmbito das suas realizações virtuais, intensificando muitos processos que estão presentes de modo menos saliente no uso corrente da língua. Como é também sabido que joga com o funcionamento do dispositivo referencial de modo a instituir um tipo de referência que não visa apenas nem directamente objectos, acontecimentos ou noções cujo conhecimento é compartilhado, de modo inequívoco, pelos participantes de um acto singular de enunciação. Será que esta última característica da linguagem poética, habitualmente designada como “despragmatização”, impede que consideremos o acto poético como um acto de linguagem pleno? Muito pelo contrário, como podemos ler nas linhas e nas entrelinhas da afirmação de Óscar Lopes sobre a poesia que escolhi como epígrafe deste artigo:

“A poesia, já sabemos, não nomeia, não descreve, não conta nem realmente age como age qualquer fala: não é assertiva, nem performativa, mas comunica no sentido mais exigente do termo comunicar que, de modo tão flagrante, nós surpreendemos a perturbar os linguistas (...).”<sup>34</sup>

Promovendo a libertação da linguagem em relação ao seu enquadramento pragmático próximo, em relação às urgências mais imediatas da comunicação/interacção, o uso poético da linguagem não deixa de ter uma dimensão accional e de cumprir, intensificando-as, as diferentes funções da linguagem, com especial relevo para a função cognitiva. É que nem todas as urgências que nos movem quando usamos a linguagem são determinadas pelo contexto pragmático imediato: “as motivações da força ilocutória (...) incluem também, e talvez sobretudo, a força referencial, a urgência que o Homem tem de conhecer o mundo para o dominar e agir sobre ele ou simplesmente para o fazer existir e sentir-se existir com a sua existência.”<sup>35</sup>

Se todo o acto de referência é criador de existência, no acto de referência poético intensifica-se esse poder criador. Um poder que o faz também reencontrar, como acto de *comunicação*, a sua dimensão essencial (e etimológica) de *comunhão*, de desejo de fazer partilhar algo de ainda não partilhado, numa como que doação — doação de sentido, de um sentido novo, que se desvenda e se quer fazer desvendar, alargando o horizonte cognitivo pela descoberta de “novos continentes do real”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> LOPES, O. — *A Mãe d'água, ou a poesia de Eugénio*, cit., p. 18. São frequentes, nos textos de Óscar Lopes sobre Eugénio de Andrade, estas reflexões de carácter geral sobre a poesia e é sempre difícil dizer se tais reflexões gerais são um ponto de partida ou de chegada em relação à análise de um caso particular, e particularmente conseguido, de realização poética.

<sup>35</sup> Retomo, por não conseguir dizê-lo agora de outro modo, o que escrevi ao terminar um texto que tratava também da *deixis*: FONSECA, F. I. — *Deixis, dependência contextual e transposição fictiva: contributos para uma teoria enunciativa da ficção*, “Actas do VI Encontro da Associação Portuguesa de Linguística”, Porto, 1990, pp. 331-356; reproduzido em FONSECA, F. I. — *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994, pp. 87-103.

<sup>36</sup> Expressão usada por Óscar Lopes ao comentar certas imagens presentes na poesia de Eugénio de Andrade: “Estas imagens não evocam uma realidade previamente conhecida (...); abordamos com elas novos continentes do real.” (*Uma Espécie de Música*, cit., p. 24).

## 5. "A Busca de Sentido"

Não posso terminar este percurso através de alguns textos de Óscar Lopes — com gratificantes incursões, por eles provocadas, nos solares territórios poéticos de Eugénio de Andrade — sem voltar ainda, para aí me deter um pouco, ao início de um desses textos, em que figura uma afirmação que particularmente me tocou:

"E comovi-me."

Óscar Lopes faz esta confissão, talvez inesperada num texto crítico, no parágrafo inicial de um dos estudos que dedicou à poesia de Eugénio de Andrade<sup>37</sup>. "E comovi-me.": quem conhece bem Óscar Lopes não poderá deixar de concordar que esta afirmação o traz até nós inteiro, com a sua capacidade ilimitada de se comover e com a sinceridade tocantemente ingénu-a de o dizer. E quando, logo a seguir, ao tentar explicitar as razões da comoção que lhe provoca a poesia de Eugénio de Andrade, Óscar fala da "(...) coincidência de uma imensa alegria de viver que os desgostos e as crises apenas temperaram e reduziram à essência", descobrimos que o que afinal explicita é a natureza profunda da sua própria capacidade de se comover.

"Uma imensa alegria de viver", ora consciente e estóica, ora espontânea e quase infantil, a manifestar-se na intensidade com que acredita que "(...) a vida tem um sentido moral e estético, que estamos a descobrir individual e socialmente ao longo da história."<sup>38</sup> e na veemência com que sempre procurou e continua a procurar esse fundo sentido da vida.

Uma procura incansável, num varar de domínios tão afastados (só aparentemente) como os da poesia e da ciência, usando como "instrumentos", simultânea e indistintamente, a inteligência e a emoção. A procura de algo que, já há muitos anos, e ainda no texto sobre a poesia de Eugénio de Andrade que tenho vindo a citar, referia como "(...) um sentido que perpassa referências, referenciadores — o sentido sempre impalpável de que as coisas e os sujeitos são feitos."<sup>39</sup> Uma procura que, mais recentemente, e

<sup>37</sup> LOPES, O. — "Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade", in *Vinte e um ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, s/d (1971), pp. 409-434, reproduzido em LOPES, O. — *Uma Espécie de Música*, cit., p. 21.

<sup>38</sup> De uma entrevista de Óscar Lopes publicada no *Jornal de Notícias* de 27 de Julho de 1987, p. 11.

<sup>39</sup> *Uma Espécie de Música*, cit., p. 12.



como quem resume o programa de uma vida, enunciou no título daquele que talvez tenha pensado poder ser o seu último livro — *A Busca de Sentido*.

Mas essa busca não terminou. Tenho a certeza de que Óscar Lopes continua a pensar hoje o que há quinze anos escreveu na “Explicação Breve” que antecede o seu livro de ensaios sobre Eugénio de Andrade:

“Até porque não acabei, nem o poeta, nem acabou a maravilhada realização e descoberta daquele sentido que a vida *faz* — tenho a certeza.”<sup>40</sup>

Também pode haver intensidade poética num modo de viver.

*Fernanda Irene*

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 7.

## ACORDES COM OUTRA VOZ: A PARTIR DE «EFEITOS DE POLIFONIA VOCAL N'O PRIMO BASÍLIO» DE ÓSCAR LOPES

«Há sempre outrem a falar na nossa voz...»

ÓSCAR LOPES

0. Quando decidimos homenagear o Professor Óscar Lopes, escolhemos um trabalho seu<sup>1</sup>, para sobre ele (com ele) escrever. Pensámos que deveríamos assinalar duas vertentes desse ensaio. Por um lado, sublinhar a perspicácia de uma análise certeira, a fecundidade explicativa do artigo de Óscar Lopes, que reflecte uma abordagem plural porque é, simultaneamente, literária e linguística e dá conta, de forma ajustada e sintética, das linhas de força mais importantes do romance de Eça de que se ocupa. Por outro lado, mostrar, na prática, a fertilidade da escrita do autor: é que a sua leitura provoca reflexões, suscita ecos, ilumina outros textos, abre caminhos, sugere pistas, cria um diálogo<sup>2</sup> — e nós sabemos como Óscar Lopes deseja, acima de tudo, que o diálogo se estabeleça.

Tentaremos, a partir do texto de Óscar Lopes, pensar sobre a polifonia como heterogeneidade constitutiva de qualquer discurso e como hete-

---

<sup>1</sup> «Efeitos de Polifonia vocal n'O Primo Basilio», comunicação apresentada ao 1.º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988, e incluso nas respectivas *Actas*, ed. Asa, Porto, 1989, pp. 109-116, agora também em *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 51-62. As citações do artigo de Óscar Lopes serão feitas a partir desta última edição, com simples indicação de página.

<sup>2</sup> Recordamos o título significativo do prefácio que Maria Lúcia Lepecki escreveu para o livro *Uma Arte de Música e Outros Ensaio*s, Porto, Oficina Musical, 1986: «Sobre-tudo, o diálogo». O título foi a prefaciadora buscá-lo ao texto de Óscar Lopes «A Educação do Gosto Literário», palestra feita em 1965, também incluída no livro de 1986.

rogeneidade marcada. Referiremos, sobretudo, algumas formas de incluir discurso no discurso.

Esta pequena reflexão teórica será questionada seguindo, de perto, a lição do Professor, com a apresentação de «alguns breves exemplos, muito sumariamente analisados, de uma espécie de harmonia vocal, ou seja, de uma voz que traz consigo uma sequência de acordes com outra voz, ou outras vozes» (p. 59)<sup>3</sup>. Óscar Lopes leu, procurando esses acordes, *O Primo Basílio*. Iremos tentar encontrá-los em *Os Maias*, com uma ou outra saída para outros textos.

1. De entre os fenómenos que remetem para a heterodiscursividade, referiremos alguns, para que se perceba a multiplicidade de questões em causa: relato de discurso no discurso, a começar pelos discursos directo, indirecto e indirecto livre (DD,DI, DIL), discurso quase indirecto (ou *oratio quasi obliqua*), discurso directo livre, citações, aspas, itálicos, alusões, ironia, «pastiche», pressuposição, estereótipos, palavras «argumentativas», etc.

Jacqueline Authier-Revuz refere dois tipos de heterogeneidade discursiva: a «constitutiva» e a «mostrada». A heterogeneidade «mostrada» seria a que inscreve «l'autre dans le fil du discours»<sup>4</sup> e a autora subdivide as formas deste tipo de heterogeneidade em *marcadas*, que relevam da autonomia (o DD, as aspas, os itálicos, as incisas) e em *não marcadas* (o DIL, a ironia, o «pastiche», a imitação...).

Também Graciela Reyes se tem ocupado destas questões, restringindo-as, aparentemente, à citação. Dizemos «aparentemente», porque os estudos da autora não se têm fechado mas, pelo contrário, alargado. Desde o livro *Polifonía textual. La citación en el relato literario*<sup>5</sup>, em que, além das formas canónicas de discurso relatado (DD, DI, DIL) referia, também, a ironia e a *oratio quasi obliqua*, a sua teorização precisou-se, tornou-se mais fina, mas aumentando o respectivo âmbito. Além das citações em DD e DI que lhe mereceram um estudo em 1993<sup>6</sup>, publicou, em 1994<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> Conforme ficou dito na nota 1, quando citarmos o artigo de Óscar Lopes que nos ocupa, indicaremos apenas a página.

<sup>4</sup> AUTHIER-REVUZ, J. — *Hétérogénéité(s) Énonciative(s)*, in «Langages», n.º 73, 1984, p. 84.

<sup>5</sup> Madrid, Editorial Gredos, 1984.

<sup>6</sup> REYES, G. — *Los Procedimientos de Cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1993.

<sup>7</sup> REYES, G. — *Los Procedimientos de Cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco Libros, 1994.

um outro sobre «citas encubiertas y ecos». Neste último texto, refere, de novo, o DD, o DI e o DIL, explicita melhor o conceito de *estilo quase indirecto* e escreve sobre citações implícitas: os ecos irónicos, as citações realizadas através de conjunções, advérbios, verbos, negações, pressuposições, etc. — que estaríamos tentados a aproximar das formas de heterogeneidade «mostrada», «não marcada» de Authier.

Circunscrever a problemática da reprodução do discurso no discurso aos três tipos mais consagrados pela tradição gramatical (DD, DI e DIL) é redutor, como veremos ao examinar alguns exemplos de *Os Maias*.

Ao estudarmos esta questão, gostaríamos de lembrar as críticas que Beltrán Almería<sup>8</sup> tece em relação à visão que dela tem o estruturalismo: o desconhecimento da dimensão histórica, a pequena extensão do *corpus* utilizado e, por último, a concepção «gramaticalista» que isola o discurso citado do contexto envolvente (contra a qual, aliás, já Bakhtine escrevera).

No entanto, apesar de concordarmos com estes três pressupostos, ou precauções teóricas que devem acautelar a nossa reflexão, só muito de passagem teremos em conta, neste artigo, as duas primeiras. Tê-las-emos presentes em trabalho de maior fôlego<sup>9</sup>.

Quanto à terceira recomendação de Beltrán Almería — não podemos isolar o discurso citado do contexto que o cerca —, seguimo-la de perto e por isso decidimos extrair o *corpus* principal de análise de um romance conhecido. Os exemplos dele retirados têm um contexto facilmente recuperável, muito mais óbvio do que se fossem forjados ou retidos do discurso oral e quotidiano a que seria sempre necessário acrescentar os dados do contexto de enunciação. A dinâmica romanesca, da qual fazem parte as palavras de personagens, não permite separar as intervenções das personagens do respectivo contexto narrativo.

A escolha de um romance para estudar a «polifonia vocal» parece lógica. Óscar Lopes, retomando a caracterização da poética da prosa feita por Mikhail Bakhtine em «Du Discours Romanesque»<sup>10</sup>, insiste na heteroglossia deste tipo de narrativa — «algo que, de resto, é fundamental nos próprios actos comunicativos correntes articulados em língua natural», ou seja, e continuando a citar Óscar Lopes, «o facto de qualquer comunica-

<sup>8</sup> BELTRÁN ALMERÍA, L. — *Palabras Transparentes — La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>9</sup> Num outro estudo que temos em mãos, procuraremos aliar, à perspectiva sincrónica sobre o DIL, uma visão diacrónica que se pretende o mais abrangente possível.

<sup>10</sup> «Du Discours Romanesque», in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 83-233.

ção linguística envolver asserções, designações e outros actos linguísticos que supõem que todo o conjunto de nomeações e acções possíveis assentam, sim, em objectividades, mas objectividades identificadas através de incidência de usos linguísticos correlativos a dadas condições sociais, históricas e/ou físicas» (p. 53). Estamos em face da heterodiscursividade constitutiva de qualquer discurso, aquela que nos diz que todo o texto se faz com textos anteriores ou possíveis, que toda a palavra já foi palavra de outrem, e também que nada está na linguagem literária que não esteja, pelo menos em potência, na língua de todos os dias, na que usamos nas nossas conversas quotidianas e informais.

É no romance, no entanto, que a heteroglossia mais se manifesta. Escreve Óscar Lopes: «[...] o romance de tradição ocidental constitui como um espaço dinâmico de tensões que tem como resultante o vozeamento polifónico do narrador, ou, se se prefere, toda uma voz, sim, mas obtida por síntese de outras vozes, num equilíbrio complexo e instável que o leitor tem de interpretar como uma partitura polissémica, a partir das suas próprias condições histórico-sociais e outras». (p. 53).

2. Passemos a uma exemplificação mais concreta desse «equilíbrio complexo e instável», ou «espécie de discurso indirecto vivido generalizado» (p. 55) de que Óscar Lopes fala, a propósito dos romances queirosianos.

Situemo-nos no episódio das corridas de cavalos, no romance *Os Maias*. Taveira e Carlos foram «ver as mulheres»: «um canteirinho de camélias meladas», como metafórica e ironicamente as caracterizou o Taveira, «repetindo um dito do Ega».

A partir deste momento, depois da descrição depreciativa das senhoras, entramos em contexto de conversa («Carlos *fora falar com*»<sup>11</sup>) entre o protagonista e Dona Maria da Cunha, senhora que se distingue das outras pela vivacidade:

«[...] mas, *como ela disse*, não aturava a seca de estar lá em cima perfilada, à espera do Senhor dos Passos».

Não estamos perante DD, é óbvio. Mas também não temos, nesta passagem, DI. Nesse caso, leríamos algo como: «ela disse que não aturava a seca de...». Poderemos considerar este um caso de discurso quase indi-

---

<sup>11</sup> Todos os itálicos, no romance de Eça, são da nossa responsabilidade.

recto? Também não cremos, já que a incisa «como ela disse» remete claramente para uma citação o que não acontece no discurso quase indirecto ou indirecto encoberto, em que falta o *verbum dicendi* e a citação não parece citação. No extracto referido, lemos palavras que são, quase com toda a certeza, atribuíveis a Dona Maria da Cunha: «aturar», «seca», «perfilada, à espera do Senhor dos Passos».

Em 1977<sup>12</sup>, Authier chamava «ilhas textuais» às palavras do primeiro interlocutor citadas dentro do DI relatado por um outro. Em 1992<sup>13</sup>, fala, para idêntico fenómeno, de «modalização autonímica» de um discurso num outro discurso. Seria a classificação óptima para o nosso caso se, eventualmente, as palavras atribuíveis à velha amiga de Carlos estivessem, inequivocamente, entre aspas. Não estão. Citando Óscar Lopes, «o leitor nunca tem a certeza de estar colocado no ponto de vista perceptivo e axiológico de Eça de Queirós, pois cada situação, cada ambiente de mera descrição aparente — parece pretender conduzir ao ponto de vista de uma personagem» (p. 55) e, levando o jogo mais longe, utilizar as palavras dessa personagem.

Cremos que é interessante estudar o funcionamento e as funções dos vários modos de «citar» intervenções de personagens. Como afirma Sylvie Durrer<sup>14</sup>, «[...] le choix d'un mode discursif plutôt que d'un autre n'est certainement pas aléatoire [...]». Encontrar as relações possíveis entre cada modo discursivo, a personagem que o usa e a situação em que se encontra são pistas que gostaríamos de, noutra ocasião, poder percorrer. Parece-nos, também, fundamental, tentar perceber que razões presidem ao deslize de uma forma de representação para uma outra, no interior da mesma «conversa», num dado contexto narrativo.

Vejamos, algumas linhas abaixo da citação anterior de Eça, como é difícil caracterizar, com as designações gramaticais conhecidas, o emaranhado de vozes de que se tece um romance como *Os Maias*:

«D. Maria perguntou-lhe logo por esse aventureiro do Ega. Esse aventureiro, disse Carlos, estava em Celorico, compondo uma comédia para se vingar de Lisboa, chamada *O Lodaçal...*».

<sup>12</sup> AUTHIER, J.; MEUNIER, A. — *Exercices de Grammaire et discours rapporté*, in «Langue Française», n.º 33, 1977, pp. 41-67.

<sup>13</sup> AUTHIER-REVUZ, J. — *Repères dans le Champ du Discours Rapporté*, in «L'Information Grammaticale», Paris, n.º 55, 1992, pp. 38-42.

<sup>14</sup> DURRER, S. — *Le Dialogue Romanesque Style et Structure*, Genève, Droz, 1994, p. 31.

Se fosse DD, como chega a parecer, teríamos algo como:

«Carlos respondeu:

— Esse aventureiro *está* em Celorico...».

Se estivéssemos perante DI, como também pode pensar-se, seria, talvez, (e não esqueçamos que nunca é possível recuperar, com certezas, um tipo de discurso a partir do outro): «Carlos respondeu que *aquele* aventureiro estava em Celorico...». Resta-nos pensar que este extracto é DIL puro. Só que, segundo a tradição gramatical, não seria compatível com a incisa «disse Carlos». A voz do protagonista ouve-se, em uníssono, com a do narrador — eis a única certeza. E repare-se, mais à frente:

«D. Maria *achava* ridícula a música, dando às corridas um ar de arraial... Além disso, que tolice, o hino, como num dia de parada!»

«Achava» não é um verbo de “*inner action*”, para retomarmos a designação de Kate Hamburger<sup>15</sup>. Não estamos perante os pensamentos da velha senhora, mas sim perante as suas palavras. A partir das reticências, o registo é *quase directo*, oralizante: frase exclamativa, sem verbo, utilizando um registo familiar («que tolice») e um figurino sintáctico próprio da linguagem oral e não da escrita.

Em Eça de Queirós, o discurso indirecto livre transmite, na maior parte dos casos, palavras «pronunciadas» pelas personagens, e não os seus pensamentos<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> HAMBURGER, K. — *The Logic of Literature*, second, revised edition, (tradução de Marilyn J. Rose), Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993 (original alemão, 1957).

<sup>16</sup> No romance *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio (s/l, Bertrand, 7.ª ed., 1980), riquíssimo do ponto de vista da «polifonia vocal», o DIL transmite-nos, frequentemente, os pensamentos das personagens, muitas vezes não verbalizados:

«A vidraça aberta tinia: Ângelo tinha a mania dos *brise-brises* e o arame da armação não prestava. Não: um engano qualquer era impossível! Podia realmente pensar-se numa certa resistência de Emília; outra fosse que, ao apanhar-lhe as cartas, não soubesse ver as coisas e tomasse tudo à conta de atrevimento do Mota, que na conquista não olhava a quem nem a como» (p. 97).

Como poderemos ver em outro exemplo, existem verbos de “*inner action*” que só são possíveis (na terceira pessoa, segundo Hamburger) exactamente na ficção (e até como prova do carácter fictício do texto):

«De repente, porém, ouviu tocar ao recolher para os lados do quartel e *pensou*: com que direito iria ele interpelar os rapazes, ali num passeio público, talvez com licença de pernoitar fora?» (*Ob. Cit.*, p. 137).

Mas voltemos ao dueto em que as vozes de Carlos e de D. Maria da Cunha se fazem ouvir. Nele intervém ainda a voz do narrador e a do ausente Ega, amiúde citado, mesmo dentro do discurso directo que relata as palavras de Carlos:

«— O Ega diz que o hino é a definição pela música do carácter de um povo. Tal é o compasso do hino nacional, *diz ele*, tal é o movimento moral da nação. Agora veja a Sr.<sup>a</sup> D. Maria os diferentes hinos, *segundo o Ega*. [...]».

As palavras originais de Ega são irrecuperáveis, quer para o primeiro período, em que Carlos usa discurso indirecto, quer para os seguintes.

A este grupo de quatro vozes, vem juntar-se Alencar:

«— Deixa ver os nomes desses cavalos, Alencar... Senta-te aí, anda, faz companhia...

Ele puxou uma cadeira, rindo do interesse que ela tomava pelas corridas. E ele que a conhecera sempre uma entusiasta de touros!... Pois os nomes dos cavalos eram *Júpiter* e *Escocês* ...»

Começamos por ter, em discurso narrativizado, um resumo das palavras de Alencar em que a forma verbal «rindo» sugere algo sobre o tom da intervenção que o narrador sintetiza. Mas, depois desse primeiro período, ouvimos as palavras de Alencar em dueto com o narrador. Se fosse uma citação directa, seria, presumivelmente: «E eu que a conheci sempre uma entusiasta dos touros!... Pois os nomes dos cavalos são *Júpiter* e *Escocês*...». Mas temos «ele» (e não «eu»), o mais-que-perfeito em vez do perfeito e o imperfeito no lugar do presente — tudo marcas enunciativas do discurso do narrador. Subtilmente, passa a ouvir-se a voz de Alencar de forma mais audível, e o narrador retira-se para o fundo da cena.

O reticulado variado de vozes em presença faz com que vários modos de citar se sucedam e alternem. A transição entre eles, apesar de frequente, não quebra a sensação de estarmos perante sequências coesas de «conversa» (embora seja conversa fictícia, o diálogo produz, no caso de Eça, um efeito de realidade talvez por o romancista utilizar aquilo a que Durrer chama «style oralisé»<sup>17</sup>, de que temos um bom exemplo nas palavras de Alencar transmitidas, em DIL, no extracto seguinte).

«Quando eles seguiram para a tribuna, e a boa D. Maria se tornou a sentar, o poeta, indignado, declarou que abominava alemães! O ar de sobrançeria com que aquela ministra, com feitio de barriça, deixando sair o sebo por todas as costuras do vestido, o olhara, a ele! Ora, a insolente baleia!

D. Maria sorriu, olhando com simpatia o poeta.»

---

<sup>17</sup> DURRER, S. — *Ob. cit.*, todo o II capítulo.



O DIL que «repete» palavras de Alencar («O ar [...] baleia!») é antecedido de DI, introduzido pela forma verbal *declarou*, cuja força ilocutória remete para o carácter peremptório da asserção. O tom de voz eventual, a expressão do rosto são sugeridos, no contexto narrativo, pelo adjectivo *indignado* e, já no discurso relatado, pela forma verbal *abominava* que, muito provavelmente, embora não possamos ter disso a certeza, por razões óbvias, poderia ter sido o termo usado por Alencar. No discurso subsequente, cheio do sarcasmo ferido do velho poeta, ouvimos, como D. Maria (ou até, talvez, através da consciência desta personagem), a voz de Alencar, cujas palavras irónicas fazem sorrir a velha senhora que olha o poeta «com simpatia». Não é, com certeza, a voz do narrador que pode arrancar um sorriso a D. Maria...

As fronteiras entre heterogeneidade mostrada *marcada* ou *não marcada* parecem ser pouco nítidas, mais subtis do que aquilo que as classificações teóricas propõem. Veja-se o seguinte exemplo:

«Ao lado de Carlos, um cavalheiro resumiu as impressões, *dizendo que* «tudo aquilo era uma intrujice»».

Eis o discurso indirecto introduzido canonicamente por um verbo *dicendi* seguido de uma oração completiva, enunciativamente ajustada ao discurso do narrador mas em que as aspas remetem para o carácter quase autonómico de «tudo aquilo era uma intrujice» («isto é tudo uma intrujice» seria o discurso com que o cavalheiro teria resumido as impressões gerais).

Além das vozes que ouvimos, há ainda os pensamentos que conhecemos, apesar de não serem verbalizados e de esta situação ser, como foi dito acima, relativamente pouco frequente em *Os Maias*: «O desejo de Carlos agora era achar Dâmaso, saber [...]». Este desejo interior, transmitido em DIL, ou seja, a transmissão de sentimentos íntimos de uma personagem por um narrador de terceira pessoa é, segundo K. Hamburger, uma das marcas de ficcionalização que, justamente, explicariam a não-contradição entre os dísticos («agora») e o tempo verbal pretérito (neste caso, imperfeito: «era»). O pretérito épico (designação de Kate Hamburger para o nosso pretérito perfeito), próprio da narrativa, não indicaria tempo passado mas, apenas, presença de um discurso ficcional por oposição ao discurso real. Só esse discurso ficcional permitiria o DIL, verdadeira «licença epistemológica»:

«Depois pareceu-lhe reconhecer Carlos, amavelmente. Não se tinham encontrado, havia quase um ano, em Madrid, num jantar, em casa de Pancho Calderon?».

A pergunta é feita por um espanhol a Carlos e o narrador «cita-a» em discurso indirecto encoberto que faz a ligação com o DD seguinte e o DIL que nele se encadeia:

«— E que me diz você a esta sensaboria? — exclamou ele logo, voltando-se para Carlos.

Enquanto a si, estava contente, pulava... *Aquela* corrida insípida, sem cavalos, sem jóqueis, com meia dúzia de pessoas a bocejar em roda, dava-lhe a certeza de que eram talvez as últimas e que o Jockey Club *rebetava*... E ainda bem!... *Via-se a gente* livre de um divertimento que não *estava* nos hábitos do País. Corridas *era* para se apostar. *Tinha-se apostado*? Não? Então histórias!... Em Inglaterra e em França, sim! *Aí eram* um jogo como a roleta, ou como o monte... *Até havia* banqueiros que eram os *bookmakers*... Então já *viam!*...».

O parágrafo em DIL coloca-nos, de vez, do lado do discurso oraliante, apesar de estar a meio do caminho entre a personagem, que dá o tom e o narrador (uso da terceira pessoa, do imperfeito, do perfeito composto, do dístico «aquela»). O discurso é tanto ou mais vivo do que se estivéssemos perante DD: «a gente», «*corridas era* para se apostar», interjeições, perguntas dentro do DIL, presença implícita dos interlocutores («Então já *viam!*...»). O diálogo, aliás, continua, depois de uma ligeira passagem em discurso narrativizado, de transição entre DIL e DD:

«E como o marquês, pousando o copo, falava do apuramento das raças e da remonta — o outro ergueu os ombros, com indignação:

— O que me está você a cantar!...».

Eis, portanto, mais duas características deste vozeamento a três: o discurso narrativizado em que o narrador resume as palavras do marquês a ponto de só lhes conhecermos o assunto e o DD introduzido abruptamente, sem verbo *dicendi*, mas, curiosamente, com referência aos gestos de discordância e a sugestões de entoação da voz («o outro ergueu os ombros com indignação»).

Em toda a cena que nos ocupa, o discurso do narrador incorpora (clara e inequivocamente ou enquanto alusão subtil) a fala (e até, por uma vez, o pensamento, como vimos) de outros indivíduos, tão fictícios como ele: as personagens.

Estamos, muitas vezes, perante formas marcadas, que não deixam dúvidas: um outro discurso é encaixado no do narrador (DD, DI e, por exemplo, aquelas formas a que Authier<sup>18</sup> chamou «modalização autôn-

<sup>18</sup> AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992.

mica de um discurso em outro discurso»). Exemplificamos com outra passagem de *Os Maias*:

«Não era, *como tinha dito Ega* no Ramalhete, logo adiante do Largo da Graça, um chalezinho retirado, fresco, assombreado, sorrindo entre árvores».

As palavras são, talvez, as que Ega, enebriado pelo romance com Raquel, teria pronunciado. Mas podem também ser as que Carlos, desgastado por não encontrar a casa que procura, decepcionado com a distância entre a realidade e a descrição valorativa feita pelo amigo, lhe atribui, com certa ironia, retrospectivamente. O discurso do primeiro locutor, neste caso Ega, é, quase sempre, irrecuperável e esta forma de heterogeneidade exige um maior trabalho interpretativo, apesar da incisa. Mesmo quando, embora sem usar aspas, as palavras são claramente atribuídas à personagem:

«Este inútil pardieiro (*como lhe chamava Vilaça Júnior* [...])».

Estamos perante uma «pseudo-asserção»<sup>19</sup>, na designação de Graciela Reyes, ou uma asserção modalizada, nas palavras de Authier: a qualificação do Ramalhete como um «inútil pardieiro» faz-se «par renvoi à un autre discours»<sup>20</sup>, c'est-à-dire se caractérisant elle-même comme «seconde», dépendante de cet autre discours.»<sup>21</sup>.

A ideia de que discurso directo livre, DIL, citações escondidas, alusões, reminiscências seriam formas puramente interpretativas<sup>22</sup> não nos parece defensável, pelo menos no que ao DIL diz respeito. Authier tem uma concepção excessivamente lata de DIL, daí o encontrar esse tipo de discurso relatado nas conversas quotidianas. Os exemplos que nos fornece poder-se-iam, no entanto, encaixar todos na definição de *oratio quasi obliqua* de Reyes, forma que, essa sim, encontramos frequentemente fora da ficção. O DIL que designamos como tal é identificável por marcas enunciativas concretas, mesmo sem recurso ao contexto, só existe na literatura e, no romance que nos ocupa, surge, várias vezes, com verbos que *não* vão pospostos, contrariamente ao que alguns estudiosos teimam em afirmar.

<sup>19</sup> REYES, G. — *Ob. cit.*, 1994.

<sup>20</sup> Neste caso, do Vilaça Júnior.

<sup>21</sup> AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992, p. 39.

<sup>22</sup> AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992.

Nas primeiras páginas de *Os Maias*, esbarramos com vários exemplos de DIL em que o verbo *dicendi* (para muitos autores incompatível com este tipo de discurso) não está posposto. Seguem-se alguns dos inúmeros exemplos, só do III capítulo:

- «Esteves *foi berrar* ao seu centro político que *isto* era um país perdido.»
- «Mas o Teixeira, muito grave, muito sério, *desiludiu* o Sr. Administrador. Mimos e mais mimos, dizia Sua Senhoria? Coitadinho dele, que tinha sido educado com uma vara de ferro! Se ele fosse a contar ao Sr. Vilaça! Não tinha a criança cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro de uma tina de água fria, às vezes a gear lá fora...»
- «O Vilaça então *lembrou* os desastres da mala-posta. No de Alcobaça, quando tudo se virou, ficaram esmagadas duas irmãs de caridade! Enfim, de todos os modos havia perigos. Podia-se quebrar uma perna a passear no quarto...»
- «O bom Vilaça, no entanto, dando estalinhos aos dedos, *preparava uma observação*. Não se podia decerto ter melhor prenda que montar a cavalo com as regras... Mas ele *queria dizer* se o Carlinhos já entrava com o seu Fedro, o seu Tito Liviozinho...»
- «O bom homem *achava* horroroso que naquela idade um tão lindo moço, herdeiro de uma casa tão grande, com futuras responsabilidades na sociedade, não soubesse a sua doutrina.»
- «Apenas Afonso entrou na sala, *deram-lhe logo notícia do contratempo*: o Dr. Juiz de Direito e a senhora não podiam vir, porque o magistrado tivera a dor; e as Brancos tinham mandado recado a desculpar-se, coitadas, que era dia de tristeza em casa, por fazer dezassete anos que morrera o mano Manuel...»
- «As senhoras *censuraram* logo aquela rigidez: aí estava uma coisa incompreensível; o avô deixava-lhe fazer todos os horrores e recusava-lhe então o bocado da *soirée*...»
- «E como Vilaça inclinava timidamente a cabeça, com a sua pitada nos dedos, a esperta senhora, *baixo para que Afonso, dentro, não ouvisse, desabafou*. O Sr. Vilaça naturalmente não sabia, mas aquela educação do Carlinhos nunca fora aprovada pelos amigos da casa. Já a presença do Brown, um herético, um protestante, como preceptor na família dos Maias, causara desgosto em Resende. Sobretudo quando o sr. Afonso tinha aquele santo do abade Custódio, tão estimado, homem de tanto saber... Não ensinaria à criança habilidades de acrobata; mas havia de lhe dar uma educação de fidalgo, prepará-lo para fazer boa figura em Coimbra.»

Talvez o discurso narrativizado que imediatamente antecede DIL (e inclui verbos *de dizer*) mais não faça do que introduzi-lo, deixando claro que se trata de relatar *palavras*. Ora entendemos essas palavras, não tanto

enquanto pronunciadas por um dos interlocutores, mas sobretudo enquanto *ouvidas* pelo outro. Como escreve Graciela Reyes<sup>23</sup>, «lo que el narrador literario reproduce es el reflejo de un discurso en una consciencia».

No mesmo capítulo III, depois de uma passagem em DIL que relata palavras de Carlos, diz-se, justamente: «O avô *que lhe bebia as palavras*, enlevado, fez subitamente um carão severo». O DIL reproduz, parece, a ressonância que as palavras do menino têm no avô. O discurso do narrador que antecede o DIL dá conta, exactamente, do efeito que a intervenção de Carlos produz em Afonso.

São estas (transmitidas em DIL) as palavras que o avô «bebia», «enlevado», mas que o levam a fazer, «subitamente um carão severo»:

«Então Carlos, estendendo o braço por cima da mesa, *reclamou* também bucelas. E a sua razão era haver festa por ter chegado o Vilaça. O avô não consentiu; o menino teria o seu cálice de colares, como de costume e só um. Carlos cruzou os braços sobre o guardanapo que lhe pendia do pescoço, espantado de tanta injustiça! Então, nem para festejar o Vilaça poderia apanhar uma gotinha de bucelas? Ai estava uma linda maneira de receber os hóspedes na quinta... A Gertrudes dissera-lhe que, como viera o Sr. Administrador, havia de pôr à noite para o chá o fato novo de veludo. Agora observavam-lhe que não era festa, nem caso para bucelas... Então não entendia...».

Poderíamos continuar, indefinidamente, a encontrar, em *Os Maias*, exemplos de «polifonia vocal». No mais recente livro publicado<sup>24</sup>, Óscar Lopes escreveu, sobre o romance queirosiano: «[...] em termos bakhtinianos, o seu romance situa-se no momento eminentemente dialógico ou polifónico, em que o chamado discurso livre se generaliza, em que é difícil já dizer quem narra ou descreve, em que o narrador se matiza de vozes diversas, por vezes problemáticas, e sem que se saiba em que grau de narrativização se situa».

Se persistirmos em busca da «polifonia vocal», na ficção posterior a *Eça de Queirós*<sup>25</sup>, veremos, com certeza, como os processos linguísticos que a sustentam se foram, simultaneamente, complicando e subtilizando, diluindo-se o discurso e os pensamentos das personagens no do narrador, esbatendo-se cada vez mais as fronteiras entre as diferentes vozes.

<sup>23</sup> REYES, G. — *Ob. Cit.*, 1993, p. 49

<sup>24</sup> LOPES, Ó. — *A Busca de Sentido — Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 83.

<sup>25</sup> Segundo Sylvie Durrer, as ousadias dos romancistas do século XX, em matéria de palavras de personagens, decorrem das mudanças fundamentais introduzidas, no século anterior, no tratamento das sequências dialogadas. *Ob. Cit.* (cf. p. 12).

Mas pretendi, apenas, neste texto, perseguir algumas pistas abertas pela leitura de um artigo de Óscar Lopes, uma forma de dialogar. Com efeito, como escreve Maria de Lúcia Lepecki<sup>26</sup>, «o diálogo começa lá onde o crítico encontra o modo de nos activar». Assim sendo, desde que, no liceu, comecei a estudar literatura que dialogo com Óscar Lopes. Claro que este nosso diálogo pertence ao tipo «didáctico», caracterizado, segundo Sylvie Durrer<sup>27</sup>, entre outros aspectos, pelo facto de um dos interlocutores possuir conhecimentos que o outro deseja adquirir.

Não só pela leitura que, desde os quinze anos, faço do que escreve, como também pelas lições de Mestre que tive o privilégio de lhe ouvir, outros quinze anos passados, Óscar Lopes é reponsável pelo melhor da minha «cultura literária». E essa «cultura literária», nas suas palavras, «é uma perspectiva da nossa apreciação geral, é uma perspetivação de toda a nossa atitude perante a vida que utiliza como instrumento a palavra»<sup>28</sup>.

*Isabel Margarida Duarte*

---

<sup>26</sup> LEPECKI, L. — «Sobretudo, o diálogo», prefácio a *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, p. 12

<sup>27</sup> DURRER, S. — *Ob. cit.*, p. 138.

<sup>28</sup> LOPES, Ó. — *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, p. 181.

## A LINGUAGEM ORAL E ESCRITA EM LÍNGUAS ROMÂNICAS

### ESTUDO E COMPARAÇÕES A NÍVEL DO 4.º ANO PRIMÁRIO \*

A análise da linguagem-expressão na criança europeia, com base no método de Andrée Girolami-Boulinier<sup>1</sup>, originou até ao momento diferentes publicações<sup>2</sup>. Parece-nos todavia oportuno apresentar agora na globalidade os resultados obtidos em crianças do 4.º ano da escola primária nas línguas românicas por nós estudadas, *i.e.*, castelhano, catalão, francês, italiano e português.

A comparação de tais dados permite observar os pontos de convergência ou de divergência existentes entre essas línguas, tendo em consideração a análise sintáctica, sintagmática e lexical das narrativas orais e escritas que servem de ponto de partida neste estudo.

### Metodologia

#### *População*

Foram analisadas as narrativas orais e escritas de 5 grupos de crianças (60 crianças em cada grupo: N = 300) falantes do castelhano, catalão,

---

\* Uma versão abreviada deste trabalho foi apresentada, sob forma de comunicação, no *First Lisbon Meeting on Child Language with Special Reference to Romance Languages*, Lisboa, 14-17 de Junho de 1994.

<sup>1</sup> GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Les niveaux actuels dans la pratique du langage oral et écrit*, Paris, Masson, 1984.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *L'enfant européen et la maîtrise de sa langue*, in "Folia Phoniátrica", 45, 1993, pp. 68-75, GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *A linguagem-expressão na criança europeia*, in "Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas", II Série, Vol. XI, Porto, 1994, pp. 99-113.

francês, italiano e português, que frequentavam o 4.º ano da escola primária em Barcelona, Paris, Turim e Porto.

As crianças dos diferentes grupos linguísticos apresentavam em média 10 anos de idade, eram de ambos os sexos e o seu rendimento escolar correspondia aos parâmetros tidos como normais para a idade. As escolas contactadas nas diferentes cidades eram frequentadas por crianças de um meio social que pode ser considerado *médio*, ou seja, não se situavam em meios socialmente marcados.

### *Testes usados*

Foram usadas duas sequências de bandas desenhadas — o “Café” e a “Caixa” de Adamson<sup>3</sup> — sob a forma de quatro imagens cada, reproduzidas em folhas de formato A4. O conteúdo das histórias contidas nas bandas desenhadas e seguindo a sequência das quatro imagens que as integram corresponde aos seguintes momentos:

#### **1.ª história (o “Café”):**

Um homem está a beber um copo sentado a uma mesa.  
A chuva começa a cair.  
O homem fica um bocado à chuva.  
Depois vai-se embora pegando na mesa como guarda-chuva.

#### **2.ª história (a “Caixa”):**

Um homem tenta fechar uma caixa muito cheia.  
Quando prega de um lado, o outro levanta-se.  
Então põe uma pedra como contrapeso.  
Mas, quando martela, a pedra salta-lhe à cabeça.

### *Técnica de procedimento*

Mostram-se a cada criança individualmente, uma após outra, as duas sequências de bandas desenhadas. Depois de ter observado as imagens com atenção e durante o tempo de que precisa, a criança conta as histórias, primeiro oralmente e depois por escrito. O experimentador não

---

<sup>3</sup> GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Compréhension et expression chez l'enfant et l'adolescent à partir de deux épreuves de langage oral et écrit*, in “Revue de Laryngologie, Otologie, Rhinologie”, 100, n.º 7-8, 1979, p. 420.



intervém em qualquer circunstância; limita-se a pedir à criança que descreva o que viu. As narrações são sempre obtidas no fim do ano escolar, *i.e.*, no mês de Junho.

## Resultados e discussão

Muito embora noutros trabalhos se tenha apresentado a análise das narrativas orais e escritas nas vertentes compreensão e expressão, será agora unicamente contemplada a *expressão*<sup>4</sup>, visto que a *compreensão* neste nível etário não apresenta grandes problemas e o comportamento nas várias línguas é bastante homogéneo.

### I — ESTUDO DA EXPRESSÃO

Neste estudo achou-se de interesse apresentar o número médio das palavras utilizadas nas narrativas, a percentagem das frases constituídas que foram produzidas, o número médio de palavras por estrutura, a distribuição dos grupos sintagmáticos e o vocabulário.

Se se comparar o número de palavras utilizadas pelas crianças das diferentes línguas nas narrativas orais e escritas, constata-se que as crianças que empregam menos palavras são as portuguesas e as que utilizam mais palavras são as catalãs (ver Quadro 1).

QUADRO 1 — Número médio de palavras em cada língua

Palavras	Português	Italiano	Castelhano	Francês	Catalão
LO	87	91	91	109	110
LE	77	86	89	94	97

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

#### *As estruturas sintáticas*

As palavras usadas estão agrupadas, nas frases, em estruturas sintáticas. Estas estruturas dividem-se, de acordo com A. Girolami-Boulinier, em frases constituídas (sujeito + verbo + complementos ou atributos = SV),

<sup>4</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, pp. 9-36.

em frases introduzidas pelo “il” não substituto e pelo pronome demonstrativo “ce” (“ce” apresentativo) e em frases sem um verbo principal (sintagmas (nominais) = N) <sup>5</sup>.

O Quadro 2 mostra o número médio de palavras por estrutura nas várias línguas. Na linguagem oral e na linguagem escrita o número de palavras por estrutura é semelhante em cada língua.

QUADRO 2 — Número médio de palavras por estrutura

Palav./Estrut.	Português	Italiano	Castelhano	Francês	Catalão
LO	7	8	8	9	9
LE	7	8	8	8	9

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

É óbvio que, nas línguas que nos interessam neste momento e excluindo evidentemente o francês, as frases que irão corresponder às estruturas “il” e “ce” podem não ser introduzidas por traduções destes itens ou por itens idênticos. É até mesmo possível que não sejam introduzidas, como acontece, por exemplo, em português; no entanto, para fins comparativos, interessa deduzir a presença desses itens e por isso são assinalados por meio de parênteses (“il”) e (“ce”).

O facto de estas estruturas serem destacadas revela-se importante porque permite-nos separar as frases constituídas (SV) dos outros tipos de estruturas, sobretudo das que traduzem apresentações descritivas (“il”, “ce” e N), e conseqüentemente acompanhar a evolução que se verifica na linguagem do ponto de vista sintáctico <sup>6</sup>.

#### Exemplos de frases constituídas:

**Castelhano:** Un señor está bebiendo un refresco.

**Catalão:** Un senyor intentava fer una capsa.

**Francês:** La pierre lui sauta à la figure.

La caisse était trop pleine.

**Italiano:** Un signore si ferma nel giardino.

**Português:** Um senhor estava a beber água.

<sup>5</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *L'enfant européen face à la maîtrise de sa langue*, in “Communication et Langues”, 90, 1991, p. 65.

<sup>6</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Pratique d'une linguistique adaptée à la rééducation*, in “Lettre d'Information de l'Association Langage Lecture Orthographe”, 5, 1988.

Exemplos de apresentações descritivas (“il”, “ce”, N):

- Castelhano:** Es un hombre que está bebiendo una cerveza.  
**Catalão:** Hi havia una vegada un senyor que estava en un bar.  
**Francês:** C'est un monsieur qui cloue une planche  
 Un monsieur qui est dans un bar.  
**Italiano:** Ad un certo punto incomincia a piovere.  
**Português:** E começou a cair chuva.  
 Um senhor que estava no café a beber.

Uma vez que o uso das apresentações descritivas diminui à medida que a linguagem se organiza <sup>7</sup>, observa-se neste nível etário e escolar um número muito mais elevado de frases constituídas, especialmente do tipo sujeito + verbo + complemento (Quadro 3).

QUADRO 3 — Distribuição das frases constituídas por língua

Frases Const.	Francês	Castelhano	Português	Catalão	Italiano
LO	78,5%	83%	86%	86,5%	88%
LE	83,5%	83%	85%	87%	89%

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

Constata-se assim em todas as línguas a importância das frases constituídas (78,5%-89%). As frases SV (sujeito + verbo + complementos) são contudo muito mais frequentes do que as frases SVS' (sujeito + verbo + atributo) <sup>8</sup>. À excepção da língua francesa, as percentagens relativas à linguagem oral e à linguagem escrita são da mesma ordem em todas as línguas.

*Os grupos sintagmáticos*

Os grupos sintagmáticos são os termos que na frase se encontram ligados ao verbo principal de cada estrutura sintáctica, *i.e.*, os grupos sujeito, objecto, atributos e circunstanciais. Não são considerados, para

<sup>7</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *ob. cit.*, 1984, p. 208; PINTO, Maria da Graça Lisboa Castro — *Primeiros contributos para um estudo da compreensão e da expressão na criança com base em provas de linguagem oral e escrita*, in “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, II Série, Vol. II, Porto, 1985, p. 259.

<sup>8</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, p. 14.

além do verbo principal da estrutura, os “il” não-substitutos, os “ce” apresentativos e os termos não expressos quando não expandidos <sup>9</sup>.

Os grupos sintagmáticos dividem-se em grupos-nomes (gn), grupos-pronomes (gp) e grupos-verbos (gv) e encontram-se ligados ao verbo principal da frase.

Os grupos-nomes e os grupos-pronomes podem ser simples ou expandidos por meio de determinantes, adjectivos, complementos nominais e expressões introduzidas por pronomes relativos <sup>10</sup>. No grupo-verbo, por sua vez, distinguem-se dois sub-grupos <sup>11</sup>:

- o verbo que substitui um nome: vb-nome (infinitivo ou gerúndio)
- o verbo principal de uma oração subordinada: vb-sub (infinitiva, participial, conjuncional, interrogativa <sup>12</sup>).

Exemplos de grupos sintagmáticos (grupos-nomes (gn), grupos-pronomes (gp) e grupos-verbos (gv):

**Castelhano:** *Busca una piedra (gn) para aguantar el otro lado (gv)*

*Le (gp) salta la piedra (gn) en la cabeza (gn)*

**Catalão:** *Quan picava als claus (gv) els de l'altra punta (gp) es sortien del lloc (gn)*

**Francês:** *Quand il tapait (gv) la pierre (gn) a sauté.*

*En retombant (gv) elle (gp) lui (gp) a fait une grosse bosse (gn).*

**Italiano:** *Quando mette un chiodo (gv) delle parte opposta (gn) saltano gli altri (gp).*

**Português:** *Pegou na mesa (gn) para fazer de guarda-chuva (gv).*

Torna-se de interesse realçar no Quadro 4 a distribuição do grupo-pronome em francês e nas outras línguas. Com efeito, o pronome é usado de modo bastante semelhante em catalão, castelhano, italiano e português, onde nem sempre se encontra explícito em virtude de existirem outras formas para marcar a presença da pessoa (concordância verbal). Em contrapartida, o uso do pronome é quase obrigatório em francês, na medida em que as desinências verbais se revestem geralmente de uma certa homofonia e podem por isso prestar-se a confusões.

<sup>9</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, p. 20 e GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Art. cit.*, 1991, p. 66.

<sup>10</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, pp. 21-23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>12</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Art. cit.*, 1979, pp. 430-431; PINTO, Maria da Graça L. Castro — *Desenvolvimento e distúrbios da linguagem*, Porto, Porto Editora, 1994, pp. 60 e ss.

QUADRO 4 — Distribuição dos grupos sintagmáticos por língua

	LO			LE		
	gn	gp	gv	gn	gp	gv
Francês	50%	34%	16%	53,5%	31%	15,5%
Catalão	53,25%	16,5%	30,25%	53%	18%	29%
Castelhano	57%	13,5%	29,5%	57,5%	13%	29,5%
Português	63%	13%	24%	62,5%	13%	24,5%
Italiano	68%	11%	21%	67%	11%	22%

LO — Linguagem Oral

gn: grupo-nome

LE — Linguagem Escrita

gp: grupo-pronome

gv: grupo-verbo

Relativamente ao grupo-verbo, à excepção do francês, este grupo sintagmático, nomeadamente como grupo-verbo nome (vb-nome), é o que ocorre com mais frequência em todas as línguas. Este facto deve-se essencialmente ao uso de verbos que pedem um gerúndio ou uma preposição mais um infinitivo (ver mais adiante as expressões utilizadas para traduzir a duração).

No que diz respeito aos dois grupos sintagmáticos acabados de mencionar, poderá acrescentar-se que o francês apresenta mais semelhanças com o inglês e o alemão do que as outras quatro línguas românicas, que parecem constituir um conjunto de línguas com particularidades sintagmáticas mais similares<sup>13</sup>. As percentagens obtidas são da mesma ordem na linguagem oral e na linguagem escrita.

### *Vocabulário*

As palavras usadas nas histórias foram classificadas em palavras lexicais e gramaticais:

— palavras lexicais (nomes, verbos, adjectivos e também advérbios quando constituem um termo na estrutura);

— palavras gramaticais (determinantes, pronomes e adjectivos gramaticais, preposições e subordinativos, advérbios que modificam um termo na estrutura, conectores que ligam duas estruturas ou dois termos na estru-

<sup>13</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *Art. cit.*, 1993, p. 72.

tura, aos quais se acrescentam algumas palavras muito frequentes e, em especial, as que funcionam como auxiliares ou semi-auxiliares <sup>14</sup>).

Procedeu-se então ao levantamento de todas as palavras lexicais ocorrentes nas histórias. O Quadro 5 mostra a distribuição das palavras lexicais diferentes pelas classes lexicais correspondentes aos nomes, verbos, adjectivos e advérbios.

QUADRO 5 — Médias das palavras lexicais diferentes em cada língua

Médias palavras lexicais diferentes	LO					LE				
	total	n.	v.	adj.	adv.	total	n.	v.	adj.	adv.
Castelhano	23,5	11	10	1	1,5	23	11	9,5	1	1,5
Português	24,5	11,5	10	1	2	22,5	11	9,5	1	1
Italiano	25,5	12,5	10	1	2	26	12,5	10	1,5	2
Francês	26	12,5	10	1,5	2	25,5	12,5	9,5	1,5	2
Catalão	28	13,5	11,5	1	2	27	12,5	11	1,5	2

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

Apesar de se verificar que ocorre em catalão um número mais elevado de palavras lexicais diferentes do que nas outras línguas, as várias categorias lexicais apresentam uma distribuição similar nas cinco línguas.

Estes dados ajudam a mostrar que a criança deste nível etário e escolar organiza as estruturas de modos idênticos. O uso de adjectivos e de advérbios não é, no entanto, na generalidade muito comum. Nas línguas aqui tratadas, verifica-se ainda que os valores médios obtidos a nível do vocabulário são semelhantes na linguagem oral e na linguagem escrita.

Algumas das palavras lexicais diferentes são usadas por quase todas as crianças, como, por exemplo, em português, “mesa”, “pedra”, “beber” e “chover”.

Nesta perspectiva, destacamos 12 a 15 palavras utilizadas por 50% das crianças ou mesmo mais, de acordo com os grupos linguísticos. Estas palavras designam-se *palavras-tema* (“mots-thèmes” <sup>15</sup>), porque são essenciais para a história e algumas narrativas pouco mais contêm em termos lexicais, exceptuando evidentemente as palavras gramaticais e de tipo gramatical (ver Quadro 6).

<sup>14</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, p. 29; GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Art. cit.*, 1991, p. 67.

<sup>15</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Art. cit.*, 1991, p. 68.

QUADRO 6 — Palavras-tema por língua

Português	Castelhano	Francês	Catalão	Italiano
senhor	hombre	monsieur	senyor	signore
copo	—	verre	-	bicchiere
mesa	mesa	table	taula	tavolo
guarda-chuva	paraguas	parapluie	paraigües	ombrello
caixa	caja	caisse/boîte	caixa	cassa/cassetta
—	clavo	clou	clau	chiodo
lado	—	côté	—	parte
pedra	pedra	pierre	pedra	pietra
cabeça	cabeza	tête	cap	testa
beber	—	boire	beure	bere
começar	empezar	—	començar	—
chover	llover	pleuvoir	ploure	piovere
pegar	coger	—	agafar	—
martelar	—	taper	picar	—
pregar	clavar	clouer	clavar	—
pôr	poner	mettre	posar	mettere

No conjunto das *palavras-tema*, o português e o catalão apresentam um maior número de verbos do que as outras línguas. Por outro lado, em italiano os verbos são menos numerosos no referido conjunto, apresentando-se contudo os nomes em número mais elevado, tal como acontece em francês.

Os verbos “pegar”, “coger” e “agafar” foram por nós incluídos nas *palavras-tema* das respectivas línguas, porque só traduzem parte do sentido do verbo francês “prendre”, que não faz parte das palavras lexicais diferentes dessa língua. Com efeito, “prendre”, em virtude da sua elevada ocorrência em francês, integra a lista das palavras francesas mais frequentes lançada por Henmon<sup>16</sup> e por isso não é considerado por Girolami-Boulinier quando a autora estuda o vocabulário das narrativas<sup>17</sup>. Diferentemente do que se passa com o verbo “prendre”, os verbos supracitados são usados quando a criança fala de objectos e não de bebidas.

<sup>16</sup> HENMON, V. C. A. — *A french word book based on a count of 400 000 running words*. Bureau of Educational Research, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin. Referido por A. Girolami-Boulinier (1984, p. 29, nota 18).

<sup>17</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Ob. cit.*, 1984, p. 28.

Esta distinção de uso leva-nos por conseguinte a não ver nestes verbos uma mera tradução do verbo “prender” mas antes a conferir-lhes o estatuto de palavras lexicais diferentes.

Foi igualmente avaliada a relação entre o número de palavras lexicais diferentes e o número total de palavras usadas, *i.e.*, a *riqueza lexical* (“richesse lexicale”), que não inclui as repetições<sup>18</sup>.

Existe, para além disso, toda uma série de palavras lexicais — as palavras lexicais adaptadas — que não fazem parte das palavras-tema e cuja presença demonstra uma espécie de *pesquisa lexical* (“recherche lexicale”) por parte do indivíduo<sup>19</sup>. A relação entre as palavras lexicais adaptadas (excluídas as palavras-tema) e o número total de palavras usadas, ou seja, a *pesquisa lexical*, também se encontra no quadro seguinte (Quadro 7).

QUADRO 7 — Médias em percentagem da riqueza lexical (RL) e da pesquisa lexical (PL)

	Francês LO/LE	Castelhano LO/LE	Catalão LO/LE	Português LO/LE	Italiano LO/LE
RL	24%/27%	26%/26%	26%/28%	28%/29%	28%/30%
PL	14,5%/16%	16%/16%	16%/17%	14%/16%	18,5%/20,5%

LO — Linguagem Oral

RL — Riqueza lexical

LE — Linguagem Escrita

PL — Pesquisa lexical

Exceptuando o castelhano, pode dizer-se que as percentagens relativas à *riqueza lexical* e *pesquisa lexical* aumentam, até certo ponto, na linguagem escrita.

As narrativas italianas e portuguesas apresentam um número mais reduzido de repetições lexicais e, de acordo com as palavras-tema acabadas de transcrever, as narrativas italianas revelam uma *pesquisa lexical* mais significativa, *i.e.*, uma maior dispersão de vocabulário no que diz respeito a uma determinada ideia.

Com base nos levantamentos lexicais operados, elaborou-se também um *dicionário* das palavras lexicais usadas por cada grupo linguístico.

<sup>18</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Art. cit.*, 1991, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.



Para proceder à sua organização, adicionaram-se as palavras lexicais diferentes usadas tanto na linguagem oral como na linguagem escrita às usadas exclusivamente na linguagem oral e exclusivamente na linguagem escrita <sup>20</sup>.

A distribuição em termos de nomes, verbos, adjectivos e advérbios encontra-se no Quadro 8.

QUADRO 8 — Distribuição das palavras lexicais existentes em cada dicionário (médias e percentagens)

	<b>nomes</b>	<b>verbos</b>	<b>adjectivos</b>	<b>advérbios</b>	<b>total</b>
Português	109	86	49	32	276
Castelhano	114	105	34	36	289
Catalão	159	120	61	54	394
Italiano	155	150	54	49	408
Francês	180	144	48	42	414
Português	39,5%	31%	18%	11,5%	100%
Castelhano	39,5%	36,5%	11,5%	12,5%	100%
Catalão	40%	30,5%	15,5%	14%	100%
Italiano	38%	37%	13%	12%	100%
Francês	43,5%	35%	11,5%	10%	100%

Os *dicionários* do catalão, francês e italiano apresentam mais palavras. Deve, no entanto, atender-se ao facto de em francês o número de nomes ser superior, o que pode, por um lado, acentuar a variedade descritiva das narrativas francesas e, por outro lado, marcar a imprecisão que se nota por vezes no vocabulário.

Seria interessante penetrar um pouco mais nesta análise e observar tanto aspectos de sinonímia e de analogia como as diferentes variações semânticas utilizadas. Este estudo mostra o interesse de praticar uma análise deste género em cada língua num dado nível básico e depois realizá-lo noutros níveis superiores. Tal prática tornaria então possível acompanhar o modo como se instala o enriquecimento progressivo do vocabulário.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 69.

II — ALGUMAS PARTICULARIDADES OBSERVADAS  
NA LINGUAGEM-EXPRESSÃO

Na análise da linguagem-expressão destacaram-se como relevantes os seguintes aspectos:

1. O tipo de frase/estrutura usado para introduzir as duas narrativas;
2. A percentagem de uso da frase complexa para traduzir a relação entre a pessoa que martela e a consequência daí resultante (2.<sup>a</sup> narrativa);
3. O modo de traduzir a duração por meio de um gerúndio, de um infinitivo ou de um simples verbo de acção;
4. Finalmente, o uso do pronome.

1. *A introdução das duas narrativas*

A introdução das narrativas é frequentemente feita por meio do uso de itens apresentativos (estruturas que traduzem apresentações descritivas: “il” e “ce”), sendo este modo de introduzir as narrativas especialmente notório na linguagem oral em todas as línguas à excepção do castelhano. Por outro lado, o uso de frases constituídas (SV) é sobretudo evidente na linguagem escrita. No que toca aos sintagmas (nominais) (N), neste nível já não são normalmente usados (ver Quadro 9).

Torna-se então claro que, de um modo geral, a criança que frequenta o 4.º ano de escolaridade quando escreve tende a empregar mais frases constituídas do que descrições apresentativas. Ora este comportamento pode ser um sinal da tão esperada diferença qualitativa entre a linguagem oral e a linguagem escrita.

QUADRO 9 — Tipo de estrutura usada para introduzir as duas narrativas

Línguas	Frases constituídas		Itens Apresentativos		Sintagmas (N)	
	LO	LE	LO	LE	LO	LE
Catalão	16%	37%	83%	61%	1%	2%
Francês	28%	58%	68%	36%	4%	6%
Castelhano	33%	39%	50%	55%	17%	6%
Italiano	33%	59%	63%	40%	4%	1%
Português	56%	65%	44%	35%	—	—

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

Exemplos de estruturas consideradas introduzidas por itens apresentativos:

**Catalão:** es un home que está tapant una caixa; hi havia una vegada un senyor que...

**Francês:** c'est un homme qui; ya un homme qui...

**Castelhano:** es un hombre que está bebiendo una cerveza; hay un hombre...

**Português:** Era uma vez um senhor que...

As crianças italianas empregam, de preferência, aquilo que se poderá designar por expressões espaço-temporais:

**Italiano:** c'è un signore; c'era un signore.

## 2. O uso da frase complexa

Na segunda narrativa, as crianças catalãs na tradução da relação entre a pessoa que martela e a consequência daí resultante, usam mais frases complexas (ex: "quan picava als claus els de l'altra punta es sortien del lloc"). Em contrapartida, as crianças portuguesas preferem a coordenação, especialmente na linguagem oral. Na linguagem escrita, encontram contudo outros meios verbais para traduzir a referida relação.

Exceptuando o português, a subordinação é usada com mais frequência na linguagem escrita. A coordenação, por sua vez, é de um modo geral mais usada na linguagem oral (ver Quadro 10). Será que esta opção

QUADRO 10 — Percentagem de uso nas diferentes línguas da frase complexa para traduzir a relação entre a pessoa que martela e a consequência daí resultante (segunda história)

Línguas	Subordinaç.		Circ. na frase		Coordenaç.		Justaposição		Conseq. Log.		Erro: Omissão	
	LO	LE	LO	LE	LO	LE	LO	LE	LO	LE	LO	LE
Catalão	45%	55%	5%	15%	48,5%	27%	—	—	—	1,5%	1,5%	1,5%
Italiano	40%	43%	15%	13%	24%	24%	—	5%	8%	3,5%	13%	11,5%
Francês	35%	37%	2%	6,5%	28%	15%	8%	15%	8%	11,5%	19%	15%
Castelhano	33%	37%	20%	25%	40%	28%	2%	2%	5%	5%	—	3%
Português	15%	13%	3%	7%	68%	60%	2%	5%	7%	2%	5%	13%

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

poderá também ser indício de uma outra diferença qualitativa entre a linguagem oral e a linguagem escrita?

Relativamente a este ponto, é importante sublinhar a diferença existente entre o uso da subordinação e da coordenação quando duas frases que traduzem acontecimentos que apresentam entre si uma determinada relação podem ser conectadas verbalmente. Os educadores deviam estar atentos à idade em que a subordinação já deve estar disponível quando a criança precisa de traduzir por meio de palavras o seu raciocínio<sup>21</sup>.

No nível escolar escolhido para este estudo, a subordinação já devia estar ao serviço do raciocínio, que se encontra então numa fase especial de desenvolvimento, e não só a coordenação ou outras modalidades verbais alternativas mais simples. Por isso, estas percentagens podem dar-nos uma ideia do modo mais comum de traduzir a relação entre acontecimentos numa certa língua e levar o educador a sensibilizar a criança para outras possibilidades de traduzir verbalmente essa relação.

### 3. *Expressões usadas para traduzir a duração relacionada com os verbos beber e fechar (1.ª e 2.ª histórias)*

Já foi mencionado o facto de a percentagem do grupo-verbo — constituído essencialmente pelo grupo-verbo nome (vb-nome) — ser mais elevada em castelhano, catalão, italiano e português (ver Quadro 4). Quanto à tradução da duração relacionada com os verbos *beber* e *fechar* (1.ª e 2.ª histórias), verifica-se que, embora usando modos diferentes para a expressar, as crianças portuguesas, castelhanas e catalãs traduzem normalmente a duração por meio de um grupo-verbo nome (verbo + gerúndio, verbo + preposição + infinitivo), o que corrobora os resultados obtidos. As crianças italianas e especialmente as francesas não apresentam, por sua vez, a mesma percentagem de uso do grupo-verbo nome (ver Quadro 11). Na sequência do observado em relação ao grupo-pronome, não será totalmente surpreendente que o francês se assemelhe também neste aspecto ao inglês e ao alemão.

---

<sup>21</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée — *Prévention de la dyslexie et de la dysorthographe dans le cadre normal des activités scolaires*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1974, pp. 146-151.

QUADRO 11 — Tradução da duração relacionada com os verbos *beber* e *fechar* (1.ª e 2.ª histórias) por meio de um gerúndio ou de um infinitivo precedido por uma preposição nas diferentes línguas românicas

		LO	LE	
Português	está a beber	16%	16%	estar + prep. + infinit.
Castelhano	está bebiendo	14%	11%	estar + gerúndio
Catalão	está bevent	13%	12%	estar + gerúndio
Italiano	sta chiudendo	10%	5%	stare + gerúndio
Francês	il est en train de	2%	2%	être + loc. prep. + inf.

LO — Linguagem Oral

LE — Linguagem Escrita

#### 4. O uso do pronome

Comparando as línguas românicas aqui estudadas e tendo em conta a população seleccionada, a língua francesa apresenta uma percentagem de pronomes superior à percentagem encontrada nas outras línguas. Tal como já foi realçado, o francês assemelha-se ao inglês e ao alemão no uso do pronome e esse facto distingue-a das outras quatro línguas românicas tratadas neste estudo<sup>22</sup>. É interessante chamar a atenção para a especificidade das diferentes línguas no que diz respeito ao emprego do pronome e da concordância verbal e o seu papel na correcta compreensão dos enunciados. Pode também acrescentar-se que, por exemplo, o uso enfático do pronome em catalão aumenta a percentagem do grupo-pronome nessa língua (ver Quadro 4).

#### Conclusão geral

Este estudo procura mostrar o modo como as estruturas e as palavras lexicais são usadas nas narrativas orais e escritas produzidas por crianças falantes de cinco línguas românicas que frequentavam o 4.º ano de escolaridade.

Os resultados encontrados nas línguas estudadas apontam para uma “situação da linguagem” que é, em média, do mesmo tipo. Constatam-se obviamente comportamentos diversificados. Assim, por exemplo, não será de admirar que certas crianças sejam mais faladoras do que outras e que

<sup>22</sup> Cf. GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *Art. cit.*, 1993, p. 71.

ainda outras, em virtude da facilidade com que reagem às provas, revelem que já adquiriram competências que outras crianças, por seu turno, ainda estão a adquirir.

Se se compararem os valores obtidos na linguagem oral e na linguagem escrita, verifica-se já que as duas linguagens indiciam por vezes a este nível algumas diferenças qualitativas que preparam seguramente a sua futura especificidade. (Ver, por exemplo, a percentagem de uso das frases constituídas e da subordinação na linguagem escrita.)

Relativamente aos grupos sintagmáticos, quando se põem em confronto as línguas românicas contempladas neste trabalho, observa-se que o francês apresenta um perfil mais próximo do inglês e do alemão. O castelhano, o catalão, o italiano e o português, em contrapartida, partilham algumas semelhanças relativamente ao uso do grupo-pronome e também do grupo-verbo — especialmente do grupo-verbo nome — visto que é o tipo de grupo-verbo usado com mais frequência neste nível etário.

Quanto à distribuição das frases constituídas (SV), independentemente da língua em questão, esta situa de um modo geral o nível da linguagem da criança desta idade. Na verdade, este tipo de frase prevalece de forma decisiva.

No que toca ao emprego da frase complexa, ressalta do *corpus* analisado a existência de diferentes modos de organizar a cadeia verbal e a importância de saber usar a subordinação quando se pretende ser rigoroso na tradução verbal de um dado raciocínio.

Além disso, os resultados globais alcançados nestas cinco línguas românicas possibilitam por certo uma compreensão mais exacta dos desempenhos verbais de crianças que não estão familiarizadas com a língua do país para onde podem ir viver no presente estado da União Europeia — mesmo quando passem a habitar países cujas línguas são próximas do ponto de vista da estrutura e do vocabulário — e permitem seguramente explicar eventuais confusões, substituições e faltas de competência devidas eventualmente a interferências translinguísticas.

A prática de uma pesquisa deste teor permite por conseguinte situar a linguagem-expressão de qualquer criança e comparar as suas médias com as de outras crianças. Servem ainda os dados obtidos para preparar a actuação do educador ou do reeducador sempre que um programa de educação ou de reeducação necessite de ser implementado.

Andrée Girolami-Boulinier  
Maria da Graça Pinto

## LANGAGE: POUR UNE PÉDAGOGIE DE L'IMMÉDIATÉTÉ \*

*Entendre et retenir* les phrases à mesure qu'elles passent à l'oreille de l'auditeur, de même que *voir et retenir* les phrases à mesure qu'elles passent devant l'oeil du lecteur paraissent deux aptitudes indispensables pour pratiquer la pédagogie de l'immédiateté.

— Et c'est la saisie de la phrase qui doit permettre la compréhension. —

Je voudrais de ce fait vous présenter ce que j'appelle à tous les niveaux "la lecture indirecte".

### La lecture indirecte

Pour les petits enfants il s'agit de proposer de petits ensembles qu'ils répètent à mesure.

Soit un texte de Michelle Andrée que je présente une première fois en entier et, s'ils sont plusieurs, ils répètent tous ensemble à mesure les groupes de mots proposés:

"Mon pull / est à l'envers / chic / pour une fois /  
mon nombril / le regarde à l'endroit" /

Puis pour l'enfant, pour l'adolescent, pour l'adulte, on augmente les difficultés, en se mettant toujours au niveau de ceux auxquels on s'adresse.

Et l'intérêt c'est encore d'agir avec un groupe, parce que, comme on l'a déjà fait pour les petits, *on ne répète jamais* si l'un des individus n'a pas mémorisé ce qu'on vient de dire et on ne fait pas répéter à un autre, mais on continue en proposant par la suite plus court au même individu, pour qu'il apprenne progressivement à entendre et à retenir.

---

\* Conférence faite le 30 mars 1995 à la Faculdade de Letras do Porto.

Ainsi pour l'enfant je propose par exemple une fable de Jean de la Fontaine (puisque c'était cette année l'anniversaire de sa mort il y a 300 ans):

“Maître corbeau / sur un arbre perché / tenait en son bec un fromage....”

Pour l'adolescent ou l'adulte, je citerai le splendide texte de Colette, que je vais vous faire répéter, si vous le permettez, en proposant individuellement et au hasard des groupes sémantiques, que vous pouvez en principe retenir.

“Le soleil a marché sur le sable /  
Un souffle de glace, qui sent la grêle /  
monte de l'est violacé./  
Les fleurs du pêcher volent horizontales /  
Comme j'ai froid /  
La chatte siamoise tout à l'heure morte d'aise sur le mur tiède /  
Ouvre soudain ses yeux de saphir /  
dans son masque de velours sombre /  
Longue, le ventre à ras de terre, /  
elle rampe vers la maison en pliant sur sa nuque ses frileuses oreilles”. /

Si l'on propose aux individus de beaux ensembles et toujours individuellement et à leur mesure, peu à peu une éducation de l'*attention* et de la *réention* (de la mémoire de travail, c'est-à-dire, la mémoire à court terme), s'installera et facilitera la compréhension.

La première nécessité c'est en effet d'apprendre à *entendre* et la deuxième nécessité c'est d'apprendre à *voir*.

Une analyse exacte et immédiate de la phrase doit peu à peu être obtenue pour que la compréhension puisse s'organiser à mesure que cette phrase se déroule à l'oreille de l'auditeur ou devant l'oeil du lecteur.

### Points de vue des linguistes

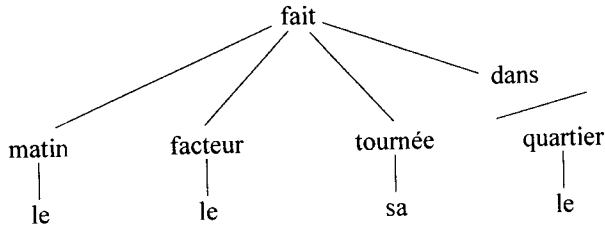
Seulement pour demander cette analyse les linguistes partent de points de vue différents qui empêchent cette immédiateté et je vais ainsi vous citer quelques prises en charge linguistiques à propos d'une même phrase.



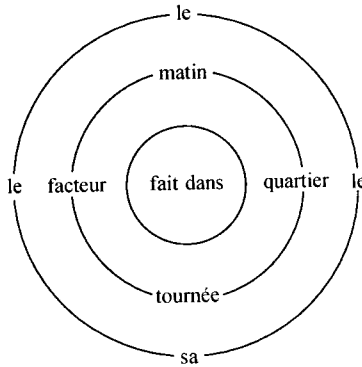
Soit par exemple l'énoncé:

"Le matin le facteur fait sa tournée dans le quartier"

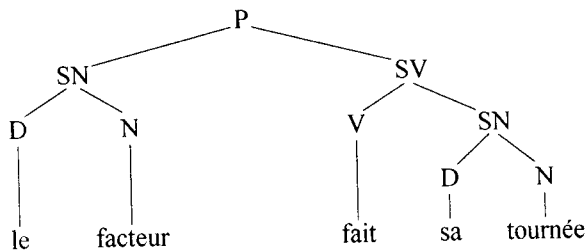
— En partant du verbe *régissant*, la phrase est en quelque sorte desarticulée et ne peut être saisie d'emblée, puisqu'il faut procéder à une remise en ordre



— Ou bien une sorte de *constellation* peut être créée autour du verbe centre, qui se trouve entouré d'une série de circonférences de plus en plus grandes



— Ou bien, si nous avons recours à l'analyse  $P = SN + SV$  de Chomsky, l'arbre est ainsi constitué



et “le matin” et “dans le quartier” vont vraisemblablement se rattacher à P, comme compléments de phrase et ne pas faire partie des expansions obligatoires comme “sa tournée”

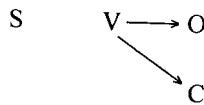
— Ou bien encore certains linguistes considèrent le *syntagme prédicatif* comme un tout et vont lui rattacher en dessous “sa tournée”



Dans tous ces modes d'analyse, il n'est pas essentiellement tenu compte de ce que l'auteur a voulu mettre en valeur, qu'il le place en *préjet* au début de la phrase, ou en *rejet* pour augmenter l'attente, le désir.

### Analyse simple de la phrase

Aussi pensons-nous utile de présenter un schéma très simple, sur lequel il s'agit de *placer tout de suite* les éléments *dans l'ordre où ils ont été proposés*, en se reportant simplement aux fonctions sujet (S), verbe (V), objet (O), circonstant (C) et en supprimant les différentes appellations qui ont une mode et auxquelles les enfants n'attachent guère de sens d'ailleurs.



Soit toujours la phrase.

“Le matin le facteur fait sa tournée dans le quartier”

L'acte complété permet d'autant mieux de reconnaître l'acteur, c'est-à-dire le sujet.

Il s'agit de faire quoi?	sa tournée
où?	dans le quartier
quand?	le matin



Ce qui donne:

Sur la table de la gardienne	C
s'entassent	V
maintenant	C
les lettres destinées à des habitants de l'immeuble	S

et la structure C V C S

Enfin dans la phrase

“Quand ces habitants liront leurs lettres, ils trouveront selon les cas des nouvelles tristes ou joyeuses, ils prendront, s'il y a lieu, les décisions qui leur paraîtront nécessaires”

nous trouvons deux structures complexes juxtaposées:

C S V C O et S V C O

### Les structures syntaxiques

Toutes ces phrases peuvent se ranger sous l'étiquette *phrases actives*, c'est-à-dire ayant un *verbe complété* par des objets ou des circonstants.

En effet, si on s'occupe seulement du verbe, ou du sujet + verbe, l'acte n'est pas identifié, tandis que les actes *faire sa tournée, choisir un itinéraire, s'entasser sur la table, trouver des nouvelles, prendre des décisions* (V →) impliquent automatiquement l'acteur ou les acteurs, c'est-à-dire les sujets.

Cependant, pour les phrases constituées, il existe un autre type de structures et dans les corpus de langage soigné nous en avons trouvé un exemple pour trois comme celles que nous venons d'évoquer.

Il s'agit cette fois de la *phrase jugement* ou plus simplement de la *phrase qualification*.

En effet, si pour reprendre l'idée de la distribution du courrier, je donne l'exemple

	“ce paquet est encombrant”
ou même	“c'est un paquet encombrant”
ou encore	“ ce paquet est un objet assez encombrant”,

ici le verbe "être" n'a d'importance que pour structurer la phrase en amenant le jugement sur le paquet: il s'agit d'un paquet encombrant.

Quand une structure comporte ainsi le verbe être ou l'un des ses substituts, le recours immédiat au sujet concerné permet plus facilement l'identification de la qualité émise.

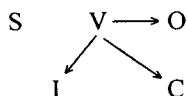
Et le report sur le schéma précédent donne

Ce paquet	S
est	V
encombrant	S' (se reportant sur le S qualifié)

De même "les nouvelles paraissent inquiétantes" (S V S') et même pour une phrase complexe "l'essentiel est que les lettres parviennent rapidement" (S V S').

En résumé toutes les phrases précédentes peuvent se reporter sur le schéma précédent, où j'ajoute cependant le complément indirect I

Je les regarde	S O V
Je leur parle	S I V



Restent trois types de structures dont la proportion diminue à mesure que l'individu affine son langage et que nous avons regroupés et dénommés les "il" non substitués, les "ce" présentatifs, les syntagmes:

a) les "il" non substitués

— les "il" précédant un verbe impersonnel et souvent rétrécis et même supprimés comme dans "ipleut" ou "faut pas faire attention", mais qui peuvent annoncer le sujet véritable comme dans "il convient que vous preniez des précautions"

— les "ya" se rapprochant des présentatifs mais avec recours à la structure avec avoir

b) les "ce" présentatifs annonçant des noms ou pronoms complétés par une relative

c) les syntagmes, essentiellement des noms isolés ou enrichis:

"un bonhomme, un homme qui travaille, quelle belle journée"



### Enrichissements du groupe-nom ou du groupe-pronom

Ces enrichissements peuvent être reportés sur un schéma:

— simples déterminants en série fermée = un, le, ce, mon, etc. et il ne peut y en avoir qu'un à la fois en français

— adjectifs en série ouverte: on peut en ajouter autant qu'on veut

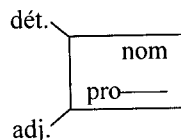
ex: un *bel* homme

une femme *très belle*

et dans les exemples précédents:

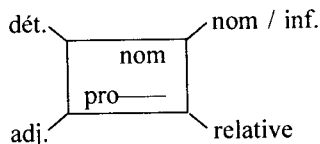
le *meilleur* itinéraire

les lettres *destinées à des habitants de l'immeuble*



Mais ces enrichissements peuvent être des substituts de l'adjectif:

noms ou infinitifs et relatives



ex: une maison *vendue depuis peu* (adj)

une maison *en vente* (nom)

*à vendre* (infinitif)

*qui est en vente* (relative)

une robe *rouge* (adj.)

*de couleur rouge* (nom)

*dont la couleur est rouge* (relative)

et dans les exemples précédents:

la table *de la gardienne* (nom)

les décisions *qui paraissent nécessaires* (relative)

Citons deux exemples pour le groupe-pronom:

*fatigué de sa journée*, il se couche de bonne heure (participe adj.  
apposé à il)

lui *qui aime voyager* (relative).

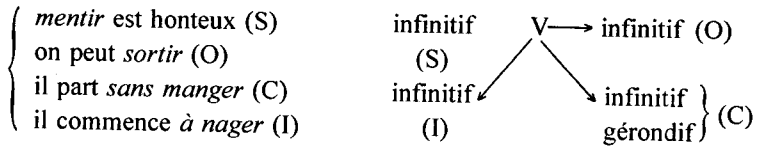
**Variétés du groupe-verbe**

Il s'agit d'une mise au point particulièrement intéressante, que je crois très utile de présenter.

Nous séparons le verbe-nom  
et le verbe-centre d'une subordonnée

1) Verbe-nom

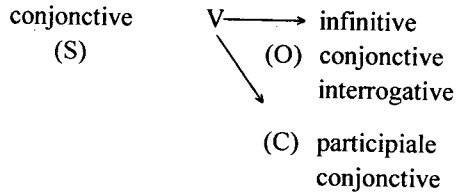
a) C'est d'abord le *verbe à l'infinitif* qui peut avoir toutes les fonctions du nom (c'est le nom du verbe)



b) C'est aussi le *gérondif circonstant*

il travaille *en chantant* (C)

2) Verbe-centre d'une subordonnée



- O {  
 Les vaches regardent *passer le train* (infinitive)  
 Je crois *que vous avez compris* (conjonctive)  
 Je ne sais pas *si vous avez compris* (interrogative)

- C {  
*La nuit arrivant*, il faut allumer la lumière (participiale)  
*Quand la nuit arrive*, on allume la lumière (conjonctive)

- S {  
*que vous arriviez vite* est indispensable (conjonctive sujet)  
 le fait est *que vous avez raison* (conjonctive attribut du sujet)



À titre indicatif voilà la prise de conscience des structures telles que doivent les sentir les individus dans le texte proposé au début:

“Le soleil a marché sur le sable (S V C)

Un souffle de glace, qui sent la grêle, monte de l'est violacé (S V C)

Les fleurs du pêcher volent horizontales (S V)

Comme j'ai froid (C S V O)

La chatte siamoise, tout à l'heure morte d'aise sur le mur tiède, ouvre soudain ses yeux de saphir dans son masque de velours sombre (S V C O C)

Longue, le ventre à ras de terre, elle rampe vers la maison, en pliant sur sa nuque ses frileuses oreilles”. (S C V C C)

### Le lexique et le vocabulaire

Il est bien entendu que les structures que nous venons d'analyser doivent, pour qu'elles soient comprises, être alimentées par des mots *connus* des individus qui les entendent ou qui les lisent.

Et il faut souligner que la distinction existe entre le lexique et le vocabulaire:

— le *lexique*, ensemble de mots disponibles que les individus connaissent et reconnaissent sans pour autant le plus souvent les utiliser, mais qui s'enrichit au fur et à mesure des acquisitions successives.

— le *vocabulaire*, ensemble de mots qu'ils utilisent et qui leur sont plus familiers.

Dans cet ensemble, il y a lieu de distinguer les *mots lexicaux*, noms, verbes, adjectifs, adverbes mis en place dans les structures syntaxiques pour être porteurs de sens, et les *mots grammaticaux*, essentiellement déterminants, pronoms, prépositions, quelques subordonnants et coordonnants qui permettent d'agencer et d'ajuster les lexicaux à l'intérieur des structures.

En 1924 un américain, V.H. Henmon, a recensé le premier dans la langue française *les 69 mots* qui constituent encore actuellement, nous l'avons vérifié, plus de 50% du vocabulaire utilisé en langage courant par un adulte. Cette liste comporte déterminants, pronoms, prépositions usuelles, et 12 verbes abstraits faisant souvent fonction d'auxiliaires ou de semi auxiliaires.

Les mots d'Henmon sont donc pour la plupart des mots grammaticaux:

*Les 69 mots d'Henmon*

aller, avoir, dire, donner, être, faire, pouvoir, prendre, savoir, venir, voir, vouloir  
homme, femme, enfant, jour  
bon, grand, petit, deux, autre, tout  
bien

mon, ma, mes, notre, nos

je, me, m', moi, nous

ton, ta, tes, votre, vos

tu, te, t', toi, vous

son, sa, ses, leur(s)

il(s), elle(s), on, se, s', soi, eux

le, la, l', les

le, la, l', les, lui, leur, en, y

un, une, des (du, au, aux)

qui, que, où, ce

ce, cet, cette, ces

si, plus, ne...pas

à, de, avec, comme, dans, en, par, pour, sans, sur

et, que, mais, ou

Peu à peu au cours du développement du langage apparaissent *des mots grammaticaux* autres que ceux contenus dans la liste d'Henmon.

adjectifs ou pronoms (*chaque, chacun...*)

prépositions ou subordonnants (*vers, avant, après; quand...*)

adverbes le plus souvent quantitatifs et modifiant un adjectif ou un autre adverbe (il est *très* intelligent, il tape *trop* fort)

charnières établissant une relation entre deux structures

soit charnières logiques précisant le temps, la cause, etc. (*alors, pour, donc...*)

soit charnières remplissages (*et puis alors après*) mises à la suite, pendant que la pensée s'organise.

Parallèlement existent les mots lexicaux: noms, verbes, adjectifs, adverbes (ces derniers quand ils sont termes à part entière ou substitués du nom: *aujourd'hui, maintenant, vite*).

Et nous pouvons évoquer la différence entre les mots usuels et les autres:

- d'abord les 1500 mots du français fondamental 1er degré
- puis les 3500 mots du français fondamental 2e degré
- enfin le Trésor de la langue française, à Nancy, qui ne cesse de s'enrichir, tandis que certains mots sont peu à peu moins utilisés.

Evidemment une mise au point périodique s'avère nécessaire à laquelle nous devons être sensibilisés.

De toute façon les individus, à mesure que leur langage se développe, augmentent peu à peu leur bagage de mots lexicaux.

Comme un recensement général était impossible, le Professeur Graça Pinto et moi-même<sup>1</sup>, avons comparé le vocabulaire utilisé par les individus à certains niveaux scolaires et à propos d'une situation donnée: soit les 2 récits Café-Caisse à l'oral et à l'écrit<sup>2</sup> (dans cet esprit j'ai moi-même étudié les niveaux de langage de 9 à 99 ans).

Cette étude permet d'évaluer:

— *la richesse lexicale*: rapport du nombre de lexicaux différents sur le total des mots utilisés (en moyenne 30% environ chez l'adulte dans nos corpus)

— *la recherche lexicale*: rapport des mots adaptés autres que les mots thèmes utilisés par 50% des individus ou davantage (en moyenne 20% environ chez l'adulte)

À partir des résultats constatés toute une pédagogie peut s'organiser qui porte sur 2 plans:

- celui des mots grammaticaux principaux, dont il faut reconnaître l'emploi, puis obtenir l'évocation
- celui des mots lexicaux rencontrés dans les textes présentés ou rassemblés sur des thèmes, etc.

---

<sup>1</sup> GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *Structures et vocabulaire en 4e primaires portugaises et françaises*, in "Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas", II Série, Vol. VII, Porto, 1990, pp. 197-207.

<sup>2</sup> GIROLAMI-BOULINIER, Andrée; PINTO, Maria da Graça — *A linguagem-expressão na criança europeia*, in "Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas", II Série, Vol. XI, Porto, 1994, pp. 99-113.

## Conclusion générale

La pédagogie que nous proposons permet la saisie *immédiate* et *exacte* des groupes et sous-groupes de la phrase française.

Mais elle est tout aussi utilisable dans les langues européennes et en particulier en portugais<sup>3</sup>.

Il est évident que l'éducation commence par la prise en charge de structures simples, puis une progression efficace s'organise sans que soient employés des termes auxquels les enfants et les adolescents n'attribuent guère de signification.

Toute l'attention pourra alors se porter sur le sens des phrases et sur les mises en valeur recherchées.

Il faut de toutes façons souligner la priorité et la nécessité d'une participation orale intense avant que soit abordé l'écrit. Et il est important d'obtenir cette prise en charge efficace et nécessaire pour que les individus soient à l'aise dans l'utilisation de l'écrit auquel ils participeront dès lors avec plaisir.

*Andrée Girolami-Boulinier*

---

<sup>3</sup> PINTO, Maria da Graça L. Castro — *Desenvolvimento e distúrbios da linguagem*, "Coleção Linguística 3", Porto, Porto Editora, 1994, pp. 41-68.

## IMPORTED MODELS: A TRADITION OF ENGLISH-LANGUAGE TEACHING IN PORTUGAL

The Battle of Hastings, fought in 1066 between the Saxon king Harold and William of Normandy and which ended, as everybody knows, with the defeat of the English, represented much more than political and social change. It arrested deep linguistic implications.

The passage of the Saxons from their status as legitimate owners of the country into serfs made the conquerors' language, Norman-French, the language of the court, of the nobility and gentry, in a word, the language of power. The Roman clergy, as had always happened, went on communicating in Latin (which was also the language of teaching, of law, and of praying). Left to the unpolished use by the new serfs, Old English dropped its complicated German declensions and conjugations, gave some way to the languages brought over by Scandinavian invaders, assimilated forms of the language of the feudal lords (Norman-French) and became, under all these influences, what Chaucer would later use with rare mastery and is now called Middle English.

By the late Middle Ages England was becoming monolingual again as French was gradually disappearing as the second language of the kingdom as a result of the political changes that would lead, in 1399, to the usurpation of the Throne from Plantagenet hands, represented by Richard II, by the Tudors, represented by Henry IV of Lancaster. 'The order deposing Richard was read in English and Henry IV himself elected to use English both in claiming the crown and later in his acceptance speech'<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HOWATT, A.P.R. — *A History of English Language Teaching*, Oxford, O.U.P., 1984.

The restoration of English as the nation's language, though gratifying to Saxon pride, and, if we give John of Trevira some credit, helpful with the learning of Latin<sup>2</sup>, made French a foreign language and brought difficulties to those English who 'shall pass the sea and travel in strange lands and in many other places'<sup>3</sup>. Those difficulties had their origin in the limited use of English, circumscribed to England, a fact that many an Englishman complained about. For instance John Florio (c. 1553-1625), a famous English grammarian of Italian descent, tells us that, after having asked an Italian what he thought of the English language, was answered that it was a useful language, but 'worthless beyond Dover'<sup>4</sup>. Sir Balthazar Gerbier wrote in 1648 that English 'serves but in the Brittainne iland'<sup>5</sup>. Osborne put the issue in even darker terms when he declares that English is a language that foreigners 'scorn to learne'<sup>6</sup>.

This list of references could be substantially enlarged to stress the little importance that English enjoyed throughout the seventeenth and eighteenth centuries<sup>7</sup>. Even in Portugal, which had always maintained close commercial and political links with England, at least after 1147 when Afonso Henriques ruled the country, English was unknown and the Portuguese could easily do without it. The negotiations that took place at Rio de Mouro, not far from Monção, in 1386<sup>8</sup>, and led to the marriage of D. João I to Filippa of Lancaster and to the celebration of the Treaty of Windsor were conducted in French, the language which the bride's father, John of Gaunt, and the Portuguese king and the other negotiators knew best. Later on, in the second half of the seventeenth century, the situation remained unchanged when a second royal marriage took place in 1662, this time between the Portuguese Infanta Catarina of Braganza, daughter of D. João IV, and Charles II. The Infanta was taught some English before leaving for the London court. Her

---

<sup>2</sup> *Op. cit.*

<sup>3</sup> *Polychronicon* quoted by HOWATT, p. 3.

<sup>4</sup> FLORIO, John — *First Fruites*, Londres, 1578, folio 62.

<sup>5</sup> GERBIER, Sir Balthazar — *The Interpreter of the Academie concerning forrain languages*, Londres, 1648, p. 38.

<sup>6</sup> OSBORNE — *Advice to a Son*, Oxford, 1656, p. 7.

<sup>7</sup> MARTIN-GAMERO, Sofía — *La Enseñanza del Inglés en España (desde la Edad Media hasta el siglo XIX)*, Madrid, Editorial Gredos, 1961, p. 10.

<sup>8</sup> LOURO, Francisco de Carvalho — *As relações luso-britânicas 1373-1910*, pp. 11-12; in GODINHO, Isabel da Silveira — *Visitas Reais entre as Cortes Portuguesa e Britânica 1902-1910*, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda — British Historical Society, 1985.

English teacher was the well-known Dr. Russel, the principal of The Pontifical College of S. S. Peter and Paul at Lisbon<sup>9</sup>.

Curiously it was Portuguese which took the lead as a foreign language in the relations between the two countries. In the train of the Portuguese princess was a French captain, whose name was Monsieur de La Molliere, who had served the armies of the Portuguese king for an eight-year period and who decided to dedicate to Charles II a *Portuguez Grammar*, an enterprise which he justifies in the following terms:

*'... this is not the first time that the Sword hath been employed to Write, although that mine may perhaps have been the first that hath put it self upon Writing a Grammar. And it is true, that it should never have undertaken it, if I had seen that some better Pen had employed it self about it: But having in vain expected for a long time, My Patience was at last worn out, seeing how much it imported this Nation to know the Portugal Language. The strict Alliance which is now between England and Portugal ought to oblige the English and Portuguez not to confound their Language, but to make them common and indifferent between themselves. The Portuguez seems to me now necessary to two sorts of Persons in England: To people of Traffique and Commerce, (since they have it free within the Places subject to the Crown of Portugal, which hath granted this great Advantage to Your Majesties, in consideration of Your Marriage with the most Illustrious Infanta:) And to Persons of the Court, and in general for all those who will pass for Persons of Honour, that by it they may give a Testimony of the Respect which they have for this Excellent Princeß, whom Your Majesty with so much Wisdome, and so happily hath chosen for a Wife. [...] She then well deserveth that they should have the complaisance for Her Majesty, to learn to speak Her Language, rather then that of the Spaniards, Her Enemies, as I see many do, although that it be neither so fine, nor so useful, nor so easie to learn. (pp. 7-8)<sup>10</sup>.*

---

<sup>9</sup> This college lasted until quite recently and was known among Lisbon people as Colégio dos Inglesinhos. On Dr. Russel *English College Lisbon* reads: 'He came to the College in the humble capacity of the president's personal servant. Later, he was admitted to study with the other students and soon surpassed them all by his genius and his spiritual fervour. He was destined to play an important part in the diplomatic history of his time. Russel became Portugal's envoy in England', *English College*, Lisbon, s.d. Lisboa, Bertrand Irmãos, Lda., p. 9.

<sup>10</sup> MOLLIERE, Monsieur De La — *A Portuguez Grammar: or, Rules shewing the True and Perfect way to Learnn the said Language. Newly Collected in English and French, for the Use of either of each Nation that desire to Learn the same*, London, Printed by Da. Maxwel for Samuel Broun, 1662.

In the same year, the celebrated English grammarian James Howell published *A New English Grammar, prescribing certain Rules as the language will bear, for Forreners to learne English*. The book includes 'a perambulation of Spain and Portugal, which may serve for a direction how to travel through both countries' as well as the promise of information about the 'Portuguese dialect', which is not to be found anywhere in the grammar.

After this brief excursion it seems legitimate to conclude that interest in the English language in Portugal was smaller than that of Portuguese in England. But things were going to change. As early as the beginning of the eighteenth century, in 1701, *A Complete Account of the Portuguese Language* was published in London. Its author is semi-anonymously represented by the initials A. J., and so far nobody has found to whom they exactly correspond. The volume contains a Portuguese-English and an English-Portuguese dictionaries as well as a *Grammatica Anglo-Lusitanica*, which is a grammar of Portuguese as a foreign language for the English. The main motivation of this work was still the Portuguese language, but the inclusion of an English-Portuguese dictionary may be a sign that the interest in learning English was already developing in Portugal.

As far as I know this is the first example of real dictionaries involving the two languages. Therefore A. J.'s work must be considered of great relevance for the history of English studies in Portugal.

Meanwhile English thought and letters were gaining ground both at home and abroad. Bacon, Marlow, Shakespeare, Ben Jonson, Milton are but a few examples. However, knowledge of the English language outside the island was practically non-existent. For that reason Ancillon regretted in 1693 that 'c'est dommage que les auteurs de ce pays-la n'ecrivent qu'en leur langue, puisque, par ce moyen, les étrangers, faute de les entendre n'en peuvent profiter'<sup>11</sup>. By that time, due very probably to the interest that foreigners were beginning to show in English things, namely in the English contributions to theology and philosophy, the first grammars of English for foreigners are published. One of them, *English Grammar*, is written by Ben Jonson in 1640, and another, entitled *Grammatica Linguae Anglicanae*, in 1653, by John Wallis<sup>12</sup>. So we are in the presence of the earliest demonstrations of what represents nowadays one of the most important British industries: the teaching of English as a foreign language.

---

<sup>11</sup> Quoted by MARTIN-GAMERO — *Ob. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Cf. HOWATT — *Ob. cit.*, pp. 92-100.



One can consider the interest in the English language shown in Portugal as part of the European current of intellectual and academic curiosity or as the logical consequence of an increased need for communication between nations, imposed, among other things, by developing international trade. The other fact that cannot be ignored is the oldest European alliance between Portugal and England, as Howatt reminds in his *History of English Language Teaching* (p. 66).

The earliest English grammar published expressly for the use of Portuguese learners appeared in London in 1731. Its author was a Portuguese Jew named Jacob de Castro, who entitled his book *Grammatica Lusitano-Anglica, ou Portugueza, e Ingleza, A qual serve para instruir aos Portuguezes no Idioma Inglez*<sup>13</sup>. Castro did not give any specific reason to justify his initiative excepting that his grammar 'he de summa importancia para o Homem de Negocio, e que servirá de entretenimento, e recreio ao curioso Estudante'<sup>14</sup> (p. ii). It is far from being an original work. Plagiarism was current practice at the time, and Castro's grammar is certainly an adaptation of some English grammar previously published for the use of Italian or French learners. All he did was translate into Portuguese what was in Italian or French in the foreign grammars on which he based his work.

The practical parts of eighteenth century grammars, as well as all the illustrative examples presented in the theoretical sections, always had a bilingual form, a feature that corresponded to the grammar-translation method in use everywhere at that time. In the same bilingual form, i.e. with the corresponding translation Castro's grammar included models of commercial letters, insurance policies, letters of attorney etc. The bilingual character of these documents made it possible for them to be used both by the Portuguese who needed to write in English and by the English who needed to write in Portuguese. That is the reason those grammars were sometimes called dual grammars.

Thirty years later an army man, Carlos Bernardo da Silva Teles de Menezes published in Lisbon a *Grammatica Ingleza ordenada em*

---

<sup>13</sup> Portuguese-English Grammar, or Portuguese and English, which serves to instruct the Portuguese, in the English Language. CASTRO, Jacob — *Grammatica Lusitano-Anglica, ou Portugueza, e Ingleza, a qual serve para instruir aos Portuguezes no Idioma Inglez*, Lisboa, na Offic. de Manoel Coelho Amado, 1777.

<sup>14</sup> 'It is of the highest importance to the business men, and will serve as entertainment and recreation to the curious student'.

*Portuguez*<sup>15</sup>, and it is worthwhile reading what Teles de Menezes tells his readers about the English language:

‘The English language, which, till the end of last century, was not only unknown to foreigners but also despised by its own natives, is so polished today, and so rich because of the benefits of the great authors who have written in it since the beginning of the present century that it deserves to be understood by everyone, so that they may use the excellent originals that have been printed in it. This was clearly understood by His Royal Majesty when in Title 8 of the Statutes of the Colegio Real dos Nobres<sup>16</sup> he thought it right to set up a professorship and recommend the study of the said language’.

Another argument used by Menezes as justification of his enterprise is the friendly relations between the Portuguese and the English nations, commercial relations, as well as the several Portuguese grammars available in England.

‘Nearly everybody learns it [Portuguese], especially those (and they make up the majority) who devote themselves to business. I know very well that it is the interest in commerce, and not instruction in the lessons of our writers, that motivates their learning Portuguese: but it is precisely because of that the nobler the reason for learning it, the more motives there are to praise those who study it’. (p. vii)

Not very different from Menezes’s is another *Grammatica da Lingua Ingleza, ou a Arte de Fallar com Propriedade, e Correccão o Idioma Inglez*<sup>17</sup>, the author of which was Agostinho Neri da Silva. The first edition was published in Lisbon in 1779<sup>18</sup>. In the dedication of his work to

---

<sup>15</sup> MENEZES, Carlos Bernardo da Silva Teles de — *Grammatica Ingleza ordenada em portuguez*, na qual se explicaõ clara, e brevemente as regras fundamentaes, e as mais proprias para falar puramente aquela lingua, composta, e dedicada à Magestade fidelissima de Elrey Dom Jozé o I. nosso Senhor por..., Fidalgo da Caza de Sua Magestade, Etc., Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762.

<sup>16</sup> The Royal College of Nobles.

<sup>17</sup> *Grammar of the English Language, or The Art of Speaking, and Writing with Appropriacy, and Correction the English Idiom.*

<sup>18</sup> SILVA, Agostinho Neri da — *Nova Grammatica da Lingua Ingleza, ou a arte de fallar, e escrever com propriedade, e correccão o idioma inglez...* Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1779.

D. Pedro III, the author explains the opportunity to promote the English language in Portugal because that 'nation has always maintained with Portugal, because of the importance of commerce, the closest communication' (p. iv). Thus there is a pragmatic goal to be attained as happened with earlier grammars. Neri da Silva, however, justifies the publication of his book with the bad quality of a previous grammar, published in London, without mentioning its author. He does it in the following way:

'Impelled by the imperfection of a grammar, published in London for the learning of the English language, and which happened to come into my hands, I found several defects in it, both in Portuguese and in English' (p. vii).

To support the quality of his work, Neri da Silva says that he had based it on the 'best authors who have dealt with the English language', 'keeping his eyes permanently on such illustrious writers as Doctor Dyche, Public Professor at Wapping; Doctor Fenning, author of the Royal English Dictionary; Mr. Johnson, Doctor Priestley; Doctor Lowth, great men, and the most learned of their nation' (p. viii).

By means of this brief sample it has been made clear that, at least on the part of Portuguese grammarians, the merit of English linguists begins to be recognized and their authority is invoked as a guarantee for the grammar any Portuguese writer might decide to publish. The small importance of English, referred to at the beginning of this paper and recognized by its native speakers, began to give way to growing recognition, both at home and abroad, of the important role it would play in the future. This is confirmed in the introduction to another *Grammatica Portugueza, e Ingleza*, published in Lisbon in 1793 by André Jacob, a 'qualified teacher of the English language'<sup>19</sup>. However, the English authorities mentioned are no longer English grammarians but writers and philosophers. According to Jacob, English

'is the language of ideas, and its energetic nature made a great philosopher of this century recommend its study by all nations who wanted to have a high noble mind. English is the language of

---

<sup>19</sup> JACOB, André — *Grammatica Portugueza, e Ingleza*. Por hum methodo novo, e facil com regras fundamentaes para a pronunciação, e para o proprio uso, e applicação das partes da Oração, que facilita muito o progresso dos principiantes, e guia os que já tiverem luzes desta Lingua... Lisboa, na Typographia Nunesiana,

philosophy, because it is the one of those who restored it, the one of the Bacons, of the Newtons, of the Lockes, in sum it is the language of the Popes, of the Miltons' (pp. 4-5).

The change is radical: from useless beyond Dover, English is now recommended to all nations whose ambition is to be learned. But this is not all. In his dedication of the book to the Earl of Pombeiro, Jacob writes:

'By using it [the grammar] Your Excellency will learn this language which will enable you to study others that might be useful to the high offices upon which Your Excellency, because of your birth, will be called. And certainly, after your mother tongue, no other language should be studied before and more carefully' (p. 4).

It must be recognized that Jacob's words, written two hundred years ago, have not lost any of their relevance and might be subscribed by anyone who is aware of the relative importance of modern languages.

For the sake of brevity I will avoid any more references or quotations. However, I would like to stress that the eighteenth century is particularly important for the history of English-language learning and teaching in Portugal, because it was in this century that everything began and developed to such a point that, by the end of the eighteen hundreds, it had already gained considerable dimensions.

As for the methodology proposed for the teaching of foreign languages it is very difficult to assign it to any particular theoretical movement. The reason for that being the inspiration of the prevalent models in the Latin grammars and in the methods generally used to teach Latin. Grammatical rules and vocabulary lists had to be memorized for later recitation by learners or application to the grammatical (morphologic and syntactic) analysis of texts. The English grammars for Portuguese learners mentioned above are eloquent illustrations of this traditional approach. The declension of English nouns and pronouns in six cases (nominative, vocative, genitive, dative, ablative and accusative) side by side with their Portuguese correspondences is but one example among hundreds that could be given here. The methods to teach dead languages were being applied to the teaching of a living language.

In this respect Portuguese grammar-book authors — and it should be emphasized at this point that grammars functioned then as textbooks — and teachers were parts of the dominant current and did not show any originality.

The same could be said about their English counterparts who followed the same paths. As a matter of fact the theorizing character of teaching was reinforced, scholarly theoreticism grew at the cost of the exclusion of what could be seen as practical content in eighteenth-century grammars: the so-called **familiar phrases** and **familiar dialogues** as well as the models of documents already mentioned when I dealt with A. J.'s grammar. In addition, due to the influence of German methodologists, namely Johann Seidenstücker (1765-1817), Sadler and Meidinger (1756-1822), Franz Ahn (1796-1865), Heinrich Gottfried Ollendorf (1803-1865), Karl Plötz (1819-1881), the component of pedagogical translation enlarged its dominions within the conventional method and dominated to such an extent that those responsible for foreign language teaching ignored almost totally any concerns with communication as the most important and ultimate goal of languages.

Phrase books date from that period, a sort of books organized around the introduction of rules of grammar, each of them followed by examples and loose sentences intended solely for translation into and from the foreign language and which have represented subject matter for the most sarcastic jokes ever told in the world and history of foreign language teaching. After reading the following 'text', clearly inspired in German models, everyone will agree that such jokes had full justification:

'1. Vendeu-se uma casa com jardim e mata. — 2. Ella teve um deliquio, mas melhorou depressa. — 3. O cozinheiro deu um grito, e a gordura entornou-se no lume. — 4. Passou (um) mês e (outro) mês, mas tudo foi baldado, não se obtiveram notícias. — 5. O capataz dos limpa-chaminés há-de (shall) trepar lá acima e varrer a fuligem. — 6. Houve grande alegria porque o pae recuperou o filho que tinha perdido', etc., etc.<sup>20</sup>.

More often than not German methods arrived in Portugal via France. French translations were the basis for Portuguese translations and adaptations as French was better known in Portugal than German.

---

<sup>20</sup> Translation: 1. 'A house with a garden and bush was sold. — 2. She went off in a faint but recovered quickly. — 3. The cook cried, and the fat was spilled over the fire. — 4. One month and another went by, but everything was in vain, there was no news. — 5. The head of the chimney-sweepers shall climb up and sweep the soot. — 6. There was great joy because the father recovered the son he had lost.' VIANNA, A. R. Gonçalves; BERKELEY-COTTER — *Manual de Phraseologia Inglesa* para uso da III, IV e V Classes do Curso dos Lyceus, Paris/Lisboa, Guillard, Aillaud & C<sup>a</sup>, 1899, p. 15.

Sometimes French publications were directly adopted in Portuguese schools. An example of translation from a French version was Ollendorff's *Novo Methodo para aprender a ler, escrever e fallar a Lingua Ingleza em seis meses*, the second edition of which was published in Lisbon in 1878<sup>21</sup>.

What follows is a passage taken from the 'Prefacio da edição francesa'<sup>22</sup>:

'A diferença fundamental que distingue este methodo de todos os que se tem adoptado até hoje, está em que este ensina a fallar por meio da analyse gradual das regras grammaticaes, em quanto que os outros não ensinam senão uma esteril nomenclatura, e procedem por trechos destacados, [...]. O nosso methodo é ao mesmo tempo theorico e pratico, e basta estudar as seis primeiras lições sob a direcção d'um bom professor, para prosseguir depois mesmo sem o auxilio de mestre.

Os paes e as mães de familias podem, sem mesmo conhecer a lingua, ensinar os primeiros elementos d'ella a seus filhos'<sup>23</sup> (pp. iii-iv).

To the modern reader who might take this book in his hand encouraged by these introductory notes, everything turns out to be a great disappointment as all the material is no less than the continuation of the most backward methods in use at the time.

As can be easily concluded, English was being taught in Portugal — as well as in other European countries — by methods designed by grammarians who were not native speakers of the language. Native speakers had not come upon the stage yet; their language had gone well ahead of them. Very few

---

<sup>21</sup> OLLENDORFF, H.-G. — *Novo Methodo para aprender a Ler, escrever e fallar a Lingua Ingleza em seis mezes*. Obra inteiramente nova para uso de todos os estabelecimentos de instrução, publicos e particulares, d'um e outro sexo por... Doutor em Philosophia, professor de linguas, etc. etc. Segunda edição revista, corrigida e augmentada por J. L. Hartt Milner, Professor de linguas, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira - Editor, 1878.

<sup>22</sup> 'Preface to the French edition'.

<sup>23</sup> 'The fundamental method that distinguishes the present method from all those that have been adopted so far lies in the circumstance that this method teaches how to speak by means of the gradual analysis of the rules of grammar whereas the other methods do not teach but a sterile nomenclature, and proceed through decontextualized sentences, [...]. Our method is simultaneously theoretical and practical, and it is enough to study its first six lessons under the supervision of a good teacher to be able to proceed afterwards without the help of a master.

Family fathers and mothers can, even without knowing the language, teach their children its first elements.'

English methodologists appeared on the language teaching scene prior to this century. An exception is James Hamilton (1769-1829), a Scot, who proposed interlinear translation as a solution for foreign-language learning. His method, which after all was not absolutely original as he had been influenced by the German Toussaint-Langenscheidt approach, is known as the Hamiltonian system. Its popularity was modest but it was followed in Portugal by a teacher of the Liceu Nacional de Braga, named Joze Valerio Capella, who adapted an earlier Brazilian version of the Hamiltonian method<sup>24</sup>. Another name, the American Lindsey Murray (1745-1826), who moved to England when he was nearly forty years old, became famous as the 'father of English grammar'<sup>25</sup> as he was the author the first really pedagogical grammar book. He was the first to distribute grammatical items by levels of learning, a fact which is immediately visible in the very title of the book: *English Grammar, adapted to the different classes of learners*<sup>26</sup>. He, too, had a follower in Portugal, Miguel Sheil, a 'professor na Lingua Ingleza'<sup>27</sup>, who published a *Grammatica Ingleza de L. Murray* in 1820<sup>28</sup>.

As far as I have been able to find out, these two English grammarians were the first to leave lasting marks among those who, in Portugal, were devoted to the teaching of the English language. From then onwards facts are better known, and it would be idle to repeat what is fairly well known. But if a conclusion can be drawn based on what I have said so far, it is that Portuguese grammarians either translated existing foreign grammars or adapted — one could almost say copied literally — grammar books published somewhere else in Europe without acknowledging their sources. Among the latter there were not many English publications, even though

---

<sup>24</sup> CAPELLA, Joze Valerio — *Novo Curso Pratico, Analytico, Theorico e Synthetico da Lingua Ingleza* vertido do Francez e applicado ao Portuguez por Antonio Francisco Dutra e Mello e João Maximiano e Mafra, Rio de Janeiro, 1853. Reimpresso e consideravelmente augmentado, corrigido e alterado por... , Professor das linguas franceza e ingleza no Lyceu Nacional de Braga, Braga, Na Typographia Lusitana.

<sup>25</sup> HOWATT — *Ob. cit.*, p. 122.

<sup>26</sup> MURRAY, Lindsey — *English Grammar, adapted to the different classes of learners*, 1795, York, Wilson, Spence and Mawman (Scolar Press 106, 1968).

<sup>27</sup> A teacher in the English language.

<sup>28</sup> SHEIL, Miguel — *Grammatica Ingleza de L. Murray*, Approvada pelos melhores escriptores desta lingua, adoptada para uso da Real Academia de Marinha, e Commercio da Cidade do Porto. Offerecida ao Ill.<sup>mo</sup> Senhor Doutor Joaquim Navarro d'Andrade, Cavalleiro Professo na Ordem de Christo, Primeiro Lente Director, e Decano da Faculdade de Medicina nas Universidade de Coimbra, Deputado da Real Junta da Directoria Geral dos Estudos, e Escolas do Reino, e Director Literario da mesma Real Academia. Por..., Professor na Lingua Ingleza, Porto, Na Typ. de Viuva Alvarez Ribeiro & Filho, 1820.

some of the Portuguese authors published their works in England, where some of them lived as refugees, being Jewish.

When the direct method gained roots at the turn of the nineteenth century, English authors began dominating the international scene of foreign-language teaching. Portugal, more than could be imagined at first sight, followed the proposals that appeared abroad quite closely. That is what one can now see in such publications as those by Luiz Cardim, Artur Ivens Ferraz<sup>29</sup> e P<sup>e</sup> Júlio Albino Ferreira. Cardim was the theorist who first announced the new method in Portugal and used it in his own teaching. The two others were textbook writers who revealed a solid knowledge of new movements that were taking place mainly in Germany, France and Britain. Ferreira was internationally recognized and his books were praised by foreign grammars, among them Otto Jespersen.

More recently, when audiolingualism had conquered space, Portuguese textbook writers followed suit and introduced the new approach into Portugal. The period of the 'livro único'<sup>30</sup> was dominated by Armando de Morais — for the second educational cycle (7th, 8th, and 9th school year) — and Leitão de Figueiredo — for the third cycle (6th and 7th years). After the livro único period, but still very much under the audiolingual influence, my own books (in collaboration with Margarida Vilela and Serafim Fontes) competed with others for teacher preference. Again the inspiring model resided abroad, though some of the language exercises in the 'pupils' workbooks' showed some attention to the specific implications of English language learning for Portuguese children.

With the condemnation of audiolingualism and of the cognitive code, the influence of functionalism/notionalism and subsequent communicativism was soon felt, mainly at official syllabus level. In fact the experts of the Ministry of Education revealed that they had been very attentive to the centres of command of teaching English as a foreign language, in the late sixties and seventies indisputably headquartered in some reputed linguistic departments of British universities. The Portuguese educational authorities, however, reduced everything to new 'communicative' syllabuses, and did nothing to train English-language teachers for their application in

---

<sup>29</sup> FERRAZ, Arthur Ivens — *English Reading Book*, aprovado oficialmente para a 2ª e 3ª classe dos liceus. Por... , Capitão de artilharia, Lente da Escola do Exército, Professor do 3º grupo do Colégio Militar, Porto, Livraria Chardron de Lélo & Irmão, editores, 1915

<sup>30</sup> In that period publishers and textbook writers submitted the books to the Ministry of Education for approval. Books were then examined by a body of experts, and one of them was chosen. This was the only one that might be used for a five-year period.



classrooms. Some textbook writers were too quick to design books within the new philosophy, sometimes without the necessary understanding of the essence of communicativism. The adoption of foreign communicative manuals was more frequent than not, but teachers used them as grammar-translation materials. Fashion had again dictated its rule and Portuguese learners were the victims to the too quick resignation to what came from abroad.

Being attentive to innovative approaches is a virtue and can never be seen as a defect. All foreign language teachers should feel it to be their continual duty to accompany the new ideas that periodicals and specialized literature publish almost daily and filter new proposals through the sieve of their experience and the local conditions of teaching. Portugal is no longer a third-world country as far as language teaching is concerned. There are more and more people doing research in this interesting area, and the results have been published both in periodicals and in the proceedings of conferences promoted by the Portuguese associations of teachers of English as a foreign language.

Undoubtedly we all owe a lot to international and British masters such as Viçtor, Berlitz, Harold Palmer, Michael West, Charles Fries, Robert Lado, Peter Strevens, W. R. Lee, Henry Widdowson, Stephen Krashen, Michael Swan, among many others. But their doctrines do not always apply to the specific circumstances of English language teaching to Portuguese learners. There are lots of idiosyncratic implications that only teachers used to teaching English in Portugal are able to cope with appropriately. Therefore it would be unwise to follow foreign recommendations slavishly instead of adapting them to local circumstances. In particular aspects of mother tongue interference can be clearly understood by those who know the learners' language well and are used to counteract negative transfer phenomena. In some cases solutions that have worked perfectly in other latitudes may be of little value in Portuguese classrooms and in consequence must be rejected.

However, to either adopt or reject anything consciously one must know it very well. For that reason one must do research, and that has not been done in Portugal as it should be done, very probably due to the lack of the ideal conditions for research. But Portuguese teachers must fight for such conditions. To begin with teachers in higher education are supposed, more than any other teacher group, to do research, and one must agree that there has not been much work done by Portuguese university teachers in terms of foreign-language teaching investigation. But investigation in this field should not be left to teachers in higher education: secondary school teachers, those

who work in the field are much more aware of the real problems than anyone else and should join or even push university teachers to develop joint projects as a way of putting an end to the reciprocal criticism that has characterized relations between university and secondary school teachers. This is the only way to avoid being towed by the proposals that come from abroad and on which Portuguese teachers have become increasingly dependent. There is no xenophobia in my proposals. There is instead the consciousness there are many people among Portuguese teachers who have the knowledge, the experience, and the expertise to contribute new ideas to the international debate around foreign language teaching methods.

*M. Gomes da Torre*

## **«PORQUE» E «CA»: ASPECTOS DO DISCURSO «JUSTIFICATIVO» NO TEXTO DO FORO REAL**

A análise de textos jurídicos medievais, da legislação de Afonso X, tem permitido verificar a existência simultânea nesses textos de dois tipos de discurso, indissociáveis: o discurso expositivo, deôntico, propriamente legislativo, e o discurso justificativo, argumentativo, que pretende levar o alocutário a aceitar a conveniência das directivas agora propostas.

Há conectores e estruturas que estão ligadas preferencialmente ao discurso expositivo, podendo ser considerados específicos ou característicos desse discurso; a mais frequente estrutura linguística do discurso legislativo expositivo parece ser a que apresenta conectores condicionais ou equivalentes que introduzem orações condicionais eventuais.

O discurso justificativo apresenta igualmente estruturas linguísticas específicas. Assim, pode ser introduzido por conectores e proposições causais, temporais, comparativas ou contrastivas (adversativas/concessivas).

Iremos ocupar-nos apenas do discurso justificativo, tentando ilustrar alguns dos seus aspectos a partir da análise de frases causais, sendo os exemplos estudados neste trabalho extraídos do texto da versão portuguesa do “Fuego Real” de Afonso X.

A análise de frases causais reveste-se de grande complexidade já que, como afirma Óscar Lopes, “por ‘causa’ tanto pode entender-se condição suficiente verificada, como simplesmente razão plausível, motivo psíquico, biológico ou social, instanciado, alta probabilidade constatada, factor dominante ou praticamente decisivo.”<sup>1</sup> Usamos aqui a designação “causal” num sentido muito lato, não sendo sinónimo de razão suficiente, nem de razão necessária, nem de antecedente predominante.

---

<sup>1</sup> LOPES, Óscar — *Sobre as contrastivas em Português*, in «Actes du XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes», Aix-en-Provence, 1983, vol. n.º 4, p. 549.

A argumentação-justificação pode surgir no início, isto é, previamente à formulação da lei, ou depois de ela estar enunciada. E se algumas conjunções como “outrossi” ou “mais” se movem entre os dois tipos de discurso, as causais introduzem inequivocamente o discurso justificativo.

As incursões (ou excursões) no domínio da argumentação-justificação parecem ser motivadas pela ocorrência, ou possibilidade de ocorrência, de situações de dúvida. Parte-se do princípio de que só se legisla por necessidade e apenas sobre o que pode eventualmente ocorrer. Estabelecida uma dicotomia axiológica BOM/MAU e procedendo, de acordo com esta, a uma classificação dos eventos como “bons” ou “maus” para a comunidade e a “prol comunal de todos”, qualquer facto “mau” motiva o aparecimento de actos de injunção positiva ou negativa. E de um modo geral o texto explicita o movimento que conduz à decisão de emitir uma directiva. Na maioria dos casos parece haver um nexa entre uma disposição psicológica (modalidade volitiva/bulomaica) para tomar a decisão de emitir a lei e a constatação de casos de ocorrência confirmada que suscitam ou mesmo exigem a existência dessa directiva. A disposição psicológica aparece traduzida em formas verbais como “achamos”, “avemos voontade”, “queremos”, “avemos sperça”, entre outras, e a constatação de factos de provável ocorrência surge em expressões como “acaeece muytas vezes”, “aven muitas vegadas”, “as vezes”, ou que contém o auxiliar iterativo “soer”. Pode acontecer que explicitamente apenas um destes dois aspectos que motivam a explicitação da lei apareça referido, como nos dois exemplos que se seguem:

“Porque *queremos* que os feytos da Sancta Eygreã seyã mays adeantados per nos, mandamos que todos os rumeus...” (FR IV, 1181)

“E porque *nossa voontade* é que... poren mandamos e stabelle-cemos...”<sup>2</sup> (FR I, 292)

Outras vezes, no entanto, ambos os aspectos estão explícitos, como se pode verificar nos seguintes passos:

“E porque nos *avemos voontade* de guardar as ordijs de perda e d’engano que *poderiã acaecer* defendemos que...” (FR II, 93)

“E porque *achamos* que an a dar estes dizimos *fazense muytos enganos*, deffendemos firmemēte que daqui adeante nenhum seya ousado...” (FR I, 306)

---

<sup>2</sup> Note-se que há grau maior ou menor de redundância; aqui é mais evidente que no exemplo anterior.

Aliás em todos os exemplos analisados se verifica a presença de explicitação ou da disposição psicológica para emitir a lei, ou da provável ocorrência de casos duvidosos, ou ainda de ambos estes aspectos.

Tentaremos analisar alguns exemplos dando uma interpretação semântica formalizada que explicita o nexa causal que liga uma justificação às directivas propostas. Veja-se:

“E porque poderya seer que alguns omẽes depoyos que entendesse que son culpados por tal feyto dariã e aleariam todo quanto ouvesse a sseus fillos e a sas molheres e dalhuyam enalguns logares por amor que el rey nõno podesse aver, mandamos que por tal preyto quẽ quer que o faça ou que seya feyto que non valla nõ per testimoniõyas nem per al. Mays todo quanto ouver enaquella sazon que for achado en tal feyto, todo seya entegramete del rey” (FR I, 110)

que teria a seguinte análise:

$$(\alpha \vee \beta \vee \gamma) : \delta (\sim \alpha \wedge \sim \beta \wedge \sim \gamma)$$

traduzindo a possibilidade (“poderya seer que”) e sendo  $\delta(\sim\alpha \wedge \sim\beta \wedge \sim\gamma)$  a directiva: “mandamos que... non valla”

De funcionamento análogo seria o seguinte exemplo:

“E porque duldariã alguns se é vëda se cambhio quando se dá da hũa parte herdade ou outra cousa qualquer por cavallo ou por herdade ou por outra cousa qualquer e nõ por dīeyros mandamos que seya isto cambho” (FR III, 820)

de que se propõe a seguinte análise:

$$\forall x[d(x = (aVhVy)) \Rightarrow (d = c)] \\ \text{dar } (d) = \text{cambio } (c)$$

Em ambos os casos o raciocínio parece ser o seguinte:

$$\forall t (p t) \Rightarrow \delta \alpha \\ \frac{\exists t (p t)}{\delta \alpha}$$

sendo  $\delta$  a força ilocutória directiva, um modal deontico, geralmente.

A “razão” apresentada para justificar a necessidade desta legislação, em certa medida específica, é a constatação do facto de ocorrerem com uma frequência significativa determinadas situações susceptíveis de gerar dúvidas ao futuro aplicador da lei.

Temos, assim, expressões como ‘frequentemente  $\alpha$ ’, ‘às vezes  $\alpha$ ’, ou seja,  $\alpha \in M$ , representando M uma frequência variável correspondente a ‘bastantes vezes’ ou ‘várias’, ‘diversas’, ‘algumas’ ou ainda, como no caso do auxiliar iterativo *soer*, M é superior a 50% de uma totalidade de casos possíveis.

Há numerosas ocorrências deste tipo de estrutura no *Foro Real*, que se repete numa multiplicidade de casos, como se poderá ver nos seguintes exemplos:

“Porque algũa vez...” (FR IV, 470)

“Porque avẽ muytas vegadas...” (FR III, 992)

“Porque aceçe muytas vezes ante que os frutos” (FR III, 261)

“Porque as vezes das alçadas agravamsse as partes...” (FR II, 869)

Num outro tipo de construção, a causal introduzida por “porque” pode também ocorrer em final de frase, posteriormente à enunciação da lei e da pena em que eventualmente incorrerão os faltosos; parece tratar-se, nestes casos, de uma justificação/explicação baseada na moralidade pública. Recorde-se que o discurso jurídico está vinculado a uma norma comum ética/moral disponível em certas sociedades, segundo a qual o Bem deve ser premiado e o Mal deve ser castigado, oscilando este *dever* entre o ético/moral e o deontico (obrigação imposta pela autoridade).

Concretizando, a frase de *porque* explicita que um determinado indivíduo (x) cometeu uma falta (F) contra a moralidade pública (M). A frase diz-nos ainda que X incorre num determinado castigo (C); ou seja:

$$\frac{\forall x F(x) \Rightarrow C(x)}{\exists F(x)} \Rightarrow C(x)$$

Atente-se nos seguintes exemplos, em que se sublinha o tipo de orações anteriormente analisadas:

“Se alguen esconder servo a seu senhor que fugir, deve dar cū el outro tan bõo a seu senhor *porque lho ascõdeu* (FR IV, 742)

“... *porque despezou seu mandado*” (FR I, 551)

“Se alguen acusar outro ante o alcaide ou ante o meyrinho que lhy fez algun furto e depouys sen mandado daquel a que se querellou faz algũa compostura cū el, peyte as setenas a el rey *porque lhy quis encobertamete tolher seu dereyto*” (FR IV, 722)

“*Porque o aprazou pera hu non dividia*” (FR II, 648)

“Peyte X maravedis *porque so o disse...*” (FR II, 955)

“E *porque o ousou fazer peyte* al rey XX maravedis” (FR IV, 387)

“E se contra isto algun o fezer, *porque ousou fazer peyte* XXX soldos a el rey e desfaça o que fez” (FR IV, 365)

“... mays peyte as custas *porque nõ veo ao prazo*” (FR III, 1389)

“*Porque nõ lho quis recabedar*” (FR II, 146)

“Seya teudo de o aderçar e de dar a seu dono toda perda, E de mays *porque o fez peyte* .L. soldos”. (FR IV, 337)

Por vezes os enunciados do discurso justificativo precedem o discurso legislativo propriamente dito; tomam a posição de tópico, sob a forma de orações subordinadas à esquerda, numa construção que é bastante frequente e característica do português medieval.

As causais à cabeça do enunciado têm valor de axioma ou postulado, introduzindo um raciocínio dedutivo, como se vê nos exemplos seguintes:

“Porque a dyzyna é dividido que devemos a dar a Nostro Senhor...” (FR I, 266)

“E porque os reys deste senhor e deste rey avemus nome e del fillamos o poder de fazer justiça” (FR I, 261)

“Porque N.S.I.C. e rey sobre todas as coisas...” (FR I, 252)

“Porque somos teodos d’amar e d’onrar a Santa Igreja” (FR I, 221)

“Porque os corações dos omões son departidos...” (FR I, 17)

“Porque o recebemêto do filho é semelhavil aa natura...”  
(FR IV, 1117)

“Porque nõ pode omẽ fallar nẽ acompanhar o escomũgado sen  
peccado, mandamos que...” (FR II, 78).

Neste tipo de construção, a causal afirma a verdade axiomática de  $p$  e instaura um raciocínio do tipo, se  $p$  então  $q$ , ou seja,  $p \Rightarrow q$  com a formulação ‘porque  $p$  então  $q$ ’.

No texto do *Foro Real* há dois tipos de causais, as já analisadas e as que são introduzidas pela conjunção *ca*. Ainda que tenham, até certo ponto, a mesma função discursiva, isto é, a de introduzir o discurso justificativo, têm um comportamento sintáctico diferente, não ocorrendo, portanto, nos mesmos contextos. São também diferentes as “causas” ou “razões” introduzidas por uma ou outra conjunção. Já vimos frases causais, introduzidas por “porque” que apresentam geralmente (não exclusivamente); uma estrutura de correlação, na qual a subordinada causal figura à esquerda do enunciado<sup>3</sup>. Nas construções com *ca* encontramos a subordinada no 2.º membro da frase e a oração introduz um elemento novo não pressuposto. *Porque* parece vocacionada para introduzir causas conhecidas ou previamente aceites, reactivando um conhecimento (adquirido) que faria parte da enciclopédia comum, enquanto *ca* parece introduzir preferentemente causas novas ou apresentadas como tal. As razões apresentadas nas orações causais introduzidas pela conjunção *ca* têm uma tipologia muito diversificada e estruturas argumentativas mais ou menos complexas, sugerindo que a partícula tem um uso já muito estratificado na língua.

Em termos genéricos, nestas orações justifica-se a pertinência de uma determinada directiva ou institui-se explicitamente a sua conveniência ética/moral. Afirma-se que, do ponto de vista ético, é uma directiva BOA (“de gran pro”), ou emite-se um juízo de valor de ordem normativa em que, e de acordo com certo padrão, a presente determinação é considerada adequada às normas, devendo portanto ser considerada NORMAL. Pode considerar-se exemplificativo do primeiro caso o seguinte passo:

“... *ca* assy é seu dereyto e gran pro e gran saude dos corpos e das almas de cada hũu...” (FR I, 287).

---

<sup>3</sup> Cf. BARROS, Clara — *Morfemas correlativos no Português medieval*, comunicação ao “XIX Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românica”, Santiago de Compostela, 1989.



No caso da segunda hipótese a forma linguística varia um pouco podendo ser “razõ é que...”, “dereyto é que...”, “guisado é que...”; por vezes a justificação está na negativa e o que se afirma é o contrário daquela directiva “nõ é guisado...”, “nõ é razõ...”, “é cousa desguisada...”, “nõ é direyto...”, “... justiça nõ se pode cõprir”.

A formulação pode ser mais complexa se, dentro da oração causal, se encontra uma segunda estratégia argumentativa sob a forma de oração conclusiva ou contrastiva. Assim, a oração causal pode apresentar a estrutura “ca, poys que tal... tal..., nõ é dereyto...”, estando a afirmação do carácter *normal* da determinação baseada numa razão aceite ou dada como tal. Pode também apresentar a estrutura “ca, pero + verbo jussivo, como no seguinte exemplo:

“Ca pero o nũ quis fazer, nõ pode ser sem culpa porque foi trebalhar en logar que non devia.” (FR IV, 849).

E neste caso a oração de *ca* afirma a conveniência ética/moral de uma determinada lei (expressa pelos verbos jussivos ou modais deônticos *dever/poder*), apesar de reconhecer a existência de argumentos de sentido contrário; em rigor, o reconhecimento da existência desses argumentos só encarece o juízo de valor da justeza da lei que é introduzida pela proposição de *ca*. O uso do contrastivo recorda a existência de uma implicação pressuposta, que agora é invalidada —  $p \Rightarrow \sim q$  —, que corresponde a: em caso de crime, se “o nõ quis fazer”  $\Rightarrow$  não tenha pena. Temos a asserção da conjunção  $p \wedge q$ . Argumentativamente parece ser: se  $p$  então  $\sim q$ , e verifica-se  $p$ ; então  $\sim q$ . Nesta frase afirma-se a conjunção de  $p$  e  $q$ , que era imprevisível dada a implicação  $p \Rightarrow \sim q$ .

Mas de facto a asserção da conjunção  $p$  (crime que “o nõ quis fazer”) e  $q$  (pague a pena) está dependente de  $R \Rightarrow p \wedge q$ , sendo neste caso  $R$  uma razão que repousa numa circunstância de *lugar*.

Além dos casos em que se verifica o instituir explícito de uma razão, as frases de *ca* introduzem também, com certa frequência, argumentos baseados em autoridades. Observam-se pelo menos três tipos de autoridade: a das Escrituras, a do costume/expectativa e a da verosimilhança. Em qualquer dos casos os argumentos são provavelmente conhecidos mas são acti-vados e apresentados como novos, ou é pelo menos nova a sua utilização como argumentos em relação ao objectivo agora visado. No primeiro destes três tipos de argumentos o texto bíblico pode estar directamente citado, como se pode observar nos seguintes exemplos:

“... ca o diz a Escripura que o sandeu en sandice guisesse de seer cordo que non suffra pea.” (FR I, 86)

“Ca diz Sancta Escripura que nõ é hũu mayor enmigo ca aquel que dana a boa fama do outro.” (FR I, 135)

Outras vezes são utilizados, com diversos graus de liberdade e fidelidade, conceitos ou textos dos mais proeminentes pregadores do cristianismo. Veja-se a título de exemplo a seguinte comparação de base organista que pode ser considerada uma verdadeira glosa de certos passos das cartas de S. Paulo<sup>4</sup>:

“... ca assy como nehũu mẽbro nõ pode aver saude sen sa cabeça, assy nehũu poboo nõ pode aver sen seu rey que é sa cabeça e posto por Deus...” (I, 148-151)

Quer as citações das Escrituras quer a glosa a S. Paulo constituem argumentos de difícil refutação; prescindem de prova, são raciocínios apodícticos<sup>5</sup>.

Por vezes a justificação introduzida pela oração de *ca* baseia-se no carácter consuetudinário de determinados fenómenos: a sua elevada frequência cria a expectativa ou a probabilidade da sua ocorrência. A expressão linguística oscila entre o iterativo *soer*, que implica já uma frequência superior à média (50%)<sup>6</sup>, a forma verbal *ser teúdo* que indica a existência de um horizonte de expectativa em relação à provável ocorrência de determinada acção<sup>7</sup> ou ainda o quantificador *muitos*, sinal inequívoco de que a frequência do fenómeno é superior à média<sup>8</sup>.

A justificação pode basear-se na verosimilhança de uma determinada interpretação dos fenómenos, como se pode ver no seguinte exemplo:

“Ca ben semella que ambos quiserõ estar enaqueel preyto, por outro ano, poys que o dono nõ lha tomou ao prazo nem el non lla leyxou”. (III, 1265-1267)

<sup>4</sup> Cf. *Epístolas aos Coríntios* (I, 12 v. 14; I, 148); Cf. *Epístolas aos Efesos* (1, 22s).

<sup>5</sup> *Ca* introduz diversos tipos de estratégia argumentativa. Para uma análise mais desenvolvida da argumentação baseada nas Escrituras, cf. BARROS, C. — *Convencer ou persuadir: algumas estratégias argumentativas características do texto de Primeira Partida de Afonso X*, in “Cahiers de Linguistique Hispanique Médiéval”, vol. 18-19, 1993-1004.

<sup>6</sup> Cf. III, 1051-1052 “... ca os que de dya furtã non soen a britar parede nen sooen a britar porta”.

<sup>7</sup> Cf. III, 242-243 “... ca o padre ou madre sempre son teudos de governar seus fillos”.

<sup>8</sup> Cf. II, 638-639 “... ca muitos se lexiãẽ estar escomugados por non fazer dereyto a seus contentores”.

Em relação a certas directivas determina-se que elas se encontram justificadas por certos factos ou por certas razões. Parece instituída uma dada escala de classificação dos fenómenos ou das razões de tal modo que, se estes ultrapassam um determinado limiã, considera-se que justificam a tomada de uma resolução. Situam-se acima de uma determinada média: “Ca por tal razão come esta... nõ é dereyto...”(FR III, 35), “Ca por esto... deve...”. Parece tratar-se de uma escala orientada de graus de obrigação, graus de gravidade das ofensas ou graus de culpa, em relação à qual são avaliados ou ponderadas (no sentido etimológico de avaliação do peso) as diversas acções e está pressuposto que a culpa que ultrapasse um determinado limiar implica a aplicação de uma determinada pena.

Mais esquematicamente:

$C(x) > L \Rightarrow$  pena (x), sendo L uma secção terminal de uma escala graduada ascendente.

Verificámos que as causais apresentam uma tipologia diversificada; tentámos interpretar e explicitar através da formalização os diversos usos das conjunções “porque” e “ca”, e concluímos que estas construções constituem uma frequente e típica expressão do discurso “justificativo” no texto jurídico analisado.

*Clara Barros*

## A GRAMÁTICA LATINA NO SÉC. XVI

### AS «PARTÈS ORATIONIS» NA GRAMÁTICA DO P.<sup>E</sup> MANUEL ÁLVARES (1572) E NA MINERVA DE SANCTIUS (1587) \*

O. A «Gramática Latina» do jesuíta P.<sup>e</sup> Manuel Álvares<sup>1</sup>, impressa em Lisboa em 1572, “no mesmo ano da 1.<sup>a</sup> edição de *Os Lusíadas*”<sup>2</sup>, foi uma das gramáticas latinas mais difundidas e mais profusamente editadas em todo o mundo<sup>3</sup>. Tal sucesso deve-se, na minha opinião, à conjugação, na mesma obra, de dois tipos de gramática, embora com pesos diferentes: a **gramática do usus**, tendo em atenção o latim usado nos colégios da Ordem e na Universidade (o latim não era, há muitos séculos, uma língua de comunicação, mas a língua de cultura) e a **gramática das rationes**<sup>4</sup>,

---

\* Este artigo é a minha modesta homenagem ao Homem, Mestre e Amigo que é o Prof. Óscar Lopes. Do muito que aprendi com ele quero pôr em destaque o rigor científico no estudo de todo e qualquer assunto, mesmo dos mais simples factos linguísticos, e a honestidade intelectual.

Quero agradecer à Prof. Fátima Oliveira a leitura que fez deste artigo e as sugestões oportunas que me fez e registei, particularmente no que refere à teoria do significado (Bloomfield), à temática dos predicados (Jackendoff) e ao nome próprio.

<sup>1</sup> ÁLVARES, Manuel [Emmanuelis Alvari] — *De Institutione Grammatica Libri Tres*. Olyssipone. Excudebat Ioannes Barrerius Typographus Regis, M.D.LXXII. [1572]. *GRAMÁTICA LATINA*. Fac-Simile da Edição de 1572. Com Introdução do Dr. J. Pereira da Costa. Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1972. Sirvo-me desta última edição.

<sup>2</sup> Cf. *Gramática Latina*, op. cit., Introd. p. XIII.

<sup>3</sup> O P.<sup>e</sup> Emilio Springhetti, no estudo *Gloria e Fortuna della Grammatica di Emmanuel Alvares*, in “Humanitas” (volumes XIII e XIV), indica, baseado em Sommervogel, 530 edições em 22 países, “incluindo o México, a China e o Japão, fora da Europa (...) Na Itália, contaram-se [mais de] 100 edições, na Bélgica, 73, na Checoslováquia, 71, Polónia, com igual número e Portugal, 25”. Cf. op. cit., p. XV.

<sup>4</sup> Sublinhados meus. Cf. LOZANO GUILLÉN, Carmen: *La aportación gramatical renacentista a la luz de la tradición*. Universidad de Valladolid, 1992, pp. 33 e seg.

isto é, uma gramática (descritiva) com finalidade didáctica, ainda que sob o peso do método formal<sup>5</sup>; e, em parte, uma gramática racional, fundamentada na filosofia que investiga “os princípios reguladores, os *vera principia*, capazes de sustentar toda a gama de construções reunidas nos textos”<sup>6</sup>. Tal como o propôs Scaliger no seu *De Causis*<sup>7</sup> (1540) e o pôs em prática Sanctius na *Minerva*<sup>8</sup> (1587), a gramática do séc. XVI, ainda e por excelência a «gramática latina», estabelece um compromisso e faz como que a síntese entre o **usus** e a **ratio**, critérios necessários para sustentar cientificamente toda a doutrina gramatical. Estes critérios são a tentativa, julgo que bem conseguida, de estabelecer um equilíbrio entre a teoria especulativa dos modistas e o labor filológico dos gramáticos do séc. XV. Anote-se que a gramática, propriamente dita, “limita o seu campo de estudo a um objecto estritamente linguístico”<sup>9</sup>.

O P.<sup>o</sup> Manuel Álvares, mais didáctico que racionalista, elabora a sua gramática tendo presente o **usus**, mas um **usus** sujeito a uma **ratio**. Não há experiência sem razão, ou seja, o que a razão não admite não pode ser usado<sup>10</sup>. Mantendo-se fiel à tradição latina, mais do que à gramática renascentista (embora não esteja longe de Despauterius), a «Gramática Latina» representa um grande esforço de simplificação dos métodos e procura, como o afirma Jean-Claude Chevalier, “desenhar grandes traços”, na antecipação do que viria a ser preocupação de Port-Royal: “simplifier sans

<sup>5</sup> Cf. CHEVALIER, Jean-Claude — *Histoire de la Syntaxe. Naissance de la Notion de Complément dans la Grammaire Française (1530-1750)*, Genève, Librairie Droz, 1968, p. 342.

<sup>6</sup> Cf. LOZANO GUILLÉN, Carmen — *op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> SCALIGER, J.-C. — *De causis linguae latinae*. [Lyon], 1540.

<sup>8</sup> SANCTIUS, Franciscus [Francisco Sanchez de las Brozas] — *Minerva seu de causis linguae latinae*. Salamanca, 1587. Na leitura que faço da *Minerva*, sigo a seguinte edição: SANCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO «El Brocense» — *Minerva*. Introducción y traducción por Fernando Riveras Cárdenas, Madrid, Ed. Cátedra, 1976.

Convém não esquecer P. RAMUS que nas suas *Scholae Grammaticae* mostra não ser suficiente o **usus**, sendo que todos os factos gramaticais devem ser esclarecidos com o auxílio das “logicae leges”, que são garantia de rigor. Cf. LOZANO GUILLÉN, Carmen — *op. cit.*, p. 49; cf. também CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, pp. 247 e seg.

<sup>9</sup> Cf. LOZANO GUILLÉN, Carmen — *op. cit.*, pp. 39 e seg.

<sup>10</sup> A gramática (latina) do séc. XVI pretende ser — e é — uma gramática do **usus** sujeito a uma **ratio**. MANUEL ÁLVARES baseia-se neste princípio, mas será SANCTIUS que o assumirá como dogma ao elaborar a *Minerva*, fazendo das «causae» a chave de toda a obra. Cf. *Minerva*, *op. cit.*, Introd., p. 16.

bouleverser”<sup>11</sup>. O sucesso e multiplicidade das edições desta gramática, ao longo de cerca de três séculos, está, sem dúvida, no carácter didáctico, apresentado de modo racional, com que estuda e descreve a língua latina. E neste aspecto ultrapassa Francisco Sanchez de las Brozas, «o Brocense», muito mais racionalista e, quiçá, menos didáctico, até pelo tom polémico que imprimiu à *Minerva*<sup>12</sup>.

1.0. Neste pequeno estudo pretendo apenas debruçar-me sobre as «partes orationis», as chamadas partes da oração ou partes do discurso. As «partes orationis», já visualizadas por Aristóteles, que chega à noção de Nome, Verbo e Logos<sup>13</sup>, são estudadas mais profundamente pelos gramáticos da escola de Alexandria, de que é pioneiro Aristarco, e de modo particular pelos seus continuadores Dionísio de Trácia (séc. I A.C.), que apresenta a primeira classificação sistemática e especificamente de natureza gramatical: nome, verbo, participio, artigo, pronome, preposição,

---

<sup>11</sup> Cf. CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, pp. 342-343, onde se pode ler o seguinte: “Si Scioppius, avant d’aduler Sanctius, envoie un coup de chapeau à Alvarez, c’est sans doute en pensant à ces efforts de simplification”. O *de Institutione grammatica* merece de CHEVALIER duas páginas de referência na *Histoire de la Syntaxe* (p. 342-343), para além de uma ou outra citação (por ex. na p. 488). Embora considerando que a Gramática de Manuel Álvares “est importante parce qu’elle a été utilisée par de nombreux collègues jésuites, soit sous sa forme originale soit dans des adaptations — les élèves parlent souvent d’Emmanuel dans les dialogues — et parce qu’elle a passé pour révolutionnaire”, e lhe reconheça méritos, particularmente na procura da simplicidade, CHEVALIER cai num tremendo equívoco ao considerar que “On aurait pu opposer aussi à la *Minerva* la grammaire d’Alvarez, de *Institutione grammatica*. (...) On ne l’a pas fait parce qu’elle est postérieure à la grammaire de Sanctius (1593)”. O *de Institutione grammatica* é publicada em 1572 (e não em 1593), quinze anos antes da *Minerva*!

<sup>12</sup> Estou convencido que o menor número de edições da *Minerva* (18 ao todo, inventariadas por F. RIVERAS CÁRDENAS) se deve, precisamente, ao carácter, considerado como «rigorosamente científico», da sua obra, o que a leva a ser adoptada nas universidades europeias da época e ainda durante o séc. XVII. Por outro lado, convém lembrar que FRANCISCO SANCHEZ teve problemas com a Inquisição, o que poderá ter posto restrições à sua edição.

<sup>13</sup> PLATÃO chega à noção de que há “duas classes gerais de partes do logos, cuja compatibilidade faz um sentido mínimo, o *onoma* e *rhema*.” Aristóteles, não sendo ainda um gramático, no sentido próprio do termo (“Aristóteles não fez nem ciência da linguagem nem gramática”), introduz nos estudos gramaticais a ideia de *diferenciação conceptual*, que ao longo de toda a história da gramática ocidental se vai reflectir em distinções e dicotomias sucessivas em todos os níveis de análise da linguagem. Se no *De Interpretatione* considera “onoma”, “rhema” e “logos” como partes da “lexis”, na *Poetica* faz uma análise dos elementos linguísticos que ultrapassa já o campo da lógica e considera os fenómenos relevantes para a literatura: “As partes da lexis [no seu conjunto] são: letra, sílaba, ligadura, nome, verbo, articulação, flexão, discurso ...”. Cf. AGUD, Ana — *Historia y Teoría de los Casos*. Madrid, Editorial Gredos, 1980, pp. 52-53.

advérbio e conjunção<sup>14</sup>; e Apolónio Díscolo (séc. II D.C.). No período latino, Varrão, Quintiliano e, já no fim deste período, Donato e Prisciano fixam, de um modo quase definitivo e assim permanecendo ao longo de toda a história da gramática ocidental, a distribuição ou divisão e a classificação das palavras em classes morfo-sintáticas. Santo Agostinho<sup>15</sup> apresenta também uma teoria, de base aristotélica, sobre as partes da oração<sup>16</sup>.

Varrão, num primeiro momento, diz que as partes da oração são duas, acabando por fixar quatro partes<sup>17</sup> tomando como base um critério morfológico: 1. palavras que têm casos; 2. palavras que têm tempo; 3. palavras que têm casos e tempos; 4. palavras que não têm casos nem tempos<sup>18</sup>. Aristarco estabelece oito partes, mas Quintiliano, que cita aquele, indica onze partes da oração. Donato, na *Ars Grammatica*, e Prisciano, nas *Institutiones*, tal como o faz Santo Agostinho, dividem as palavras em classes e sub-classes partindo de um critério lógico e funcional<sup>19</sup>: nas primeiras havia o nome, o verbo e a partícula e cada uma destas classes dividia-se, por sua vez, em sub-classes; por exemplo, o nome incluía o substantivo e o adjectivo; a partícula, a preposição e a conjunção<sup>20</sup>. No seu todo, Donato e Prisciano, particularmente o primeiro, proõem oito classes.

### 1.1. Manuel Álvares divide as palavras em oito classes:

Partes orationis sunt octo, Nomen, Pronomen, Verbum, Participium, Praepositio, Aduerbum, Interiectio, Coniunctio<sup>21</sup>.

<sup>14</sup> Cf. *Minerva*, op. cit., Introd. p. 21, nota 44; cf. também AGUD, Ana — op. cit., pp. 64 e seg.

<sup>15</sup> SANTO AGOSTINHO viveu nos séc. IV e V (n. 354, m. 430).

<sup>16</sup> Cf. *Minerva*, Libro Primero, Capítulo II.

<sup>17</sup> *Idem*, Introd. p. 21.

<sup>18</sup> Cf. VARRÃO — *De lingua latina*, VIII. Sirvo-me desta obra na: Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Manuel-Antonio Marcos Casquero, Madrid, Anthropos, 1990.

<sup>19</sup> Embora a gramática latina se tenha afastado da lógica e tenha estabelecido uma distinção clara entre o que é gramatical e o que pertence a outras áreas, nunca perdeu de vista os princípios lógicos e estes sempre têm estado presentes, especialmente na análise sintáctica com a bipartição da oração/frase em sujeito-predicado.

<sup>20</sup> Cf. *Minerva*, op. cit., Introd., p. 21. É este o critério (geral) utilizado pela Gramática de Port-Royal e seguido nos gramáticos racionalistas posteriores (séc. XVII e XVIII), particularmente por BEAUZÉE na sua *Grammaire Générale et Raisonnée*. JERÓNIMO SOARES BARBOSA, na *Gramática Filosófica*, adopta o mesmo critério.

<sup>21</sup> Cf. *Gramática Latina*, Fl. 47.

Mas estas «partes orationis» dividem-se em duas grandes classes morfológicas:

Harum quatuor, Nomen, Pronomen, Verbum, Participium, declinantur; reliquae, Praepositio, Aduerbium, Interiectio, Coniunctio declinationes sunt expertes<sup>22</sup>.

Esta primeira grande divisão, de natureza morfológica, leva a outras duas divisões nas palavras declináveis: a segunda divisão é feita em relação às palavras que podem ser declinadas ou pela vontade — um nome pressupõe outro, como *Romulus, Romae*; ou pela natureza — a variação formal no interior da mesma palavra: *huius Romae, hanc Romam*<sup>23</sup>. Uma terceira divisão tem que ver com as palavras que são declinadas pela (sua) natureza, com base nos mesmos princípios de Varrão: 1. palavras que têm caso, mas não têm tempo (como *facilis, amabilis*); 2. palavras que têm tempo, mas não têm caso (como *docet, amat*); 3. palavras que têm caso e tempo (como *docens, faciens*); e 4. palavras (que chama “neutras”) que não têm caso nem tempo (como *docte*)<sup>24</sup>, o que corresponde à significação gramatical, lógica e funcional que cada uma das palavras tem na oração<sup>25</sup>. Se no número e respectivas designações Manuel Álvares segue de

<sup>22</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>23</sup> “Secunda diuisio est de his verbis, quae declinari possunt, quod alia sunt a voluntate, alia a natura. Voluntatem appello, cum vnusquis a nomine alio imponit, vt *Romulus, Romae*. Naturam dico, cum vniversi acceptum nomen ab eo, qui imponit, non requirimus quem admodum it velleit declinari, sed ipsi declinamus, vt *huius Romae, hanc Romam*”. Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 48.

<sup>24</sup> “Tertia diuisio est, quae verba declinat a natura, ea diuiditur in partes quatuor, in vnam primam videlicet, quae habet casus, neque tempora habet, vt *docilis, facilis, & amabilis*. In alteram, quae tempora habet, neque casus, vt *docet, facit, amat*. In tertiam, quae utraque habet, vt *docens, faciens*. In quartam, quae neutra, vt *docte, & facete*.” *Idem, Ibidem.*

SANCTIUS transcreve (no *Libro Primero, Capitulo II*) os postulados de VARRÃO, criticando a sua inscontância: “de his Aristoteles duas partes orationis esse dicit; uocabula et uerba, ut *homo et ecus, et legit et currit* (...) quod ad partes singulas orationes, Leinceps dicam: *quarumuis, quoniam sunt diuisio plures, nunc ponam potissimum in quae diuiditur. Oratio secanda, ut natura, in quatuor partes: unam, quae habet casus* (...)”; e acrescenta (transcrevo da tradução espanhola): “pero éste dividió después la primera en provocablos (*prouocabula*), como *quis, vocablos, como scutum* «escudo», nombres, como *Romulus, pronombres, como hic* «éste». Y añade en seguida que los dos de en medio se llaman nombres y los primeros y los últimos artículos”. Cf. *Minerva, ibidem.*

<sup>25</sup> “Verborum declinantium genera sunt quatuor, Vnun quod tempora adsignificat, neque habet casus, vt *lego, legis*; Alterum, quod habet casus, neque tempora adsignificat, vt *lectio, lector*. Tertiam quod habet verumque & tempora & casus, vt *lego legens, lecturus*. Quartum quod neutrum habet, vt *ab lego lecte, lectissime*”. Cf. *Grammatica Latina, Ibidem.*



perto Aristarco, Diomedes e Donato (invocando estes dois explicitamente)<sup>26</sup>, já na justificação que apresenta utiliza os mesmos critérios de Varrão.

1.2. Sanctius, seguindo a doutrina clássica e baseado em critérios essencialmente lógicos, estabelece uma divisão tripartida, de carácter geral e aplicável a todas as línguas existentes, preanunciando o universalismo da gramática de Port-Royal: em primeiro lugar, a categoria de palavras que indica as entidades de tipo estático (o nome); em segundo lugar, a das entidades de tipo dinâmico (o verbo); e, em terceiro lugar, a categoria que indica os laços de união entre as proposições (a partícula)<sup>27</sup>. Trata-se, sem dúvida, de uma classificação racionalista, muito próxima das *categoriae* de Aristóteles e também dos estóicos<sup>28</sup>.

Nesta classificação, Sanctius não inclui o participio, o pronome e a interjeição. O participio inclui-se na classe do “nome adjectivo” (um outro tipo de nome face ao “nome substantivo”)<sup>29</sup>, embora haja uma certa hesitação quando assinala que o participio (activo) se une frequentemente ao verbo substantivo (ex.: *est apud Platonem Socrates dicens Critoni suo familiari*) e “se converte em nome sempre que não tem nenhum caso de verbo, como *virtutis amans*, a partir do qual se formam os comparativos e os superlativos”<sup>30</sup>.

Quanto ao pronome, este não constitui uma classe pois não se distingue do nome. “Se fosse diferente do nome — diz Sanctius — a sua natureza poderia explicar-se por meio de uma definição; mas não há nenhuma definição do nome nem pode descobrir-se alguma adequada e verdadeira; portanto, não existe pronome”<sup>31</sup>. Sendo assim, nome e pronome são uma só e mesma categoria. E o Brocense justifica a sua teoria afirmando que o pronome não substitui o nome uma vez que existe antes dele. O homem utilizava já os pronomes mesmo antes de conhecer os nomes para desig-

<sup>26</sup> “Nos octo iam olim a DIOMEDE, Donato aliisque viris doctis receptas amplexi sumus”. *Idem, Ibidem*.

<sup>27</sup> Cf. *Minerva*, Introd., p. 21; cf. também CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, p. 345. Para este último, Sanctius estabelece uma partição binária de tipo aristotélico: “les prémices de l’analyse restent toutes sur le plan logique: l’assemblage du nom et du verbe répond à l’assemblage du sujet et du prédicat”. *Idem, ibidem*.

<sup>28</sup> SANCTIUS faz referência especial a PLUTARCO e S. AGOSTINHO (cf. *Minerva*, Introd., p. 21) e PLATÃO (*idem*, Libro Primero, Capítulo II).

<sup>29</sup> Cf. *Minerva*, Introd., p. 22.

<sup>30</sup> *Idem*, Libro Tercero, Capítulo X.

<sup>31</sup> *Idem*, Libro Primero, Capítulo II.

nar os seres e as coisas. Foram os nomes que vieram substituir a designação deíctica primitiva (os pronomes), embora por uma nomenclatura com um carácter muito mais complexo<sup>32</sup>. Num rasgo inovador, Sanctius propõe o termo *protonome* (primeiro nome) para substituir o pronome<sup>33</sup>. É, contudo, duvidoso afirmar a pré-existência dos pronomes face aos nomes.

A interjeição não é também uma parte da oração por se incluir primeiro na própria natureza da linguagem, o que parece ser uma referência à velha polémica acerca do convencional e do natural (é parte da oração só o que é convencional?). O que é natural — diz Sanctius — é comum a todos, como os gemidos; e os sinais de alegria são iguais entre todos<sup>34</sup>.

1.3. Como afirmei acima, o P.<sup>e</sup> Manuel Álvares apresenta uma classificação das «partes orationis» com uma base gramatical que radica na gramática do período latino após Varrão; Sanchez é mais filósofo, partindo de Platão e da lógica aristotélica. Embora não o conseguindo demonstrar suficientemente, parece-me haver uma certa contradição entre o conceito e definição que o próprio Sanctius apresenta de gramática ao definir o seu objecto de estudo (o objecto da gramática “consiste em saber distinguir o que é nome, o que é verbo e demais questões desta ordem”)<sup>35</sup> e a classificação das «partes orationis» utilizando critérios lógicos. Numa afirmação que merece ser discutida, Sanctius “chega a negar que seja tarefa do gramático o estudo das significações”<sup>36</sup>. Esta ideia é retomada por Bloomfield, na primeira metade do séc. XX<sup>37</sup>.

2.0. O estudo de cada uma das partes da oração é minucioso nas duas obras gramaticais e contém matéria de reflexão para trabalhos quer sobre aspectos morfológicos quer morfo-sintácticos. Debruço-me apenas sobre a classe dos nomes (substantivo e adjetivo) e do verbo.

<sup>32</sup> *Idem*, Introd., p. 22.

<sup>33</sup> *Idem*, *Ibidem* e Libro Primero, Capítulo II.

<sup>34</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Idem*, Introd., p. 19 e Libro Primero, Capítulo II.

<sup>36</sup> *Idem*, Introd., p. 19. “significationes uero aduerbiorum enumerare magis philosophi est, quam grammatici, quia grammatici munus non est (teste Varrone) uocum significationes indagare, sed earum usum”. (cf. Nota 37 nesta página da *Minerva*).

<sup>37</sup> BLOOMFIELD, na sua obra *Language* (1933), diz ser impossível estudar o significado porque isso implicaria um conhecimento enciclopédico, isto é, seria necessário possuir um saber cientificamente exacto de tudo o que forma o universo do locutor, deixando, por isso, de lado esse estudo.

2.1. Para o P.<sup>e</sup> Manuel Álvares,

Nomen est pars orationis, quae casus habet neque tempora adsignificat, vt Mula, dominus<sup>38</sup>.

O Nome pode ainda ser de três espécies: próprio, apelativo e colectivo<sup>39</sup>. Esta classificação é feita pelo nosso gramático com base nos postulados de Varrão<sup>40</sup>. O estudo do nome próprio é interessante e merece-me aqui uma chamada de atenção. Referindo o que dizem os gramáticos, apoia-se sobretudo nos escritos de Varrão e Cícero para dizer que

Propria nomina [distribuunt grammatici] in quatuor partes Praenomen, Nomen, Cognomen, Agnomen (...) <sup>41</sup>.

De acordo com a função gramatical, a classe dos nomes tem duas categorias: a do substantivo e a do adjetivo:

Substantium nomen est, quod in oratione per se esse potest, vt Dux imperat, miles obtemperat.

Adiectium [nomen] est, quod in oratione esse non potest sine substantiuo aperte vel occulte. Aperte, vt Dux prudens, si strenuos milites, dictoque audientes habeat, facile hostes superabit. / Occulte, vt Quis tertiana laborant, non vescuntur bubula. Hoc est, tertiana febri, bubula carni <sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 48.

<sup>39</sup> *Idem, Ibidem*: “Nomen proprium est, quod res proprias atque certas significat, ut Romulus, Roma. / Appellatium est, quod res communes, atque incertas significat, vt Rex, oppidum. / Collectium est, quod numero singulari significat multitudinem, vt Populus, gens, turba”.

<sup>40</sup> “Varro solet nomina propria simpliciter Nomina appellare: appellatiua vero vocabula: item finita, haec infinita. Sequitur, inquit lib. I de Analog. de nominibus, quae differunt a vocabulis, ideo quod sunt finita, ac significant res proprias, vt Paris, Helena; cum vocabula sunt infinita, ac res communes designent, vt vir, mulier”. *Idem*, Fl. 49.

<sup>41</sup> Extraio esta pequena passagem do muito que diz M. ÁLVARES sobre o nome próprio: “(...) vt Publius Cornelius Scipio Africanus. Publius Praenomen propriumque est. Cornelius Nomen est gentilium, totique Cornelio familiae commune. Scipio Cognomen est haereditarium, nam id Publius ab auo suo accepit, qui Scipio cognominatus est, quod parenti caeco pro bacillo fuisset. Africanus Agnomen est, quod Publius sibi deuicta Carthagine peperit”. *Idem, Ibidem*. MANUEL ÁLVARES está muito mais interessado no modo como se forma um nome próprio do que no tipo de referência que opera. Esta distinção (que nada tem de semântico) ainda se encontra em Francês: Nom/Soares, Prénom/Mário e em Inglês, com sentido inverso: Name/Mário, Surname/Soares, tal como em Português: Nome/Mário, Sobrenome/Soares.

<sup>42</sup> *Idem, Ibidem*.

Esta teoria é retomada, cerca de duzentos anos depois, na Gramática Filosófica e mantém-se actual nas nossas gramáticas<sup>43</sup>.

Mas Manuel Álvares encontra ainda uma outra distinção entre nome substantivo e nome adjectivo:

Adiectiuum nomen vel habet tres formas, vt Bonus, bona, bonum; vel duas, vt Breuis, breue; vel unam, vt Prudens, felix<sup>44</sup>.

O nome adjectivo engloba várias espécies (*genera*) e nestas inclui os interrogativos e os relativos (que podem ser, uns e outros, de substância ou de acidente<sup>45</sup>), os reditivos (*redditiua*)<sup>46</sup>, os indefinidos, os possessivos, os partitivos, os numerais e, um tanto paradoxalmente, inclui nestas espécies o nome pátrio (*Patrium nomen*: Romanus, Atheniensis) e o nome gentilício (*Gentile nomen*: Italus, Gaecus)<sup>47</sup>.

2.1.1. O Brocense adopta um método descritivo semelhante, abordando em primeiro lugar o estudo morfológico dos nomes substantivo e adjectivo, passando depois ao seu funcionamento morfo-sintáctico<sup>48</sup>. Referindo que o nome adjectivo acompanha o nome substantivo (não dependendo este de nenhuma outra parte da oração quando no caso nomi-

---

<sup>43</sup> JERÓNIMO SOARES BARBOSA, na *Gramática Filosófica* (1822), explicita deste modo o substantivo: “um nome que exprime qualquer coisa como subsistente por si mesma, para poder ser sujeito da oração sem dependencia de outra”; e o adjectivo: “um nome que exprime uma coisa como accessoria de outra, para ser sempre o atributo de um sujeito claro ou occulto, sem o qual não pôde subsistir”. Cf. BARBOSA, Jerónimo Soares — *Grammatica Philosophica da Lingua Portuguesa ou Principios da Grammatica geral applicados à Nossa Linguagem*. Lisboa, Academia das Sciencias, 1822 [5.ª ed.: 1871, p. 80 e p. 95]

<sup>44</sup> Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 49.

<sup>45</sup> *Idem*, Fl. 50. O relativo de substância (*Relatiuum substantiae est, quod nomen substantiuum in memoriam reducit, vt Qui, quae, quod. Lego Ciceronem, qui fuit eloquentissimus Romanorum*) e o relativo de acidente (*Relatiuum accidentis est, quod in memoriam reducit nomen adiectiuum, ut Quantus, qualis, quot. Cicero fuit eloquens, qualis fuit Hortensius*) têm pouco que ver com o pronome [relativo] explicativo e restrictivo que a *Gramática Filosófica* trata com um certo cuidado.

<sup>46</sup> “*Redditiua sunt, tantus, talis, tot, totidem, quae relatiuis Quantus, Qualis, Quot ante vel post redduntur, vt Quales in republica principes sunt, tales reliqui solent esse ciues. Cura vt talis sis, qualis haberi cupis. Quot homines tot sententiae. Totidem ad te litteras dedi, quot tu ad me*”. Cf. *Gramatica latina*, Fl. 50.

Notando-se embora alguma confusão de critérios, parece que os relativos e mais particularmente os reditivos, englobando nestes alguns relativos, são tidos como anafóricos.

<sup>47</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>48</sup> Cf. *Minerva*, op. cit., Introd. p. 23 e Libro Segundo, Capítulo VIII.

nativo), distingue-os também pelo género (masculino ou feminino), uma vez que o adjetivo não tem género, mas apenas “terminações que se correspondem com os géneros dos nomes que acompanham”<sup>49</sup>.

Manuel Álvares é mais analítico e aborda com maior riqueza de pormenores o estudo do nome adjetivo. É, contudo, mais conservador quanto ao género dos nomes considerando os géneros masculino, feminino e neutro, mas também o *commune*, *omne* e o *promiscuum*<sup>50</sup>, que os primeiros gramáticos do Latim reconheciam para distinguir o género do sexo<sup>51</sup>, ao passo que Sanctius apenas admite o masculino e o feminino, seguindo as teorias de Platão e Aristóteles<sup>52</sup>.

Álvares estuda, ao longo de onze fl., num discurso denso e nem sempre muito claro, o género dos nomes, discutindo as diferentes teorias que os gramáticos latinos tinham postulado, procurando ao mesmo tempo pôr uma certa ordem na confusão reinante. Sanctius, mais objectivo, interpreta o latim pela consciência do seu tempo, tendo sempre presente no seu espírito a língua materna (o castelhano).

2.2. No estudo do verbo, Manuel Álvares diverge de Sanctius quando diz que

Verbum est pars orationis, quae modos et tempora habet, neque in casus declinatur<sup>53</sup>.

Sanctius considera o verbo

Vox particeps numeri personalis cum tempore<sup>54</sup>.

Enquanto Álvares faz do tempo e modo os traços gramaticais distintivos do verbo, em relação às outras classes de palavras englobadas na classe de palavras que são declinadas pela sua natureza, o Brocense distingue o verbo pela significação gramatical de pessoa e tempo<sup>55</sup>. Para

<sup>49</sup> *Idem*, Introd., p. 23 e Libro Primero, Capítulo VII. Sanctius, quando diz que os adjecyivos não têm género mas só terminações, está implicitamente a confundir morfologia com semântica.

<sup>50</sup> Cf. *Gramatica latina*, Fl. 62.

<sup>51</sup> Cf. *Minerva.*, Introd., pp. 23-24.

<sup>52</sup> *Idem*, *Ibidem* e Libro Primero, Capítulo VII.

<sup>53</sup> Cf. *Gramática Latina*, Fl. 53.

<sup>54</sup> Cf. *Minerva*, Libro Primero, Capítulo XII e Introd., p. 26.

<sup>55</sup> *Idem*, Introd., p. 26.

este, o modo não é um atributo do verbo, sendo realizado pelos advérbios e pelos complementos circunstanciais. A razão está na impossibilidade de a “explicação não se poder apoiar em causas inerentes à própria natureza verbal”<sup>56</sup>.

A recusa de Sanctius em considerar o modo como uma das significações gramaticais próprias do verbo é confusa e, na minha opinião, pouco consistente, uma vez que, nas razões que aduz, confunde o formal com o significativo e diz não encontrar nos gramáticos anteriores doutrina comum e segura<sup>57</sup>. (Hoje continuamos a discutir o conjuntivo!)

Há ainda a assinalar outras diferenças. Em primeiro lugar, Sanctius rejeita a classificação de “verbos impessoais”<sup>58</sup>, mesmo para os verbos erradamente considerados, pelos gramáticos, “de natureza”, porque mesmo esses têm “um sujeito de significação cognata”, como *pluuit pluuiam, fulget fulgur, lucescit lux*, etc., que “formam a oração inteira”, sendo “também lícito dizer outra coisa como sujeito característico: *Deus pluit* (Deus chove) e *pluunt lapides* (chovem pedras)”<sup>59</sup>. Do mesmo modo, considera não impessoais verbos como *miseret* (compadecer-se), *taedet* (desagradar), *poenitet* (arrepender-se) porque têm um nominativo cognato que está elidido<sup>60</sup>. *Poenitet*, por exemplo, não pode ser considerado ao mesmo nível de *lucescit*, pois são verbos cuja significação lexical (diferente) determina estruturas de subcategorização diversas. Esta teoria é

<sup>56</sup> *Idem*, *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>57</sup> *Idem*, Libro Primero, Capítulo XIII: “(...) la turba de los gramáticos, que tan variados son al establecer los modos, que no nos dejaron nada seguro; unos los llaman modos, otros divisiones, quienes cualidades y quienes estados, además, unos tuvieron seis modos, otros ocho, algunos cinco, e incluso solamente cuatro, rechazado el infinitivo; hay quienes añaden el deprecativo, como *Musa mihi causas memora* (...)”.

<sup>58</sup> MANUEL ÁLVARES estabelece uma primeira divisão entre verbos pessoais e impessoais: “Verbum duplex est, Personale, et Impersonale. / Personale est, quod omnes personas utriusque numeri, habet, vt Amo, amas, amat. Pl. Amamus, amatis, amant. / Impersonale est, quod prima et secunda persona utriusque numeri, et tertia multitudinis fere priuatur, vnde et nomen trahit. Id duplex est, alterum Actiuae declinationes vt Pudet, poenitet; alterum Passiuae, vt Pugnatur, curritur”. Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 53.

<sup>59</sup> Cf. *Minerva*, Libro Tercero, Capítulo I. Seria interessante contrastar a teoria de Sanctius com a teoria das funções temática de Jackendoff, segundo o qual há uma relação entre constituintes e categorias ontológicas. Cada constituinte sintáctico de uma frase (excluindo os que não têm conteúdo) é representado num constituinte conceptual. Cada categoria conceptual decompõe-se na estrutura função-argumento. — Cf. JACKENDOFF, R. S. — *Semantic interpretation in generative grammar*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1972; e, sobretudo, *Semantics and Cognition*, *Ibidem*, 1983.

<sup>60</sup> *Idem*, *Ibidem*.

interessante, mas revela, no entanto, uma confusão antiga (ainda hoje presente na chamada gramática tradicional) entre funções sintáticas e funções semânticas. E parece-me haver aqui alguma contradição por parte de Sanctius ao apoiar-se em critérios proposicionais. Álvares baseia-se num critério apenas morfológico (“Impersonalis verborum declinatio personae tertiae formam habet”), apoiado na doutrina de Varrão, Quintiliano e Donato<sup>61</sup>.

Em segundo lugar, os verbos pessoais apenas se subdividem em activos, passivos ou substantivos e não pertencem a outras espécies. Sanctius recusa qualquer outra divisão<sup>62</sup>. Para Manuel Álvares há cinco espécies ou tipos (*genera*) de verbos pessoais: activos, passivos, neutros, comuns e depoentes<sup>63</sup>. Os critérios utilizados pelo nosso gramático são morfológicos e têm a ver com a terminação grafemática da forma não marcada: primeira pessoa do presente do indicativo. Refere, contudo, que a terminação *-or* do verbo comum pode ter significação activa ou passiva, e o depoente significação activa ou neutra. O critério de Sanctius é semântico e não leva em conta a forma como o verbo aparece: *afficio* (castigar) é um verbo activo como *prosequor* (perseguir), pois são activos pela sua própria natureza<sup>64</sup>. Por outro lado, considera o verbo substantivo como “fundamento ou raiz de todos os verbos”, como é o caso de *sum*

<sup>61</sup> Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 54.

<sup>62</sup> Cf. *Minerva*, Libro Tercero. Capítulo II. Cf. também CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, pp. 336 e seg.

<sup>63</sup> “Verbum personale diuiditur in quinque genera, Actiuum, Passiuum, Neutrum, Commune, Deponens./ Passiuum est, quod syllaba, or, finitum actiuum fit, o litera abiecta, vt Amor, amo./ Neutrum est, quod, m vel, o, literis finitum ex se passiuum personale non gignit, vt Sum, Sto, Seruio, neque enim dicitur Stor, aut Seruior./ Commune est, quod, or, syllaba tantum finitum, actiui simul et passiui significationem habet, praecipue participium praeteriti temporis, et quae eius adminiculo supplentur, vt Depopulor, Complector./ Deponens est, quod, or, syllaba tantum finitum, actiui, vel neutri significationem habet, vt Sequor, vtor, morior”. Cf. *Gramatica latina*, Fl. 53.

<sup>64</sup> SANCTIUS, porque privilegia a *razão* e adopta um atitude filosófica, é radical na posição que toma e ironiza mesmo acerca dos gramáticos que dividem os verbos em múltiplas categorias tendo como critério as terminações e os acidentes: “Pero constantemente vuelven a esas absurdas gramáticas que inventan muchas clases de verbos. Y lo peor es que los dividen por las terminaciones en *-o* y *-or*, como si la naturaleza de los verbos se hubiera de indicar por las terminaciones y accidentes y no por la esencia misma”. E questiona se haverá alguma deferença entre *Afficio te iniuria* e *prosequor te iniuria* ou entre *Osculor te e basio te*. Cf. *Minerva*, Libro Tercero. Capítulo II; cf. também CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, p. 337.

e *fio*<sup>65</sup>, ideia apropriada pela gramática, postulada pela Filosofia clássica e pela Lógica.

No aspecto morfo-sintáctico, o Brocense rejeita a construção intransitiva porque todo o verbo tem um complemento de objecto directo claro ou oculto, sendo tarefa do gramático descobrir o nome que está em falta<sup>66</sup>. E completa esta noção quando estuda, no último livro da *Minerva*, as “figuras de construção”, especialmente a elipse<sup>67</sup>. Manuel Álvares segue a tradição e descreve a construção intransitiva e transitiva, admitindo — tal como o faz Sanctius, seguindo aqui Prisciano — a construção transitiva do verbo neutro (*nec vox hominem sono* (Virg.))<sup>68</sup>.

Uma particularidade em Sanctius é a negação da existência do «agente» na voz passiva (em Ablativo ou Dativo), considerado como um complemento circunstancial<sup>69</sup>, o que não me parece de todo aceitável no

<sup>65</sup> Cf. *Minerva*, Livro III, Capítulo V. ARNAUD e LANCELOT, na *Grammaire Générale et Raisonnée* (1660) partem deste mesmo princípio ao afirmarem que o verbo é “*un mot dont le principal usage est de signifier l'affirmation*” e esta não é possível sem o verbo *être* «ser»: “il n’y a que le verbe *être*, qu’on appelle substantif, qui soit demeuré dans cette simplicité, et encore l’on peut dire qu’il n’y est proprement demeuré que dans la troisième personne du présent, *est*, et en certaines rencontres.” Cf. ARNAUD, Antoine; LANCELOT, Claude — *Grammaire Générale et Raisonnée de Port-Royal*. Avec una Introduction Historique par M. A. BAILLY, Genève, Slatkine Reprints, 1980. Cap. XIII.

Para os gramáticos do séc. XVIII, como DU MARSAIS (1729-1756), o verbo, além de exprimir a afirmação, tem a “signification de l’existence comme la propriété essentielle” (cf. DU MARSAIS — *Les Véritables Principes de Grammaire*, FAYARD, 1987); e BEAUZÉE (1767), que considera como carácter distintivo do verbo “l’idée de l’existence intellectuelle d’un sujet avec relation à un attribut” (Cf. BEAUZÉE — *Grammaire Générale ou exposition raisonnée* (...). Nouvelle impression facsimilé de l’édition de 1767. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1974). J. SOARES BARBOSA (1822) retoma esta teoria dizendo que o verbo “exprime a *existencia* de uma qualidade ou attributo no sujeito da proposição”, mas tudo isto “não convém propriamente senão ao nosso verbo substantivo *ser*” (Cf. BARBOSA, Jerónimo Soares: *Gramática Filosófica*, op. cit.). Cf. esta temática em CARDOSO, Simão — *A Gramática Filosófica de Jerónimo Soares Barbosa (reflexos da Gramática Geral)*. Dissertação de Mestrado, Porto, Faculdade de Letras, 1986 (mm.).

<sup>66</sup> Cf. *Minerva*, Introd. p. 28.

<sup>67</sup> *Idem*. Libro Cuarto.

<sup>68</sup> *Idem*. Introd. p. 28 e Libro Tercero, Capítulo III.

<sup>69</sup> *Idem*, *Ibidem*. SANCTIUS justifica a sua tomada de posição afirmando que “el verbo pasivo no exige nada a no ser el sujeto”; e pela tradução que diz dever dar-se ao Ablativo da voz passiva: “*A* o *AB* (hablando em términos generales) en activa o pasiva significa *a parte* «de parte de» como *uentus flat ab Oriente* (...) Y cuando Tac. dijo: *trepidebatur a Caesare* «se apresuraban por orden de César» no significa que César se daba prisa, sino que lo hacían los soldados de César”. Cf. também CHEVALIER, Jean-Claude — op. cit., pp. 353-354.



Latim e mesmo no Castelhana dos finais do séc. XVI, tendo em conta que se trata de um complemento semântico.

Manuel Álvares atribui ainda aos verbos a designação de incoativos, perfectivos, meditativos, frequentativos e diminutivos <sup>70</sup>, segundo Varrão, mas seguindo também Diomedes e Donato. Esta classificação semântica, importante e pertinente, não é contemplada em Sanctius.

3.0. Esta leitura, forçosamente rápida e não completa, da Gramática Latina do P.<sup>e</sup> Manuel Álvares e da *Minerva* de Sanctius, mostra o carácter pedagógico da primeira face ao racionalismo, nem sempre muito inteligível, da *Minerva*. Fique, no entanto, claro que a *Minerva*, precisamente pelas «causae» que são a chave de toda a teoria que a enforma, teve um papel importante e determinante na construção das gramáticas (em sentido amplo) dos séc. XVII e XVIII, escritas nas respectivas línguas vernaculares, o que marcou decisiva e definitivamente a gramática e a linguística modernas.

A Gramática Latina do P.<sup>e</sup> Manuel Álvares permanece como uma referência pedagógica, mas também racional — se assim o posso afirmar — por um longo período. A sua teoria gramatical, embora muito criticada no séc. XVII e particularmente no séc. XVIII, neste último por razões de natureza religiosa e política — os oratorianos substituíam os jesuítas na Corte! — está imbuída pelas luzes do seu tempo e firmemente alicerçada na autoridade dos gramáticos latinos. E esta gramática espera por parte dos linguistas (e latinistas!) portugueses um estudo completo e aprofundado e, porque não, uma tradução actualizada, como Fernando Riveras Cárdenas o fez em relação à *Minerva*.

*Simão Cardoso*

---

<sup>70</sup> “Inchoatiuum verbum est, quod rem quidem inchoatam, sed ad finem perfectionem tendentem significat, vt Calesco, id est, Calidus fio, Frigesco, Frigidus fio. / Perfectum est, quod rem perfectam absolutamque significat, vt Caleo, Frigeo. / Meditatiuum verbum est, quod assiduam alicuius rei meditationem significat, vt Efurio, coenaturio, qui enim efurit, ac coenaturit, nihil aliud quam cibum, coenamque meditat. / Frequentatiuum, siue Iteratiuum est, quod rei frequentationem, iterationemque significat, vt Rogito, as, lectito, scriptito. / Diminutiuum est, vel potius diminutum est, quod minus, quam id a quo ortum est significat, vt Sorbillo, a Sorbeo”. Cf. *Gramatica Latina*, Fl. 54.

Estas divisões e subdivisões do verbo levam JEAN-CLAUDE CHEVALIER a considerar a Gramática de MANUEL ÁLVARES como “muito indigesta”, uma vez que “Elle subdivise à l’infini”; cf. CHEVALIER, Jean-Claude — *op. cit.*, pp. 342-343.

## ÓSCAR LOPES E A *BUSCA DE SENTIDO*

*A Busca de Sentido*<sup>1</sup> reúne 18 textos, mais um que os introduz; textos recentes, presumivelmente compostos entre 1989 e 1994, em parte inéditos, como os dedicados a Irene Lisboa, Miguel Torga e José Saramago, em parte semi-inéditos, porque só foram apresentados oralmente, como os dedicados a Eça de Queiroz, António Patrício, Mário de Sá-Carneiro ou os dedicados aos “conflitos” de Antero, à tessitura “inconsútil” de Eugénio de Andrade e à saudade, e em parte publicados, em jornais, revistas ou livros, como os dedicados a Camilo, Aquilino, Egito Gonçalves, Bento da Cruz, ou às conexões entre Amorim Viana, Antero e Sampaio Bruno, à releitura de Antero, à “Mãe-d’Água” de Eugénio de Andrade, às imagens do Cosmos na poesia portuguesa e à “apologia e crítica contemporânea da expansão”.

Já se vê que *A Busca de Sentido* não é uma obra propriamente dita, com unidade canónica — de tempo, tema, género, espécie ou método. Mas sabemos como é hoje comum em todo o mundo, inclusive universitário, a publicação de livros que são colectâneas ou miscelâneas; e sabemos como essa prática parece convir a autores que se repartem por gostos, tarefas, solicitações, a editores que se interessam especialmente pela actualidade e pela brevidade ou descontinuidade ensaística, e a leitores que, como os editores, vivem em tempos favoráveis à pluralidade e à fragmentação. De resto, a falta de unidade canónica não implica necessariamente a falta de interesse, nem a falta de alguma unidade mais interna; pensemos em Montaigne, mas pensemos também nas colectâneas que Óscar Lopes já publicou, desde *Ler e Depois* ou *Modo de Ler* (1969) até *Cifras do Tempo* (1990), passando por *Album de Família* (1984), *Os Sinais e os Sentidos* (1986) e *Entre Fialho e Nemésio* (1987).

---

<sup>1</sup> Lisboa, Caminho, 1995.

Essa outra unidade pode dividir-se logo na tarefa pressuposta no título ou na sugestão do subtítulo: *Questões de Literatura Portuguesa*. Em todos os textos, sejam os que se referem ao séc. XVI ou ao séc. XX, se debatem questões de literatura, e questões de literatura portuguesa. Lembre-se que, apesar de ser um ensaísta invulgarmente culto, bom conhecedor de várias literaturas e línguas, ele só excepcionalmente se ocupou de autores estrangeiros (e os escassos ensaios de excepção privilegiam, não por acaso, os brasileiros). Sob esse como sob outros aspectos, Óscar Lopes parece-se com outro ensaísta maior da nossa cultura actual, Eduardo Lourenço, que todavia, ao contrário de Óscar, tem residência fixa no estrangeiro, embora se queira in-fixo como pede a boa tradição dos navegadores e aventureiros portugueses, alguns dos quais também eram escritores, como Fernão Mendes Pinto, o autor da *Peregrinação*, ou como Jorge de Sena, o autor de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, que por sinal era cunhado de Óscar.

Mas a unidade de que falo pode passar por outros aspectos, até mesmo temporais. Vendo bem, só dois textos, os dois primeiros, incidem sobre a literatura do séc. XVI — os outros dizem todos respeito à literatura dos sécs. XIX e XX, que sempre foram os séculos privilegiados por Óscar Lopes, talvez porque sempre se empenhou em perceber, como um moderno, a génese e as configurações da sua e nossa modernidade, ou porque como alguns românticos e como os homens — que muito admira — da geração de 70, se viu na necessidade de lutar a seu modo contra o obscurantismo e contra a decadência de Portugal.

De qualquer modo, é um facto que neste e noutros livros, com excepção da *História da Literatura* de que é co-autor, se faz notada a ausência da literatura medieval, da literatura do séc. XVII e, sobretudo, da literatura do séc. XVIII que, aparentemente, deveria atrair o intelectual e o racionalista que ele é.

Assim, *A Busca de Sentido* aparece não só como uma obra coerente em si mas também como uma obra coerente com a restante produção do autor. E talvez nem seja por acaso que ela comece por Camões, o poeta que motivou a sua estreia literária e ensaística em 1942; foi neste ano que o liceu de Vila Real publicou *As Grandes Ideias de Camões*, título e texto de uma “lição” que do fascínio das “grandes ideias” ao gosto problematizante, à convocação de vários saberes, inclusivamente linguísticos, ao combate às “ideias feitas”, continha já as marcas do crítico e ensaísta que hoje conhecemos de inúmeros textos publicados ao longo de 53 anos, e que o transformaram no mais completo e fecundo ensaísta vivo da literatura portuguesa.

Alguns dos textos de *A Busca de Sentido* parecem, para usarmos metáforas musicais tão ao gosto do autor de *Uma Espécie de Música* (1981) e de *Uma Arte de Música e Outros Ensaios* (1986), modulações, variações sobre textos anteriores, ou até “prelúdios de futuros desenvolvimentos” (p. 90): “gostaria de discutir — mas com bastante mais vagar e com bastante mais rigor” (p. 98); “Eu gostaria de um dia estudar melhor...” (p. 126). Estas frases referem-se à obra de Antero, presente em três textos do livro, textos que não podemos dissociar da sua obra de 1984 *Antero de Quental — Vida e Legado de uma Utopia*.

Nessas variações se define também a verdadeira vocação ensaística de Óscar Lopes. Porque como já em 1946 fora extensamente dito por Sílvio Lima no *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*<sup>2</sup>, e como lembra Óscar de passagem, o ensaio “é, na origem, um derivado nominal de *exagitare*, que parece exprimir o sucessivo ajuste, a pôr e a tirar, das pequenas peças metálicas nobres, até chegar ao ponto de equilíbrio com o peso padrão”; não pode, pois, separar-se do conceito de ensaio o conceito de *tentativa*, palavra que se relaciona com a ideia de *tenere* (segurar), *temptare* (tactear, tocar, sondar), e, “mais indirectamente”, *tendere* (estender); “não se sabe ao certo ao que se vai (pode ser sempre mais, ou menos, imprevisto); e parte-se de algo de impreciso, como um pseudópode que se estende para fora a partir da célula total”<sup>3</sup>.

Mais do que a unidade, o que interessa sublinhar nos textos de *A Busca de Sentido* é a sua qualidade ensaística e a inteligência com que enfrentam, levantam e resolvem questões ou problemas. E talvez seja possível definir o modo como Óscar Lopes tira partido (ou sentido) dos textos:

— Ele gosta de partir do conhecimento inteiro não só de um texto central ou privilegiado mas também da produção inteira do seu autor, mesmo quando foi tão prolífico e tão diverso como Camilo, Antero, Pessoa.

— Ele gosta dos voos altos, das visões amplas e sintéticas, dos “relances”, mesmo que não deixe de fazer voos rasantes e nalguns casos análises parciais e microscópicas; mas nunca deixa de tentar integrar o particular no geral, ou de traçar círculos cada vez mais amplos: um conflito religioso anterior leva-o a reflectir sobre o teísmo ou o deísmo; o

---

<sup>2</sup> Coimbra, Livraria Académica e Saraiva & Editores.

<sup>3</sup> *A Busca de Sentido*, p. 11.

personagem “brasileiro” exige-lhe uma tipologia “mais larga do esclavagismo ou violência colonizadora”; o narrador de um romance de Eça obriga-o a reflectir sobre a narração homodiegética ou sobre a narração em geral.

— Ele gosta das ideias mais do que das formas, embora as não despreze; chega a falar de “pensadores” em vez de “escritores”; e gosta especialmente das “grandes ideias” mesmo quando se demora numa metáfora ou numa sinestesia (p. 141), num conector (p. 141), numa etimologia de nome próprio (p.85) ou comum (p. 67), numa grafia (p. 262).

— Ele gosta de enlaces temáticos, que por vezes lhe pedem trabalho sobre as relações intertextuais e até intersemióticas, sincrónicas e diacrónicas, como lhe pedem o rigor de saberes não-literários e não-linguísticos, que tanto podem vir do campo da história e da filosofia (não se esqueça que ele se licenciou em “Ciências Histórico-Filosóficas”, já depois de se licenciar em “Filologia Clássica”) como dos campos das artes plásticas, o que lhe permite citar Rembrandt e Columbano quando trata de Camilo (p. 65), da coreografia, o que lhe permite invocar Nijinski a propósito de Bento da Cruz (p. 264), da música, o que lhe permite falar no canto e no barthesiano “grão da voz” a respeito de Eugénio de Andrade (p. 232), e até das ciências exactas, incluindo a geometria fractal (p. 40).

— Ele gosta de enquadramentos sócio-histórico-culturais, o que chama “bastidores epocais” ou “extratextos” e até “hors-textes” (p. 230), pelo que também gosta de indicar datas e fases evolutivas.

— Ele gosta de escapar a rígidas metodologias, e até gosta de digressões; não ignora as modernas correntes críticas, pois chega a valer-se da sua por vezes arrevesada nomenclatura, e quando muito, já que o fascinam as ideias e o sentido, os “nós cegos”, as contradições, os conflitos, não consegue disfarçar o seu gosto pela hermenêutica que, como lembra e bem, deve o nome a Hermes.

Este gosto é desde logo traduzido pelo título *A Busca de Sentido*; e convirá reparar que não é *do* mas *de* sentido. A “busca” pressupõe que o ensaísta coincide com um *viajante* (lembre-se o que dizia Sá-Carneiro: “viajar outros sentidos, outras vidas”), ou um *aventureiro*, ou um *detective*; se, de acordo com Northrop Frye, a busca define o herói romanesco de todos os tempos, também define o ensaísta que não se limita a entender o que nos textos é dito mas também o que neles é entredito, e até interdito.

Porque, como lembra Eco em *Limites da Interpretação*<sup>4</sup>, os textos dizem sempre outra coisa para lá do que é dito, verificação que obriga a reflectir sobre o papel do leitor, sobre o “pacto do leitor” (p. 75), sobre os protocolos ou sobre o “código de leitura” (p. 78) mas também sobre o que seja o sentido, que aparece como determinativo do título.

Óscar fala de textos, ou partes de textos, que o perturbam (p. 83), diz que Camilo o desorganiza (p. 40) mas nunca foge ao corpo a corpo com o texto, a uma “leitura directa e atenta de cada texto”. A sua referência a “sentido” no singular, quando outro seu livro falava em “sentidos” (*Os Sinais e os Sentidos*) talvez devesse exigir uma reflexão introdutória. Mas essa reflexão já estava feita no prefácio desse livro, onde se lia: “Confesso que, ao certo, ao certo, não sei o que o(s) sentido(s) seja(m). Mas procuro fazer sentido, com as minhas circunstâncias e os meus interlocutores, cooperantes ou não”<sup>5</sup>.

O debate sobre o sentido que se vem fazendo nos últimos anos leva à convicção de que não há um sentido porque há uma pluralidade de sentidos, mas também obriga a pensar sobre a existência de “limites do sentido” ou da *semeiose* e sobre os condicionamentos do leitor ou da leitura. Notaremos que no título do livro de Óscar Lopes se insinua logo pelo menos um duplo sentido em “sentido”, que se pode ler como “a busca de significado” ou “a busca de direcção”, de razão de ser ou de orientação. E várias passagens do livro evidenciam vários sentidos de “sentido”:

— “a sua/de Caeiro/ pretensão de *ver*, apenas *ver*, e de falar com sentido daquilo que apenas vê” (p. 135)

— “tem que *ver*, ou talvez não tenha que *ver*, com o saudosismo em sentido estrito ou sentido lato” (p. 141)

— “respostas trocistas de segundo sentido” (p. 267).

Noutras passagens, Óscar não deixa de lembrar a questão da “incompreensibilidade radical de tudo”, ou a “intérmina” hermenêutica da saudade portuguesa, ou a pessoana relação entre *sentir* e *mentir* (p. 143).

Esforzando-se tanto por “viajar sentidos”, perseguir sentidos, descobrir sentidos nem por isso Óscar Lopes deixa de pertencer à raça infelizes dos que Eduardo Lourenço sem ironia designou como escritores por conta doutrem, e que Cioran também estigmatizou: “o verdadeiro escritor

---

<sup>4</sup> *I Limiti dell'Interpretazione*, Milão, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Eas S.p.A., 1990; trad. portuguesa de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel/Difusão Editorial, 1993.

<sup>5</sup> *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Caminho, 1986, p. 10.

escreve sobre os seres, as coisas e os acontecimentos, não escreve sobre a escrita”.

Mas que escritor escreve sem ter no horizonte ou como suporte o que outros escreveram? Escrevendo o que escreveu, Cioran definia-se como falso escritor; mas que lhe faltava para ser “verdadeiro escritor”? A nobreza ou grandeza de um escritor virá só da sua relação com o real (medida em textos...), não da sua relação com textos? A hierarquia das actividades literárias e artísticas parece durar quando até as dos géneros foram desmoralizadas. O curioso é pensar que no período classicista era o ensaísta que entre as espécies de escritores gozava de maior estima e consideração sociocultural.

Óscar Lopes tem passado a vida a falar dos outros — e de que maneira. Mas quem fala dele? Quem mesmo na sua cidade se dá conta da grandeza deste homem aparentemente tão frágil? O “tédio de estar defronte”, que viu na “Tabacaria” de Álvaro de Campos, não é com ele, que gosta de se defrontar ou confrontar — frontalmente, fraternalmente — com os outros, mesmo que a tarefa de querer entender os outros e o mundo ou a vida lhe pareça modesta e precária “num mundo de quinze mil milhões de anos” que talvez ainda tenha “outros tantos quinze mil milhões de anos para a frente” (p. 121).

A propósito de *A Busca de Sentido*, falei em sentido e em frontalidade. Pois bem: diante de Óscar Lopes, do historiador e ensaísta literário ou do intelectual e do homem modesto que ele é, penso que todos nós, mesmo os que nunca fomos pelos ritos militares, deveríamos pormo-nos em sentido.

*Arnaldo Saraiva*

## À PROCURA DE UM ROSTO OU DE UMA VOZ

— O ENSAÍSMO LITERÁRIO DE ÓSCAR LOPES E EU

*«Ler ou escrever um texto denso é (...), por vezes, a procura de um rosto, ou de uma voz, tanto mais voláteis quanto mais importaria apreendê-los.»*

Uma Arte de Música e Outros Ensaios (1986)

Queria ser pintora, ou poeta, ou sobretudo música para dizer de um modo superior e único como gosto do homem de excepção que é Óscar Lopes. Estou a referir-me ao homem, só ao homem, com a sua pequena figura frágil e resistente, o seu olhar meigo e suspenso, os seus gestos ágeis e envolventes. Porque é exactamente e desde logo como ser humano que o sei e o sinto de excepção.

A sua capacidade de entrega é tão grande, a simplicidade e facilidade com que se dá e dá tão comovedoras e raras, que só podem explicar-se por duas ordens de razões — porque ama de facto o próximo e porque ama profundamente o seu ofício de ensinar. Dá com a mesma alegria simples o seu saber, os seus livros, o seu chá, as camélias do seu jardim. E dá, o que hoje é cada vez mais raro, o seu tempo.

Admiro nele outros traços da sua personalidade social e humana que estão para além do elevado saber unanimemente aceite: o gosto pelo diálogo, a tolerância imensa, a capacidade de trabalho, o espírito de solidariedade, o empenhamento nos seus ideais políticos, sociais e pedagógicos, a disponibilidade para atender o outro, o gesto galanteador, a abertura de espírito, a atenção ao novo, a capacidade de se emocionar perante a beleza, a curiosidade de espírito, o rigor no que faz, uma ingenuidade que não sei definir, o amor pela língua, pelas flores, pelos gatos, pela vida... Admiro o homem bom que ele é.



Tinha que começar por esta despidorada “declaração de amor”, antes de tentar reflectir sobre a sua atitude perante a literatura, dado que, fruto da minha formação e actividade é esse lado do seu trabalho científico que mais me retém. Por respeito pelos que me lerem, devia fazê-lo, confessando deste modo a minha incapacidade para, no caso concreto, separar a obra e o homem.

Tenho a mágoa de nunca ter sido aluna de Óscar Lopes, nem como estudante liceal, nem como universitária, se bem que, cumpre-me lembrá-lo, tivesse tido uma professora de Português no então 6.º ano dos Liceus que recomendava como manual, numa atitude então bem rara e um tanto incómoda, a *História da Literatura Portuguesa*, de que Óscar Lopes é co-autor. Quando ele pôde, enfim, chegar à Universidade, em Abril de 74 — foi aí que o conheci — era eu estudante finalista. Depois, o seu magistério universitário centrou-se na linguística e eu, jovem assistente mergulhada na imperiosa preparação das aulas de literatura e na agitação constante da escola da época, não percebi que deveria ter seguido as aulas de Óscar Lopes, fossem elas sobre que fossem, mesmo sobre “Linguística Matemática e Computacional”, a qual se me afigurava tão distante dos “meus” surrealistas em torno dos quais me esforçava à época. Resta-me o gosto de o ter tido entre os membros do júri das minhas provas de doutoramento.

A ideia que retenho da sua presença dessa época na Faculdade é a de uma super-actividade, uma entrega total à gestão do que era quase ingerível com uma energia inesgotável. Passada a efervescência pós-25 de Abril fui conhecendo pouco a pouco o Óscar fora dos limites institucionais — fui-o procurando em sua casa, pedindo-lhe ajuda nos projectos de trabalho em que me ia envolvendo, fui tendo o privilégio de o encontrar em múltiplos encontros, colóquios, congressos, de com ele conviver em viagens de trabalho, fui usufruindo dos seus livros e sobretudo do seu saber e das suas intuições, fui bebendo do seu chá e gozando as camélias que colhe para mim; assim fui descobrindo o homem excepcional de que gosto tanto.

\*

\* \*

O que mais me impressiona na obra de crítica e ensaísmo literários de Óscar Lopes decorre da sua feição integradora, no sentido em que se entretete numa rede de saberes que vão da história à filosofia, da filologia à

pragmática linguística, da música à matemática, da pintura à física. É um prazer ver como ele chama esses saberes, essa enciclopédia pessoal para ler os textos e procurar-lhes sentido, sem que isso implique um estendal pesado de erudição, da qual de resto se afasta voluntariamente, ou uma estratégia autoritária para encerrar o texto num sentido.

E aproximo-me de um outro aspecto que me atrai no percurso crítico-ensaístico de Óscar Lopes. Refiro-me ao seu carácter simultaneamente evolutivo e consequente. É possível reconhecer o ensaísta de hoje nos seus velhos textos e nos textos de hoje reencontrar a sua conhecida voz, sem que isso signifique estatismo teórico-crítico, nem afastamento em relação a princípios ideológicos marxistas que sempre nortearam a sua aproximação dos textos e da realidade em geral.

Nos textos antigos, designadamente nas reflexões que Óscar Lopes nos tem oferecido sobre o que para ele constitui fazer crítica e ensaísmo literários, pressente-se já a consciência de que o texto literário é um texto em aberto, que a leitura faz renascer. Em 1965, dizia ele numa conferência: “a obra vive as milhentas vidas sucessivas e simultâneas cujo ciclo se pode considerar iniciado no momento da sua redacção definitiva e que se continua através de cada leitura mais ou menos atenta que a interprete, que jerarquize e até seleccione as suas numerosíssimas intenções expressas, que portanto a refaça com um mínimo de capacidade recriadora ou vivificante sem o qual tal leitura não passa de um acto mecânico”<sup>1</sup>.

A cada leitor cabe este papel de revivificador do texto, dado que lança sobre ele uma quota parte de responsabilidade na criação, mas implica ao mesmo tempo a aceitação de que cada leitura fica condicionada pelo circunstancialismo que rodeia o leitor. Este facto, historicizando a leitura, permite a Óscar Lopes atribuir a toda a leitura um carácter provisório, que se por um lado parece desresponsabilizar o crítico, por outro propicia a abertura de uma janela ao diálogo e à releitura crítica, também ela, por seu turno, aberta. Em meados dos anos 50, ele escreve: “a permanência de cada obra de arte é a de um movimento constante, cheio de saltos e de redescobertas criadoras: uma *Paixão* de Bach desmente e instabiliza em nós um conceito definido de realidade bem diferente do conceito de realidade de Bach, ao que não são indiferentes, entre outras coisas, nem as transformações ocorridas no modo de produção económica, nem o facto de já ter-

---

<sup>1</sup> LOPES, Óscar — “A Educação do Gosto Literário”, *Modo de Ler*, Porto, Editorial Inova, 1969, p. 84.

mos ouvido os quartetos de Bartok, por exemplo”<sup>2</sup>. Ao crítico caberá, portanto, “uma progressiva síntese refundidora”<sup>3</sup>.

Ora, cerca 40 anos mais tarde, justificando o trabalho do crítico e o carácter que pretende “precário” das suas “tentativas” ensaísticas, recolhidas no recente livro *A Busca de Sentido* (1995), ouvimos o mesmo Óscar Lopes dizer, no fundo *repetindo*: “Se é que há algum *dado*, é este, de reencontrar na inevitável (e mesmo necessária) distância o chamado *círculo hermenêutico*, que restitua a continuidade (humana) nas incoincidências (quase sempre insensíveis) dos horizontes de compreensão provisoriamente imediata”<sup>4</sup>.

Assim, ler, para Óscar Lopes, é fazer tentativas, é ensaiar sínteses, pontos de equilíbrio num palco de conflitos que um texto sempre constitui, sem omitir a própria conflitualidade do eu crítico. O exercício crítico afigura-se-lhe a procura de sentido apesar da complexa ambiguidade de que o texto está eivado e apesar do crítico ser ele mesmo uma *dramatis persona* num palco onde figuram outras personagens<sup>5</sup>. Não é despreciando o facto de quatro dos seus mais conhecidos livros de ensaios, de épocas diversas, terem títulos que se centram nas ideias de *sentido* e de *leitura* — *Ler e Depois* (1969), *Modo de Ler* (1969), *Os Sinais e os Sentidos* (1986) e *A Busca de Sentido* (1995). Apesar de acabar por declarar não saber “o que o(s) sentido(s) seja(m)”<sup>6</sup>, Óscar Lopes reclama à exaustão e desde sempre a actividade crítica como *A Busca de Sentido*, sentido ao qual também chama “síntese” — por exemplo em *Modo de Ler* (1969) ou em *Álbum de Família* (1984) —, a síntese “possível”, pese embora o facto de ela se refazer, já o dissemos, a cada nova leitura. Em Maio de 1985, ao ser-lhe entregue o Prémio Jacinto do Prado Coelho, ele chama a si mais uma vez esse conceito: “Quando se verifica a extraordinária quantidade de ambiguidades ou contradições que nós resolvemos no mais simples acto de comunicação razoavelmente logrado, é difícil conceber que a poesia se caracterize pela simples abertura de um texto à ambiguidade e à contradição, sem que essa

<sup>2</sup> LOPES, Óscar — “Concepções de Arte e de Crítica”, *Idem*, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> LOPES, Óscar — *A Busca de Sentido*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 10.

<sup>5</sup> A propósito dos ensaios de datas diversas, que recolhe em *Os Sinais e os Sentidos* (Lisboa, Caminho, 1986), Óscar Lopes manifesta o desejo de que: “nos sinais de escrita deste livro se acrescentem, ao sentido inicial, outros sentidos, conferidos por situações históricas já distanciadas e que permitem ver o autor (e o próprio autor se ver) como sendo uma *dramatis persona* num palco marcado por outras personagens, e por objectos ou projectos comuns, ou diversos.”(p. 10).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

abertura contenha um desafio à síntese possível e competentemente unívoca de cada aqui e agora”<sup>7</sup>.

Insisto, porém, na ideia de que esta “busca” é a “busca de sentido” e não a busca de um sentido. Óscar Lopes não se cansa de reclamar que “o seu principal intuito é o de estimular uma reflexão dirigida em variados sentidos”<sup>8</sup>, num esforço que é a um tempo de diálogo com o texto e de diálogo com o seu leitor e que pressupõe sempre a ideia da leitura como uma aventura: “Não se sabe ao certo ao que se vai (pode ser sempre mais ou menos, imprevisto); e parte-se de algo de impreciso, como um pseudópode que se estende para fora a partir da célula total”<sup>9</sup>.

Esta procura de sentido num texto aproxima-a Óscar Lopes da procura de sentido da vida. Os textos como a vida são mais ou menos conflituais e são sempre “uma condensação de experiência social *activa*”<sup>10</sup> onde confluem representações de um passado que persiste no presente e expectativas de um futuro que já atravessa o presente. E enquanto experiência social que é faz apelo, em Óscar Lopes, a um imperativo ético, na medida em que ele sente absolutamente que o destino de qualquer ser social é também o seu destino. E o destino individual do ser humano é sempre trágico, porque a vida, tal como a conhecemos pelo menos de há dez mil anos para cá, pensa Óscar Lopes, é “vivos a comer vivos”, o que o faz experienciar um “mal estar intrínseco, uma ideia sofrente” — como ele diz — que o levam à procura de utopia sempre que lê. A literatura e a leitura permitem-lhe, então, conjugar o drama da sua visão individual muito pessimista da vida com o seu optimismo social, o próprio drama da vida que nos faz sentir a magnificente beleza de um bando de gazelas galgando pela savana, conhecendo nós antecipadamente a tragédia da gazela que será abocanhada pelo leão.

Por tudo isto, para Óscar Lopes, “ler ou escrever um texto denso é passar por uma vivência de profunda solidão,” — que não é incompatível,

---

<sup>7</sup> LOPES, Óscar — *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, p. 22 ou *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 14-5.

<sup>8</sup> LOPES, Óscar — *Álbum de Família*, Lisboa, Caminho, 1984, p. 10.

<sup>9</sup> LOPES, Óscar — *A Busca de Sentido*, edição citada, p. 11.

<sup>10</sup> “Por muito confusa e indecisa que seja a nossa experiência humana,” — diz Óscar Lopes — “palavras como *eu* e *nós* carregam toda a evidência de uma complexa história unificada de assimilação ou acomodação, e palavras como *aqui* e *agora* ligam-se à evidência dos enquadramentos, dentro dos quais se nos impõe fazer qualquer coisa, aqui e agora entre um passado que está ainda *presente* sob a forma de resultados e representações, e um futuro evidenciado por um conjunto *presente* de expectativas a ponderar, ou de alternativas a escolher. Um texto é, assim, uma condensação de experiência social *activa*.” (*Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, edição citada, p. 22).

note-se, com aquele imperativo ético de que falava há pouco — “porque o texto poético, fictivo, ou radicalmente meditativo, suspende o dispositivo quotidiano da comunicação: é uma evocação, ou *Gedankenexperiment*, de mundos possíveis, organizados a partir de fragmentos do mundo mais óbvio, e ligados a hipóteses de uma alternativa mais compreensível ou então mais desejável. Ler ou escrever um texto denso é ainda, por vezes, a procura de um rosto, ou de uma voz, tanto mais voláteis quanto mais importaria apreendê-los”<sup>11</sup>.

Quero ainda trazer a este momento de reflexão a componente central na obra de Óscar Lopes de historiador da literatura portuguesa. Creio que o sentido que tem para ele fazer história da literatura não está muito longe do sentido que acabámos de ver que tem para ele ler e escrever, isto é, procurar um rosto, uma voz... Fazer história da literatura portuguesa é procurar o seu próprio rosto, é procurar a voz do seu país, é explicar-se, explicando-nos — é tentar perceber o que há, se é que há, de especificamente portugueses, é perguntar-se qual é o nosso papel na história.

A literatura interessa-o antes de mais enquanto acto de dizer, enquanto palavra que depois de dita tem muitos significados e que em novos contextos novos significados ganha. Fazer história (da literatura ou outra) será então sempre fazer uma narração, nunca uma ressurreição. A hermenêutica entendida como tensão entre certa ideia que fazemos de um objecto e aquilo que esse objecto será, ideia que à medida que vai sendo afinada, vai alterando a nossa própria representação do momento presente, tem sido importante para Óscar Lopes conceber o seu projecto de uma historiografia da literatura como narração em aberto. A *História da Literatura Portuguesa*, que elaborou de parceria com António José Saraiva, tem 16 edições revistas e é um projecto inacabado, exactamente porque ele partilha da ideia optimista de que não se pode beber duas vezes a mesma água, de que não se vê a mesma coisa duas vezes da mesma maneira. Por isso mesmo, já nos anos 50, Óscar Lopes falava em fazer “história da literatura em função do público”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>12</sup> “A história feita em função da análise dos públicos que estimularam autores e obras, dos públicos que os autores visavam — públicos actuais, públicos que já não existiam, públicos entrevistados, para cem anos depois, mas estas duas categorias representadas sempre por minorias contemporâneas do autor — repõe a literatura nas relações cotidianas dos homens, faz sentir as concepções mais concretas de vida de um homem sócio de muitos, sugere as interligações e a instabilidade do mundo do escritor e do nosso.” (LOPES, Óscar — *A História da Literatura em Função do Público*, «Vértice», n.º 89, Janeiro de 1951, p. 398).

*À PROCURA DE UM ROSTO OU DE UMA VOZ*

O momento presente nunca está definido, define-se reciprocamente em relação ao seu objecto. Logo, para Óscar Lopes, conhecer o passado é conhecer o presente — fazer história da literatura portuguesa é conceber um futuro português.

*Isabel Pires de Lima*

## REESCREVER A HISTÓRIA

O romance histórico, tal como Walter Scott o concebeu e os autores do século XIX o escreveram, deixou de ter sentido depois das transformações literárias e culturais que se operaram nos últimos cem anos. Se é certo que na primeira metade do presente século, o romance histórico português se pautava ainda pelos cânones legados por Alexandre Herculano, não parecendo sofrer ainda a influência das transformações radicais que já se verificavam em autores europeus e americanos<sup>1</sup>, a verdade é que na produção literária dos decénios mais recentes se tem assistido não só a um impulso significativo do género como a uma mudança importante na concepção e na compreensão do fenómeno histórico enquanto matéria susceptível de aproveitamento romanesco.

A crença *ingénua* de que um romance poderia reproduzir uma realidade histórica, substituindo-se com vantagem ao próprio estudo científico, já levantava as suas dúvidas em pleno século XIX. Se, por um lado, Herculano ainda pode afirmar que «(...) o novelleiro pôde ser mais verídico do que o historiador (...)»<sup>2</sup>, Manzoni, em 1850, já mantém uma certa distanciação crítica: «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»<sup>3</sup>.

Num ensaio recente, Elisabeth Wessling<sup>4</sup> analisa a posição de Manzoni, demonstrando a lucidez do autor de *I Promessi Sposi* quanto à

---

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, casos como os de JAMES, Henry — *The Sense of the Past*, WOOLF, Virginia — *Orlando* ou FAULKNER, William — *Absalom, Absalom!*.

<sup>2</sup> HERCULANO, Alexandre — *A Velhice*, in «Panorama», n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

<sup>3</sup> MANZONI, Alessandro — «Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti di storia e d'invenzione», *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Ed., 1993, p. 1762.

<sup>4</sup> *Writing History as a Prophet — Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

profunda ambiguidade inerente a um género que pretende, simultaneamente, valer-se de dois tipos de conhecimento, senão opostos, pelo menos diferentes: «Despite his own towering achievement in the field, Manzoni reached the conclusion after extensive meditations upon the subject that the historical novel is deficient both as historiography and as poetry. The historical novel wrongly attempts to mix two distinct types of truth, the verisimilar and the factual, an impossible combination, according to Manzoni. The genre fails as historiography because it welds facts and inventions together in such a manner that one cannot always discriminate between the two, a procedure which corrupts historical knowledge»<sup>5</sup>.

E a prova é que, segundo a mesma autora, Walter Scott, frequentemente, caía na tentação de alterar a história por causa do enredo<sup>6</sup>, tal como Camilo Castelo Branco, ou mesmo Alexandre Herculano. Chega-se assim à conclusão de que a imparcialidade na apropriação dos factos históricos se torna impossível e até indesejável, havendo inevitavelmente uma subjectivização da História, subjectivização essa que culmina nos romances modernistas e pós-modernistas.

São variados os aspectos que marcam esse carácter subjectivo da História, sempre que ela é assimilada a um universo diegético. De passagem, poderemos referir a auto-reflexividade na ficção histórica e a construção de histórias alternativas<sup>7</sup>, termos de que nos serviremos no decorrer do presente estudo.

Em princípio, a ficção histórica pós-moderna afirma-se contra as convenções próprias dos seus clássicos modelos, propondo uma nova forma de representar ou de conceber o passado. Não estaremos longe da verdade inerente aos novos romances históricos se pensarmos que eles pretendem alcançar a fundamental ambiguidade que preside à personagem Ralh Pendrel, em *The Sense of the Past*, de Henry James. Depois desta personagem se transmutar no seu antepassado representado numa pintura, que, de sobremaneira, o impressionara, o narrador comenta: «What he wanted himself was the very smell of that simpler mixture of things that had so long served; he wanted the very tick of the old stopped clocks. He wanted the hour of the day at which this and that had happened and the temperature and the weather and the sound, and yet more the stillness, from the street, and the exact look-out, with the corresponding look-in,

---

<sup>5</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>6</sup> Cf. «(...) in actual practice Scott could not always resist the temptation to alter history for the sake of the plot(...)», *idem*, p. 46.

<sup>7</sup> Cf. *idem*, pp. 117-191.



through the window and the slant on the walls of the light of afternoons that had been»<sup>8</sup>. Tal transmigração através do tempo provoca instabilidade na noção do *eu*, assim como a tentativa de redefinir a questão da identidade no devir histórico. Alguns romances de Agustina serão disso exemplo. Já nos primórdios do século XX, Henry James e Virginia Woolf deixavam entrever essa problemática do *eu* no tempo, que marca indelevelmente a subjectivização da História: «but the very beauty of the subject is in the fact of his at the same time watching himself, watching his success, criticising his failure, being both the other man and not the other man, being just sufficiently the other, his prior, his own, self, not to be able to help living in that a birt too»<sup>9</sup>; «(...) ia mudando de eus com a mesma velocidade que dirigia o automóvel æ havia um novo eu em cada esquina — como acontece quando, por alguma razão inconfessável, o eu consciente, que é o mais importante, e tem o poder de desejar, não deseja senão ser um eu único»<sup>10</sup>.

A História apresenta-se assim com muito menos objectividade do que os críticos oitocentistas imaginavam, uma vez que o *eu* do presente se pode confundir com o do passado, assimilar-se a este, numa dialéctica infinita. Daí que a frase de Agustina Bessa Luís, «A História é uma ficção controlada» em *Adivinhas de Pedro e Inês*<sup>11</sup>, marque a poética que presidirá aos seus textos. Não será pois de estranhar que abundem nos romances de que nos ocuparemos expressões como «é provável (...)»<sup>12</sup> e outras afins.

De acordo com as concepções enunciadas e na mesma linha de actuação, encontra-se a paródia a certas estruturas do romance histórico clássico, como é o caso da *cor local*. Era preocupação fundamental dos romancistas históricos a localização minuciosa da acção, quer através da descrição de lugares, tal como eles eram séculos atrás, quer através de uma linguagem arcaizante que desse o tom da verdadeira ilusão diegética. Uma confissão de *ignorância*, tal como Agustina ostenta na primeira frase de *Um Bicho da Terra* («O Porto, no século XVII, eu não sei como

<sup>8</sup> JAMES, Henry — «The Sense of the Past», in *The Novels and Tales of Henry James*, New York, Augustus M. Kelley Publishers, 1976, Vol. XXVI, p. 49.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 300.

<sup>10</sup> WOOLF, Virginia — *Orlando*, trad. de Cecília Meireles, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 209.

<sup>11</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p. 224.

<sup>12</sup> Luís, Agustina Bessa — *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Ed., 1994, p. 64.

era»<sup>13</sup>), tem como função desconcertar o narratário, contrariando o seu horizonte de expectativas.

A perspectiva teórica que temos vindo a desenvolver corresponde *grosso modo* àquela que preside à efabulação com base histórica de Agustina. É visível também em grande parte dos seus romances a multiplicidade de leituras de que pode ser alvo determinado facto passado, dando azo a interpretações diversas ou até subversivas, podendo mesmo personagens inventadas influenciar o decorrer dos acontecimentos tidos como referenciáveis, ou factos verdadeiros serem transferidos de uma época para a outra (ficção ucrónica<sup>14</sup>).

A alteração da história canónica leva a uma reescrita do passado, reescrita que pode atingir os limites do (in)verosímil. O romance da italiana Francesca Duranti, *Il Progetto Burlamacchi*<sup>15</sup>, representa ostensivamente processos de escrita que Agustina emprega, embora de um modo mais subtil. No romance de Francesca Duranti, um professor de informática, para motivar os alunos, resolve criar um programa de computador que simule um determinado facto histórico: «(...) ma lui poteva tentare, con i suoi strumenti, di costruire in laboratorio l'altra storia, (...)»<sup>16</sup>, chegando à conclusão de que «(...) dalla modificazione di un piccolo evento nel corso della storia possano essersi prodotte conseguenze colossali, di ampiezza e forza crescenti...»<sup>17</sup>.

Na autora de *As Terras do Risco*, não é através do computador que se tenta reinterpretar o passado, mas através da análise das personagens que, muitas vezes, o interiorizam, numa reversibilidade fundamental.

O estudo que faremos dos romances de Agustina, que de uma forma ou de outra se servem do material histórico, como memória ou como substracto cultural, dividir-se-á em dois grandes capítulos: no primeiro, abordaremos cinco romances que retratam a vida de personagens históricas referenciáveis — *Fanny Owen* (1979), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um Bicho da Terra* (1984), *A Monja de Lisboa* (1985) e *Eugénia e Silvina* (1989); no segundo, tentaremos descortinar de que forma as personagens históricas retratam as do presente ou as influenciam decisivamente — *O Mosteiro* (1980), *A Corte do Norte* (1987), *Ordens Menores* (1992), *O Concerto dos Flamengos* (1994) e *As Terras do Risco* (1994).

<sup>13</sup> LUIS, Agustina Bessa — *Um Bicho da Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984, p. 13.

<sup>14</sup> Cf. WESSELING, Elisabeth — *Op. cit.*, pp. 100-105.

<sup>15</sup> Milão, Rizzoli, 1994.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 117.

Antes de iniciarmos o estudo do modo de inserção da História nos respectivos universos diegéticos, gostaríamos ainda de referir o caso de um texto, publicado em 1976, *Crónica do Cruzado Osb.*, onde a alusão à escrita de um livro sobre um facto histórico vai pautando o evoluir da narrativa: «Josué lançou-se definitivamente a escrever um livro a que chamou *Crónica do Cruzado Osb.* Era uma sátira muito viva e espirituosa e também mal intencionada, e que principiava com o pacto de D. Afonso Henriques e os Cruzados para a conquista de Lisboa»<sup>18</sup>. A obra analisa o processo revolucionário do 25 de Abril e a importância que ele teve na vida e no íntimo das personagens. A crónica de Josué vai aparecendo, em relação com vários episódios, como que os significando simbolicamente: «Josué esteve acordado a noite toda, e, já de manhã, retomou a *Crónica do Cruzado Osb.*, no episódio do pão bento ensopado em sangue, facto que se verificou no acampamento dos flamengos. O cruzado Osb. era de facto mais cronista do que guerreiro. Daí que anotasse tão honradamente que os sitiados, sob a aparência de peregrinação e de religião, desejassem saciar a sede de sangue humano. E ele, Josué Silva, extremoso filho daquele cerco feito à cidade, à nação, ao mundo inteiro? Não estava o seu pão embebido em sangue e não era assim que comungavam dele os seus amigos? A revolução entrava na primeira fase da sua desilusão. Notava-se um certo delírio em dar-lhe alcance universal, em aceitar uma luta caótica a partir de alianças e desajustes consecutivos»<sup>19</sup>.

É, no entanto, em *Fanny Owen*, publicado em 1979, que Agustina inaugura uma série de romances que apresentam como heróis e heroínas, figuras que tiveram existência histórica. Segundo afirma no Prefácio, o livro teria surgido como argumento do filme de Manoel de Oliveira, *Francisca*, tendo a autora sentido a necessidade de investigar as circunstâncias que presidiram aos acontecimentos, usando, frequentemente, o processo da *colagem* de frases de Camilo, José Augusto ou Fanny.

A base para a história encontra-se fundamentalmente em dois textos de Camilo Castelo Branco — «Sete de Junho de 1849»<sup>20</sup> e «1854»<sup>21</sup>. Agustina, todavia, lê criticamente os referidos textos, e não resiste a

<sup>18</sup> Luís, Agustina Bessa — *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa, Guimarães Ed. 1976, p. 47.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 72-73.

<sup>20</sup> In BRANCO, Camilo Castelo — *Duas Horas de Leitura*, Lisboa, Parceria António Martia Pereira, 8.<sup>a</sup> ed., 1967, pp. 102-111.

<sup>21</sup> In BRANCO, Camilo Castelo — «No Bom Jesus do Monte», in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, Vol. XI, 1990, pp. 731-757.

reinterpretá-los, de acordo com a sua visão moderna e desassombrada, não hesitando em pôr em causa a imparcialidade do autor de *Amor de Perdição*, ao atribuir-lhe um pérfido papel: «Que sabemos de Fanny senão o que nos diz o escritor nesse memorial [*No Bom Jesus do Monte*]? muito pouco. Depreende-se que era uma dessas raparigas cuja banalidade tem a desarmá-la os conflitos do próprio sexo e a elegância da vida privada, à inglesa. (...) Esse Alcibíades de pequeno destino que era José Augusto é mais do que certo que despertou em Camilo a inveja mais exasperada que há — que é a inveja sem disponibilidade da alma para aliar ao desejo. A inveja sem desejo é um flagelo insuportável»<sup>22</sup>. Estes comentários que Agustina faz num pequeno ensaio sobre Camilo, são subtilmente sugeridos no romance, quer através de insinuações, tão ao gosto da escritora, quer através de asserções, facilmente contrariadas se lermos os textos de que ela diz servir-se.

Apontaremos alguns exemplos que ilustram o modo como a autora se apropria da História, reescrevendo-a. No texto de Camilo, *1854*, lê-se:

«De repente nasce, cresce, avoluma-se e apresenta-se nas praças e botequins uma calúnia hedionda. Dizia-se que um espanhol residente no Porto, possuía cartas de galanteio de Fanny Owen, escritas no tempo em que recebia o cortejo de José Augusto. Apenas me souu a feia atoarda, fui em demanda do Senhor Fuentes, indigitado possuidor das cartas. O Senhor Fuentes, anuindo sem dilação ao meu pedido, entregou-me umas cartas de Fanny, as quais se achavam em poder de sua senhora. Isto bastava à prova da inocência delas: não obstante, li-as e guardei-as para rebater a calúnia. (...) Um amigo de José Augusto, seu patrono em qualquer processo criminal que se lhe instaurasse, pediu-me as cartas, que eu cedi aprazivelmente. O zelo do amigo prevaleceu à prudência do espírito recto de M. de Matos, e as cartas foram dar à mão de José Augusto.»<sup>23</sup>

Em *Fanny Owen*, a narradora aponta sem margem para dúvidas que essas cartas eram para Camilo («José Augusto rompeu o lacre; eram cartas de Fanny para Camilo»<sup>24</sup>) e Agustina levanta essa hipótese, a todos os títulos plausível, no ensaio citado: «Camilo esclarece que era um espanhol, e muito de relance deixa entrever que ele era casado. Mas também é de admitir que esse homem era o próprio Camilo»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Luís, Agustina Bessa — *Camilo — Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias, 1994, pp. 38-39.

<sup>23</sup> *1854*, pp. 747-748.

<sup>24</sup> Luís, Agustina Bessa — *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1979, p. 176.

<sup>25</sup> *Camilo — Génio e Figura*, p. 41.

Fenómeno semelhante se produz a propósito da suposta virgindade de Fanny. No texto de *No Bom Jesus do Monte*, Camilo afiança que ela morre virgem<sup>26</sup>; Agustina aproveita tal afirmação, a nível romanesco, embora a recuse a nível crítico. Enquanto, em *Fanny Owen*, se pode ler: «Este Joaquim Ferreira, a quem chamavam no Porto o doutor Janota, não tinha muito de sábio nem de rigoroso, nem de honesto. Quando Camilo o descreve, num dos seus livros, dá-lhe roda de ignorante. No entanto, faz-lhe crédito no famoso testemunho da virgindade de Fanny que ele próprio, Camilo, lhe pede para verificar. É preciso que uma demência de ciúme ainda o habite para que, passados nove anos, confesse essa atrocidade»<sup>27</sup>. Na obra sobre Camilo, afirma que este mente descaradamente: «Depois, viveu [José Augusto] algum tempo com a mulher, que já estaria doente, consumando-se o casamento. E Camilo mente. A prova disso são as suas insinuações feitas com demasiada vivacidade»<sup>28</sup>.

A inocência de Fanny é repetidamente sugerida no romance, através de inúmeros artificios, entre os quais destacamos o da comparação sistemática com a personagem Carlota, do *Werther*, de Goethe<sup>29</sup>.

Essa inocência é ainda corroborada por uma subtil comparação de José Augusto com Lovelace, a pérfida personagem de *Clarissa*, de Samuel Richardson, que perversamente seduz e leva à morte a cândida heroína: «Um rapaz como José Augusto, de certo modo banido do amor pela morte da mãe, lia Lovelace e acreditava que ele era de facto repulsivo; mas que exercia uma sedução legítima, pois a corrupção, incluindo a morte, limite da corrupção, era um fim imposto pela providência»<sup>30</sup>.

Curiosamente, nos textos de Camilo não há uma única referência ao romance setecentista inglês.

---

<sup>26</sup> Cf. 1854, p. 756: «— Virgem, como se nunca saísse do regaço de sua mãe! — me [a Camilo] disse ele.»

<sup>27</sup> *Fanny Owen*, p. 211.

<sup>28</sup> *Camilo — Génio e Figura*, p. 41.

<sup>29</sup> Cf., entre outras, as seguintes passagens: «Porém Fanny, sim; devia comover-se aos quinze anos com as desventuras de Miss Jenny, e possuir a candura sensata da bela Lotte. Decerto Camilo lera *Werther* anteriormente, e depois ligara Fanny à impressão recebida, ao arquétipo que é Carlota, virgem prudente, de amor tão casto quanto suspenso pela terna obrigação de amar a imagem de si própria nos outros.», *Fanny Owen*, p. 85; «Algumas usavam ainda vestido curto e, quando se juntavam em volta de Fanny, ela parecia muito exactamente a Carlota de *Werther*.», *idem*, p. 93.

<sup>30</sup> *Fanny Owen*, p. 94.

Fanny é ainda comparada por Agustina à personagem Virgínia de *Memórias de Guilherme do Amaral*, romance que a narradora considera infame, assim como *Um Homem de Brios*. Se pensarmos que nestas obras, bem como em *Onde está a Felicidade?*, o herói (Guilherme do Amaral) se aproveita de Augusta, mulher do povo, acabando só tardiamente por tentar remediar o mal causado, percebemos a razão do adjectivo. Virgínia é a heroína intelectual, melancólica, que sabe que o seu destino só pode ser triste e desgraçado. Inclusive, há pormenores que as unem, como o facto de os respectivos encontros se terem dado em bailes de Carnaval, ou de ambas escreverem um Diário, ou de ambas «cheirarem a cadáver», mesmo antes de morrer: «— Mas queria retroceder... cuida que eu não vi, sr. Guilherme do Amaral!?... Chegou-lhe talvez o cheiro repelente de um cadáver!...»<sup>31</sup>; «Fanny está morta — disse Negrão. — Vi-a há pouco. Tem um cheiro enjoativo de cadáver (...）」<sup>32</sup>.

Em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), Agustina refaz a conhecida história dos amores do filho de D. Afonso IV com a aia de sua mulher<sup>33</sup>. Desde o início que ela se coloca sob a égide da ficção, reinterpretando as motivações de cada uma das personagens, «escrevo de Pedro o que de Pedro creio»<sup>34</sup>.

Abandonando, como é seu hábito, a sequência cronológica rígida, a narradora consegue, através de uma narrativa que, frequentemente é repetitiva, mas que sempre acrescenta um elemento novo, dar a dimensão pretendida à memória e ao saber — falar de Pedro e Inês é descobrir Pedro e Inês, ler nas entrelinhas, lançar hipóteses, escrever com base em suposições ou em ficções: «Imaginemos que Inês estava ainda encostada aos joelhos da ama que lhe penteava os cabelos loiros, cabelos como os de Isolda, que os pássaros levavam no bico como denúncia da beleza ignorada»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias de Guilherme do Amaral*, 7.ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1966, p. 140.

<sup>32</sup> *Fanny Owen*, p. 205. Sobre este romance há a salientar os seguintes artigos: BULGER, Laura Fernanda — «*Fanny Owen*»: *A Perversidade da História Ficcional*, in «Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos (24-29 de Junho de 1991)», Coimbra, 1994, pp. 381-393 e MAGALHÃES, Isabel Allegro — «Camilo sob o olhar de Agustina: entre a história e a ficção», in *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, pp. 123-136.

<sup>33</sup> Um estudo pormenorizado sobre este romance está incluído em MARINHO, Maria de Fátima — *Inês de castro — Outra era a Vez*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II série, Vol. VII, Porto, 1990, pp. 7-17 (II parte).

<sup>34</sup> Luís, Agustina Bessa — *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p. 81.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 172.

A intromissão consciente da narradora na diegese vai ao ponto de entrar em diálogo com personagens do passado (D. Branca, primeira mulher de D. Pedro, e por ele repudiada; o monge branco que teria assistido aos últimos momentos do rei; o Dr. João das Regras), afim de conseguir justificar teorias que quase considera como certezas. Destes três diálogos, destacam-se os dois últimos. Na conversa com o monge branco, a narradora pretende estabelecer a bigamia de Pedro:

«— Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?

(...)

— É verdade que o rei Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?

(...)

— Que lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação.

Ele teve um olhar enviesado e não me deu atanção.»<sup>36</sup>; na que mantém com o Dr. João das Regras defende a teoria de que Pedro e Inês foram efectivamente casados, tendo o causídico omitido o facto por razões de Estado:

«— Quando casou ela?

— Muito cado, teria quinze anos ou por aí. É um assunto muito delicado. Mas quanto a D. Pedro ter casado, eu nunca tive dúvidas; tive só escrúpulos em o afirmar, mas não dúvidas.

(...)

— (...) Não se tratava só de prosápia de herdeiros, era história sabida. E contudo o doutor provou o contrário.

— Eu não provei nada. Limitei-me a calar as bocas, que a política não se faz com murmúrios.»<sup>37</sup>

Por estes exemplos vemos a facilidade com que a narradora transforma em certezas, simples hipóteses, levando o leitor incauto (e não só) a acreditar piamente nesta nova versão da História consagrada.

Toda a atitude de Pedro, antes e depois da morte da sua amada, é nesta obra explicada como decorrente de um complexo edipiano que teria ficado por resolver: «A figura do pai, herói do Salado, ocupa todo o horizonte social; Pedro toma o partido dos rufiões e gente miúda, é visto no meio da população a dançar de maneira bastante indecorosa»<sup>38</sup>. A oposição

<sup>36</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 35.

entre Pedro e Afonso constitui um dos cernes do romance. Este é apresentado como repressor que se vinga de ter sido reprimido, isto é, humilhado no seu ódio de filho que vê o pai desprezar a mãe: «Em 1340, ao publicar leis contra o adultério, está a aplicar a energia do reprimido (cólera e desgosto contra o pai e os bastardos, assim como terna satisfação dada à mãe, virtuosa exemplar) e a convertê-la num acto de defesa. Ao promulgar leis severas que punem a imagem do prazer na libertinagem paterna está, ao mesmo tempo, a produzir no filho, Pedro, a carreira da angústia»<sup>39</sup>.

É conhecendo estas razões últimas da actuação de D. Afonso IV que a narradora aventa a hipótese que vem modificar radicalmente as motivações para o assassinio de Inês. As tão famosas razões de Estado são, em Agustina, substituídas por o perverso complexo de Édipo, muito mais forte porque muito mais inconsciente: «O conhecimento das próprias forças refere-se a uma situação interior que o rei ignorava. Ignorava que toda a face oculta da perseguição a Inês não era a táctica política, mas ainda o ódio mal extinto contra Afonso Sanches<sup>40</sup>, em casa de quem ela [Inês] se criara»<sup>41</sup>.

Se Afonso representa o ódio mal contido, Pedro é, como já dissemos, o transgressor de um código que ele não chegou a compreender. O seu maior erro foi, segundo a narradora, ter subvertido as próprias regras do amor: «Independente do casamento legal, superando a brutalidade dos costumes feudais, em que a mulher aparece como o pretexto para anexar terras e aumentar a riqueza e o poder (e Constança é um exemplo dessa anarquia de condições chocantes), o amor de Pedro é um contrato com a irrealidade»<sup>42</sup>. Toda a sua actuação vai ser analisada deste ponto de vista, que condiciona a própria caracterização da personagem.

Em determinado momento do romance, a perversa narradora lança a dúvida sobre os verdadeiros sentimentos de Pedro, ou antes, vai sugerindo ao narratário que este carregaria uma enorme culpa — a bigamia. Logo no início do romance, a narradora pergunta-se: «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?»<sup>43</sup>, para páginas depois afirmar: «Ele sabia que Pedro deseja, como se deseja o pecado, a morte de Inês»<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>40</sup> Bastardo de D. Dinis.

<sup>41</sup> *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 29.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 126.



Pergunta e afirmação são como que a conclusão da tese que Agustina quer defender. Segundo ela, Pedro teria conhecido Inês antes de Constança, hipótese que modifica completamente o saber normalmente aceite. O problema agrava-se, porém, quando para além do conhecimento, a narradora afirma que eles casaram antes de Pedro desposar Constança, o que reforça a teoria da bigamia.

A defesa de tal tese é tão subtilmente apresentada por Agustina que essa noção nos vai sendo inculcada através, não só de alusões directas, como também pelo processo da *estrutura em abismo*.

No cap. II, a narradora, referindo-se a Pedro de Castela<sup>45</sup> diz abertamente que este foi duplamente bígamo e perjuro: bígamo, porque sendo casado com Branca de Bourbon, desposa Maria Padilla e, mais tarde, Joana de Castro, meia-irmã de Inês; perjuro, porque não confessara o seu casamento secreto com Maria Padilla.

Não é difícil ver uma quase repetição dos feitos do Infante português. Como diz Lucien Dällenbach, estamos perante um caso específico de intertextualidade, a *autotextualidade*<sup>46</sup> referencial que se torna uma reduplicação especular da narrativa principal. A figura de Pedro de Castelo mais não é do que um pretexto para ajudar à caracterização de Pedro, apesar da própria narradora, para adensar a ambiguidade da relação e esconder os seus próprios processos narrativos, tentar a todo o custo distingui-los, quando o leitor sente que um quase só existe para servir o outro<sup>47</sup>.

A Inês é desde logo tirada a inocência da amante. Desde as primeiras vezes em que é referida, se alude ao facto de ela ser protegida por D. João Afonso de Albuquerque: «Inês é o seu correio, o seu sinete, a sua luva; ela obedece-lhe como a sombra no corpo que a projecta»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Sobrinho de D. Pedro, filho da Infanta D. Maria, filha de D. Afonso IV.

<sup>46</sup> Cf. «une *intertextualité interne* comprise comme rapport d'un texte à lui-même (...) Afin de mettre l'accent sur son originalité propre et de ne pas heurter par un nouveau prédicat des habitudes lexicales bien ancrées, nous proposons, dans le sillage de Gérard Genette, de nommer cette intertextualité autarcique *autotextualité* (...) Dès lors que l'on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle de *texte*, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*) (...). Conformément à la leçon de Gide (...) nous entendrons par ce vocable [mise en abîme] le redoublement spéculaire, "à l'échelle des personnages", du "sujet même" d'un récit», DÄLLENBACH, Lucien — *Intertexte et Autotexte*, in «Poétique», n.º 27, 1978, pp. 282-283.

<sup>47</sup> Cf. *Adivinhas de Pedro e Inês*, pp. 198-199.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 17.

A própria alusão ao termo “colo de garça”, por que ela é, frequentemente, designada, merece a Agustina o seguinte comentário: «Ao chamarem a Inês “colo de garça”, não se sabe se isso foi apenas galanteio ou se tinha também o sentido injurioso introduzido na língua francesa em 1175. A garça é a única ave que acasala fora do tempo da procriação; daí o seu nome ser aplicado à prostituta»<sup>49</sup>.

Com tais qualidades é natural que a narradora atribua a Inês interesses políticos e que afirme: «Possivelmente ela nunca amou D. Pedro, e a sua vontade de poder era uma forma de suspirar»<sup>50</sup>.

Daí que «Matar Inês foi uma questão de orgulho cavalheiresco»<sup>51</sup>, embora inconscientemente motivado por um profundo recalçamento edipiano, como vimos.

Constança, no dizer de Agustina, «Não era uma princesa mansa e resignada»<sup>52</sup>. Todavia, o seu papel no romance é bastante apagado, representando uma espécie de sombra, sempre presente, mas raramente actuante.

Tentando desvendar os segredos do amor de Pedro e Inês, procurando arrancar as máscaras sucessivas de que as suas figuras se foram vestindo, Agustina constrói um romance à medida da sua escrita, isto é, imprime às personagens históricas a sua própria visão do mundo e da sociedade.

*Um Bicho da Terra*<sup>53</sup> conta a vida de Gabriel (Uriel, de seu nome judeu) da Costa, judeu português, que emigra para a Alemanha e Holanda, durante os tempos da Inquisição. Diferente da ortodoxia judaica e, por isso, insistentemente comparado a Espinoza («Para Uriel da Costa, como para Baruch Espinoza, o judeu tinha que ser uma tragédia privilegiada, a da dispersão como criação»<sup>54</sup>), Uriel da Costa debate-se a partir de certo ponto com dúvidas acerca de dogmas fundamentais da sua religião: «A vida depois da morte eram, para esses filósofos da *élite* hebraica espanhola, o sefardita puro, apenas mitos. Foi nesse tipo de pensamento averroísta, alimentado no seu cepticismo pela violência da instituição que foi o Santo Ofício, que se fundou Gabriel da Costa para escrever as suas

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>53</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1984.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 306.

audaciosas teorias da negação da alma imortal.»<sup>55</sup> Estas dúvidas e escrúpulos levá-lo-ão à excomunhão, ao exílio, e por último ao suicídio. Agustina analisa todo este percurso, tentando esmiuçar as razões do comportamento de Gabriel e a sua relação com o meio familiar e religioso. Um dos processos usados para descrever a personagem é assimilá-la a quadros de pintores famosos contemporâneos, criando uma espécie de estrutura em abismo: «Noutra cadeira sentava-se Gabriel, separado pela mesa onde um jarrinho de porcelana branca deixava supor um vinho doce e com uma ligeira espuma que crepitava na superfície. Alheio aos mimos dos namorados, Gabriel estava pensativo; o punho de cambraia saía da manga do gibão verde, e havia um reflexo de vidro no pano inglês. O que acabo de descrever é um quadro de Vermeer, *A jovem do copo de vinho*, também chamado *A coquette*. O que mais intriga nesse quadro é o homem sentado na obscuridade e que não é identificável. (...) Pessoalmente é um personagem estéril, que privilegia aristocraticamente a autenticidade dos outros, que está ao serviço dum Deus ausente e que é, por assim dizer, o seu cenarista. Não cria, produz a história. Penso que essa figura se adapta a Gabriel da Costa»<sup>56</sup>. «O quadro que Rembrandt intitulou *Filósofo em meditação*, pintado em 1632, podia ser inspirado no período de excomunhão mais doloroso de Uriel da Costa»<sup>57</sup>.

A descrição dos quadros adapta-se à vida do judeu português, penetrando no seu íntimo e na sua forma de actuação: «A vida de Uriel não ocupa o centro da perspectiva; é a escada, com a sua revolução perdida na altura, que se manifesta como coisa intencional. Uriel está à parte, munido da disposição de espírito necessária para penetrar no mundo desconhecido, perante o qual todas as maneiras de pensar e todos os conhecimentos já declarados não servem de ajuda»<sup>58</sup>.

A figura de sor Maria da Visitação, em *A Monja de Lisboa*<sup>59</sup>, apresenta também características distintivas que a tornam um ser de excepção. No romance, são sobretudo importantes as referências ao papel da mulher no século XVI, ao bipertidarismo entre adeptos de D. Sebastião e de Filipe II e, principalmente, ao valor das chagas que, miraculosamente, apareciam nas mãos da freira.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 170.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 283.

<sup>58</sup> *Idem*, pp. 283-284.

<sup>59</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1985.

A análise do papel da mulher, no século XVI, e sobretudo da freira, leva o narratário a aperceber-se da importância que terá o pretense milagre. Logo nas primeiras páginas, podemos ler «(...) que as mulheres têm natural ambição de conseguir o poder e a liberdade»<sup>60</sup> e, mais adiante, deparamos com a definição do estatuto feminino, como potencial foco de mudança: «Mas com Maria da Visitação nós vamos assistir à produção duma ideologia contínua, sem altos e baixos, em que o feminino encarna uma nova actividade — a de criador, estatuto completamente imprevisível nessa rede de heresias e visitações do dogma que é o século XVI. A mulher, sobrecarregada de afectividade, dá lugar a algo de emancipado, para usar uma linguagem que até hoje nos parece usada. O convento foi o primeiro posto da mulher emancipada»<sup>61</sup>.

Esta predisposição da mulher em geral e de Sor Maria da Visitação em particular, justifica claramente a adopção da causa sebastianista, preñe de fantasia e de crença mítica: «Mas parece provável que o facto de aposentar as freiras na casa da Anunciada, com o pretexto de não terem ainda alojamento próprio e precisarem de o procurar, fosse antes maneira de espiar e tirar conclusões adequadas à missão principal: a de esmagarem definitivamente um mito perigoso — o do sebastianismo»<sup>62</sup>.

Paralelamente ao pendor sebastianista, está o episódio fulcral do livro — as chagas, reais ou fraudulentas, da freira. Aceitar o milagre é aceitar o poder espiritual de Maria da Visitação, enquanto que negá-lo é afirmar o domínio falocêntrico da sociedade: «No meu entender, sem sombra de romantismo, sem a influência da personagem que é sor Maria, na graça de Deus ou dos homens, inclino-me para crer que ela teve as chagas muito antes de serem anunciadas e que tentou escondê-las. (...) Porém não era fácil dissimular por muito tempo, tanto mais que os sinais carismáticos aumentavam com os raptos, as levitações, as claridades, presenciados já pelo grupo monjil que não podia ser iludido, como muito bem observa frei Salúcio. Sor Maria teve que confessar, possivelmente a frei Gaspar de Aveiro, o seu estado. E, aí, moveram-se os quartéis da Igreja onde estava ancorada a facção antonista»<sup>63</sup>.

A narradora, arguta e perversa, remata a obra, apontando para as condições de feitura da História: «Esse foi o mal da freira de Lisboa. Falou demais da sua glória e cometeu o erro de a ter por exemplo,

<sup>60</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>63</sup> *Idem*, pp. 280-281.

quando é mais tirania do que paz com os outros. Se é certo que só se suporta um belo rosto depois de o ter destruído, façamos disto o remate deste drama. O que resta daquilo que se amou é a nossa má consciência; e com ela se escreve a História»<sup>64</sup>.

No romance *Eugénia e Silvina*<sup>65</sup>, a ligação à História, no sentido factual e exterior à vida das personagens, é menor do que nas obras de que nos temos vindo a ocupar. As lutas liberais são apontadas como pano de fundo da primeira geração, a de Eugénia Cândida, a Malhada, desenrolando-se todo o resto da diegese em completo alheamento da situação político-económica do país.

A personagem Eugénia, bisneta de Eugénia Cândida, constitui o cerne da intriga. Personagem referencial, que Agustina, numa obra ensaística, afirma ter sido uma paixão de Camilo («Já no fim da vida, Camilo encontrou Eugénia e apaixonou-se por ela»<sup>66</sup>), servirá de base a uma história que possui todos os elementos de drama passionai. O desvendar da personalidade de Eugénia vai-se fazendo numa estrutura que lembra a espiral, onde paralelamente à repetição de episódios conhecidos se junta sempre um novo pormenor que concorre para o desenlace. Papel preponderante de espectadora (focalizadora) é o de Guiomar Torrezão, escritora do fim de século XIX, que terá convivido intimamente com Eugénia, mantendo sempre um olhar crítico sobre a sua vida: «Guiomar Torrezão, que conheceu Eugénia Viseu no seu esplendor, jovem e coberta de pérolas, voando nos braços dos valsistas de Lisboa, achou que havia um segredo no seu olhar nublado. Que amava profundamente o pai, era claro para toda a gente (...). Amar o pai apaixonadamente seria ainda parte desse segredo de moderação»<sup>67</sup>. «A imagem da sua heroína, orfã deliciosa, estava prejudicada; dela saíam tripas e limosos dejectos, Eugénia era uma coisa insípida, à força de forçar o paladar»<sup>68</sup>. Inclusivamente, o seu texto *Drama de uma Alma*<sup>69</sup> apresenta-se como o romancear da vida de Eugénia: «Maria Augusta dera à Torrezão os elementos todos para ela escrever a narrativa *Drama de uma Alma*, publicada nove anos depois da morte de Eugénia»<sup>70</sup>. «A Torrezão, depositária do diário de viagem de

<sup>64</sup> *Idem*, p. 298.

<sup>65</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1989.

<sup>66</sup> *Camilo — Génio e Figura*, p. 65.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>69</sup> In *Flávia*, Lisboa, Typographia do Commercio de Portugal, 1897, pp. 131-280.

<sup>70</sup> *Eugénia e Silvina*, p. 312.

Eugénia, publicou-o na íntegra um ano antes de morrer. (...) Na história, Eugénia aparece com o nome de Estela»<sup>71</sup>. São variadíssimas as referências à novela de Guiomar Torrezão de que Agustina parece partir, embora o seu romance seja muito menos linear e analise com mais perspicácia o envolvimento psicológico das personagens. A importância da Torrezão parece situar-se a vários níveis, incluindo até o da influência na personagem: «Guiomar Torrezão (...) teve parte na transformação de Eugénia. Nunca pôde fazer dela uma letrada, mas deu-lhe o mote para a heroína cor de cera, que diverte nos bailes as tristezas dos desenganos»<sup>72</sup>. Tal atitude parece remeter para um outro romance da autora de *Drama de uma Alma*, que se intitula *Uma Alma de Mulher*<sup>73</sup>, onde Cecília, desenganaada de um amor impossível, consegue encontrar conforto nos braços de um homem muito mais velho, mas que lhe assegura serenidade e confiança.

Se até ao momento só falámos de Eugénia foi porque ela parece ser a mola impulsional de toda a sequência diegética, incluindo da personagem Silvina, que nunca a conheceu, mas que funciona como o seu negativo. Silvina é filha de Maria Augusta, a criada que teria dado a Guiomar Torrezão informações sobre a vida de Eugénia, e de um caseiro que nutria por esta secreta admiração.

Se Eugénia tinha, como vimos uma forte ligação ao pai, e manteve uma relação ambígua com o Tenente Freitas Barros (relação que Guiomar Torrezão despoetiza em *Drama de uma Alma*, apresentando-o como vingativo e rancoroso, ao negar-se a casar com ela, por o pai o ter considerado digno da filha de um caseiro), Silvina é suspeita de incesto com João Trindade (o pai) e acusada de o assassinar<sup>74</sup>.

Não podendo ter um filho de Eugénia, João Trindade fá-lo na sua criada, Maria Augusta, desejando inconscientemente que ele(a) se pareça com aquela: «A primeira vez que viu Silvina sentiu-se ludibriado. Ela estava longe de ter a dimensão moral, social e semântica de Eugénia Viseu, não possuía o rico estilo etnográfico das oito *toilettes* do dia e da noite»<sup>75</sup>. Desiludido, mas não vencido, João Trindade inicia uma relação estreita com a filha, que não deixa de ser isenta de ambiguidade, ao ponto

<sup>71</sup> *Idem*, p. 320.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>73</sup> Lisboa, Typographia de J. G. de Sousa Neves, 1869.

<sup>74</sup> Cf. «*Eugénia e Silvina*, de Agustina Bessa Luís: um Romance Policial?», in *O Sexo dos Textos*, pp. 81-92.

<sup>75</sup> *Idem*, pp. 128-129.

de não encontrar nenhum noivo que lhe sirva para genro e de fazer constantes comparações com a falecida Eugénia. Quando, finalmente, Silvina casa com um antigo conhecido do pai, como este roceiro de S.Tomé, João não se coíbe de mostrar ressentimento e animosidade. O homicídio, de que Silvina é acusada, vem coroar a estranha relação triangular e demonstrar os inconfessáveis complexos de culpa que esta sentia, ao ponto de nunca se defender cabalmente: «Se de facto Silvina matou João Trindade, num momento em que o seu apego fraquejou (...), isso deveu-se a ela dispor dum certo número de vantagens decisivas: a culpa do seu passado em colisão com a nova era dinâmica, de religiosidade e boa conduta social; as qualificações para operar, ou seja, força de alma e suficiente ira; a posse dos instrumentos, como saber onde achar a machada, o martelo e outras armas, se necessário; e o apoio de grupo que eram Claudino [o marido] e Albina [a criada], ambos seus escravos no sentido literal, ligados a ela por amor e habitualidade»<sup>76</sup>. Esta afirmação sucede a muitas outras onde a culpabilidade de Silvina é directamente afirmada ou deixada entrever.

É interessante notar a ambiguidade que preside ao próprio fazer narrativo, ambiguidade que nunca se desfaz completamente e que dá azo a variadas asserções dos mais diversos aspectos das personagens em jogo. Não admira, pois, que a focalização seja também múltipla e que se apresentem, do mesmo episódio, diferentes leituras.

No intuito de a salvar de uma condenação certa por homicídio, António, meio-irmão, de Silvina, narra-lhe uma *outra* versão da história de Eugénia, incitando a irmã a servir-se dela para diminuir a sua pena. «Ameace dizer tudo o que sabe sobre Eugénia, dizer que a Estela do *Drama de uma Alma* é ela. Que o Diário publicado pela Torreção é o dela, palavra por palavra. Eu posso salvá-la, Silvina. Os Silva Mendes não vão querer esse escândalo. Eugénia é uma santa para toda a gente, talvez o fosse. O tenente envenenou-lhe o corpo com premeditação, e depois ainda a censurou porque negociou a paz com ela e ela não cumpriu»<sup>77</sup>.

Todo o livro se estrutura de uma forma plural, contando repetidamente o mesmo episódio, nem sempre em versão coincidente com a anterior, deixando ao leitor o trabalho de se decidir por uma ou por nenhuma das variantes apresentadas.

Tal como nos romances anteriormente estudados, Agustina apropria-se de figuras referenciais, trabalhando-as a seu bel-prazer, mas sobretudo

<sup>76</sup> *Idem*, p. 358.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 324.

reinterpretando as suas motivações ao tentar desvendar os seus mais íntimos *segredos*.

As cinco obras a que nos referiremos de seguida apropriam-se do passado de uma forma distinta. As figuras históricas servem de pano de fundo a personagens da actualidade que com elas se identificam ou cujo *mistério* as obceca, ao ponto de haver quase uma reversibilidade de situações e características.

O primeiro romance de que nos ocuparemos é *O Mosteiro*, publicado em 1980<sup>78</sup>. Neste livro, Belchior, ou Belche, como também é designado, revela interesse pela História e pela sua possível releitura: «Mais do que a História, Belche amava os seus sussurros e a maneira ousada de os interpretar»<sup>79</sup>. Daí que «escrev[a] um livro, simplesmente como exorcismo da sua agressividade»<sup>80</sup>.

O ambiente em que Belchior se movimenta é quase exclusivamente feminino e é marcado simbolicamente por um convento antigo, cujo abade, em 1578 (data do desastre de Alcácer Quibir), frei Domingos Teixeira, se revela como um possível parente. Não é também por acaso que o convento se encontra na actualidade da narrativa convertido em asilo de alienados e que estes mantêm uma atitude pacífica e cooperante em relação à população.

O livro de Belchior sobre D. Sebastião constitui, como ele próprio afirma «(...) um pretexto para recuar na minha fatalidade ilimitada»<sup>81</sup> e uma forma de se preservar do meio que o rodeia: «Quando comecei a planear a minha história sebástica, sabia que isso era um meio de concentração que me isolava do contágio. Josefina compreendeu rapidamente que esse trabalho, extremamente inútil e reservado à incomunicabilidade, se destinava a manter-me fora do alcance de todas as influências convencionais»<sup>82</sup>.

D. Sebastião e a sua época surgem, assim, como uma reduplicação do presente, só sendo possível compreender uma através da outra.

Se, como já dissemos, Belchior vive rodeado de mulheres, ao ponto de se poder afirmar que «Pela primeira vez, até onde a memória podia alcançar, um homem tinha êxito naquela casa»<sup>83</sup>, D. Sebastião não está

---

<sup>78</sup> Lisboa, Guimarães Ed.

<sup>79</sup> *O Mosteiro*, p. 145.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 300.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 300.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 228.



menos condicionado: «A corte de mulheres em que se criou D. Sebastião, as mulheres de Avis, ríspidas e tutelares, bastava por si só para produzir um príncipe nefasto e um homem difuso»<sup>84</sup>.

A teoria da castração atinge tais proporções que a narradora, através dos escritos de Belchior, chega à surpreendente conclusão de que «D. Sebastião era uma mulher. A própria mãe o ignorava, e só raros conheciam alguma coisa da sua conformação. Os pajens que o serviam nem lhe podiam ver os pés descalços; e contou-se que foi morto por não consentir que lhe despissem os alarves as roupas e ficasse nu. E o corpo, ninguém o viu depois de morto, nem o reconheceu»<sup>85</sup>.

Outra faceta do rei que é profusamente explorada é a do seu carácter de herói pícaro («rei de palco»<sup>86</sup>) e de bufão, carácter que serve para definir a própria sociedade: «O pícaro, que a sociedade tinha integrado na própria imagem do rei, fazendo avultar as suas originalidades que eram ruína do método, actua contra a hostilidade; e sessenta anos de sujeição podem correr a favor da cultura, porque o pícaro, instalado, exorciza a hostilidade»<sup>87</sup>.

Toda a concepção que preside à reconstituição histórica baseia-se nesta teoria do *pícaro*, que vai sendo justificada nos mais diversos pormenores, chegando a convencer o narratário da total veracidade e credibilidade do que é relatado.

D. Sebastião, ao enfrentar constantemente o terror e o medo, profanando túmulos de seus antepassados, não faz mais do que corroborar essa faceta que o torna, a um tempo, mísero e fabuloso.

A construção das diversas personagens históricas vai-se fazendo com base nas do presente, que rodeiam Belchior, Belchior que «Achava que D. Sebastião se parecia com o seu primo José Bento, ali presente»<sup>88</sup>, sendo «(...) da própria evolução de José Bento que Belchior copiava os traços do rei»<sup>89</sup>.

Assim como este nunca se casa apesar, de uma ou outra promessa, também José Bento chega a ter o enlace marcado com Josefina, tendo ela desaparecido sem dar notícias.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 262.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 220.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 164.

Curiosamente, Josefina é comparada a D. Joana, mãe de D. Sebastião: «Josefina era pois alguma coisa. Tinha olhos grandes, pretos, e um sinal na face esquerda, como D. Joana, a mãe do Desejado (...)»<sup>90</sup>. «Mas, voltando a Josefina, ela confundiu-se com a imagem do príncipe pintado por Belche; ou, antes de ele ter sido sugestionado ao plano da obra sebástica, já ela encarnava na sua mente a jovem mãe de D. Sebastião»<sup>91</sup>.

Por sua vez, as relações de Joana com o seu irmão Filipe II são semelhantes às de Paulina e José Bento, também irmãos, explorando o narrador os vários aspectos das respectivas personalidades, com interessantes conclusões a nível histórico.

A reinterpretção que é dada a factos já longamente debatidos por estudiosos, revela-se um dos aspectos mais originais do *romance histórico* de Agustina. Escolhemos o episódio da batalha para demonstrar a forma como o emprego de várias focalizações (a dos cristãos e a dos mouros) ou a emissão de teorias pouco convencionais ajudam à construção desse universo só aparentemente referencial.

«Alcácer-Quibir é o último impulso agressivo mascarado de sinceridade patriótica e de interesse do Estado.»<sup>92</sup>, é a última tentativa do rei se afirmar, de acordo com uma tendência que Agustina qualifica de exibicionista<sup>93</sup>, e que teria como antecedente remoto comportamentos seus da infância: «O rei era um vagabundo dos seus terrores e chegara ao termo da sua batalha, que não se travava ali, em Alcácer-Quibir, entre o mugido brando do Makhazin e do Luco, rios do esquecimento, mais do que o Letes, mas sim na sua câmara, quando tinha dois anos, e daí por diante»<sup>94</sup>.

A actuação do rei durante a batalha é também eminentemente ambígua, como que havendo uma preparação iniciática para a morte. Aliás, como é sabido, esta nunca foi confirmada, pondo a narradora a hipótese da sua sobrevivência, embora afirme que para os cronistas árabes é certa a morte por afogamento.

D. Sebastião, «Príncipe enigmático como poucos, sem laço que o prenda a ninguém, ainda que o afecto nele more. Um afecto vasto e per-

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>92</sup> *Idem*, p. 276.

<sup>93</sup> Cf. «Vemos como se comportou [D. Sebastião] na viagem que fez a Castela, quando foi pedir a Filipe II participação para a cruzada de Marrocos: comia carne à sexta-feira, embora não tivesse para isso conselho dos médicos. E em tudo, mormente na igreja, se mostrava leviano e um pouco exibicionista.», *idem*, p. 278.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 311.

suasivo, feito de íntimo fracasso, mitigado por uma frivolidade majestática, que deixa o mundo convencido e enganado. (...) Mas o triunfo coube de certo modo àquele rei que desde menino presumiu a glória como a dieta do medo, e conservou sempre a obediência à solidão do cavaleiro andante»<sup>95</sup>, D. Sebastião, tão mítico quanto Inês de Castro, que Agustina assimila ao mundo moderno através das suas certeiras observações sobre Belche e o seu meio familiar, tão simples e tão complexo.

Em *A Corte do Norte*<sup>96</sup>, Agustina começa por falar da Madeira e da sua descoberta, para parecer fixar-se na história da Imperatriz Sissi da Húngria, que aí passou uma temporada. No entanto, é a própria narradora, quem, logo nas primeiras páginas, nos dá o tom do enredo: «Mas este não é um romance da formosa Imperatriz, nem a história das suas vicissitudes clínicas ou familiares. É possível que tudo se resumisse a uma neurose da infância que progrediu com a iniciação conjugal, supõe-se que consumada como uma autêntica violação. O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. Como uma forma civilizadora e, no entanto, precária. Este livro trata do trajecto moral de Rosalina de Sousa, senhora do Funchal e que foi baronesa de Madalena do Mar»<sup>97</sup>.

É realmente a personagem Rosalina que instaura o enigma, tão ao gosto de Agustina, enigma que fica, em última análise por resolver. Tudo em roda de Rosalina é misterioso, desde a sua verdadeira identidade até à morte. Várias hipóteses vão sendo lançadas, todas elas mais ou menos justificadas, mas nenhuma verdadeiramente comprovada: «Em 1854 casou Gaspar de Barros com uma menina Rosalina de Sousa, nascida de boa casa de Porto Santo e de muito orgulho dinástico, e de quem ele fez a genealogia à sociedade do Funchal, entre incrédula e fleumática; (...) Havia quem dissesse que encontrara Rosalina como figurante de teatro, meio caída na orfandade pela morte do protector que ela tinha: nada menos que o visconde de Almeida Garrett (...)»<sup>98</sup>.

Rosalina, extremamente parecida com a Imperatriz, encontra-se uma vez com ela e parece ficar transformada: «Sobretudo para Rosalina, a visita da Imperatriz foi decisiva na sua vida. O seu encontro com ela resumiu-se a muito pouco.»<sup>99</sup>, mas a sua partida deixa-lhe «um vazio

<sup>95</sup> *Idem*, p. 328.

<sup>96</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1987.

<sup>97</sup> *Idem*, pp. 14-15.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 29.

inexplicável»<sup>100</sup>. Esta espécie de osmose entre as duas terá consequências a nível diegético e contribuirá para adensar o mistério.

A confusão torna-se ainda maior quando, ao falar da atriz Emília de Sousa, se diz: «Gaspar achou na bela Emília algo de familiar; quando disse isso a João Sanha, ele admitiu que ela se parecia com Elisabeth da Áustria. (...) Mas não era isso que despertava uma recordação amarga em Gaspar; era que ela, Emília de Sousa, se parecia realmente com Boal (...)»<sup>101</sup>.

Esta semelhança será explorada em todo o romance, ao ponto de se poder afirmar que, «Se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a atriz Emília de Sousa»<sup>102</sup> e «Entretanto ficava assente em família que Rosalina e Emília tinham sido a mesma pessoa»<sup>103</sup>.

Uma vez que Emília só entra verdadeiramente em cena depois da morte de Rosalina, o mistério desta torne-se difícil de resolver. A baronesa de Madalena do Mar desaparece, não sendo o corpo nunca encontrado: «Morta por acidente, enquanto colhia ovos de pombos do mar, ou vítima de cólera e enterrada em segredo na capela dos Sanha? Ou então fugida na comitiva da Imperatriz e seguindo-a fielmente nas suas excursões, envelhecendo juntas ao longo duma história de vedetismo errante?»<sup>104</sup>

É este enigma que vai obcecar várias gerações, cada uma reescrevendo a história à sua maneira, tal como a narradora também se apropria da História para a interpretar de acordo com motivações íntimas que ela descobre na exploração das personagens: «João de Barros disse que, enquanto o conteúdo mítico de Rosalina não fosse liquidado, não se criavam condições para que a pessoa tivesse expressão própria»<sup>105</sup>.

É, assim, esse *conteúdo mítico* que o filho e netos(as), ao longo de cinco gerações, vão tentar desvendar, sob pena de não conseguirem realizar-se plenamente.

Os dois filhos de Rosalina, Lopo e Francisco, reagem de maneira diferente à personalidade da mãe: «Enquanto que para Francisco, a mãe correspondia a uma tradição mítica que ele tinha que afirmar pela legenda recuperada do seu abismo ou até do nada, para Lopo, Boal não existia

<sup>100</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>101</sup> *A Corte do Norte*, p. 83. Boal é também uma designação para Rosalina.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 270.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 214.

mais.»<sup>106</sup>; «Para Lopo, Boal era uma doente mental, com os encantos implícitos em certas histerias, que os homens costumam achar da sua directa responsabilidade. Mas, para Francisco, o enigma manteve-se toda a vida.»<sup>107</sup>

Francisco chega à conclusão que a principal transgressão da mãe foi ter invadido o território dos homens, ter tido um comportamento marginal, que se tornou responsável pela lenda.

Tristão das Damas, filho de Lopo, «não deixou de seguir o que parecia ser a sina da família: o cair em agrado por coisas antigas e memórias assombradas»<sup>108</sup>. Juntamente com sua irmã Águeda, parecida com a avó, reatam mais uma vez o tema de Rosalina, não encontrando, porém mais do que umas cartas, que vão desvendando facetas menos conhecidas da sua vida: «Águeda ficou com a ideia de que Boal era uma mulher perigosa»<sup>109</sup>.

O filho de Tristão das Damas, João de Barros, administrador dos bens do Dr. Bas, dedica-se a escrever um ficheiro histórico da ilha. Através dos seus estudos, chega à conclusão de que Rosalina não poderia ter morrido no mar, uma vez que não apareceu nenhum cadáver. A descoberta de um diário de uma senhora escocesa, Maggie O'Sea, sobre a Madeira, levanta dúvidas a João, que põe em causa a identidade da senhora, quem bem podia ser sua bisavó: «João de Barros ficou perplexo, e, mais uma vez, Boal ressuscitava pela força da obsessão que a materializava.»<sup>110</sup> A descoberta de uma carta da priora de um orfanato, em data posterior à suposta morte, vem levantar ainda mais dúvidas a João, pôr a hipótese de uma filha ou de uma protegida, da sobrevivência de Rosalina.

Rosamund, filha de João, é parecida com sua trisavó, porque «(...) era a mulher mais deslocada, mais meteórica que a cidade jamais vira»<sup>111</sup>, «Entre ela e Rosalina tinha-se estabelecido uma ponte, como a do caminho dos mortos, oscilando sobre um imenso espaço vazio»<sup>112</sup>.

Convencida de que Rosalina se despenhara da falésia, pensando que ia voar, Rosamund vai-a interiorizando, apercebendo-se de que, cada vez mais, age de acordo com com o espírito da trisavó.

---

<sup>106</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>108</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 187.

Uma das filhas de Rosamund, Gramina, leva uma vida pouco convencional, vivendo só, com alguns cães. Um dia, num contador que fora de Rosalina, descobre um bilhete de teatro e, depois de várias considerações, põe-se mais uma hipótese: «Então pôs-se na mente de Gramina este problema: não seria Boal, ela própria, uma actriz, e passava períodos muito longos fora da ilha, por razão dos seus contratos?»<sup>113</sup>.

O percurso deste romance parece prefigurar as várias leituras que se podem fazer da História, justificando implicitamente as novas teorias do romance histórico, na medida em que, longe de tentar reconstruir o passado, na crença de que ele é uno e estático, se abrem perspectivas que cada geração actualiza e completa. Quase poderíamos parafrasear Agustina quando ela escreve que «O epílogo desta história não se há-de escrever nunca»<sup>114</sup>, tal como nunca se escreverá nada de definitivo sobre os mitos da História e as suas representações.

Posição oposta é aparentemente a do Prof. Natan, personagem de *Ordens Menores*<sup>115</sup> a quem «Embeveciam-[...] as imagens históricas e sobretudo a segurança transmitida pelos cronistas, cuja infalibilidade não lhe ocorria contestar»<sup>116</sup>; assim como a do seu discípulo, Luís do Barral que «Para se acalmar, voltou-se para os factos históricos que a família tinha por justificáveis: o episódio do capitão Du Barral, sobrinho do arcebispo de Troyes»<sup>117</sup>.

Luís do Barral apresenta-se como descendente de um capitão que acompanhara o exército de Massena, aquando das invasões napoleónicas. Esta ascendência ilustre, repetida frequentemente ao longo do texto, com o fim de encontrar semelhanças entre Luís e o seu antepassado, tem, todavia, muito menos importância do que a assimilação que é feita entre as principais personagens e nomes da antiga Grécia, contrariando plenamente a *segurança* ingénuo de que o Prof. Natan se quer munir.

Este e o seu discípulo Luís são repetidamente comparados a Sócrates e Alcibiades, nas variadas facetas que os reuniram:

«Não vamos dizer que o Prof. Natan era um Sócrates, nem Luís Matias um fogoso Alcibiades. Mas houve, no caso deles, o mesmo contrato de afectos e de aventuras apenas sonhadas e o mesmo compadecido sentimento de declínio e de antecipada falha humana.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 263.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 271.

<sup>115</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1992.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 247.

Nós vemos que Sócrates, na força da idade, cometera proezas no campo de batalha das quais se demitiu para as imputar ao jovem Alcibiades e assim favorecer a sua carreira. A gratidão nasceu daí e, com ela, o amor.

Muitas vezes Natan pensou que podia encaminhar Luís Matias para uma carreira política, pois, no fundo, era extremamente ambicioso e sentia-se possuído pela mais desesperante fascinação — a do poder»<sup>118</sup>.

Subtilmente, o narrador vai sugerindo a ideia de que a Grécia do tempo de Sócrates e Alcibiades tem semelhanças com o Portugal do 25 de Abril: «Como Atenas depois da guerra, Portugal viu-se sem recursos e sem ânimo para descobrir novos caminhos e provisões. Assim como no século V aconteceu em Atenas, o capital acumulado nos cofres do Estado ou nas mãos dos particulares desapareceu ou foi delapidado»<sup>119</sup>.

Natan sente o fim da sua era, tal como Sócrates o pressentira, ambos decadentes, mas conscientes de que na época que se aproximava «Havia a mesma ambição desmedida e o desejo de participar em todos os prazeres, mas tudo isso não tinha apoio filosófico, mas simplesmente apoio técnico. O homem se não acreditava na técnica, fazia dela uma força que o melhor dos sofistas não conseguiria igualar»<sup>120</sup>.

Concomitantemente a esta dualidade fundamental, também as outras personagens são equiparadas a personagens atenienses (e não só): Dona Xan, esposa do prof. Natan, a Nausica (noiva de Telémaco) ou a Inês de Castro — «Uma coisa que o professor gostava de imaginar era que dona Xan se parecia com Inês de Castro»<sup>121</sup>; Olinda, tia jovem de Luís com quem este mantém um caso amoroso, é comparada a Aspásia, meretriz experiente, que consola Alcibiades da «sua decepção de amante vencido»<sup>122</sup>; e, finalmente Lula, prima de Luís, prostituta de luxo, assassinada por seu irmão Afonso, aparece repetidamente associada com Teodota, cortesã do tempo de Sócrates: «Natan mostrava-se intratável com ela [Lula], ainda que aparentasse serenidade e até um humor gracioso. Exactamente como Sócrates com Teodota, rindo-se dela e desejando provavelmente cortar-lhe as carótidas»<sup>123</sup>.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 311.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 179.

Todas estas comparações sugerem a reversibilidade da História, não como lição para o presente (à maneira Romântica), mas como assimilação de um tempo no outro, pelo outro, de forma a que se crie uma nova concepção de encarar o passado, passado constantemente recriado através da força psíquica do ser.

Esta teorização da História atinge o seu ponto máximo em *O Concerto dos Flamengos*<sup>124</sup>, romance onde as figuras de outras épocas emergem, não através de associações exteriores (como em *O Mosteiro*, onde é Belchior que propõe as semelhanças), mas da própria convicção íntima das personagens que se sentem irremediavelmente *outras e as mesmas*.

Luísa Baena, a heroína, interessa-se profundamente por Isabel de Portugal, filha de D. João I, casada com Filipe, o Bom, da Borgonha.

Tal como Agustina já nos habituara em romances anteriores, a leitura de certos fenómenos do passado é sujeita a uma reinterpretação, que nos leva a considerar meras hipóteses como quase certezas. Frases do tipo, «Não é de estranhar que Afonso V, ligeiro como era nas suas decisões, concedesse os Açores a Isabel, sua tia e sobretudo mulher política de grande envergadura»<sup>125</sup> ou «O mais certo é que Isabel (...)»<sup>126</sup>, ocorrem com bastante frequência no decorrer da diegese.

Luísa visiona Isabel, seu filho Carlos, o Temerário, Maria, a filha deste, e o seu casamento com Maximiliano, assim como toda a época que é constantemente convocada.

À semelhança do processo usado em *Um Bicho da Terra*, quadros de pintores célebres parecem reproduzir personagens que têm interesse para a diegese. Um quadro de Santa Úrsula, existente no museu de Angra do Heroísmo, suscita o interesse de Luísa, e de seu amigo Herberto, porque o rosto da Santa lembra o de Maria, filha de Carlos o Temerário, o que reforçaria a ideia da sua permanência na ilha (como veremos): «Seria a filha de Carlos o temerário? Nesse caso, porque se encontrara em Angra do Heroísmo, quando havia outros lugares para ele ter cabimento? Talvez o Temerário vivesse ainda, feito eremita, quando ela se casou com o imperador Maximiliano. Era uma história com uma distinção inimitável, e Herberto estava longe de a achar tola»<sup>127</sup>.

Carlos, o Temerário é uma das personagens mais misteriosas do passado. Duvidando da sua morte na batalha de Nancy, Luísa começa gra-

<sup>124</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 22

<sup>126</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 304.



dualmente a adquirir a certeza de que ele se teria refugiado nos Açores. A falta de verificação da morte, e o correspondente carácter errático, aproximam-no, na mente de Luísa, de D. Sebastião: «É extraordinário como ele se parece com D. Sebastião: no treino das armas e, possivelmente, no segredo do sexo pueril ao qual a reprodução gela de náusea»<sup>128</sup>.

Luísa vai-se progressivamente identificando com Isabel de Portugal, ou da Borgonha, chegando mesmo a ver no espelho um rosto desconhecido<sup>129</sup> e, fascinando-se com passagens da sua vida, quer no seu grande tacto político, quer nas suas relações (incestuosas?) com o filho.

A figura da filha de D. João I ajuda-a a ultrapassar pequenas humilhações, como a que sofre repetidamente com Clara Bulcão, amante do marido: «Para varrer essa pequena humilhação do seu espírito, Luísa pensou em qualquer coisa de grave e educativo, como Isabel de Borgonha, senhora dos Açores»<sup>130</sup>. Curiosamente, até com Carlos, o Temerário ela se identifica, em momentos de depressão ou de fúria contida: «não gostava de música, como o Temerário não gostava da guerra: ambas impediam de pensar»<sup>131</sup>.

É, no entanto, a figura do Cortejo de Maximiliano, que ela *entrevê* em dias de nevoeiro, que constituirá o grande sortilégio da emersão do passado: «Luísa Baena, nas suas fugas para os lugares da ilha onde o nevoeiro se formava como pelotões de guerreiros que se aproximassem em ordem de batalha, mergulhava nessa realidade da História, ardendo de confiança na verdade mítica a que tinha acesso»<sup>132</sup>.

A visão do Cortejo passa a influenciar decisivamente a vida de Luísa, tornando secundários todos os seus problemas de mulher de meia-idade. Contrariamente, ao que fora afirmado no início do livro («A literatura e a arte em geral eram obra da depressão nervosa; atribuíam-se uma importância histórica a pequenos indícios que não serviam para nada. Que lhe importava que Carlos o Temerário morresse ou não em Nancy, comido pelos lobos, identificado por um velho médico português a tremer de frio e pronto a declarar tudo o que fosse preciso para arrumar o esca-

<sup>128</sup> *Idem*, p. 266.

<sup>129</sup> Cf., «Luísa Baena viu no espelho fosco da cómoda ( eram duas cómodas quase iguais, com pequenas misulas ocupadas por velhas caixas de porcelana) um rosto que desconhecia. “A Condessa [Isabel] teve um filho, teve um só, não teve mais...», *idem*, p. 48.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 267.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 109.

broso assunto? E se o duque viesse para os Açores, o que lhe importava isso também?»<sup>133</sup>), o conhecimento das circunstâncias que presidiram a esse cortejo «impediu a harmonia conjugal de Luísa e Xavier»<sup>134</sup>, uma vez que a situação de Isabel se lhe apresenta como alegoria interiorizada:

«Ela [Luísa] não era um ideal de esposa para alguém como ele [Xavier], nascido e criado numa sociedade de homens e que reivindicava essa honra como uma forma de paixão. O modo como Isabel de Borgonha foi tratada pela História, comparativamente aos seus irmãos, deixava suspeitar que o “cortejo do Graal”, encabeçado pelo culto da mulher, se dissipava na bruma da História»<sup>135</sup>.

Através da visão do Cortejo e das personagens que nele estão implicadas, é a concepção da mulher e da sua posição na sociedade e, até, de uma nova forma de estar no mundo, que o romance de Agustina põe em causa. Se Herberto, um amigo de Lisboa, se entusiasma de tal modo, que nele se incorpora, para nunca mais ser visto, Luísa, mantendo sempre uma atitude mais distanciada, intelectualiza os dados, transforma os acontecimentos, *revive* o passado por um processo de actualização mítica.

É quase a construção de uma história alternativa, uma história que não terminou com a morte física das personagens, mas que é perenemente associada ao presente.

Em *As Terras do Risco*<sup>136</sup>, uma original investigação/reconstrução histórica interfere na vida das personagens do presente.

O Prof. Martin Fabre, personagem que aparece de raspão em *O Concerto dos Flamengos*, vem, de propósito, a Portugal, investigar o contrato de casamento de Isabel de Portugal com Filipe o Bom da Borgonha, afim de nele encontrar elementos que provem a ascendência judia portuguesa de William Shakespeare. Este trabalho redunda em obsessão, modificando as relações entre as principais personagens. Além desta discutível genealogia, ainda se levanta a hipótese do autor de *Hamlet* ser uma mulher, hipótese que Précieuse, esposa de Fabre ironicamente aventa: «E voltem a ler, leiam até que lhes caiam os dedos de folhear, e as pestanas de pestanejar. É uma mulher que está escondida debaixo da máscara de Shakespeare»<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>136</sup> Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

<sup>137</sup> *As Terras do Risco*, p. 120.

Se a teoria feminista tem, desde logo, pouca consistência, a do Prof. Fabre atinge proporções dramáticas: «É estranho como tão pequena causa, como essa de inventar a existência de Jaques Peres de Ariza, resvalasse pela serra da Arrábida como uma pedra que fosse estilhaçando pelo efeito do atrito. E desse lugar a mil, muitas mil, dependências do mesmo pensamento, umas favoráveis, outras hostis»<sup>138</sup>.

À medida que Fabre se vai embrenhando na investigação, o seu relacionamento com Précieuse deteriora-se («Dia após dia, Martin ia ganhando forças capazes de repudiar a mulher»<sup>139</sup>) e surge a figura de Piedade, rival presuntiva, ao ponto de Précieuse concluir que só poderá ter paz quando se vir livre da rapariga portuguesa, usando para isso a boa vontade de Baltar, guardião do convento. Só quando Piedade desaparece é que Fabre desiste da teoria shakespeariana e que o equilíbrio inicial é reposto.

Aliás, quanto mais o Professor se vai convencendo da veracidade dos seus achados, maior é o seu desregramento psíquico: «— Olhe para Martin. Endoideceu com o mundo inventado de Jaques Peres e penso que será difícil sair de lá»<sup>140</sup>, exclama Précieuse.

A influência tutelar de Shakespeare é tão grande que, ao longo do romance as personagens dos seus dramas ganham relevo, confundindo-se por vezes, com as de Agustina, e, tendo também direito a novas interpretações: «— A minha ideia — dizia Martin, antes de o episódio com Précieuse ter acontecido — é que há um bocado de razão nesse parentesco de Ofélia e Hamlet. Só assim a tragédia ganha completo sentido. De resto, isso acontece em variadas situações dramáticas. Parece que há uma maldição incestuosa sobre toda aquela gente e que os empurra para o abismo. Os sonhos da carne ficam interrompidos pelo “*to be or not to be*”, que é afinal um monólogo virginal que se refugia na loucura.»<sup>141</sup> Também citações de algumas das suas peças vão pautando a intriga, imprimindo-lhe a memória histórica de que necessita para fazer emergir um passado que condiciona o presente.

Outro pólo simbólico do romance é o aproveitamento das figuras de Fausto e de Helena de Tróia. É interessante notar a confusão voluntária que se estabelece entre a Tróia portuguesa (próximo da Serra da Arrábida) e a Tróia mítica, com todos os seus significados implícitos.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 222.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 126.

Helena é repetidamente comparada com Précieuse («Não se parecia com nenhuma mulher da literatura (...) Mas com Helena talvez tivesse afinidade»<sup>142</sup>) e a sua relação com Martin é associada à daquela com Fausto<sup>143</sup>, enquanto que Baltar é, sem dúvida, Mefistófeles: «Baltar estava na situação de Mefistófeles, que invejava Fausto, aqui representado por Martin Arnoul»<sup>144</sup>.

A cena de *Fausto II*, de Goethe, entre Fausto e Helena, representa a destruição dos limites cronológicos e o confronto do génio nórdico com a beleza clássica. Fausto põe aos pés de Helena o seu reino e mima com ela os jogos do amor cortês<sup>145</sup>:

«Alles ist sodann gefunden:  
Ich bin dein, und du bist mein;  
Und so stehen wir verbunden,  
Dürft'es doch nicht anders sein!»<sup>146</sup>

Quando se abraçam no final da cena, o corpo de Fausto desaparece, os vestidos de Helena desfazem-se, ela levanta Fausto aos céus e vai com ele.

A intromissão do mito na vida quotidiana reforça os laços existentes entre as épocas e as situações e ajuda a construir um universo diegético muito próprio, onde cada vez mais os limites cronológicos se esbatem, a irreversibilidade deixa de ser dado adquirido, a imparcialidade histórica torna-se inadequada e a História canónica pode ser modificada de acordo com as circunstâncias. Martin e Précieuse recriam as cenas de Fausto e

---

<sup>142</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>143</sup> Cf. «Em vias de buscar o segredo da eternidade, Fausto chamou-a através dos séculos já decorridos. E naquele vetusto convento da Arrábida, rompendo as cadeias do esquecimento que os portugueses tanto prezam, ela tomava outra vez uma forma palpável na figura de Précieuse.», *idem*, p. 207.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>145</sup> Cf., «Le temps s'efface et la rencontre de Faust et d'Hélène sera celle du génie nordique et de la beauté classique: et Goethe d'alterner en virtuose les mètres antiques et les vers rimés de l'allemand moderne... (...) Faust met aux pieds d'Hélène son royaume, reprend avec elle les jeux raffinés des dialogues d'amour courtois, etc.», André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 87.

<sup>146</sup> GOETHE — *Faust*, kommentiert von Erich Trunz, München, Verlag C.H. Beck, 1986, p. 293.

Helena como se associam às peças de Shakespeare, ganhando maior força simbólica e deixando entrever um dado inquestionável do romance «histórico» contemporâneo — é preciso reinventar o passado, lê-lo de uma forma criativa e, sobretudo, concluir, como Agustina, que «(...) não devemos acreditar em tudo o que nos dizem»<sup>147</sup>.

*Maria de Fátima Marinho*

---

<sup>147</sup> *As Terras do Risco*, p. 284.

## A ESPERANÇA DE PROMETEU \*

“Depois de morto D. João e morto Jeová, resta-me ressuscitar Jesus e desagrilhoar Prometeu.

Esse último poema, o *Prometeu Libertado*, será o fecho da trilogia...”<sup>1</sup>

Considerava, portanto, Guerra Junqueiro que, uma vez aniquilados os símbolos do mal — D. João e Jeová<sup>2</sup> — o mártir do Gólgota e o do Cáucaso trariam ao mundo a esperança, a harmonia e a justiça<sup>3</sup>.

Durante quase toda a sua vida literária, conviveu o Poeta com este ambicioso propósito. Não admira, por isso, que já no poema “Introdução” da primeira obra de fôlego que compôs — *A Morte de D. João*, publicada aos 24 anos — tenha escrito:

“Depois ide dizer ao pálido Jesus  
Que não vos basta a fé católico-romana,  
E que o mundo precisa um vendaval de luz  
E que precisa um Deus a consciência humana.”

---

\* Reflexões sobre o *Prometeu Libertado* de Guerra Junqueiro e o *Canto de Prometeu* de João de Barros, em homenagem ao Prof. Doutor Óscar Lopes, classicista ilustre e estudioso emérito da Literatura Portuguesa.

<sup>1</sup> JUNQUEIRO, Guerra — *A Velhice do Padre Eterno*, ed. ilustrada por Leal da Câmara, Porto, Lello & Irmão, 1926, p. 263.

Nesta “Nota”, o Poeta dá conta de dois projectos que nunca chegou a realizar: a publicação de *A Morte do Padre Eterno* e de *Prometeu Libertado*.

<sup>2</sup> “E a causa disto tudo é o velho Padre Eterno

E o velho D. João:

Um fez o lupanar, o outro fez o Inferno

Um fez a tirania, o outro a devassidão.”

(JUNQUEIRO, Guerra — *A Morte de D. João*, 14.<sup>a</sup> ed., Porto, Lello & Irmão, p.56).

<sup>3</sup> “Terei os anos de vida necessários para escrever esse livro? Não sei; no entanto, rogo a Deus do fundo da minha alma que me deixe terminar com um hino de esperança e de harmonia uma batalha de cóleras e de sarcasmos.” (*A Velhice*, ed. cit., p. 263).

“Depois da negação, a afirmação. Depois de ter destruído o mal, simbolizado nesses dois vultos grandiosos, é necessário afirmar a justiça encarnada em duas figuras sublimes, Cristo e Prometeu.” (*A Morte de D. João*, ed. cit., p. 347).

“Que venha fulminar o abutre-tiranía,  
O abutre colossal, feroz, ensanguentado,  
Que há seis mil anos já, devora noite e dia  
O Prometeu antigo, o heróico sublevado.

Prometeu e Jesus, a liberdade e a crença,  
Unidos num abraço estreito e fraternal,  
Farão da natureza uma harmonia imensa.  
Farão do velho Deus um Deus universal.”

Data de Julho de 1891 uma carta do Poeta a Alberto de Oliveira, na qual põe em evidência quão essencial se lhe afigurava escrever esta obra: “Depois, enclausurar-me-ei dentro do Prometeu, como dentro dum mosteiro inacessível. É a alma da minha alma, o sangue do meu sangue. Com a mesma franqueza com que lhe digo que de toda a minha obra serão legíveis em 200 anos talvez 200 páginas, eu lhe declaro também que o meu poema, se tiver tempo de escrevê-lo (feito está<sup>4</sup> ele até à última linha) será uma grande e formidável obra de arte. ... Trago a intenção de muito longe, de sorte que, à força de a meditar e fecundar, a cristalicei numa síntese estu-penda, profunda como a noite, nítida como o dia.”<sup>5</sup>

Mas, apesar de, nesta missiva, Guerra Junqueiro parecer determinado a abalançar-se à tarefa, no entanto, alguns anos volvidos, em Junho de 1904, confessava a Lopes de Oliveira que, por causa do paludismo, que lhe afetara a memória, se sentia incapaz de levar a cabo o *Prometeu Libertado*<sup>6</sup>.

Quando, na primavera de 1923, alguns meses antes de falecer, foi visitado, no Porto, pelo seu amigo Luís de Magalhães, falou-lhe, com amargura,

---

<sup>4</sup> Para bem se compreender esta asserção do Vate, é necessário conhecer-se o modo como ele compunha os seus versos. Lopes de Oliveira (*Memórias - Guerra Junqueiro*, Lisboa, Editorial Cosmos, 1938, p. XIX) que o compara a um aedo e a um apóstolo, entende que “Junqueiro nascera para falar” e que “o seu pensamento, para exprimir-se, procura primeiro a voz”, asseverando que, deste modo, “escrever é para ele um acto secundário, complementar”. Mais adiante (pp. 42-43) e também em *Guerra Junqueiro — A sua vida e a sua obra*, (I, Lisboa, Edições Excelsior, 1954, pp. 196-198) Lopes de Oliveira narra uma conversa tida com Junqueiro, na qual o próprio Poeta descreve o processo de elaboração mental da sua poesia, confessando que compunha “passeando”, pois “só a marcha “ lhe dava “o ritmo”. Caminhava através dos campos, das praias, das ruas, para que a ideia se fosse “gerando no subconsciente”. “Nunca escrevi um verso, sem que o tivesse, antes, na cabeça” — afirmava . E concluía: “... ando léguas. E, voltando a casa, escrevo, sem uma emenda, os cinquenta, os cem, os duzentos versos que compus”.

<sup>5</sup> Apud OLIVEIRA, Lopes de — *Guerra Junqueiro*, II, pp. 193-194.

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Lopes de — *Memórias*, pp. 41-43.

das obras que, devido à intervenção na vida política, deixaria incompletas, entre as quais o *Prometeu Libertado*<sup>7</sup>.

Fosse por que motivo fosse — quer por aqueles que ele invocara, como a doença e o empenhamento político, quer, simplesmente, pelo seu temperamento errático<sup>8</sup> —, Junqueiro acabou por deixar abortar o sonho da sua vida, que chegou a apelar de “a mais bela, a mais vasta concepção da minha musa”<sup>9</sup>.

E, assim, aos 72 anos de idade e já bastante enfermo, o Poeta sentia-se sem forças para realizar o que fora o anseio de quase toda a sua vida.

No entanto, como considerava que a sua “ideia era genial” e que “havia atingido a *omnipotência* da forma”<sup>10</sup>, leu o esboço do poema a Luís de Magalhães, que alvitrou a sua publicação, não obstante o estado fragmentário em que se encontrava. Opôs-se o Poeta, mas, instado pelo amigo, acabou por aquiescer. Mas, a 7 de Julho desse mesmo ano, Junqueiro expirava, em Lisboa. Por isso, só postumamente foi dado à estampa por Luís de Magalhães o “morto embrião”<sup>11</sup> do *Prometeu Libertado*: alguns trechos avulsos que perfazem cerca de centena e meia de versos, acompanhados duma sinopse muito circunstanciada.

---

<sup>7</sup> JUNQUEIRO, Guerra — *Prometeu Libertado* (esboço do poema), “Prefácio” de Luís de Magalhães, Porto, Lello & Irmão, 1926, pp. 7-8.

<sup>8</sup> Luís de Magalhães (*ibidem.*, p. 19) relata a diversidade multiface dos interesses pelos quais Guerra Junqueiro repartia o seu tempo e o seu espírito e que iam da composição poética ao conhecimento científico, da política à *bric-à-braque*, da viticultura às lucubrações filosóficas. Sublinha este autor, por isso, o aspecto “avulso, fragmentário, desordenado” do trabalho de Guerra Junqueiro, atribuindo-o ao seu “espírito dispersivo, instável, insumisso a toda a disciplina, incapaz de resistir às influências e tentações do momento.” Lopes de Oliveira (*Guerra Junqueiro*, II, p. 50) considera-o, outrossim, “um espírito *primesautier*”, acrescentando uma observação que poderá lançar alguma luz, não só sobre o facto de ter deixado inconcluso o *Prometeu Libertado*, mas também sobre as modificações que foi introduzindo ao seu bosquejo inicial: “se as condições da sua vida o impedião de efectuar as suas ideações imediatamente, tornava-se-lhe impossível ou muito difícil, pelo menos, a execução de qualquer plano, mesmo até porque a sua fervente imaginação o alterava incessantemente.”

<sup>9</sup> Carta a Bernardo Pindela (11-XI-1988) *apud* OLIVEIRA, Lopes de — *Guerra Junqueiro*, II, p. 144.

Lê-se ainda na referida epístola:

“Era o livro que eu reservava para o fim. Mas como o fim pode principiar quando menos o espere, vou atirar-me a essa empresa colossal daqui a meio ano.”

Destas palavras se infere que Guerra Junqueiro queria tanto a este seu projectado poema que gostaria de ter feito dele o seu *canto do cisne*.

<sup>10</sup> MAGALHÃES, Luís — *Op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 20: “... não é sem uma viva mágoa que o contemplamos assim no seu morto embrião”.



Projectava Guerra Junqueiro escrever um poema em cinco cantos, em versos alexandrinos, cujo tema seria a libertação de Prometeu por Jesus.

O primitivo plano já se encontra delineado, a traços largos, na “Nota” à *Velhice do Padre Eterno*<sup>12</sup>. O poema seria dividido em duas partes, sendo a primeira, como Junqueiro aí refere, “a epopeia do Trabalho, a glorificação de Prometeu pela humanidade e pela natureza” e a segunda, o desagrilhoamento do Titã por Cristo, que “levantando-se do seu túmulo, vem fulminar o abutre”<sup>13</sup>.

Mas o esboço do *Prometeu Libertado*, que Luís de Magalhães editou, não só é muito mais desenvolvido que o inicial, como também apresenta uma relevante diferença: — Cristo não mata o abutre nem desacorrenta Prometeu<sup>14</sup>. Veremos, mais adiante, que a libertação que o Redentor traz ao Titã é apenas moral: esse resgate é a conversão de Prometeu.

Consumar-se-ia, nesta última cena, a vitória do Cristianismo,<sup>15</sup> *leitmotiv* de todo este poema, que deveria abrir com um diálogo ente o Titã, agrilhado no Cáucaso e Jesus, crucificado no Calvário. Para esse canto I escreveu Junqueiro, em 1879, o trecho “O Infinito”, onde ao encomiástico discurso do Titã sobre os progressos da ciência se contrapõem as místicas palavras de Jesus, que são um hino de exaltação da natureza.

Discorre Prometeu:

“Quando a nuvem lançava o tenebroso véu  
Sobre os astros, fechava o livro fulgurante  
Aonde em letras d’ouro a custo o navegante  
Soletrava o roteiro. A ciência veio então,  
E disse: Na maior, mais funda escuridão,  
No ilimitado mar, na treva ilimitada,  
A ponta duma agulha há-de ensinar a estrada  
Ao marinheiro. Deus não fez bastantes sóis.  
É o mesmo; com a lança em brasa dos faróis  
Trespasamos da noite o grande bojo escuro!”

<sup>12</sup> *Ed. cit.*, pp. 263-264.

<sup>13</sup> Por meio duma expressiva justaposição, criou Junqueiro o feliz composto *abutre-tiranía*, que, como já vimos, se nos depara logo no primeiro poema do livro que deveria constituir a primeira parte da trilogia — *A Morte de D. João*. Indiciando uma atitude nova perante o mito de Prometeu, os autores modernos que o retomaram substituíram, significativamente, a águia que devorava o fígado do Titã — a nobre ave de Zeus — pelo abutre, negativamente conotado. Cf. DUCHEMIN, Jacqueline — *Prométhée — Le mythe et ses origines*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 155, n. 3.

<sup>14</sup> Segundo o referido esboço, Prometeu surgiria desagrilhoado, no canto III, sem que seja sequer indicado o nome do seu libertador.

<sup>15</sup> Aliás, Luís de Magalhães (*op. cit.*, p. 24) chega a opinar que a *A Vitória do Cristianismo* poderia ser o subtítulo do *Prometeu Libertado*.

Responde Jesus:

“Sobre o grande problema insondável da vida,  
Diz-me mais numa encosta uma rosa florida,  
Uma abelha a zumbir sobre o mel dum nectário  
Uma ave num ramo, uma cruz num calvário,  
Um cardo, um cardo só na aridez das charnecas,  
Que as vossas prelecções e as vossas bibliotecas,  
Ó sábios que negais a luz da Providência.”

Na epopeia da história da Humanidade que este esboço pormenorizado deixa adivinhar<sup>16</sup>, à crucificação do Nazareno seguir-se-ia, naturalmente, a Cristianização.

O canto II conteria o sermão de S. Paulo, de que o autor apresenta um “rápido sumário”. Com a sua pregação, o santo poria fim à “bacanal naturalista que decorre desde Alexandre a Heliogábalo”<sup>17</sup>, à “retumbante orgia desgrenhada que foi o epílogo demente e pavoroso do mundo antigo”. Finda a prédica, o mundo, simbolicamente, ficaria repleto de cruces.

“Rematariam o canto os seguintes versos:  
Cruzes, cruces sem fim, de cedro ou de granito,  
De topo em topo e monte em monte e serra em serra,  
Como braços de angústia abraçando o infinito,  
Como punhais de dor apunhalando a terra.”

Pertenceria ao canto III um poema acentuadamente lírico sobre o luar<sup>18</sup>, escrito em 1890 e intitulado “A ressurreição pagã”.

---

<sup>16</sup> Admirador como era de Vitor Hugo, Junqueiro pode ter sofrido uma certa influência de *La Légende des Siècles*.

<sup>17</sup> A despeito da anacrónica referência a Heliogábalo (séc. III) — a ser fidedigna a leitura de Luís de Magalhães —, que Junqueiro, no entanto, poderia ter apenas mencionado, sem preocupações cronológicas, como símbolo da devassidão e da luxúria, presumimos que, neste contexto, S. Paulo deverá ser o *Apóstolo dos gentios* (séc. I) e não qualquer dos outros santos seus homónimos, que viveram mais tarde.

<sup>18</sup> Luís de Magalhães (*ibidem.*, p. 26) informa ter sido Junqueiro inspirado pela *Sonata ao Luar* de Beethoven, observando que “o poeta trasladou para o verso a harmonia da música, por meio de consonâncias repetidas e o emprego frequente do ritmo tri-cesurado”.

Por causa da musicalidade da lírica junqueiriana, Teixeira de Pascoais, por ocasião da morte do Poeta, apelidou-o de *Beethoven do verso*.

O misticismo da Antiguidade, que emana da noite inundada de luar, renasce neste trecho, cuja nota dominante é o pampsiquismo panteísta de Guerra Junqueiro, de que são exemplo os versos:

“A terra que amamenta as florestas vorazes,  
Imortal virgem-mãe de robles e lilases  
Fecundada sem nódoa e prenhe sem pecado  
Pela divina graça ideal do sol doirado.”

Ou ainda, mais adiante:

“E pela musical abóbada estrelada,  
Deslumbradoramente espiritualizada,  
A um magnófico alvor de sagração, entoa  
O Ecce-Deus extasiante, ondeante, que reboia  
Olímpico...”

Graças a um curioso fenómeno de sincretismo religioso, a deusa helénica da Lua, Selene, e Hécate — estranha divindade, de carácter originariamente lunar, que presidia a feitiçarias e encantamentos e que detinha um grande poder nas regiões infernais — acabaram por fundir-se com Ártemis<sup>19</sup>. É de crer que, por isso, tanto a prática das artes mágicas<sup>20</sup>, como a vida além-túmulo apareçam associadas à Lua.

Plutarco (*Moralia*, 766 c) e Marciano Capela (2, 161), por sua vez, entendiam que a Lua, por pertencer à esfera da Noite, tinha relação com o mundo dos mortos<sup>21</sup>. Esta conexão evidencia-se, no seguinte excerto: <sup>22</sup>

“Nas verduras esfolha equívocos lampejos,  
Borboleteamento eólico de beijos,  
Beijos fátuos d’amor, fosforecendo, errando,  
Sobre sepulcros onde estivessem chorando  
Sangrentos corações de Julietas e Ofélias...”

<sup>19</sup> Por este motivo, chama Horácio (*Odes*, III, 22, 4), *Diua triformis* à divindade itálica Diana (identificada com Ártemis).

<sup>20</sup> A atestar esta íntima relação entre a Lua e a magia está o facto de alguns autores antigos — Platão (*Górgias*, 513a), Horácio (*Épodos*, 5,46; 17,7), Virgílio (*Bucólicas*, VIII, 69) e Ovídio (*Metamorfoses*, 7, 207sq.) — referirem, para justificarem os eclipses lunares, que as feitiçarias conseguiam atrair a Lua para a Terra.

<sup>21</sup> Cf. *Der Kleine Pauly - Lexicon der Antike*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, s.v. Selene.

<sup>22</sup> Nesta ligação entre o luar e a tumba, podem notar-se ainda laivos dum Ultra-romantismo à Soares de Passos (vide “O Noivado do Sepulcro”), que lembram a influência sofrida por Junqueiro na juventude. Cf. CARVALHO, Amorim de — *Guerra Junqueiro e a sua obra poética*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1945, p. 23-31.

Em suma, porventura pelas razões acima apontadas, a Lua terá sido metonimicamente utilizada por Junqueiro para representar o paganismo, do mesmo modo que, alguns anos mais tarde, na *Oração à Luz*, o astro-rei (a “Luz-esp’rança, luz rútila da aurora”), simetricamente e em conformidade também com o panteísmo pampsiquista, virá a simbolizar Cristo<sup>23</sup>.

Neste ambiente renascentista de ressurreição pagã do canto III, Prometeu desagrilhoado, escalaria o Olimpo e cumpriria o seu desígnio inicial de destruir as divindades e de, pela libertação, fazer de cada homem um deus.

Bem ao contrário das suas expectativas, os homens não alcançariam a liberdade, porque a escravizá-los surgiria, no Canto IV, o despótico “Deus-Milhão”, que cobriria a terra de “miséria, crime e devassidão”.

Na nova conjuntura, o Titã incitaria a Humanidade escravizada a matar o opressor, mas do triunfo dos revoltosos resultaria que, uma vez libertos, os homens se transformariam em tiranos, e no meio duma anarquia sanguinária, destruir-se-iam uns aos outros, o que levaria ao Niilismo.

Por fim, no Canto V, Prometeu, pesaroso, choraria com saudades do seu suplício no Cáucaso. Acorrentavam-no, agora, cadeias mais mortificantes que as de bronze e torturava-o um novo abutre que não lhe roía o fígado, mas a alma, o “abutre da desilusão e do desespero, o abutre satânico”.

Então, o Messias viria, através da conversão, libertar Prometeu deste suplício moral e o Titã, cristianizado, exclamaria: “Só agora sou livre. Foi Jesus Cristo que me libertou.”

Perdida a fé na ciência (canto I) e na humanidade (cantos III e IV), renascia, agora, para Prometeu a esperança, trazida por Jesus<sup>24</sup>, que não

---

<sup>23</sup> O oiro divino das manhãs formosas,  
Que os orbes veste de sendais de rosas,  
Como se fossem pobrezinhos nus,  
É o estertor e a dor do teu fadário,  
É sangue a espadanar do teu calvário,  
A jorrar do teu corpo e da tua cruz!

Bendito o cristo-sol na cruz ardente,  
O monstro-mártir, que infinitamente  
Por nós expira soluçando luz...

<sup>24</sup> A esta esperança já se tinha referido Junqueiro, na *Velhice do Padre Eterno* (ed. cit., p. 137):

... O mártir que fez com seu olhar sublime  
O luar do Perdão para a noite do Crime,  
E que abriu com a luz da bem-aventurança  
Neste cárcere — a Vida, esta janela — a Esp’rança.

possuía, contudo, a essência divina, tendo apenas, de acordo com as concepções filosófico-religiosas de Renan, que o Poeta perfilhava<sup>25</sup>, natureza humana.

Segundo o tratamento que os autores modernos deram ao mito grego de Prometeu, J. Duchemin<sup>26</sup> separa as obras em que é patente o desespero daquelas que contêm uma mensagem de esperança.

Entre as primeiras avulta o poema *Prométhée* de Roger Dumas, datado de 1897, que J. Duchemin considera “revelador duma época em que a herança espiritual dum Leconte de Lisle se une às preocupações dramáticas de Renan”<sup>27</sup>, autores que, aliás, exerceram influência em Guerra Junqueiro. Podem encontrar-se pontos de contacto entre este poema de Roger Dumas<sup>28</sup> e a trilogia junqueiriana, como, por exemplo, o simbolismo da submissão de Zeus, que representaria a sujeição do espírito aos que o querem manter no obscurantismo; a assimilação ente Júpiter (*sic*) e Jeová<sup>29</sup>; o facto de Prometeu se libertar dos grilhões sem qualquer ajuda; o arrependimento do Titã, desiludido com a humanidade.

Nas segundas integram-se as de índole cristã, que aproximam Prometeu de Jesus<sup>30</sup>, como, por exemplo, o *Prometheus Unbound* de Shelley e

<sup>25</sup> Não é relevante, a este propósito, discutir se, no fim da vida, Junqueiro terá aderido ou não ao Catolicismo, já que o plano do *Prometeu Libertado* surgiu, pela primeira vez, como ficou dito, no período da publicação da *Morte de D. João*, altura em que Junqueiro inequivocamente não professava a religião católica. Apesar de a nota ao artigo “O Sacré-Coeur” (JUNQUEIRO, Guerra — *Prosas dispersas*, Porto, Livraria Chardron, 1921, p. 13) ter sido, por vezes, entendida como uma retractação relativa à *Velhice do Padre Eterno*, o certo é que na entrevista feita por João de Barros, em Janeiro de 1922, para o jornal *A Vitória*, Junqueiro afirmava que a referida nota fora mal compreendida, asseverando que continuava a não ser católico, mas sim cristão. (OLIVEIRA, Lopes de — *Memórias*, p. 252).

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 186.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>28</sup> Não deixa de ser estranho que não se encontre qualquer referência a Roger Dumas em nenhuma das mencionadas obras sobre Guerra Junqueiro.

<sup>29</sup> No *Prométhée* de Roger Dumas, encontra-se o seguinte alexandrino:

Jéhovah des Hébreux ou Jupiter de Grèce

(*Apud*, DUCHEMIN — *Op. cit.* p. 155).

É manifesta a semelhança com os seguintes versos da *Morte de D. João*.

O outro é o Jeová das Santas Escrituras,

O déspota sagrado,

O Júpiter cruel...

(*Ed. cit.*, p. 60).

<sup>30</sup> QUINET, Edgar — *Prométhée*, Paris, 1838, p. X informa que esta visão cristã já se encontra nos Padres da Igreja, que muitas vezes compararam o suplício do Cáucaso ao do Calvário, “fazendo, assim, de Prometeu um Cristo antes de Cristo”. Salienta, sobretudo, a frase de Tertuliano, que chamou a Jesus *Verus Prometheus* e que se referiu às cruzes do Cáucaso (*Crucibus Caucasorum*).

o *Prométhée* de Edgar Quinet, obras que Junqueiro certamente conhecia, visto que Luís de Magalhães a elas alude no citado “Prefácio”, conquanto afirme que “não passam uma e outra de incidentais e leves referências, sem nenhuma importância conceptiva nem desenvolvimento literário”<sup>31</sup>.

Se é certo que no *Prometheus Unbound* ecoam donde em onde frases evocativas da Bíblia, havendo mesmo um momento (v. 103) em que se vislumbra “um Jovem de rosto resignado pregado numa cruz”, de cuja frente escorrem “gotas duma sangrenta agonia”, no entanto o *Prométhée* de Edgar Quinet<sup>32</sup> é mais marcadamente cristão, chegando o Titã, ao divisar o Crucificado, a referir-se-lhe como a “um outro Prometeu de face divina”<sup>33</sup> e vindo, no final do drama, enviados por Jeová<sup>34</sup>, os Arcanjos Miguel e Rafael libertar Prometeu.

Mas nem só as obras de inspiração cristã são portadoras de esperança. Outras houve, de carácter laico, que igualmente podem inserir-se neste grupo; entre elas, o drama que Goethe deixou inacabado— *Prometheus* (1773)— e o poema lírico com o mesmo título (1774), que, mais tarde, veio a aproveitar para o 3.º acto do referido fragmento dramático.

A nota dominante destas obras é a revolta do Homem contra a divindade, de acordo com os ideias do Titanismo do *Sturm und Drang*, que exaltavam o indivíduo.

Do mesmo sentimento de revolta está imbuído o *Canto de Prometeu* de João de Barros, inserto na colectânea *Humilde Plenitude*, publicada em 1951.

Sintomaticamente, é “Não!”<sup>35</sup> a palavra-chave deste poema inconformista, que, segundo Ferreira de Castro<sup>36</sup>, João de Barros terá composto con-

---

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>32</sup> DUCHEMIN (*op. cit.*, p. 115) sublinha a tentativa, por parte deste autor, de entretecer o sentimento de revolta do Prometeu esquiliano e o ressurgir duma Idade do Ouro à Shelley com o nascimento do Cristianismo.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, II, V, p. 78.

<sup>34</sup> A despeito de outras semelhanças que possam existir, reside aqui uma diferença essencial entre o *Prométhée* de Quinet e o *Prometeu Libertado* de Guerra Junqueiro, pois, para o autor português, Jeová simbolizava o despotismo, sendo o Jesus renaniano, como ficou dito, o libertador de Prometeu.

<sup>35</sup> Terá sido por coincidência ou por influência de Goethe que João de Barros deu relevo à negação? O *Prometheus* começa exactamente pela frase “Não quero!”, de que o “Não!” do *Canto de Prometeu* pode muito bem ser uma condensação.

<sup>36</sup> BARROS, João de — *Anteu - Sísifo* (com “Prefácio” de Ferreira de Castro), Lisboa, Livros do Brasil, 1960, p. 18..

tra aqueles “que dominavam a Europa de 1940” e que “ameaçavam fazer triunfar por toda a parte a tirania”.

Talvez, na verdade, nestes versos viva a memória da II Grande Guerra:

“Que importa a cinza do que ardeu?  
— Sou a verdade, que não morre,  
Sou a Justiça, que não morre,  
Sou a certeza e a liberdade.”

Esta liberdade que o Agrilhado encarna á a do espírito, como é de esperar num poema inegavelmente estóico como este. E, por isso, ele exclama:

“Nem um lamento, nem um ai  
Me sairá do íntimo seio...  
Nem um soluço, nem um pranto  
Adejará da minha dor...”

E mais adiante:

“Fauces rasgantes da maldade,  
Grilhões da Morte, não vos temo,  
Vive comigo o bem supremo  
Duma suprema liberdade!”

Compreende-se, assim, que João de Barros tenha inscrito como epígrafe a este seu *Canto*, o seguinte verso de Alfred de Vigny:

“Gémir, prier, pleurer est également lâche.”

Quão diferente é este altivo Prometeu do de Guerra Junqueiro que, na cena final, verte lágrimas de decepção e de arrependimento. Aproxima-se mais do de Goethe e ambos, em última análise, são herdeiros de Ésquilo.

O herói esquiliano, Filantropo por excelência, conhecendo embora antecipadamente os sofrimentos que lhe adviriam do seu acto, comete-o, ainda assim, a bem da humanidade e, por isso, afirma:

“Mas eu já sabia tudo isto. Cometi este erro por querer, por querer — não o negarei. Por valer aos mortais, eu próprio vim cair na desgraça.” (vv. 265-267)

No poema em prosa<sup>37</sup> que emoldura os octossílabos rimados do *Canto de Prometeu*, é sublinhada a filantropia do Titã que, no dizer de João de Barros, “sonha esse instante redentor, em que, partidas as algemas, trará de novo aos irmãos homens a luz do Céu que foi roubar”.

Essa luz a que o Poeta chama

“Perene alvor da Inteligência  
Manhã lustral da Consciência”

simboliza a luta contra o obscurantismo dum Prometeu humanista, que a rouba aos deuses para a dar aos homens “para que sejam mais humanos”.

Inerente ao ideal humanista está o sentido universalista do seu “Não!”, que é levado “aos horizontes mais longínquos, ao coração de homens e povos, que no silêncio e na agonia do seu mais vivo e fundo anelo, sofrem a dor e a opressão”. Esse “grito de protesto e de revolta e de verdade” dará aos homens uma nova luz, a luz íntima de Prometeu, a sua exemplar “esperança imorredora - em si, nos homens e na vida”, que faz com que se sinta livre, apesar de acorrentado:

“Não há grilhão que já cative  
Minha esperança triunfal!”

Finda a análise dos dois poemas, conclui-se que, em ambos, a liberdade se obtém pela esperança. Mas poder-se-ia perguntar: qual dos Prometeus é o mais livre: o libertado de Guerra Junqueiro ou o agrilhado de João de Barros?

*Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor*

---

<sup>37</sup> Esta bellissima obra de João de Barros é constituída por três partes: uma introdução em que é descrito o local junto ao mar onde o Titã se encontra agrilhado e sonhando com o momento da libertação; o canto de Prometeu, propriamente dito; por fim, uma conclusão em que é de novo traçado o cenário inicial, como que a significar a perpetuação do suplício de Prometeu.

Tanto a introdução como a conclusão são poemas em prosa, em que cada sintagma é um octossílabo. A parte central é constituída por octossílabos rimados, que alternam donde em onde com tetrassílabos e, por vezes, com o significativo monossílabo “Não!”.



## RAUL BRANDÃO: FICÇÃO E INFÂNCIA \*

«Tudo por junto, uma luz ao longe, uma luzinha flébil, às vezes quase invisível, mas imorredora.»

ÓSCAR LOPES, in *A Busca de Sentido* («Aquilino Ribeiro e a infância» p. 191)

«(...) l'essence de la littérature c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise: elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver, ou à réinventer.»

MAURICE BLANCHOT, in *Le livre à venir*

Eis um gesto cósmico: reinventar a infância e designá-la, através do acto instaurador da escrita, como um lugar centrífugo de solidão essencial, anterior a qualquer obra e na margem mais luminosa da literatura. Gesto que proclama, na sua natural imperfeição, a precaridade do que cria e ino- centemente abandona ao incerto destino de ser livro — um livro entrete- cido de presença e de ausência, um livro *para os filhos dos outros*, como se pode ler na dedicatória.

O seu título, *Portugal Pequenino*<sup>1</sup>, refere um espaço-país que o imaginário brandoniano recorta à exacta medida dos pequenos heróis de uma insólita aventura, tomando-o por pano de fundo e fazendo com que ele se revele como uma descoberta progressiva. Razão suficiente para que o livro tenha sido algumas vezes aproximado de uma das obras-primas da literatura para a infância, *A maravilhosa viagem de Nils Holgersson através da Suécia* (1907), de Selma Lagerlöf, concebida a partir de uma enco- menda de carácter didáctico, mas transfigurada por uma imaginação que

---

\* Texto revisto da Comunicação apresentada no I Congresso Português de Literaturas Marginais, Porto, Faculdade de Letras, Abril de 1987.

<sup>1</sup> BRANDÃO, Raul; ANGELINA, Maria — *Portugal Pequenino*, Lisboa, 1930. As cita- ções serão feitas a partir desta edição.

V. *Portugal Pequenino*, Prefácio de Matilde Rosa Araújo, Lisboa, Vega, 1985.

subtiliza o descritivismo geográfico. A história do Ruço de Má Pêlo, que parece construir-se apenas em torno da ideia da perversidade infantil, adquire um significado muito mais profundo ao pôr em relevo, dentro da moldura de um sonho de autopunição, o problema existencial da dor do crescimento e a conflitualidade subjacente aos sentimentos mais íntimos. A exaltação dos valores enraizados na *mátria*, a nostalgia de uma felicidade simples, cujo «arquetipo seria a própria infância» (Bachelard), evocada como um êxtase mágico de intemporalidade, não deixam de tematizar um livro ímpar — não só na bibliografia brandoniana como no campo pouco fértil da nossa literatura infanto-juvenil.

O facto de Raul Brandão se ter empenhado tão a fundo na tarefa de escrever um livro para crianças, num momento em que parecia ter a premunicação do fim, pode parecer surpreendente. A vontade de deixar o nome literariamente ligado ao de Maria Angelina, sua mulher e co-autora da obra, só em parte ajuda a explicá-lo, contribuindo para justificar a singularidade da mesma no contexto da produção textual do escritor. A colaboração de Maria Angelina Brandão, sem dúvida decisiva para a concretização do projecto, não torna, porém, menos avassaladora a presença do autor de *Húmus*, através do poder encantatório do seu estilo. O livro, concluído no Verão de 1929 e enriquecido com ilustrações de Carlos Carneiro, veio efectivamente a ser o último publicado em vida do escritor, logo no início de 1930, quando este acalentava o projecto de escrever um «Portugal Maior» e, por conseguinte, a menos de um ano da sua morte. Esse tempo é lembrado pelo próprio Carlos Carneiro num breve testemunho de homenagem:

«Um dia escreveu-me propondo a ilustração de “Portugal Pequenino”. Lá fui, num verão, cheio de papéis e entusiasmos». Açoava com ele e depois, estendido num escaninho de castanho, com as pernas de fora, porque não lhe cabiam no enorme banco, lia-me um capítulo do seu livro, enquanto eu ia apontando o que mais me sugeria uma ilustração. A Pisca e o seu companheiro transformados em seixinhos, junto dum penedo da serra, a ouvirem o diálogo das aves e dos lobos famintos; essa obra profundamente poética feita mais para os grandes que para os pequeninos...»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> CARLOS CARNEIRO, in *Raul Brandão — Homenagem no seu Centenário*, Edição do Círculo de Arte e Recreio, Guimarães, Março de 1967, pp. 30-32.

Apesar do tom unanimemente caloroso com que a crítica acolheu *Portugal Pequeno*, como se pode verificar nas múltiplas notas de leitura que a *Seara Nova* foi transcrevendo da imprensa diária ao longo de sucessivos números, já depois de ter revelado em primeira mão aos seus leitores um extenso capítulo do livro (*O Ribatejo*, cf. n.º 196, 16 de Janeiro da 1930), torna-se logo evidente que tais resenhas são superficiais ou circunstantes<sup>3</sup>, com excepção de um belo depoimento de Augusto Casimiro, transcrito do *Diário de Notícias*, onde vibra o fundo afecto que sempre uniu os dois escritores:

«Os meus filhos brincavam sobre os seus joelhos e aos nossos pés. (...) O mistério da vida, e futuro do mundo, os valores mais altos da alma alumiam as nossas palavras ou o nosso silêncio, ao compasso religioso, misterioso, das vozes da terra, do vento, do mar.

Ora este livro tem páginas que me lembram aquelas horas altas.»<sup>4</sup>

A confrangedora indiferença com que se recebia um género de literatura que em Portugal era considerado *menor*, é denunciada por Ana de Castro Osório num artigo publicado nas páginas desta mesma revista em 18 de Setembro de 1930, na rubrica «Livros para Crianças», e no qual a escritora faz uma veemente defesa da literatura para a infância enquanto vector fundamental da nossa cultura, não sem uma acérrima crítica às mentalidades retrógradas que dominam a crítica institucional:

«(...) E porque a maior parte da gente nada conhece da psicologia infantil e julga todas as crianças anormais, quer dizer, mentalmente atrasadas e cretinas, é que os críticos literários, a cada mulher que aparece na literatura nacional a mandam... escrever para crianças.»<sup>5</sup>

Tal pan-misoginia, sendo fruto de atavismo ou de irradicáveis preconceitos, permite camuflar uma ignorância escandalosa com argumentos hipócritas, concluindo a autora que, para a crítica, «é inadmissível que nomes consagrados como escritores (...) se não tenham diminuído e amesquinhado para serem lidos e compreendidos pelas crianças, mas antes se

---

<sup>3</sup> Cf. *Seara Nova*, n.º 201 (20-2-1930); n.º 203 (6-3-1930); n.º 204 (13-3-1930); n.º 208 (10-4-1930); n.º 209 (12-6-1930).

<sup>4</sup> Cf. *Seara Nova*, n.º 204, 13-3-1930.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 56-57.

tenham engrandecido e elevado para que as crianças subissem até eles». Empenhada em desvanecer as dúvidas dos autores quanto ao facto de *Portugal Pequenino* ser acessível ao entendimento dos mais novos, Ana de Castro Osório deixa compreensivelmente de lado a análise pormenorizada do livro, para se centrar na sua dimensão formativa e assinalar o equilíbrio que se estabelece entre esta e o deslumbramento da história, concluindo, com base no «julgamento dos quase sete anos de Ana Maria»:

«Sim, é um bom livro para crianças, porque é um livro que as ensina a pensar, que lhes dá a visão interior, que lhes alarga o sentimento e as debruça na vida com a sensibilidade das pequenas coisas e alargamento das grandes»<sup>6</sup>.

João Pedro de Andrade aproxima o livro de *L'Oiseau bleu* (1908), um clássico da literatura dramática para crianças, da autoria de Maurice Maeterlink, afirmando, por seu lado, que nem sempre nela «se encontra a fusão ideal com a estrutura da fábula, nem a linguagem tem a diafaneidade necessária para interessar os leitores a que o livro se destinava»<sup>7</sup>. Mas não deixa de realçar a sublimidade das páginas em que o escritor «estritamente se cinge ao conto, abrindo-se em graças inesperadas de diálogo, afluindo aqui e além o *nonsense*, numa tão álgre fantasia que a lição moral se esbate por inútil, para do livro (...) só ficar beleza e ternura»<sup>8</sup>, destacando alguns passos magistrais: a chegada das andorinhas, o concílio dos animais domésticos em que o boi assume a liderança da discussão e o diálogo dos lobos.

Guilherme de Castilho, que consagra a terceira parte do último capítulo da sua *Vida e Obra de Raul Brandão*<sup>9</sup>, intitulado «A Paisagem e a Luz», a *Portugal Pequenino*, começa por debruçar-se sobre a questão da dupla autoria, para limitar a intervenção de Maria Angelina Brandão a «uma colaboração adjuvante, de pormenor, à margem da parte substantiva da obra, porque nessa impõem-se visivelmente, através do seu estilo inconfundível, a presença do escritor»<sup>10</sup>. Se esta dedução é obviamente

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>7</sup> ANDRADE, João Pedro de — *Raul Brandão* (A Obra e o Homem), Lisboa, Arcádia Editora, s/d (1963), pp. 194-196.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 195.

<sup>9</sup> CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979, pp. 469-475.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 471.

difícil de contestar, pela inexistência de testemunhos escritos que nos pudessem esclarecer sobre a gênese do projecto e as etapas de elaboração da obra, já nos parece discutível que ele a considere como o terceiro painel de um tríptico de que fazem parte *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Apesar disso, são extremamente interessantes as páginas que lhe consagra, mencionando alguns dos melhores momentos da narrativa, que evidenciam aquelas excepcionais qualidades de Raul Brandão «que fariam dele um verdadeiro autor de “histórias para crianças”, em cujo campo mais largamente poderia ter exercido, se quisesse, estes seus específicos talentos».

Para Óscar Lopes<sup>11</sup>, o livro resulta da redução de um projecto muito mais antigo e ambicioso, que incluiria uma série de obras sobre *A Vida Humilde do Povo Português* (além de *Os Pescadores* e de *Os Operários*, «Os Lavradores» e «Os Pastores», que permaneceram inéditos), no que converge com o ponto de vista de G. de Castilho. Pensamos todavia que poderá ser bem mais fecundo considerá-lo em função do que ele realmente é: um livro prioritariamente destinado às crianças, embora talvez mais adequado a uma faixa etária compreendida entre a puberdade e a adolescência, e que se configura como espaço simultaneamente mágico e referencial, onde cada um pode viajar como quiser e durante o tempo que entender, podendo sempre voltar atrás, se porventura perder o fio da história e o considerar importante para prosseguir a viagem. Ao nível mais profundo, porém, *Portugal Pequeno* configura-se como uma aventura gnosiológica, onde ganha vulto a ideia que pode simplificarmente resumir a visão metafísica e platonizante de R. Brandão, que funda toda a sua obra: a crença na existência de uma *alma cósmica*, de que minerais, plantas, animais e homens, na sua relativa individualidade, não são mais do que puras emanações. A diversidade do que existe é, em última instância, redutível a um princípio espiritual *único*, que preside a toda a criação. Postular a existência dessa Alma Universal, tão exaltada pela filosofia romântica da Natureza (mormente por Novalis), significa aceitar que a morte não é mais do que uma transformação no interior dessa cadeia ininterrupta que se estabelece entre o visível e o invisível. Vida e morte são apenas as manifestações irrefutáveis de uma ordem transcendente e enigmática.

Quanto a nós, esta obra deriva também de uma profunda reflexão sobre o modo de articular a pedagogia e a literatura. A questão é delicada

---

<sup>11</sup> LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 359.

e complexa, e Raul Brandão, co-autor de livros escolares com aprovação oficial, conhece-a pelo lado de dentro, designadamente no que diz respeito aos desníveis culturais que afectam as crianças em fase de aprendizagem.

Ao termos acesso a um conjunto de manuscritos relativos a um «concurso aberto em 19 de Outubro de 1908, para o fornecimento de livros destinados aos alunos das Escolas Primárias», pudemos verificar que Raul Brandão, em co-autoria com António Correia de Oliveira (que apresenta o projecto) e Maximiliano de Azevedo, traça previamente um rigoroso plano de organização temática, seleccionando os textos em função dele. Os de sua autoria (manuscritos autógrafos) incidem sobre paisagens, costumes, modos de vida ligados à terra ou ao mar, artes e ofícios. Tal como em *Portugal Pequeno*, o rigor descritivo e etnográfico combina-se com o intenso visualismo da linguagem, tão atenta aos cambiantes cromáticos como aos contrastes violentos, na permanente busca de uma síntese entre a fidelidade ao real (assinalada muitas vezes por um simples detalhe que o exarceba) e a revelação da sua essência espiritual:

«O espírito das coisas é esse sopro remoto de vida que as anima. Certo é que ele não se vê, na sua essência misteriosa, como se não vê o que anima a alma dos nossos semelhantes — mas sente-se (...).»<sup>12</sup>

Mas, a par de textos descritivos que focam diversas regiões do nosso país (Minho, Aveiro, Alentejo, etc.), surgem pequenas histórias deliciosas, como «Os dois burros»; «O frade e o casarão»; «A bengala do Chico»; «O perigo da maré»; «Curar ou matar»; «Lisonja», para só citarmos algumas. Parece-nos pois legítimo ver neste projecto, que começou por se concretizar, ainda que incompletamente, na selecta escolar que viria a ter por título *Pátria Portuguesa* (1909)<sup>13</sup>, a verdadeira génese de um livro que deveria ser hoje lido como um clássico da literatura portuguesa para a infância e juventude. Continuar a considerá-lo como um repositório de escritos e notas de viagem atados por uma história sedutora que teria merecido melhor sorte, é o mesmo do que colocá-lo em segundo plano

---

<sup>12</sup> Manuscritos autógrafos. Delegação da SEC no Norte, Porto.

<sup>13</sup> D. JOÃO DA CÂMARA substituirá A. CORREIA DE OLIVEIRA num projecto posteriormente aprovado. Numa evocação de JOSÉ RODRIGUES MIGUEIS, podemos ler as seguintes palavras: «Foi nos seus livros de leituras primárias, feitos de colaboração com D. João da Câmara e Maximiliano de Azevedo, que eu aprendi a ler, ou a gostar de ler» (in *Gazeta Musical e de todas as Artes*, Lisboa, Maio-Junho de 1961, n.º 122-123, p. 250).

dentro da própria obra do escritor. Em confronto com os livros atrás referidos, onde as impressões de viagem e o visualismo pictórico se conjugam para revelar os múltiplos aspectos da nossa portugalidade, ele não está em desvantagem. Mas não podemos de facto ignorar a existência de um código de natureza paratextual que lhe confere um estatuto específico, na medida em que o(s) destinatário(s) a quem o livro é dedicado se inscreve(m) num determinado perfil, que pressupõe, necessariamente, uma estratégia discursiva capaz de criar um contexto de comunicação adequado ao(s) mesmo(s). O projecto que o escritor arquitectara de empreender a análise dos vários estratos que formavam a sociedade portuguesa do seu tempo remonta, pelo menos, à data de publicação do opúsculo *O Padre* (1901). Segundo o depoimento de Túlio Ramires Ferro<sup>14</sup>, a congemina «Vida Humilde do Povo Português» integraria *Os Pescadores, Os Operários* e «Os Lavradores», «obra de que traçou o plano», mas que ficou apenas delineada. Com efeito, a indicação de que estas obras se encontram «no prelo» aparece na primeira edição do segundo volume de *Memórias* (1925) e é repetida na contracapa da primeira edição de *As Ilhas Desconhecidas* (1927).

*Portugal Pequeno* não explora programaticamente «o tesouro literário popular», visto por Antero de Quental como o «natural alimento da imaginação infantil», na «Advertência» que precede o *Tesouro Poético da Infância*, editado no Porto com a chancela de Ernesto Chardon, em 1883. Esse filão (re)descoberto pelo poeta, que chegou a projectar uma «Biblioteca da Infância e da Adolescência», partindo do pressuposto, à boa maneira romântica, que «dizer popular é (...) dizer infantil», foi também seguido por Adolfo Coelho, que abre a «Biblioteca de Educação Nacional» com um belo volume de contos populares (1882). E, posteriormente, por escritores como Guerra Junqueiro, João da Silva Correia ou José Teixeira Rego. Mas é interessante lembrar que, na tentativa de definir o «espírito infantil», Antero enaltece duas características: a intuição e a imaginação. Estas faculdades, tão obviamente valorizadas por Raul Brandão, permitem-nos arriscar uma hipótese: o grau de ficcionalidade de *Portugal Pequeno* poderá variar em função da presença, mais ou menos forte, ou da ausência (quicá completa) dessas mesmas qualidades nos eventuais leitores da obra. O que pode significar que nem sempre há con-

---

<sup>14</sup> BRANDÃO, Raul — *Os Operários*, Fixação do texto, introdução e notas por Túlio Ramires Ferro, Col. «Autores dos Séculos XIX e XX», Biblioteca Nacional, Lisboa, 1985, pp. 221 e ss.

dições para que se estabeleça uma relação espontânea entre o mundo da ficção e o mundo da experiência. Por outras palavras, e como demonstra S. J. Schmidt <sup>15</sup>, o problema da ficcionalidade só pode ser encarado no quadro pragmático do funcionamento da comunicação literária, dentro de um sistema socio-historicamente determinado, e em relação a uma convenção de leitura que depende da cooperação do destinatário.

A presença do *maravilhoso*, justificada de um modo não muito convincente pela lógica onírica da narrativa, que só se explicita nas últimas linhas do livro, possibilita a libertação de um sentido subtilmente *alegórico*, através do qual se torna perceptível que a derradeira *metamorfose*, que vem coroar todas as outras, é aquela que permite aos pequenos heróis da história aceder ao entendimento da harmonia do mundo: mais importante do que decifrar o mistério da vida, que sempre nos há-de transcender, é respeitá-la e defendê-la, através da solidariedade cósmica entre todos os seres vivos e da fraternidade universal. Suponho que isto é algo de novo na nossa literatura para a infância: uma tese *ecológica* (se é que a palavra ainda tem alguma força) que se comunica através de um realismo mágico, ainda hoje tão inexplorado no campo da literatura infanto-juvenil, e que torna absolutamente inadmissível a ausência de *Portugal Pequenino* dos livros escolares e das leituras oficialmente programadas.

Ruço de Má Pêlo, «como é conhecido na freguesia pelos homens e pelos bichos», e a Pisca, sua companheira nos trabalhos da lavoura, «um ninguém de gente de olhos espertos e narizito no ar», são heróis de condição humilde e protagonistas de uma história que, embora se desenvolva quase por inteiro no plano onírico, está bem enraizada num *húmus* que aqui não é metáfora, mas sim a dimensão *real* e imediata da sua da existência.

O objecto privilegiado da maldade do primeiro são os bichos mais pequenos e indefesos, perversamente torturados perante a passividade cúmplice da rapariga, de tal modo subjugada pelo companheiro que mal se atreve a libertar à queima-roupa uma ou outra vítima, poupada por distração. Depois de roubarem os pêssegos do quintal do abade <sup>16</sup>, aventuram-se aos ninhos e caem nos domínios maléficos da Bruxa das Portelas, onde são apanhados em flagrante delito pela megera, que os con-

<sup>15</sup> SIEGFRIED J. SCHMIDT in T. VAN DIJK (éd.) — *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1976, pp. 161-178.

<sup>16</sup> RAUL BRANDÃO refunde aqui uma história vinda a lume na colectânea de contos *Impressões e Paisagens* (1890).



dena a uma longa «metempsicose purgativa»<sup>17</sup>, no termo da qual são perdoados e reconduzidos à forma humana. Mas o Ruço — diz a Bruxa à Pisca — não voltará a ter alma... E *não ter alma* é ser excluído do princípio da comunicação universal, que é a essência da própria vida e o segredo da harmonia cósmica. Só a morte da companheira, cansada de lutar pela sobrevivência de ambos, lhe revelará o sentido profundo do afecto e lhe devolverá a alma perdida. Mas, *tout est bien qui finit bien*, isto não passa, afinal, de um pesadelo de Ruço de Má Pêlo:

«Dá um grito e acorda na cozinha. Olha e respira muito fundo. À volta do lume a mãe fia na roca e a rapariga do gado dorme um sono leve, quase sem respirar, com a cabecita loura caída sobre o ombro.»<sup>18</sup>

O «resgate da alma» pela ternura é um aspecto fundamental, posto perspicazmente em evidência por Óscar Lopes: «o Ruço sente pela primeira vez ternura, sofre deveras por outrém, *ganha alma*, o que o resgata, segundo os bichos mais sábios já tinham profetizado»<sup>19</sup>. A capacidade de sacrifício por amor do outro e o sentimento de solidariedade universal são os vectores fundamentais de uma história onde a infância, confundida com uma memória ancestral, devém um «arquétipo comunicável» (Bachelard), elevando o leitor adulto à condição de *puer aeternus* e restituindo-lhe o sentido profundo da fraternidade humana. Diz Raul Brandão, no primeiro volume das suas *Memórias* (1919), que «a maravilhosa intuição é que por vezes nos vale para arrancarmos um pedaço ao desconhecido». *Portugal Pequenino* é esse «pedaço», e também um livro que, por si só, bastaria para consagrar o seu Autor como um dos nossos maiores prosadores. A impressionante descrição das paisagens raramente aparece dissociada da humanidade que as habita. A realidade é sempre surpreendida na multiplicidade dos contrastes e registada através de expressivos detalhes geográficos e de pormenores da vida comunitária regional que têm um verdadeiro rigor etnológico.

A estrutura mítica de uma viagem imaginária num país real, que só termina quando se cumpre o ciclo punitivo das metamorfoses (em saltões, grilos, aves, gotas de água, penedo e seixo...), o qual corresponde à

---

<sup>17</sup> ÁLVARO DÓRIA in Raul Brandão, *Homenagem no seu Centenário*, ed. do Círculo de Arte e Recreio, Guimarães, 1967, pp. 9-11.

<sup>18</sup> Cf. *op. cit.*, p. 256.

<sup>19</sup> LOPES, Óscar — *Ibidem*, p. 356.

experiência da vida na sua contínua transmutação, desde o nível mais elementar ao mais evoluído, permite a contraposição de dois espaços: um, exterior, pitoresco, que é o da realidade telúrica (a flora, a fauna, as espécies ornitológicas, os recursos humanos e as formas de actividade ligadas aos recursos naturais) de um país que se descobre e se aprende a amar; outro, interior, que primeiramente se manifesta como um lugar distenso de autodesafio e violência, tornando-se depois num espaço de expiação e aprendizagem, isto é, de um crescimento que se processa simbolicamente ao longo das etapas sucessivas do percurso iniciático que leva os nossos heróis da infância à adolescência. A Pisca, mais madura e já capaz da transferência objectal dos seus afectos, contrasta com o Ruço, que experimenta a dolorosa conflitualidade de Narciso preso à sua própria imagem, mas que, condenado à reificação, é salvo pela força do amor da companheira. Polarizados entre o «princípio de prazer» e o «princípio de realidade», os protagonistas da história empreendem uma viagem de *Thanatos* a *Eros*, através de *Hypnos* — espécie de sono letárgico de revelação, no decurso do qual o livro da vida se abre para lhes ensinar o que só vivendo se aprende. O panteísmo místico de Raul Brandão e o seu franciscanismo convicto lançam os pequenos heróis no teatro do cosmos, onde a convivência com os bichos, cuja linguagem passam a entender, lhes impõe novas regras de convívio, indispensáveis à sua sobrevivência. Surpreendentemente, estas baseiam-se no respeito pelo bem comum, ao contrário do que acontece com os homens, cujos comportamentos absurdos são comentados pelos bichos com ditos jocosos e inesperada condescendência. O sonho, para além da sua dimensão catártica, assume, por conseguinte, uma função globalmente estruturante, não só no plano da narrativa, como ao nível do subconsciente infantil, surgindo como um elo entre o «eu» e a realidade, que se configura como um universo virtual de experiência, onde se reflectem idealmente os valores éticos que dignificam o ser humano e lhe ensinam o caminho da verdadeira liberdade. Em vez de proporcionar a fuga ao real, o sonho é o caminho simbólico que leva à descoberta do Outro, à agreste verdade do mundo, feito de vida e de morte, «de beleza e de dor». E é também a via secreta e profunda que revela «la permanence dans l'âme humaine d'un noyau d'enfance, une enfance immobile, mais toujours vivante, cachée aux autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ces instants d'illumination — autant dire dans ces instants poétiques» (Gaston Bachelard<sup>20</sup>).

<sup>20</sup> BACHELARD, Gaston — *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1965, p. 85.

Mais perto da morte, o Autor de *Portugal Pequenino* está também mais perto da infância, «da Paisagem em que fomos criados e que faz parte da nossa substância». Nela se destaca a imagem da mãe: «foi dela que herdei a sensibilidade e o amor pelas árvores, pela água — e dela herdei também o sonho (...); o meu sonho está preso por um fio ténue e indestrutível ao fundo do seu sepulcro»<sup>21</sup>.

É com este eterno fio de infância que Raul Brandão constrói a teia luminosa de uma ficção que é também nossa.

*Maria João Reynaud*

---

<sup>21</sup> BRANDÃO, Raul — *Vale de Josafat*, Vol. III de *Memórias*, Lisboa, Seara Nova, 1933, p. 147.

## A HISTÓRIA DE JOÃO GRILLO. DO CONTO POPULAR PORTUGUÊS AO CORDEL BRASILEIRO \*

1. O objectivo principal deste trabalho consiste no estudo do conto da tradição popular portuguesa dominado pela figura de João Grilo. Como veremos, trata-se de uma narrativa algo oblíqua, que — a par dos elementos do conto de adivinhação, a cujo grupo pertence, e de algumas marcas do conto maravilhoso — apresenta características faceciosas.

Tentaremos fazer um estudo de natureza comparativa, reflectindo sobre as variantes que se encontram recolhidas nas principais antologias que foram feitas em Portugal, o que nos permitirá acompanhar a modificação de alguns traços da história e do protagonista, e — ao mesmo tempo — tentar compreender o sentido das modificações. Ocupar-nos-emos também de duas adaptações recentes no âmbito da literatura infantil portuguesa e, por último, acompanharemos — de um modo meramente ilustrativo — a presença do tema na literatura de cordel brasileira. A aproximação a estes dois universos será pois um pretexto para um contacto com linguagens diferentes e específicas, cujos reflexos procuraremos surpreender.

2. Começemos então por ver o modo como esse conto está representando nas principais antologias publicadas em Portugal desde o final do século passado :

— Teófilo Braga, nos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*<sup>1</sup>, apresenta, com o n.º 72, o conto “João Ratão (ou Grilo)”, inicialmente publicado no n.º 6 da *Era Nova*<sup>2</sup>;

---

\* Na sua forma original, este trabalho foi apresentado como lição para a disciplina de Literaturas Orais e Marginais, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica a que o autor se submeteu em Outubro de 1994.

<sup>1</sup> Porto, 1883, 2 vols. (há uma reedição recente: Col. “Portugal de Perto”, 14 e 15, 2 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987 e 1992).

<sup>2</sup> *Era Nova* — *Revista do Movimento Contemporâneo*, Lisboa, 1880-1881.

— Adolfo Coelho não apresenta nenhuma versão da narrativa em causa nos seus *Contos Populares Portugueses*<sup>3</sup>, lacuna corrigida mais tarde nos *Contos Nacionais para Crianças*<sup>4</sup>, obra em que figura um texto intitulado “O Doutor Grilo”;

— Sob o título de “O Adivinhão”, Francisco Xavier de Ataíde Oliveira acolhe o tema nos seus *Contos Tradicionais do Algarve*<sup>5</sup>;

— Nos *Contos Populares Portugueses*<sup>6</sup> de Consiglieri Pedroso figura também uma “História de João Grilo”;

— José Leite de Vasconcelos, no vol. I dos *Contos Populares e Lendas*<sup>7</sup>, inclui três versões da história (n.º 179, 180 e 181);

— Alda da Silva e Paulo Caratão Soromenho apresentam mais duas versões (n.º 189 e 190) no vol. I dos *Contos Populares Portugueses (inéditos)*<sup>8</sup>.

Antologias modernas como a de Carlos Oliveira/José Gomes Ferreira<sup>9</sup>, ou a de Viale Moutinho<sup>10</sup>, incluem também o conto, limitando-se porém a reproduzir (com um pequeno desvio de que falaremos à frente) as versões de Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso, respectivamente. O mesmo acontece relativamente a colectâneas menos modernas, como *Quinze Contos que Nunca Ouviste...*<sup>11</sup>, de Fernando de Castro Pires de Lima. Aqui nota-se porém um desvio maior da versão escolhida, no caso a de Teófilo Braga: a linguagem e o estilo do texto foram *apurados*, ao mesmo tempo que foram introduzidas alterações em alguns pormenores da narrativa; sirva de exemplo a conversão do *copo cheio de mijo de porca* num *prato de carne de porco*.

Mais interesse apresentam duas adaptações recentes no domínio da literatura infantil, que também virão a ser objecto de comentário: *Doutor*

---

<sup>3</sup> Lisboa, 1879 (esta antologia foi reeditada, em 1985 e 1993, pelas Publicações Dom Quixote, com prefácio de Ernesto Veiga de Oliveira, integrada na Colecção Portugal de Perto).

<sup>4</sup> Porto, 1882 (esta obra foi reeditada há pouco, incluída no volume: *Obra Etnográfica — vol. II: Cultura Popular e Educação*, organização e prefácio de João Leal, Col. “Portugal de Perto”; 28, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993).

<sup>5</sup> Porto, 1905 (foi reeditada pela Editorial Vega, em 2 vols., Lisboa, s.d.).

<sup>6</sup> Lisboa, 1910 (a edição mais recente — a 3.ª, revista e aumentada — é de Lisboa, Vega, s.d.).

<sup>7</sup> Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964.

<sup>8</sup> Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, I.N.I.C., 1984.

<sup>9</sup> *Contos Tradicionais Portugueses*, 4 vols., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975.

<sup>10</sup> *Contos Tradicionais Portugueses. Antologia*, 2.ª ed., Lisboa, Europa-América, d. I. 1987.

<sup>11</sup> Seleção e prefácio de Fernando C. Pires de Lima; nota final de M. Calvet de Magalhães; Porto, Livraria Sousa & Almeida, Lda, s.d.

*Grilo Médico de El-rei*, de António Torrado<sup>12</sup> e *História de João Grilo*, de Glória Bastos<sup>13</sup>.

Deixando para já de lado os dois casos mencionados em último lugar, são portanto nove — um número apesar de tudo pouco significativo atendendo à aparente popularidade do conto — as versões recolhidas em Portugal. Mas esta figura de adivinhão em torno do qual orbita a intriga narrativa não é exclusiva do nosso país.

Desde logo importa dizer que ela está presente no Brasil, e não apenas na chamada literatura de cordel (aspecto a que consagraremos a parte final deste estudo). Com efeito, Luís da Câmara Cascudo, nos *Contos Tradicionais do Brasil*<sup>14</sup>, apresenta — no grupo das Facécias — um conto intitulado “Adivinha, Adivinhão!”, em que está presente a estrutura básica da história de João Grilo (complicada por uma prova adicional a que o protagonista é sujeito, de que falaremos mais tarde).

Mas mais importante do que isso, mais importante ainda do que detectar em cada versão — como o fez Cascudo relativamente à sua — motivos da conhecida classificação Aarne-Thompson, é não esquecer que estamos perante um conto divulgado nos quatro cantos do mundo, conforme o mostrou o hoje pouco citado Alfredo Apell nos seus *Contos Populares Russos*<sup>15</sup>. Aí, podemos encontrar três versões russas (“A mulher que adivinha”, “As pérolas roubadas” e “O adivinhão”), em que — com diferenças previsíveis, em parte explicáveis pelo contexto — comparecem os motivos principais da narrativa popular que vimos considerando. Por outro lado, Apell, no longo comentário que dedica ao conto, informa que o tema aparece também em sânscrito, na lenda de Hariçarman, em mongol, num conto anamita da Conchinchina, entre os camaónios hindus, em calmuco, em lituano, alemão, italiano, francês, norueguês e... latim (numa obra do humanista Heinrich Bebel). Depois desta informação circunstanciada, o autor envereda pelo hoje muito discutido método comparativo, procurando discutir a origem do conto. É inegável porém — apesar das restrições de que o comparativismo tem sido objecto — que o conhecimento de todas estas versões terá no mínimo a vantagem de esclarecer episódios menos

---

<sup>12</sup> Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

<sup>13</sup> Lisboa, Editorial Caminho, imp. 1989.

<sup>14</sup> Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDSUP, 1986; col. “Reconquista do Brasil”, 2.<sup>a</sup> série, vol. 96.

<sup>15</sup> *Contos Populares Russos (Traduzidos do original)*, Lisboa, Portugal-Brasil Lda., Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana, Liv. Francisco Alves; 1920.

coerentes das versões mais tardias (como as portuguesas). Isso mesmo demonstra Apell, baseando-se nos textos publicados até à época (Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Ataíde Oliveira e Consiglieri Pedroso).

3. Com a consciência, portanto, de estarmos perante um conto que não é exclusivo do nosso país, procuraremos contudo — e para já — reflectir sobre a sua expressão portuguesa, o que nos obrigará a trabalhar, até determinada altura, com as nove versões inicialmente arroladas.

As diferenças entre elas são visíveis e significativas. Na verdade, basta notar como aspectos aparentemente tão simples como o título ou o nome do protagonista variam. Quanto ao primeiro aspecto, a diferença pode passar pelo próprio nome (João *Grilo* ou João *Ratão*), como pode passar pela atribuição ao protagonista de um título caracterizador (“O *Doutor Grilo*” ou “O *Mestre Grilo*”, ou ainda — e sem a presença do nome — “O *Adivinhão*”), ou pela presença de um elemento metaliterário (como acontece em “*História de João Grilo*”). Em relação ao nome da personagem propriamente dito, a variação é muito menor.

Exceptuando as versões de Adolfo Coelho, Ataíde Oliveira e o n.º 189 da colecção Soromenho — justamente aquelas em que o protagonista recebe o título de *doutor*, *adivinhão* ou *mestre* —, o nome está sempre presente, desde o título, e não conhece variações: *João*, um nome aparentemente pouco significativo mas que, justamente por estar muito vulgarizado (ao que não será alheio o facto de S. João ser uma das figuras mais queridas da tradição popular), de algum modo nos fornece já alguma informação sobre o estatuto social (e até sobre o perfil psicológico) da personagem. Quanto ao apelido, verifica-se uma oscilação: há apenas dois casos (Teófilo Braga e o n.º 181 de Leite de Vasconcelos) em que surge *Ratão*, sendo portanto *Grilo* claramente dominante. Talvez tenha algum interesse reflectir um pouco sobre esta questão.

*Grilo*, embora sendo desde há muito sobrenome (e também topónimo), parece ter sido originalmente alcunha, emparceirando assim com uma longa série de nomes que traduzem tipos muito variados de relações entre o homem e o animal. Tal processo de formação não será aliás de admirar se repararmos nas variadas formas de que se reveste a presença deste insecto na etnografia e na literatura oral. O exemplo que mais facilmente assoma será talvez o das rimas infantis, em que a presença do grilo se faz sentir em textos do género de *Gri — gri, / Salta cá fora, que teu pai / stá qui*, ou *Grilo, grilinho, / Sai do buraquinho!*, ou ainda *Sai grilinho, /*

*Sai grilão, / Que andam os porcos / No teu lameirão*<sup>16</sup>. É também bastante conhecido o *Jogo do Grilo*, descrito por Adolfo Coelho<sup>17</sup> e António Tomás Pires<sup>18</sup>, como são conhecidas adivinhas a que o simpático animal serve de fonte de inspiração e em que geralmente ocorre a sua identificação com os frades da Ordem dos Agostinhos, que recebem a alcunha de *grilos* (como também acontecia com os padres jesuítas) em virtude do hábito negro:

*Lá no deserto onde vivo  
Me vão buscar da cidade  
Nascendo em dias grandes  
É mui curta a minha idade.*

*Dão-me uma pequena cela  
Onde só posso habitar  
E uma ração em cru  
Até na cela acabar*<sup>19</sup>.

*Cantar sem abrir a boca  
É o meu divertimento.  
Como leigo que sou  
Pertença a certo convento.*

*Não sou frade, nem sou monge,  
Nem sou de nenhum convento;  
Meu fato é de Franciscano,  
E só de ervas me sustento*<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> VASCONCELOS, J. Leite de — *Tradições Populares de Portugal*, Porto, Liv. Portuense de Clavel & C.<sup>a</sup> — Editores, 1882, pp. 133-135; Idem — *Cancioneiro Popular Português*, coord. e int. de M.<sup>a</sup> Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, pp. 101-102

<sup>17</sup> *Jogos e Rimas Infantis*, Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1883 (col. “Biblioteca d’Educação Nacional”); este estudo foi reeditado, estando em *Obra Etnográfica — vol. II: Cultura Popular e Educação*, Lisboa, Dom Quixote, 1993, bem como na edição de Relógio d’Água, Lisboa, 1992.

<sup>18</sup> *Rimas e Jogos Colligidos no Concelho d’Elvas*, Elvas, Tipografia Progresso, 1936, p. 12 (obra publicada originariamente no *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 4.<sup>a</sup> série, n.º 12, 1885, Lisboa, Imprensa Nacional).

<sup>19</sup> GUERREIRO, M. Viegas (sel. e pref.) — *Adivinhas Portuguesas*, Lisboa, F.N.A.T. — Gabinete de Etnografia, 1957; n.º 310.

<sup>20</sup> LIMA, Augusto César Pires de Lima — *O Livro das Adivinhas*, 5.<sup>a</sup> ed., Porto, Editorial Domingos Barreira, d.l. 1990; n.º 171.



No domínio do conto popular, temos um texto geralmente designado pelo título de “O grilo e o leão”, em que — na versão de Consiglieri Pedroso<sup>21</sup> — o ponto de partida para o desenrolar da intriga é a interpretação feita pelo leão do som emitido pelo grilo: *rei, rei*; sentindo a sua autoridade posta em causa por um pequeno insecto que também se afirmava rei, o leão decide-se a participar numa batalha, acabando as suas tropas por serem clamorosamente derrotadas devido à inteligência manhosa do seu pequeno adversário. Aproveitando este exemplo, talvez valha a pena referir outras interpretações verbais do som emitido pelo grilo. Aquilino Ribeiro, por exemplo, no *Romance da Raposa*<sup>22</sup>, opta pela versão “Sou livre! Sou livre!”. Outro exemplo curioso, servindo de apoio a um pequeno conto, é apresentado por M. Ramos de Oliveira num artigo de 1943 intitulado “Os Animais no Folclore Regional”<sup>23</sup>:

*“O grilo estava uma ocasião a cantar à porta do seu buraco — rico, rico, rico; ora adregou passar o rei que ouvindo-o mandou inquirir por um dos seus ministros qual era a importância da sua riqueza, voltando este com a resposta e dizendo que... eram cinco reis, pelo que o rei lhos mandou tirar.*

*O grilo, justamente revoltado exclamava então : Quem mais tem, mais quer, quem mais tem mais quer...*

*O rei compadecido mandou restituir-lhos e o grilo tomando isto como prova da fraqueza, gritava altivo :*

*Quem tem c... tem medo, quem tem c... tem medo.”*

Relativamente à fábula, poderíamos apresentar um exemplo pouco conhecido do poeta arcádico Cruz e Silva, em que o grilo é caracterizado de forma pouco habitual:

*Compadre Grillo (a hum Grillo, que vivia  
Junto della, dizia huma Toupeira)  
Não cante tanto. E o Grillo lhe volvia:  
Sempre, comadre, foi grande palreira:  
Que lhe importa o meu canto? E prosseguia*

<sup>21</sup> PEDROSO, Consiglieri — *Op. cit.*; n.º XXX, pp. 195-196. Numa variante deste conto, recolhida por Santos Júnior na freguesia de Meirinhos, concelho de Mogadouro, é a raposa que o grilo se vê obrigado a enfrentar. Cf. “Trabalhos de Antropologia e Etnologia”, vol. XIX, fasc. 2, pp. 374-376, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

<sup>22</sup> Lisboa, Bertrand, 1987, p. 102 (1.ª ed., 1924).

<sup>23</sup> in “Altitude — Revista da Federação de Municípios da Beira-Serra”, ano III, n.º 1, 1943, Guarda, pp. 5-12.

*Em cantar todo o dia, e a noite inteira.  
Té que hum Gallo, que ali perto morava,  
De sua voz chamado, o devorava.*

*Este exemplo, loquaz, falla contigo:  
A solta lingoa enfrea, se não queres  
Na lingoa achar talvez o teu castigo<sup>24</sup>.*

Finalmente, também a nível do adagiário aparece evidenciada a faceta de ardilosa superioridade do animal em questão: *Quando a raposa anda aos grilos, mal para a mãe e pior para os filhos.*

A um outro nível, o grilo representa no imaginário popular — sobretudo na China, mas também noutras civilizações, incluindo a mediterrânica — um sinal de sorte ou de felicidade, podendo ainda ser encarado como uma espécie de confidente e até de conselheiro. Clássicos da literatura como *O Grilo da Lareira* (1843) de Charles Dickens, ou *As Aventuras de Pinóquio* (1883) de Carlo Collodi, aí estão a confirmá-lo.

Ora, parece ser justamente esta ideia de felicidade, a responsável pelo facto de o protagonista do conto ostentar esse apelido. Presente desde o título, ele começa a funcionar por antecipação, esboçando os contornos básicos da personalidade da personagem e aproximando-a da tradição popular ligada ao grilo animal.

Por último, é também evidente que este apelido — apoiado que está na homonímia — serve para suportar a espécie de anfibologia presente numa das adivinhas que sempre integra o conto. Aliás, será certamente essa a principal razão justificativa da quase generalizada preferência pelo nome *João Grilo* em detrimento de *João Ratão* (em que é visível o cruzamento com a *História da Carochinha*).

Estamos assim perante um caso em que, na linha da tradição bíblica, aparece aplicada a teoria linguística segundo a qual há uma relação de necessidade, de motivação, entre o nome e o seu referente. Este João parece conciliar efectivamente a *mercê de Iehovah* (mesmo que *Iehovah* não seja mais que o mero acaso) com a vivacidade manhosa reconhecida ao grilo, razão pela qual consegue sair-se bem de uma situação difícil e em que a derrota parecia inevitável.

---

<sup>24</sup> *Poesias* de António Diniz da Cruz e Silva, na *Arcadia* de Lisboa Elpino Nonacriense, vol. IV, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1814, p.34.

4. Mas se, como acabámos de ver, a variação se faz sentir ao nível de elementos como o título ou o nome do protagonista, os seus reflexos mais notórios estão ao nível da acção e de todas as outras categorias da narrativa, afectando também o próprio protagonista.

Para reflectirmos um pouco melhor sobre algumas das questões que acabam de ser equacionadas, partiremos do exame da versão de Consiglieri Pedroso por nos parecer a mais antiga, dado que não é ainda muito visível a adaptação da história a um contexto nacional e, comparativamente com as outras variantes, o cruzamento com motivos de outros contos e de outros ciclos é menor.

Num ambiente de indefinição espácio-temporal, a versão em causa abre com dois parágrafos dedicados à apresentação do protagonista:

*“Havia um rapaz chamado João Grilo, que era muito pobrezinho. Os pais queriam a todo o custo casá-lo rico, apesar da sua pobreza e falta de educação”.*

Desta caracterização directa inicial, assumida por um narrador não completamente neutral, há — para além da referência à situação etária e à condição familiar — dois elementos que se destacam: a pobreza e a falta de instrução, apontando assim para um herói situado na base da escala social. Mais à frente, aliás, teremos por via indirecta a confirmação desta informação:

*“Os guardas do palácio não o queriam deixar entrar por o verem muito roto, e começaram a escarnecê-lo dizendo-lhe que era doido, etc.”;*  
*“O rei e a princesa também se riram muito dele (...)”.*

Ainda na sequência inicial, são-nos fornecidas outras indicações pouco abonatórias do perfil do protagonista: informado do roubo das jóias da princesa e da recompensa que o rei ofereceria a quem descobrisse os autores — nada menos que a mão da filha —, João Grilo revela-se pouco corajoso, pouco empreendedor e, além disso, demasiado permeável, na medida em que só a determinação dos pais o levará a aventurar-se. Sintetizando, podemos dizer que todo este conjunto de elementos inicialmente fornecido aponta para um modelo de herói algo desclassificado, e afastado portanto daquele que domina o chamado conto maravilhoso.

Apesar disso, o que não deixa de ser interessante, a base morfológica desse tipo de conto tal como foi fixada por Vladimir Propp<sup>25</sup> está minimamente presente: o desencadear da intriga parte de uma malfetoria (neste caso o roubo das jóias da princesa), que é divulgada, e a que se associa uma situação de penúria por parte do protagonista; o herói que demanda decide agir; passa por uma prova; a malfetoria inicial é reparada, à semelhança do que acontece com a carência; novas tarefas difíceis. No entanto, e para além de não estarem representadas no nosso texto algumas importantes funções da estrutura do conto maravilhoso, nota-se que todo o contexto é diferente.

Em primeiro lugar, o protagonista não tem as marcas características do herói, não só pelas razões que já deixámos indicadas, mas também porque se revela no decurso da prova a que é sujeito como um ser passivo, resignado e oportunista (ainda que apenas circunstancialmente). Por outro lado, e embora resolva a situação de penúria inicial, não resolve verdadeiramente a malfetoria nem cumpre integralmente os objectivos da demanda que empreende: a prova não é respondida satisfatoriamente, na medida em que o rei lhe solicitara que descobrisse os ladrões e ele — respeitando um compromisso assumido por fraqueza desnecessária — se limita a apresentar as jóias; o casamento com a princesa não chega a realizar-se.

Em segundo lugar, a própria esfera do conto se altera, o que conduz a outras modificações a nível da estrutura e até do *tom*.

Com efeito, e apesar de tudo, o texto parece inicialmente apontar para o motivo central do casamento de uma figura da realeza, o que, na leitura antropológica apresentada por Propp em “Édipo à luz do Folclore”<sup>26</sup>, estará relacionado com a questão da transmissão do poder. No estudo referido, observa o grande investigador soviético que a modalidade de sucessão mais antiga — característica de uma sociedade matriarcal — era justamente aquela que aparece encenada no texto que estamos a comentar: o poder passava do rei ao genro, isto é, ao marido da filha, o que significa que se transmitia através de uma mulher e através de um casamento. Acrescenta ainda que se tratava de um modelo conflitual — tanto mais que, pelos menos inicialmente, ao casamento se sucedia a morte do antigo chefe às mãos do novo líder —, o que ajuda a compreender outros pormenores apa-

---

<sup>25</sup> *Morfologia do Conto*, 2ª ed. Lisboa, Vega, s.d.

<sup>26</sup> *Édipo à luz do Folclore (Quatro Estudos de Etnografia Histórico-cultural)*, Lisboa, Vega, s.d.; o ensaio que dá o título ao volume figura nas pp. 115-175.

rentemente estranhos: o facto de o rei — mais nuns contos do que em outros — revelar uma certa hostilidade em relação ao candidato a genro, questão amplamente debatida pela psicanálise freudiana; a circunstância de o herói não ser conhecido previamente e vir de fora, tendo necessidade de passar por uma ou várias provas de carácter nitidamente iniciático.

Porém, no conto que nos ocupa, é de notar antes de mais a aparente anormalidade da prova a que João Grilo é submetido: para descobrir o autor do roubo das jóias da princesa, é encerrado num quarto, sendo-lhe concedidos “três dias para pensar”. Numa abordagem literal, seríamos tentados a aproximar a situação de Grilo daquela que ocorre com alguma frequência em romances policiais, quando o detective tem de resolver o mistério sem sair de casa... Mais seriamente, podemos tentar justificar a estranheza da prova aproximando-a da vasta gama de testes de casamento que circulam nos contos populares e noutros tipos de narrativas tradicionais: testes que apresentam um carácter mais “maravilhoso” ou mais realista, que põem à prova as qualidades físicas do candidato (atravessar uma parede, lutar com um animal, tomar banho em água a ferver, permanecer no rio nu durante uma noite de Inverno), que testam requisitos como a constância, a obediência, a castidade ou a inteligência, inclusive por meio de verdadeiras adivinhas. Ora, levando em linha de conta a aproximação que acaba de ser estabelecida, a prova a que Grilo é submetido não será tão estranha como isso: o facto de as circunstâncias em que é colocado não lhe permitirem, à partida, encontrar a solução não difere significativamente do que acontece em muitos outros casos e tem a ver, em última análise, com uma questão explicada por Propp do ponto de vista antropológico: o modelo de sucessão encenado leva o rei a assumir o papel de oponente, tentando adiar indefinidamente o casamento da filha.

De qualquer das formas, a confirmação do afastamento claro do modelo canónico do conto maravilhoso surge a partir do momento em que é dado início à prova. Em lugar de apresentar os habituais atributos do herói — nomeadamente ao nível do eixo do *saber* —, o protagonista deixa-se conduzir pelo acaso, aproveitando a circunstância de, como diria Herman José, a língua portuguesa ser muito traiçoeira. O cómico, resultante do equívoco, instala-se assim definitivamente, seguindo uma linha comum a toda a literatura cómica e que, em particular, nos poderá lembrar, por exemplo, a conhecida novela XXXIV do *Heptaméron* de Margarida de Navarra (dominada pela confusão resultante do facto de *cordelier* tanto designar *franciscano* como *porco*) — novela aliás relativamente próxima

do conto “As Orelhas do Abade”<sup>27</sup> — e das anedotas geralmente classificadas como anfibologias, do género da seguinte :

“O notário no acto de assinar uma escritura :

— *A menina já tem o sinal aberto?*

*A rapariga cora, encolhe-se, olha para a mãe. A mãe hesita um pouco, mas resolve-se :*

— *Já, sim, senhor doutor. Mas o rapaz é sério, de muito boas famílias, e casa com ela*”<sup>28</sup>.

No conto em causa, o efeito cómico não é, evidentemente, levado tão longe, não só porque a ambiguidade se reflecte mais sobre a situação e os personagens que sobre a linguagem e o sentido, mas também porque o narrador não abdica do seu papel estruturador, esforçando-se constantemente por manter uma relação de cumplicidade com o ouvinte / leitor, o que o leva a explicar as diversas situações em que esse fenómeno está presente. De qualquer das formas, o cómico é indesmentível e tem consequências a diversos níveis.

Em primeiro lugar sobre o protagonista, ao qual se vão acrescentando traços de carácter burlesco, aproximando-o um pouco da conhecida figura de Pedro Malasartes na sua versão mais ligeira. Em segundo lugar sobre a própria diegese. Ultrapassada a prova, João Grilo tem a oportunidade de casar com a princesa e de subir ao trono; no entanto, face à resistência da real figura, abdica desse direito, aparentemente dando provas de uma certa dignidade moral, embora também seja possível surpreender nesta atitude a opção por uma realidade mais palpável e mais imediata: o acesso à riqueza e a perspectiva de regresso ao seu meio natural, bem mais tranquilo. A um nível simbólico, talvez seja possível apontar outras razões para essa atitude inesperada: encarada a prova como um teste de maturidade cuja superação deveria conduzir ao casamento e à realização sexual, João Grilo falhou, na medida em que — ao contrário do herói maravilhoso que regressa à ilha de onde resgatara a princesa das garras do dragão para recuperar o anel ou algo de semelhante — não parece ter percebido o verdadeiro significado e importância das jóias da filha do rei, impedindo que sejam castigados e eliminados aqueles que, por as terem roubado, eram seus concorrentes. No

---

<sup>27</sup> Cf., por exemplo, BRAGA, Teófilo — *Op. cit.*, vol. I, p. 266 (com uma nota histórico-comparativa).

<sup>28</sup> GUERREIRO, A. Machado — *Anedotas — Contribuição para um Estudo*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Império, 1989, p. 646 (n.º 1866).

entanto, independentemente da leitura que façamos deste aspecto, devemos reconhecer que o facto de Grilo recusar o casamento com a princesa tem implicações ao nível da vertente semântico-ideológica do conto, condicionando igualmente a acção, que prossegue na mesma linha de comicidade.

Em último lugar, temos as consequências do cómico sobre a figura do próprio rei. Personagem referencial que representa a autoridade e o poder (inclusive da vida e da morte) e que começara por assumir uma atitude de oposição ridicularizadora em relação ao protagonista, o monarca passa por uma transformação decisiva a partir do momento em que o enigma é resolvido (de modo algo semelhante ao que ocorre, por exemplo, no conhecido conto “Frei João Sem-Cuidados”). Privado que está do conhecimento das circunstâncias fortuitas que estiveram na base da solução do problema, o rei passa a adjuvante do sujeito, opõe-se aos caprichos da princesa e desce de nível (digamos assim), passando a manter uma relação de quase familiaridade com João Grilo. Paralelamente, pelo menos perante o ouvinte / leitor — constantemente apoiado pelas informações e comentários do narrador — passa a apresentar-se como um ser demasiado crédulo e quase pateta, na medida em que nos dois jogos de adivinhação seguintes (o do grilo e o da porca) continuará estupidamente a sobreestimar as capacidades da personagem principal. Aliás, repare-se que a ambiguidade das respostas deste último só da segunda vez — “Aqui é que a porca torce o rabo!” (fraseologia popular que já aparecia numa das cartas de Camões) — cumpre uma função apenas cómica. Com efeito, se examinarmos a resposta anterior — “Ai! Grilo, Grilo, em que mãos estás metido!” — não teremos dificuldade em verificar que, para além da ambiguidade cómica, existe um pouco velado conteúdo satírico, que põe em causa a prepotência régia e sugere um traço básico do pícaro: o apego à vida, constantemente ameaçada. Algo de semelhante se passa com a cena final (estranhamente omitida na antologia de Viale Moutinho, que em tudo o resto segue a versão de Consiglieri Pedroso), na qual vemos o rei acenando a João com um lenço em que colocara caganitas de cabra, obtendo como resposta (que muito satisfaz o crédulo monarca) “Adeus, adeus, caganitas para Vossa Magestade!”.

Perante o quadro esboçado, temos de reconhecer que esta narrativa se situa num plano muito afastado do conto maravilhoso, conquanto apresente alguns vestígios da sua estrutura. De um ponto de vista formal, não temos dificuldade em dá-la como um conto de adivinhação. No entanto, pelo menos na versão que vimos considerando, Grilo não se apresenta propriamente com os habituais predicados de inteligência; é o acaso (e a sua condição de homem do povo) que o ajuda a triunfar sobre as dificuldades, resul-

tando daí um clima cómico que imprime ao texto um teor facecioso. Acontece porém que este cómico — que só existe para o ouvinte / leitor — está longe de ser inconsequente, dado que não se reflecte apenas sobre o sujeito, mas atinge também o rei e o poder que ele representa. O próprio êxito do protagonista, que no momento decisivo recusa perpetuar o rito de transmissão do trono, confirma esta representação crítica da vida em sociedade, em que a sobrevivência é apresentada como condição essencial.

5. Para terminar esta primeira parte do estudo, importa ainda fazer uma breve referência a algumas das outras versões do conto inicialmente referidas, com o objectivo principal de mostrar a tendência para o aprofundar da linha mais realista já observada no texto de Consiglieri Pedroso, e de fornecer simultaneamente uma imagem mais fiel da riqueza da figura tradicional de João Grilo.

A referida tendência realista passa em primeiro lugar pela modificação do próprio nível etário do protagonista. Na maior parte das versões (exceptuando o n.º 181 da colecção de Leite de Vasconcelos e o texto de Adolfo Coelho, em que tal pormenor passa despercebido ao narrador), João é apresentado como sendo um homem, um adulto portanto. O estatuto sócio-profissional e a motivação para o início da demanda também são geralmente diferentes: João Grilo é apresentado como um pobre carvoeiro que, não gostando da vida que levava, decide tornar-se adivinhão, dirigindo-se ora para a corte (Teófilo Braga) ora para a Universidade de Coimbra (Adolfo Coelho); pode ainda ser apresentado como “um fulano que andava a vender abanos, cabazes, com um burrito p’ las aldeias” e que “vendo-se aborrecido com a rapazida, tratou de vender o burrinho e tudo que trazia e foi para Coimbra e pôs-se a adivinhar” (Soromenho, n.º 190). Apenas em três textos encontramos uma situação claramente diferente: em Ataíde Oliveira, pressionado pela pobreza e pela fome, simula — com a ajuda da mulher — o roubo e posterior descoberta de uma junta de bois pertencente ao seu compadre rico, em consequência do que adquire grande fama de adivinho, acabando por ser chamado à corte para resolver o mistério de um roubo (a proximidade relativamente às narrativas II e IV dos *Contos Populares Russos* de Alfredo Apell é evidente); no n.º 180 de Leite de Vasconcelos, Grilo é casado e vive pobremente com a mulher, pelo que decide ir “por esses mundos além fazer de adivinhão”, contrariando desse modo a companheira, que não confiava nas suas capacidades, acrescentando por isso “de merda” ao letreiro dizendo “Adivinhão” que o protagonista levava nas costas ao sair de casa, circunstância que — como seria de



esperar — irá desencadear uma cena de cómico de situação relacionada com excrementos; no n.º 189 de Soromenho, Grilo é apresentado como um mestre sapateiro que, tendo colocado um anúncio no jornal afirmando que adivinhava tudo, é chamado pelo rei para descobrir o autor de um grande roubo acontecido na corte.

Quanto às peripécias da intriga, e embora o núcleo básico não sofra grandes alterações, também há diferenças notórias de versão para versão. Assim a descoberta dos ladrões passa quase sempre pela situação que observámos em Consiglieri Pedroso: pequenas diferenças podem ser encontradas em Teófilo Braga (tendo exigido três jantares como condição prévia, João Ratão pronuncia de modo algo diferente as frases ambíguas: “O primeiro já cá está! O primeiro já cá está!” e “O segundo já cá está! O segundo já cá está!”), recebendo a denúncia dos criados logo ao fim da segunda refeição); no n.º 189 de Soromenho (na medida em que, devido à clara modernização do texto, os autores do roubo são três criadas, o prazo concedido pelo rei é de três noites, pelo que as frases são proferidas no feminino: “Ai, que já cá está uma! Já só faltam duas!”); e ainda em Adolfo Coelho (dado que a tentativa de descoberta dos ladrões é precedida por uma sequência de qualificação, no decurso da qual o rei testa o protagonista com as habituais perguntas relativas ao grilo e ao sangue de porca, João Grilo — devido à fama de adivinhão entretanto adquirida — limita-se a receber de imediato a confissão dos criados, neste caso dois). O n.º 180 de Leite de Vasconcelos é a única versão de que esta estrutura de base está ausente.

Pequenas diferenças se notam também em relação ao objecto roubado, que nem sempre coincide com as jóias da princesa: em Teófilo Braga fala-se de “um grande roubo”; em Adolfo Coelho refere-se que “tinham roubado um tesouro ao rei de Portugal”; em Ataíde Oliveira diz-se que fora “um importante roubo de grandes quantias tiradas do erário”; em Soromenho menciona-se “um roubo muito importante” (n.º 190) ou “uma porção de jóias” (n.º 189).

A reacção de João Grilo perante a confissão dos criados e pedido de colaboração por parte destes também varia: ao contrário do que acontece na versão que explorámos anteriormente (e também na de Ataíde Oliveira) — nas quais Grilo assumia e respeitava o compromisso de proteger os ladrões —, em todas as outras versões em que esse motivo está presente o protagonista denuncia-os ao rei, mesmo quando — como acontece em Adolfo Coelho e no n.º 190 de Soromenho — eles (ou elas) lhe oferecem uma parte do roubo.

O desenvolvimento — amplificativo — da sequência final também está presente nas outras versões: em Teófilo Braga segue-se uma única adivinha em que o pretexto é “um copo cheio de mijo de porca”, que João bebe, respondendo com a habitual fraseologia popular; no n.º 181 de Leite seguem-se as adivinhas referentes ao grilo e ao rabo de porca escondidos na mão do rei, o mesmo se passando — mas por ordem inversa — no n.º 189 de Soromenho e na versão de Ataíde Oliveira (com ligeiras diferenças de pormenor); no n.º 190 de Soromenho a segunda adivinha é uma variante daquela com que terminava o texto de Consiglieri Pedroso: o rei pergunta a Grilo o que é que o cavalo dele fizera ao sair da cavaliariça, obtendo como resposta um desabafo interrogativo: “Atão, ainda faltava mais essa merda?”. Caso diferente é o de Adolfo Coelho, na medida em que, como já tivemos oportunidade de referir, a posição e a função desta sequência aparecem alteradas. Diferente é ainda o n.º 180 de Leite, o que tem a ver com a circunstância de se tratar de uma versão de cunho mais acentuadamente facetado: devido ao letreiro que ostentava nas costas, o protagonista começa por ser alvo de uma tentativa de troça por parte de um grupo de estudantes (motivo muito difundido no conto popular e na anedota), os quais o metem na cloaca de olhos vendados, convidando-o a adivinhar em troca de uma boa soma de dinheiro; uma vez mais, o sucesso resulta de uma frase dita ao acaso: recordando o dito da mulher, João deixa escapar o seguinte desabafo: “ Bem me dizia ela, que eu era o adivinhão da m...”. Seguem-se as habituais perguntas sobre o grilo e sobre a porca, a que se junta ainda uma sobre “figos de burro”, próxima da que comparece em Consiglieri Pedroso.

Quanto ao desfecho, a situação mais comum é regressar João Grilo à sua terra, muito rico. O casamento com a princesa verifica-se apenas na versão de Teófilo Braga e no n.º 181 de Leite, o que justifica a inclusão de um provérbio final: “Quem não se aventurou, / Não perdeu nem ganhou”. Também Adolfo Coelho diverge, devido ao facto de a sua versão comportar uma espécie de ciclo de aventuras: desvendado o mistério do roubo, o herói ainda será chamado a cuidar da princesa — que ficara com um osso atravessado na garganta —, acabando por ser nomeado médico do hospital e da casa real. Depois de uma visita ao abarrotado hospital — no decurso da qual a simples ameaça de submeter no dia seguinte todos os doentes a uma intervenção cirúrgica se revela surpreendentemente milagrosa —, Grilo adquire grande fama e decide cursar Medicina na Universidade, convertendo-se por fim no *Doutor Grilo*.

Exceptuando esta passagem do adivinho a *doutor* efectivo, a parte final do conto de Coelho revela-se muito próxima da versão lituana descrita por Alfredo Apell. Aí o protagonista, depois de ter adquirido fama de adivinho à custa de expedientes astuciosos, é chamado à corte para curar a única filha do rei, que padecia de uma doença grave. Tendo experimentado em vão uma série de drogas, e vendo que se esgotava o prazo que lhe fora concedido, o protagonista — desesperado — diz à princesa que não há a mínima hipótese de cura; tal notícia provoca-lhe um grande choque, em consequência do qual lhe rebenta na garganta um abcesso não detectado, de modo que começa a deitar pus e sangue pela boca, acabando por ficar curada, o que é motivo de regozijo geral. Deste confronto, parece ser possível observar que o motivo do conto lituano foi desdobrado na versão de A. Coelho: para além da cura da princesa, realizada igualmente de forma pouco canónica, temos no conto português a visita ao hospital e uma *cura* milagrosa provocada pelo susto; acontece porém que esta cura já não apresenta um carácter fortuito, na medida em que a exclamação do protagonista é assumida como uma ameaça consciente, visando o resultado que acaba por se verificar.

Embora não tenhamos a pretensão de fazer um estudo exaustivo sobre este motivo, acrescentaremos que na colectânea de Leite de Vasconcelos figura um conto intitulado “Médico à força” (vol.II, n.º 660, versão recolhida por Ana de Castro Osório) que apresenta grandes semelhanças relativamente ao texto que estamos a comentar. Trata-se da história de um homem que, não tendo mais nada senão um livro de medicina, resolve seguir a carreira médica. Contra o que seria de esperar, consegue curar muita gente — sempre com o recurso a métodos pouco ortodoxos —, o que lhe traz grande fama e lhe acarreta novas e maiores responsabilidades. Chamado ao hospital, adopta um estratagema semelhante ao do Grilo de Adolfo Coelho: afirma que “Este, aquele e aqueloutro não têm remédio e por isso matam-se, queimando-os; e com a cinza deles hão-de curar-se os que estão melhorzinhos”. A reacção não se fez esperar: “Os doentes, assim que ouviram a sentença condenatória, puseram-se todos em marcha, mais ou menos segura, conforme suas pernas ou forças lho permitiram. Só os coxos de todo, (coitados dos desgraçadinhos, que dó!) é que morreram de susto nas camas. Com isto constou que o *médico* era tão entendido, que até só com a vista curava”. Mas os trabalhos do herói não terminam aqui; à semelhança de Grilo, também ele é chamado ao palácio, onde a rainha estava há dias engasgada. O método de cura, embora mais radical, pouco difere: “pega pelas pernas à rainha, ergue-lhe as saias e chimpa-lhe com a

gamela, nasseira, ou o que era, do barro no sítio onde as costas perdem o nome!"; a rainha, num misto de susto e indignação, tenta gritar, acabando por vomitar um osso enorme.

Por esta breve referência contrastiva às principais versões registadas do conto de João Grilo, cremos que não será difícil concluir que se trata de uma narrativa particularmente rica e com muitos motivos que valeria a pena explorar de modo mais detido, seja pelo facto de convocar elementos de vários universos — o que, como vimos, tem permitido o seu desenvolvimento em direcções divergentes, autorizando actualizações que, longe de a descaracterizarem, só a enriquecem —, seja pela visão do mundo nela proposta, uma visão marcada por um riso algo demolidor, que, no n.º 189 da antologia Soromenho, chega ao ponto de colocar na boca do rei frases como esta: "Ó homem duma filha da puta, vá-se já embora!".

6. Antes de passarmos à reflexão sobre a presença do tema no Brasil, apenas um brevíssimo comentário das duas adaptações do conto no âmbito da literatura infantil. Tínhamos dito atrás que se tratava de um caso interessante, o que antes de mais nada se deve ao esforço de recuperar para um público infantil uma história tradicional, que assim vê a sua sobrevivência assegurada. Como seria de esperar, e não obstante cada uma das obras tomar como ponto de partida uma das versões já comentadas, ambos os textos apresentam curiosas particularidades, próprias de obras assumidamente dirigidas a crianças.

António Torrado é quem revela um maior grau de inovação. Certamente procurando obter um efeito fonético e rítmico mais apurado, dá ao protagonista o nome de Danilo Grilo. Por outro lado, e certamente não por acaso, os ladrões são agora dois fidalgos, que procuram subornar o adivinho. Além disso, o processo de desmascaramento é intencionalmente complicado: Grilo leva o rei a chamar à sua presença todos os fidalgos, de forma a identificar aqueles que tremessem e gaguejassem perante o monarca (num método de punição incomparavelmente mais requintado). Seguidamente, por um novo processo de amplificação, ocorre o roubo das jóias da princesa, situação resolvida com um curioso teste posto em prática pelo herói (numa recuperação de um conhecido motivo tradicional): todos os soldados deveriam passar a mão pelo pêlo do burro, o qual deveria zurrar perante o ladrão. Como nada disto aconteceu, para impaciência do pouco inteligente monarca, o protagonista pede aos suspeitos que lhe mostrem as mãos, verificando então que os ladrões eram os três que apresentavam as mãos... limpas (justamente porque — temendo a reacção do burro

— não se tinham atrevido a passar as mãos pelo seu pêlo, sujo do pó do carvão). O comentário satírico de Grilo não poderia ser mais claro: “Não será o meu burro um sábio ao pé destes burros que da sabedoria de um burro se arrecearam?”. Curiosamente, este arditoso processo a que o herói recorre é muito semelhante àquele que comparece na versão brasileira do conto, recolhida por Câmara Cascudo. Aí, o adivinho reúne todos os suspeitos — criados, e não fidalgos — numa sala, cobre um galo com uma toalha e manda que todos passem a mão no animal, afirmando que este denunciaria o ladrão cantando. Acontece porém que o galo havia sido coberto de fuligem, pelo que deveria ficar com a mão suja quem lhe tocasse; como seria de prever, os dois ladrões são descobertos pelo facto de apresentarem as mãos limpas, dado que optaram por não arriscar a sorte, fingindo apenas que se submetiam ao teste.

Segue-se, na linha da versão de Adolfo Coelho, a cena em que — nas palavras do pouco isento narrador — “Um osso, um miserável osso atravessara-se nas goelas de Sua Alteza”, situação prontamente resolvida pelo herói que, perante a ineficácia dos médicos, se decide a aplicar um método que já havia testado com êxito na cadela do seu tio-avô: introduz bolinhas de manteiga nas goelas da princesa e, com uma pena, faz-lhe cócegas nos pés, no pescoço e atrás das orelhas. Quanto à parte final, ela não apresenta diferenças relativamente à versão que serviu de guia a António Torrado.

Como se pode ver por este breve resumo comentado, o conto tradicional foi adaptado com mestria e com respeito — o que, infelizmente, não é muito habitual; o autor conseguiu captar o espírito da história e a personalidade do herói, introduzindo um ou outro elemento com o selo de garantia da tradição, pelo que a *glória* de João (ou Danilo) Grilo saiu, uma vez mais, reforçada.

Algo de semelhante acontece com a obrinha de Glória Bastos, que tomou por base (exceptuando a parte final) a versão de Consiglieri Pedroso, e em relação à qual é de notar sobretudo o modo como o texto foi *aberto* e convertido em espaço lúdico-didáctico que constantemente convida o jovem leitor à participação. É assim que, tomando a história sempre como ponto de partida, se pede à criança que faça corresponder as palavras às figuras, percorra um determinado itinerário com falsas pistas, ordene palavras, resolva pequenos problemas de aritmética como condição para que a narração prossiga, descubra diferenças entre duas figuras, complete os espaços em branco... Curioso é ainda o facto de alguns problemas de matemática elementar serem propostos em forma de adivinha, com toda a aparência de texto tradicional, como é o caso desta que João Grilo convida os pais

a resolver como condição necessária para que ele vá procurar uma mulher rica:

*Quatro sacos de dinheiro,  
Cada qual com dez moedas.  
Quantas terá o primeiro,  
Se lhe acrescentar o segundo  
E lhe tirar o terceiro?*

7. Muito rapidamente, vejamos agora alguns aspectos relacionados com a presença do tema de João Grilo no Brasil, ao nível da literatura de cordel. Continente poético — e não só poético! — durante longas décadas esquecido pela classe culta, para quem o Brasil parece continuar sendo “uma longa descoberta por fazer” (para retomarmos as palavras proferidas pelo português Adolfo Casais Monteiro num artigo de 1965, precisamente dedicado a esta vertente da cultura brasileira<sup>29</sup>), tem sido nos últimos tempos objecto de um denodado interesse por parte de novos investigadores, incluindo alguns especialistas universitários. Está assim a ser dada a melhor sequência aos esforços pioneiros de homens como o incansável Luís da Câmara Cascudo e de escritores — por muitos críticos rotulados como *regionalistas* — que souberam comungar com a alma do povo e da tradição, de José Lins do Rego a Ariano Suassuna (que inclui João Grilo na sua peça mais unanimemente apreciada, o *Auto da Compadecida*, de 1957), passando por muitos outros.

Integrado pelos especialistas no grupo que abarca as produções de tema tradicional — pese embora a circunstância de o seu tratamento, ainda que projectado num tempo geralmente mítico, já apresentar marcas do contexto brasileiro e até, mais especificamente, nordestino —, o João Grilo do cordel brasileiro apresenta-se como um autêntico anti-herói popular, picaresco, emparceirando (e deles recebendo alguma influência) ao lado de personagens como Pedro Malasartes (bastante diferente do seu homónimo português) ou Cancão de Fogo<sup>30</sup>. Para ficarmos com uma visão um pouco

---

<sup>29</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais — *A Literatura Popular em Verso no Brasil*, Lisboa, 1965 (Separata de *Ocidente*, vol. LXIX).

<sup>30</sup> Sobre estas e outras figuras ver o recente trabalho de BORGES, Francisca Neuma Fachine — *A Malandragem na Literatura de Cordel Portuguesa e Brasileira: Tradição e Contemporaneidade*, in “Literatura Popular Portuguesa — Teoria da Literatura Oral / Tradicional / Popular”; compilação das comunicações apresentadas no colóquio realizado em 26, 27 e 28 de Novembro de 1987, Lisboa, F. C. Gulbenkian — ACARTE, 1992, p. 7-23.

mais precisa desta vertente da versão brasileira do tema, detenhamo-nos com a brevidade possível num dos folhetos dedicados à nossa personagem: *Proezas de João Grilo*.

Trata-se de um folheto cuja autoria não está bem determinada, situação aliás frequente, não só por se tratar de literatura tradicional (que quase sempre começa por ser composta na oralidade), mas também devido à tendência para editor e autor se confundirem. Segundo parece, é a ampliação de um pequeno folheto de oito páginas, *As Palhaçadas de João Grilo*, da autoria de João Ferreira de Lima; a partir de 1948, o texto passa a circular com o título *Proezas de João Grilo*, apresentando 32 páginas, desconhecendo-se se o autor seria ainda João Ferreira de Lima ou o poeta e editor João Martins de Ataíde.

Embora não se trate de um folheto dos mais extensos, mesmo assim o texto em causa é composto por 851 versos redondilhos, o que desde logo, e em conjunto com o título, sugere o desenvolvimento “expansivo” da figura relativamente àquilo que se encontrava na tradição portuguesa. De resto, a simples leitura das primeiras estrofes é suficiente para confirmar esta impressão. Ai se sintetiza a diferença prodigiosa que marcou João:

*João Grilo foi um cristão  
que nasceu antes do dia  
criou-se sem formosura  
mas tinha sabedoria  
e morreu depois da hora  
pelas artes que fazia*

ou os acontecimentos extraordinários que anunciam o seu nascimento:

*Na noite em que João nasceu  
houve um eclipse na lua  
e detonou um vulcão  
que ainda continua  
naquela noite correu  
um lobisomen na rua.*

Segue-se a narração seleccionada de passos da infância do anti-herói, todos eles reveladores da sua propensão para pregar partidas, seja com intenção satírica (como acontece com aquelas em que o padre figura como vítima), seja com mero intuito brincalhão como acontece nesta passagem:

*O rio estava de nado  
vinha um vaqueiro de fora  
perguntou: dará passagem?  
João Grilo disse: inda agora  
o gadinho de meu pai  
passou com o lombo de fora*

*O vaqueiro bota o cavalo  
com uma braça deu nado  
foi sair já muito embaixo  
quase que morre afogado  
voltou e disse ao menino:  
você é um desgraçado*

*João Grilo foi ver o gado  
para provar aquele ato  
veio trazendo na frente  
um bom rebanho de pato  
os patos passaram n' água  
João provou que era exato.*

Este motivo surge também no conto popular, como se pode verificar pela leitura do texto “O menino sabido e o padre”, incluído nos *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo. Quanto a Portugal, Leite de Vasconcelos recolheu em 1882 um conto bastante próximo desse (embora sem o pormenor específico dos patos), a que deu o título de “Dote de casamento”<sup>31</sup>.

Outro aspecto interessante da infância de Grilo tem a ver com o seu percurso escolar, naturalmente tocado pela marca do prodígio:

*João Grilo em qualquer escola  
chamava o povo atenção  
passava quinau nos mestres  
nunca faltou com a lição  
era um tipo inteligente  
no futuro e no presente  
João dava interpretação.*

---

<sup>31</sup> *Contos Populares e Lendas*, vol. I, n.º 173, pp. 291-292.



E é justamente ao *quinau nos mestres* que é dedicada uma longa série de estrofes, ao longo das quais o *aluno* vai propondo diversas adivinhas tradicionais a que o professor não consegue responder. Sirva de exemplo a seguinte:

— *Me responda, professor  
entre grandes e pequenos  
quero que fique notável  
por todos nossos terrenos  
responda com rapidez  
como se chama o mês  
que a mulher fala menos?*

*Esse mês eu não conheço  
quem fez esta tabuada?  
João Grilo lhe respondeu:  
ora sebo, camarada  
para mim perdeu o valor  
ter o nome de professor  
mas não conhece de nada*

— *Esse mês é fevereiro  
por todos bem conhecido  
só tem vinte e oito dias  
o tempo mais resumido  
entre grandes e pequenos  
é o que a mulher fala menos  
mestre, você está perdido.*

Numa apropriação clara de um motivo do conto popular, o herói pícaro surgir-nos-á mais à frente envolvido numa curta aventura: empoleirado no cimo de uma árvore, escuta casualmente os planos de um grupo de ladrões, antecipando-se na chegada à capela escolhida como local de encontro e, disfarçando-se de morto (fazendo assim lembrar a quinta novela da segunda jornada do *Decameron*, de Boccaccio), consegue assustá-los e apoderar-se de todo o dinheiro, justificando-se perante a mãe do seguinte modo: “O ladrão que rouba outro / tem cem anos de perdão”.

Terminada esta sequência, o folheto entra finalmente na parte principal e mais característica do ciclo, que é justamente a da chamada de João Grilo à presença do rei. Neste caso, trata-se de um Sultão, o que parece traduzir uma contaminação do filão tradicional das *Mil e Uma Noites*, aspecto

compreensível se pensarmos que o cordel nordestino é “o território da magia e do fantástico” e “uma terra sem fronteiras”<sup>32</sup>. É-lhe então anunciado que, sob pena de morte, terá de responder a doze perguntas no prazo máximo de quinze dias. Sucedem-se agora as interrogações, quase todas elas em forma de adivinha de nitido sabor tradicional e repescadas até de outros folhetos dominados por uma situação de base semelhante, como é o caso daqueles que se centram sobre a figura da Donzela Teodora. O interrogatório abre com o conhecido enigma da esfinge, a que o herói responde com a mesma facilidade de Édipo:

*Perguntou: qual o animal  
que mostra mais rapidez*

*que anda de 4 pés  
de manhã por sua vez  
ao meio-dia com dois  
passando disto depois  
à tarde anda com três?*

*O Grilo disse: é o homem  
que se arrsta pelo chão  
no tempo que engatinha  
depois toma posição  
anda em pé e bem seguro  
mas quando fica maduro  
faz 3 pés com o bastão.*

De qualquer das formas, a ligação com a tradição portuguesa não se perde completamente, pelo que mais à frente, tendo o rei escondido uma bacorinha, encontramos a mesma fraseologia popular do conto português:

*João lhe disse: esse objeto  
nem é manso nem é brabo  
nem é grande nem é pequeno  
nem é santo nem é diabo  
bem que mamãe me dizia  
que eu ainda caí  
onde a porca torce o rabo.*

---

<sup>32</sup> QUEIROZ, Jeová Franflin de — *Sertão só se informa bem quando o cordel aparece*, in “Interior”, Brasília, 3 (38), Maio/Junho de 1981. (Citado em *Literatura de Cordel: Antologia*, org. de José Ribamar Lopes, Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 1982, p. 674.)

Superada esta prova, a fama do anti-herói aumenta, pelo que não é de estranhar que tenhamos ainda oportunidade de o ver convertido numa espécie de Salomão popular. Certo dia chega à corte um mendigo condenado à prisão pelo facto de, tendo ido pedir esmola a casa de um duque e tendo sido recebido na cozinha, não ter resistido à tentação olfactiva de um cozinhado de galinha, colocando o seu naco de pão a receber o vapor que saía da panela; o duque ficara furioso, acusando-o de ter roubado o sabor da comida e exigindo a correspondente indemnização. A sentença de Grilo não poderia ter sido melhor: entrega a importância devida ao mendigo, pedindo-lhe que a coloque na sacola e que a abane, de forma a que o duque possa ouvir o tinir das moedas. Perante a estupefacção do nobre, o herói remata da seguinte maneira:

— *Você diz que o mendigo  
por ter provado o vapor  
foi mesmo que ter comido  
seu manjar e seu sabor  
pois também é verdadeiro  
que o tinir do dinheiro  
represente seu valor.*

Este exemplo de justiça corresponde a um motivo muito difundido do conto popular, aliás arrolado por Aarne-Thompson<sup>33</sup> sob a designação J1172.2 — *Payment with the clink of the money*. Motivo parecido é o J1551.1 — *Imagined intercourse, imagined payment*, que aparece desenvolvido no texto “A Mulher Sedutora”, do poeta popular português Joaquim Moreira da Silva<sup>34</sup>.

Supomos que esta rápida viagem pelo folheto *Proezas de João Grilo* terá sido suficiente para mostrar o modo como, partindo de uma base mínima recebida de Portugal, a tradição popular brasileira — concretamente a tradição nordestina — se apropriou do tema, expandindo-o numa linha de crítica social (que, como tivemos oportunidade de ver, já se encontrava presente no modelo inicial), e sobretudo enraizando-o na realidade local, constantemente entrevista, mesmo se um espaço e um tempo indefinidos parecem dominar.

<sup>33</sup> THOMPSON, Stith — *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., revised and enlarged edition, Indiana University Press, 1975.

<sup>34</sup> *Antologia Poética*, introdução, selecção e notas de Armanda Zenha; prefácio de Arnaldo Saraiva, Vila do Conde, Câmara Municipal, 1987, pp. 221-229.

8. Para terminar, passemos agora ao aspecto talvez mais curioso da manifestação do tema de João Grilo na literatura de cordel brasileira: referimo-nos ao facto de a figura de Camões ter passado por um processo de mitificação que a levou a uma sorte de colagem relativamente ao popular adivinhão (e não só a ele). É assim que, ao lado do Camões dos eruditos, existe hoje no Brasil um Camões popular, investido no papel de anti-herói pícaro que sempre sai por cima das situações difíceis em que os poderosos procuram colocá-lo, recebendo os aplausos do povo que ele representa. A este assunto se referiu já, em 1973, Joel Pontes<sup>35</sup>, um especialista brasileiro da literatura de cordel, comentando assim fenómeno aparentemente tão estranho: “Eis aí um Camões brasileiro, o também chamado Camonge pelos ignorantes, que se prolonga em personagem (inteligente) de anedotas de todos os tipos, inclusive fesceninas, nas quais contracena com Bocage e poetas e políticos brasileiros de todos os tempos. Um Camões eterno, ou que se tem eternizado porque se moderniza, sem qualquer vínculo com o ‘português da anedota’, o típico, ou qualquer outro português. Um tipo nordestino (...)”. Também Gilberto Mendonça Teles, numa obra intitulada *Camões e a poesia brasileira*<sup>36</sup> — em que procura rastrear os vários níveis da cultura brasileira em que a presença do grande poeta português se tem feito sentir — estuda brevemente o tema, num capítulo justamente intitulado “O mito camoniano”, em que reivindica a importância cultural deste aspecto do cordel brasileiro:

“Na verdade o nome de Camões possui no Brasil inteiro, não só no Nordeste, uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura. O termo *Camões* transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico, como um dos tais arquétipos que sobrevivem no inconsciente colectivo, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capaz de vencer os poderosos e beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples facto de enganar o ‘rei’, de lesar o comerciante ou, como se diz, capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor do poder real ou temporal” (pp. 241-242).

---

<sup>35</sup> *Camões de cordel*, in “Colóquio / Letras”, n.º 12, Lisboa, Março de 1973, pp. 58-63.

<sup>36</sup> Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1973.

Mais recentemente ainda, em 1984, num breve artigo publicado no *Jornal de Letras*<sup>37</sup>, Arnaldo Saraiva voltou ao tema com novos elementos. Desse artigo parece-nos importante sobretudo reter a perspectiva em que a questão é colocada — a do confronto entre a celebração camoniana popular e a celebração camoniana erudita, que parece perder para a primeira:

“Há muita gente que celebra Camões e age em relação a poetas e artistas portugueses contemporâneos como os contemporâneos de Camões que o perseguiram ou desprezaram.

E há muita maneira de celebrar Camões; a pior é certamente a da discursata inflamada e patriótica, ou a do artigo repetitivo e inflacionário; boa é sem dúvida a da edição e divulgação dos seus textos; e óptima é a da atenção aos altos princípios de sabedoria, de ética e de estética que podemos ler na vida e na obra de Camões.

De qualquer modo, poucas homenagens ao Poeta me parecem tão expressivas como a dos poetas populares, às vezes analfabetos, do Nordeste do Brasil que usam o nome de Camões nos seus folhetos de cordel”.

Por outro lado, parece-nos ainda importante a ideia de que tais manifestações populares não andam tão afastadas quanto isso do verdadeiro Camões: “(...) algum fundamento há na relação deste mito com a história: o pícaro, o esperto, o sabido, o licencioso podem derivar do jovem culto, do experimentado (até em zaragatas), do sábio, do apaixonado; mas isso talvez só tenha sido possível porque Camões sempre se quis e esteve do lado popular — o que se vê na sua relação com o poder, ou no ponto de vista do enunciado dos *Lusíadas*, mas também se vê na relação com a linguagem; nos seus autos, nas suas cartas, na sua lírica vê-se perfeitamente como Camões conhecia e dominava a língua popular”.

Feita esta chamada de atenção para a presença fecundante de Camões na cultura popular do Brasil (fenómeno que se verifica também em Portugal, mas sobretudo ao nível da anedota), poderíamos prosseguir, mostrando a maneira como se processa a colagem do autor d’ *Os Lusíadas* (a ser ele o “Camões” da literatura de cordel, o que não é seguro a avaliar pelas reflexões de Joel Pontes e de Arnaldo Saraiva) à figura de João Grilo — e não só a esta, aliás, mas também às de outros heróis e anti-heróis

---

<sup>37</sup> *Camões e a Poesia de Cordel Brasileira*, in “Jornal de Letras, Artes e Ideias”, n.º 106, de 17 a 23 de Julho de 1984. O autor voltaria ainda ao tema com um artigo intitulado *Camões de Cordel*, publicado no “Jornal de Notícias” em 24 de Abril de 1988.

populares<sup>38</sup>. Acontece, porém, que isso seria matéria para um estudo autónomo; de resto, parte desse trabalho já foi feito. Manuel Diegues Júnior<sup>39</sup> procedeu ao confronto entre os folhetos *As Perguntas do Rei e as Respostas de João Grilo*, de António Pauferro da Silva, e *As Perguntas do Rei e as Respostas de Camões*, de Severino Gonçalves de Oliveira — mostrando as semelhanças flagrantes e concluindo claramente que “Fácil é verificar a identidade na criação dos personagens, com Camões se transformando em figura popularisca, do mesmo género de João Grilo ou de seu maior antepassado, o Malasartes”<sup>40</sup>. De qualquer modo, outros folhetos em que essa figura intervém — *Astúcias de Camões, Camões e o Rei Mágico, O Grande Debate de Camões com um Sábio, O Filho de Camões...* — continuam a reclamar uma atenção mais séria dos especialistas. Quanto a nós, ficaremos por uma brevíssima referência a outro folheto, *O Casamento de Camões com a Filha do Rei*, da autoria de José Costa Leite.

Apresentando uma estrutura narrativa muito simples e revelando uma grande proximidade relativamente aos dois folhetos confrontados por Diegues Júnior, este texto apresenta-nos um Camões convertido em homem do povo, enfrentando e vencendo o  *muito encapetado* rei D. Luís II. A prova consiste numa longuíssima série de perguntas — nada menos do que 48 —, quase todas adivinhas tradicionais, muitas delas recorrentes na literatura de cordel nordestina. A série abre com uma que lembra aquela piada que, há alguns anos e a propósito da alegada inflação de viagens do Presidente Mário Soares, dava como tradução japonesa do nome do político português a expressão *Táki Táli Tákulá*:

*Disse o rei: diga o que é  
que por aqui sempre está  
e também está ali  
mas não está acolá  
quando ela sai daqui  
fica sempre por ali  
e para aqui volta já.*

---

<sup>38</sup> Ver, em especial, CAMPOS, Renato Carneiro — *Pedro Malasartes — ‘O Amarelinho’ — Camões na Literatura de Cordel*, in “Ideologia dos Poetas Populares”, Recife, MEC/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, CDFB/FUNARTE, 1977.

<sup>39</sup> DIEGUES JÚNIOR, Manuel — *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel*, in “Literatura Popular em Verso: Estudos” (org. de Manuel Diegues Júnior et alii), Belo Horizonte/São Paulo/(Rio de Janeiro), Itatiaia/EDSUP/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, pp. 27-177.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, pp. 84-85.

*Disse Camões: Senhor rei  
o que está sempre aqui  
mas não está acolá  
e também está ali  
fica aqui não fica lá  
e nem fica em acolá  
é somente a letra i.*

Aí figura também uma pergunta há pouco usada como anedota. George Bush, preocupado com a escolha do seu sucessor, põe à prova o seu vice Quayle, usando uma estratégia que lhe fora ensinada por Thatcher e que consistia em perguntar-lhe qual era o filho dos seus pais que não era seu irmão. Ao contrário de Major — o primeiro a ser assim testado —, e ao contrário de Camões, o americano não consegue resolver o problema, apesar da ajuda de Kissinger. No folheto, a situação é apresentada deste modo:

*E o rei disse a Camões:  
chegou o momento seu  
qual o filho do teu pai  
e da tua mãe que não é teu  
irmão e nem tua irmã?  
Com sua voz firme e sã  
Camões respondeu: Sou eu.*

Há casos em que a surpresa é maior, seja pela linguagem metafórica da pergunta:

*(...)  
quem é que nasce enforcado  
e só morre degolado  
pra dar alimentação?      (cacho de bananas)*

seja pela lucidez crítica da resposta:

*(...)  
diga qual é o vivente  
que mais deve neste mundo.*

*Disse Camões: É o povo  
que vive se maldizendo  
pede e diz: Deus que lhe pague  
o motivo eu não entendo  
e o velhaco safado  
engana e compra fiado  
Deus é que fica devendo.*

seja ainda pela apresentação de um monarca próximo do povo, tanto pela formação, como pelo comportamento e pela linguagem:

*Disse o rei: está danado  
a você ninguém enrasca  
mas tenho a certeza que  
você comigo se lasca  
quem foi que primeiro pecou  
responda que aqui estou  
ou seu lombo larga a casca.*

Como se vê, o Camões deste folheto — que será elevado à categoria de conselheiro, receberá uma recompensa em dinheiro e casará ainda com a princesa — está já distante do João Grilo do conto português, embora o esteja menos do seu homónimo no cordel brasileiro. Mesmo assim, é possível detectar afinidades básicas, devidas sobretudo à circunstância de estarmos ainda perante um anti-herói popular; um anti-herói que ultrapassou condicionalismos de espaço e de tempo, convertendo-se em traço de união do povo *brasílico*.

9. Chegamos assim ao fim deste estudo, em que procurámos reflectir sobre o conto popular dominado pela figura de João Grilo numa perspectiva que desse minimamente conta da sua presença na tradição portuguesa e brasileira.

Para além das outras conclusões a que fomos chegando, importa reter a ideia de que um estudo satisfatório deste como de outros temas da cultura tradicional portuguesa ou brasileira tem de levar em conta informações relativas a ambos os lados do Atlântico. Com efeito, da mesma forma que o João Grilo brasileiro (e seus parentes mais próximos, como Camões) se compreende e explica melhor através do seu progenitor português — também o desenvolvimento que o tema conheceu no Brasil ajuda a identificar



os traços básicos desta personagem no conto popular de Portugal e a vislumbrar melhor o sentido do seu comportamento. Reduzir o problema ao esforço de provar uma mera filiação é contrariar o sentido da história; mesmo nos casos em que a semente foi deixada pelo nosso povo, o mais frequente é que ela se tenha desenvolvido autonomamente, adaptando-se às condições locais e cruzando-se, miscigenando-se, com outras tradições.

*Francisco Topa*

## PRESENTIFICAÇÃO E EFEITO DE EMPENHAMENTO

### BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REDUÇÃO DA DISTÂNCIA NARRATIVA NO ROMANCE POLITICAMENTE EMPENHADO DOS ANOS TRINTA E QUARENTA \*

Seria provavelmente interessante estudar como duas tradições relativamente divergentes — o Populismo e o Naturalismo — competiram com a influência Modernista na feitura do *novo realismo social* do século XX. Elementos que associamos com estes três movimentos aparecem combinados em proporções variáveis num grande número de romances publicados em várias línguas e países, especialmente durante o período de 1930 a 1955. O que nos detém aqui hoje, no entanto, é uma única característica desses romances. Trata-se de uma característica que, a nosso ver, os diferencia da tradição do assim designado *grande realismo*, por um lado, e, por outro, contribui para aquela estratégia literária que é a imagem de marca, se assim lhe podemos chamar, do novo movimento, isto é, o seu *empenhamento* político. A característica a que nos referimos é a redução da distância narrativa, ou aquilo a que chamaremos de ora em diante *presentificação*. Por outro lado, o empenhamento político não deverá ser entendido no sentido, ou apenas no sentido, que Jean-Paul Sartre atribuiu ao conceito de comprometimento ou *engagement* em *Qu'est-ce que la Littérature?*<sup>1</sup> Com efeito, os escritores do *novo realismo social* ou *Neo-realismo*, como foi chamado em Itália e Portugal, acharam não só que estavam obrigatoriamente comprometidos com as questões sociais e políticas do seu tempo, mas também que, como escri-

---

\* Uma versão abreviada deste trabalho foi apresentada oralmente no Colóquio Internacional «América: Descobrimientos e Desconhecimientos,» realizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em Agosto de 1992.

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul — “Qu'est-ce que la Littérature?” (1948), *Situations II*, Paris, 1964.

tores e cidadãos, deviam publicar obras que produzissem um *efeito de empenhamento* nos seus leitores. Só através da produção desse efeito as suas obras conduziriam à modificação do meio social e político representado, e denunciado, nessas mesmas obras. Foi esta exigência, a de criar um *efeito de empenhamento* no leitor, que os conduziu a agir como experimentalistas e, por conseguinte, os desviou do cânone realista.

Vejamos, pois, como a técnica literária da *presentificação narrativa* se manifesta em alguns romances e como ela pode ser associada à estratégia da produção de um *efeito de empenhamento* no leitor.

O romance de Ignazio Silone, *Fontamara*<sup>2</sup>, começa com as frases seguintes:

Il primo di giugno dell'anno scorso Fontamara rimase per la prima volta senza illuminazione elettrica. Il due di giugno, il tre di giugno, il quattro di giugno, Fontamara continuò a rimanere senza illuminazione elettrica.

O leitor desta abertura constata que o narrador está a contar o que aconteceu *no ano passado* (*l'anno scorso*) em Fontamara. Das linhas que se seguem às citadas conclui-se também que o narrador é um velho e que esse velho está a contar o que aconteceu *no ano passado* a um interlocutor. A fim de compreendermos melhor qual o ano a que o narrador se refere, examinemos as frases com que o romance termina:

Adesso stiamo qui. Per mezzo del Solito Sconosciuto, col suo aiuto, siamo arrivati qui, all'estero. Ma è chiaro che non possiamo restarvi. Che fare? Dopo tante pene e tanti lutti, tante lacrime e tante piaghe, tanto odio, tante ingiustizie e tanta disperazione, che fare?

O leitor fica assim a saber, no final do livro, que o narrador, que é agora aliás a mulher do velho narrador do capítulo de abertura, está a completar a narração feita pelos dois membros do casal de camponeses acerca daquilo que aconteceu em Fontamara desde o dia em que a luz eléctrica fora cortada, até ao momento da narração. Na introdução ao romance, Silone, através do que pode ser entendido como uma espécie de antecâmara semi-ficcional, já informara os seus leitores de que a história contida no livro lhe fora contada por dois camponeses de Fontamara. Explica Silone, assumindo

---

<sup>2</sup> SILONE, Ignazio — *Fontamara*, Zuerich, 1933, ed. rev. Milano, 1957.

o papel de interlocutor dos narradores e, posteriormente, tradutor e transcritor do seu discurso oral:

Prima ha parlato il vecchio. Poi la moglie, poi di nuovo il vecchio. Poi di nuovo la moglie. Mentre parlava la moglie, temo di essermi addormentato, senza però, fenomeno veramente singolare, ch'io perdessi il filo del suo discorso, quasi che quella voce sorgesse del più profondo di me. Quando è spuntata l'alba e mi sono svegliato, ha ripreso a parlare il vecchio. Quello che han detto, è in questo libro.

O leitor também é informado na mesma Introdução de que “os estranhos factos que vou contar aconteceram *no decurso de um Verão em Fontamara*” (itálicos meus). Poder-se-á então concluir que um verão indeterminado em Fontamara (nome fictício dado a uma aldeia italiana) se tornou, uma vez começada a narração da história, num verão determinado: o verão *do ano passado*. O escritor não só escolheu para narradores duas personagens da história (narração homodiegética), mas também duas personagens que estão supostamente a contar ao seu interlocutor (narratório heterodiegético) — aliás àquele que se assume como (trans)escritor — aquilo que *acabou de acontecer* em Fontamara no decorrer dos últimos doze meses.

Qualquer leitor de ficção sabe que o escritor tem o privilégio de poder escolher qual a distância temporal que vai interpor entre a alegada ocorrência dos eventos e a alegada ocorrência da sua narração, assim como entre esta última e o tempo da escrita, o único que a si mesmo se determina. Estas escolhas, porém, têm já, só por si, uma carga semântica importante. Como Paul Ricoeur explicou em *Temps et Récit*, a ficção literária não está suspensa num mundo atemporal, mas, pelo contrário, relaciona-se, a montante, com o tempo histórico real da vida do escritor e, a juzante, com o tempo histórico real da vida do leitor<sup>3</sup>. Silone está a escrever acerca de uma aldeia Italiana pobre tal como ela existira na sua infância e tal como ela ainda existia ao tempo da escrita do livro um pouco por toda a parte em Itália e, provavelmente, em vários outros lugares do mundo. *Fontamara* é um libelo claro contra a situação socio-política italiana da época, independentemente do quanto a obra possa ter também as suas raízes nas vivências infantis do autor. Por outro lado, ao concluir a história com uma pergunta sem resposta — “Che fare?” — o escritor está a desenvolver uma estratégia de alicia-mento que é a de entregar ao leitor a possível resolução dos problemas repre-

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul — *Temps et Récit*, 3 vols.. Paris, 1984, I, 1983, p. 105-62.

sentados no livro. O facto de tudo aparentemente ter acabado de acontecer — como se os dois narradores estivessem a contar aquilo que os jornais correntes poderiam igualmente estar a noticiar (não fora censura fascista impedi-lo) — significa que quando o leitor receber o livro e a informação que ele contém, poderá ainda intervir ele próprio nesses mesmos acontecimentos.

E, efectivamente, se avaliarmos a questão a partir do grande êxito que *Fontamara* teve fora de Itália logo após as suas primeiras edições em várias línguas, o livro deve ter-se tornado num importante instrumento cultural das lutas que então se travaram, um pouco por todo o mundo, contra as ditaduras de carácter fascista.

Citemos como segundo exemplo um romance de Jorge Amado, *Mar Morto* (1936)<sup>4</sup>. O romance abre com duas frases, uma das quais tem o verbo no pretérito perfeito simples e a outra dois sintagmas verbais, o primeiro no pretérito imperfeito e o segundo na pretérito perfeito simples:

A noite se antecipou. Os homens não a esperavam quando ela desabou sobre a cidade em núvens carregadas.

Até aqui temos, pois, uma ocorrência no passado como é próprio do discurso narrativo. Isto não é, porém, o que acontece ao longo de todo o livro. O terceiro capítulo, por exemplo, começa com frases no presente do indicativo:

Judith é mulata e a barriga já se estende, deformando o vestido de chita. Estão todos em silêncio.

Este transitar do passado para o presente pode ser descrito como um mero “pôr em relevo” (*mise en relief*), segundo a terminologia de Paul Ricoeur<sup>5</sup>. O facto permanece de que o tempo presente é uma estratégia narrativa que Jorge Amado usa extensivamente (não só neste como noutros romances), como que a fim de trazer os acontecimentos ficcionais tão perto da percepção do leitor quanto possível. O presente do indicativo corresponde, além disso, à intenção programática de levar o leitor a sentir que acontecimentos tais como os que estão a ser narrados no texto estão ainda a acontecer aquando da leitura desse mesmo texto e, mais importante ainda, estarão ainda a ocorrer *depois* de terminada essa leitura. Pobres pescadores

<sup>4</sup> AMADO, Jorge — *Mar Morto*, São Paulo, 1936.

<sup>5</sup> RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 115-118.

como Guma, agora morto no mar, e Lívia, sua esposa, merecem um destino melhor. Não só são gente bem intencionada como estão também a lutar para melhorar as suas vidas. Merecem toda a solidariedade que o leitor lhes possa providenciar: eles *estão ali*, conduzindo os seus barcos, tanto dentro do mundo ficcional, como fora, no mundo da realidade.

Um terceiro exemplo desta técnica de *presentificação*<sup>6</sup> pode ser extraído do terceiro capítulo de um romance curto do escritor português António Alves Redol, intitulado *Gaibéus*<sup>7</sup>. O narrador invisível, narrando na terceira pessoa, está a descrever um grupo de jovens trabalhadores que abandonaram os campos ao fim de um longo e pesado dia de trabalho:

Foram saltando aos camalhões, de braços a bambolear pela fadiga, pernas em cadência frouxa e troncos engibados pendidos à terra. As cachopas beliscam-se e riem — mas o seu riso soa a falso. Levam nos quadris casacos velhos assolapados de remendos que lhes defenderam os rins da brasa do sol. Os rapazes passam agora pelas rãs que chapinham nos charcos e não atiram torrões para as espantar.

Observe-se que Redol usa o pretérito perfeito simples na primeira frase, mas passa para o presente do modo indicativo nas frases seguintes. Ele usa esta técnica de *mise en relief* regularmente como que a fim de, ele também, obrigar o leitor a se aproximar da acção da história. Uma vontade semelhante de fazer tudo aparecer como se diante dos nossos olhos se passasse é, provavelmente, o que justifica a liguagem sincopada e as frases truncadas utilizadas no sexto capítulo de *Gaibéus*:

Céus e ceifeiros — planície e fogo.

Os gados e os ceifeiros — tudo gado.

Era preciso mais pressa — cada vez mais pressa.

Mais, sempre mais — agora ainda mais.

O patrão da companhia do arroseiro está ali a dois passos, com o chapéu sevilhano sobre a nuca, de polegares nas axilas e expressão calma no rosto.

Melhor talvez do que os exemplos anteriores, esta última citação ajuda-nos a ver aquilo que pode ser um efeito paradoxal e não desejado do uso extensivo e intensivo do presente do indicativo por parte do narrador:

<sup>6</sup> RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 124.

<sup>7</sup> REDOL, António Alves — *Gaibéus*, Lisboa, 1939; ed. rev. 1965.

esse uso presentifica de tal modo o tempo que este como que pára, ao ponto do autor poder inclusive dispensar os sintagmas verbais. Com efeito, inserida no discurso narrativo, a presentificação lembra o tempo indiferenciado da eternidade e a eternidade é estática, como sabemos pelo menos desde as considerações sobre o tempo no célebre Livro 11 de *As Confissões* de Santo Agostinho<sup>8</sup>. Só a eternidade dispensa a modalização temporal. Não obstante esse perigo de estatismo, a narração no presente do indicativo poderá gerar um efeito de imediaticidade, envolvendo o leitor naquilo que é representado como estando a acontecer *aqui e agora*, correspondendo assim às intenções programáticas dos autores do *novo realismo social*. E com isso um *efeito de empenhamento* poderá ser conseguido, o qual podemos explicar do seguinte modo, a título de hipótese teórica: ao ser conduzido a partilhar acontecimentos narrados no presente, o leitor encontrar-se-á na posição incómoda de se ver privado de futuro narrativo, isto é, do “e depois” que ajuda a definir a sequência sintagmática do texto, **excepto no que porventura respeitar àquele futuro que ele próprio leitor estiver preparado para criar**. Textos narrados no tempo presente, ao deixar os tempos subsequentes fora das páginas do livro, tornam-se necessariamente *obras abertas*, para usarmos a terminologia proposta por Umberto Eco<sup>9</sup>. Esta abertura inconclusiva pode, efectivamente, ajudar a criar um *efeito de empenhamento*, especialmente se a dinâmica textual exigir uma resolução que o próprio texto não fornece.

Por outro lado, quando o escritor representa as acções como se elas estivessem a acontecer diante dos nossos próprios olhos (o tempo da leitura também é o tempo presente), dá-se um efeito de acumulação temporalmente indiferenciada, como se um acontecimento se agregasse a um outro e ainda aum outro, sem qualquer modalização temporal. Como Paul Ricoeur explicou em *Temps et Récit*, a discrepância entre o tempo da narração e o tempo atribuído às ocorrências ficcionais é um ingrediente essencial do género narrativo porque o narrador é, por definição, a pessoa ou a voz que conhece a história *antes* do início da sua narração a outrem. Nas próprias palavras de Ricoeur, “le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à l’histoire raconté, donc... l’histoire raconté est le passé de la voix narrative”<sup>10</sup>. Estamos, pois, face a um modo de narrar *subversivo* e, por isso mesmo, *modernista*. O tempo do narrador coincide com o tempo dos aconte-

<sup>8</sup> Sobre Santo Agostinho e as aporias do tempo cf. RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, I, p. 21-65.

<sup>9</sup> ECO, Umberto — *Opera Aperta*, Milano, 1962.

<sup>10</sup> RICOEUR, Paul — *Ob. cit.*, II, p. 186.

cimentos, tal como se de uma reportagem televisiva se tratasse, na qual o repórter nos desse conta daquilo que ele mesmo está observando naquele momento e que nós, a audiência, estamos simultaneamente observando no ecrã televisivo. Esta é, sem dúvida, uma técnica próxima do cinema, e uma técnica para a qual a arte cinematográfica, especialmente a documental dos noticiários, terá contribuído. Ela ajuda a criar uma atmosfera não só de imediaticidade, mas, por vezes, mesmo de urgência, como quando, por exemplo, Redol nos relata, na obra citada acima, o calor intolerável sob o qual os ceifeiros têm de trabalhar. Essa intensidade, obtida por acumulação, pode, com efeito, tornar-se eficaz no sentido de gerar no leitor uma sensação de participação inescapável.

Outro efeito problemático do uso acumulado do verbo no tempo presente por parte do narrador poderá ser aquele que associamos não só com o tempo estático da descrição, mas também com o tempo psicológico das sensações líricas, caracterizadas pela passividade e pela inércia. Os romances do *novo realismo social* foram descritos por alguma crítica como documentos líricos<sup>11</sup>. Ainda que isso nos possa parecer uma conjugação aberrante no âmbito da classificação dos géneros, ela parece ser, com efeito, uma caracterização adequada de muitas das obras narrativas associadas ao *novo realismo social* no período entre 1930 e 1955. Embora os dois termos — lírico e documental — se relacionem normalmente com duas áreas literárias distintas, eles convergem aqui no parecerem querer designar textos não narrativos e não ficcionais, pelo menos no sentido mais restrito de cada um dos dois termos. Podemos, por conseguinte, descodificar essa caracterização do seguinte modo: os ainda assim designados “romances” do *novo realismo social* são **textos líricos** porque exprimem sentimentos e sensações relacionados com estados psíquicos subjectivos **presentes**; e são **textos documentais** porque relatam situações sociais também elas **presentes**, tais como estão a ser observadas e/ou experimentadas por determinados grupos concretos de indivíduos.

A questão que não podemos deixar de levantar aqui é a de saber como um *documento lírico* pode exercer um *efeito de empenhamento* sobre quem quer que seja. Sem podermos exaurir aqui esta questão, eu gostaria de, não obstante, avançar, a título de hipótese, com uma resposta positiva: enquanto **líricos**, os *documentos líricos* podem ser capazes de aliciar as simpatias do leitor para com o tipo de pessoas cujas provações e sofrimentos foram trans-

---

<sup>11</sup> Cf., por exemplo, CÂNDIDO, Antônio — *Brigada Ligeira*, São Paulo, 1945; VITTORINI, Elio — Prefácio da edição de 1948 de *Il Garofano Rosso*, Milano, 1948.



postos de modo **emocional** para o texto; enquanto **documentos**, ao não produzirem aquela resolução catártica intratextual que, segundo a nossa opinião, caracteriza a ficção narrativa. (Resolução pela qual as questões levantadas pelo texto são também resolvidas dentro do texto, provocando no leitor ou espectador a sensação de purga ou purificação, como explicou Aristóteles.) Ao não procederem a essa resolução, dizíamos, os textos-documento deixam o leitor com a sensação de que a história, cuja narração se iniciou, ficou incompleta. As questões que o texto levantou e os sofrimentos que ele agitou, ficaram — pelo menos em parte — por *resolver*. O que poderá ser justificado com a estratégia do escritor de querer indicar que tais questões e tais sofrimentos só poderão ser resolvidos no mundo extraficcional, no mundo da realidade efectiva. Naturalmente que esta estratégia incorre no risco de minar pela base a própria dinâmica da ficção narrativa e de deixar o leitor com a sensação de que não está a ler um *romance* que se preze, isto é, não está a ler uma história de alguma extensão e complexidade capaz de gerar um mundo próprio, autosustentado e autosuficiente. Qualquer leitor atento das inúmeras críticas feitas aos escritores do *novo realismo social* sabe que estes foram constantemente acusados de cometerem esse erro. Por outro lado, a intenção programática de dar testemunho, documentar e informar — ainda que à custa da auto-suficiência e equilíbrio estéticos das obras —, também aparece amplamente documentada, quer em prefácios, quer em epígrafes que os próprios autores se encarregaram de antepor aos seus textos.

É evidente que esta característica da presentificação temporal não esgota, só por si, a questão do *efeito de empenhamento*, nem o uso do indicativo presente esgota a questão da *presentificação*. Por isso, a fim de concluirmos esta breve discussão da relação entre *presentificação* e *efeito de empenhamento*, eu gostaria de tecer alguns comentários adicionais acerca de um outro método igualmente capaz de gerar uma sensação de imediaticidade, sem recorrer ao uso do indicativo presente por parte do narrador. Estou a referir-me ao monólogo interior. Os Modernistas desenvolveram esta técnica extensamente, como é sabido. O que eu gostaria de frisar aqui é o facto de os escritores do *novo realismo social* a terem utilizado também, apesar de o monólogo interior ter sido associado com o culto da introversão psicológica, tão cara aos Modernistas. Poderia, pois, parecer uma técnica pouco apropriada à representação das questões sociais. O romance *Vidas Sêcas* (1938) de Graciliano Ramos<sup>12</sup> é um óptimo exemplo de como a técnica do

<sup>12</sup> RAMOS, Graciliano — *Vidas Sêcas*, Rio, 1938.

monólogo interior — que Ramos trata sistematicamente na terceira pessoa — pode ser utilizada para gerar no leitor a preocupação com questões de índole social e política.

*Vidas Sêcas* está escrito no mais canônico dos tempos narrativos, o pretérito. (O que em português equivale a dizer pretérito perfeito e imperfeito). Não se trata, porém, de tempos verbais que impliquem a estratégia narrativa do “era uma vez,” situando a acção num passado remoto ou indefinido, antes sim de pretéritos que poderemos associar com os tempos reportados do discurso indirecto. O escritor optou por interpor uma voz narrativa entre a personagem e o leitor. No entanto, a focalização é interna e acompanha sempre o ponto de vista das próprias personagens. A narração na terceira pessoa está totalmente colocada ao seu serviço, restringindo-se àquilo que elas vêem, experimentam e pensam. Tal como acontecera com *Fontamara*, o autor como que se outorga apenas o direito de escolher a linguagem mais adequada à comunicação com um determinado tipo de público, um público que em nada se assemelha às personagens da obra. Para além disso, uma das primeiras coisas que o leitor é forçado a notar é, precisamente, a subserviência do narrador ou da voz narrativa para com os protagonistas da história. Vimos que no caso de *Fontamara*, Silone recorreu à narração sob forma de monólogo dramático, isto é, na primeira pessoa, sem dúvida uma técnica mais adequada à comunicação extrovertida. Ramos, porém, ao optar pelo monólogo interior narrado na terceira pessoa, não abdica, nem por isso, de instituir a maior proximidade possível entre narrador e protagonista, tal como parece acontecer quando um individuo se desdobra em sujeito e objecto do seu discurso. A linguagem simples e concisa, capaz de ser entendida por toda a gente, contribui igualmente para uma estratégia de comunicação imediata. (Já a utilização de idioletos regionais e grupais teria produzido um efeito de estranhamento, pelo menos em leitores de outras classes e regiões. Bom exemplo disso é o romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa). O uso dos pretéritos não impede Graciliano Ramos de pôr em relevo, ou de trazer à boca de cena, por assim dizer, aquilo e só aquilo que os seus protagonistas percebem e sentem no momento da ocorrência dos eventos. Não há pois distância narrativa perceptível entre a narração e o narrado. Exemplifiquemos esta modalidade de presentificação narrativa com um curto excerto do famoso décimo primeiro capítulo do romance, aquele em que Fabiano encontra o soldado amarelo perdido no meio do sertão:

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino.

Como os críticos, pelo menos desde António Cândido, já notaram, os treze capítulos de *Vidas Sêcas* estão organizados como sequências narrativas autónomas, independentes umas das outras<sup>13</sup>. Cada uma dessas sequências presentifica um aspecto particular da miséria e dos dilemas que caracterizam a vida dos nordestinos. Ao conjugar a estratégia do documento social com a da introspecção subjectiva das personagens, Graciliano Ramos está a praticar, à sua maneira, a arte do **documento lírico** que mencionámos acima. A sua estratégia narrativa faz lembrar a de William Faulkner, por exemplo. Na obra de Faulkner, porém, o monólogo interior é utilizado de forma imparcial, isto é, não é sinónimo de qualquer empatia especial por parte do autor implícito para com a personagem dentro da qual a focalização narrativa é colocada. Em *Vidas Sêcas*, porém, o autor empresta a voz narrativa apenas às personagens com quem simpatiza; isto é, àquelas personagens para as quais quer cativar a solidariedade do leitor.

O décimo primeiro capítulo da obra é um exemplo clássico de como o monólogo interior pode ser posto ao serviço de intenções de índole pragmática, tanto mais que aí nos é revelado o modo como os dilemas da história irrompem na consciência dos indivíduos, mesmo quando esses indivíduos mal sabem encontrar palavras para se expressarem. Por outro lado, o facto de os problemas da família de Fabiano, e por analogia de outras famílias como a dele, ficarem por resolver no final do livro, contribui para gerar uma reacção compensatória no leitor: isto é, permanece o *desejo*, gerado pela leitura do texto, de ver resolvidos os problemas de gente como Fabiano e sua família. A impotência dos protagonistas não foi atribuída a um destino cego e misterioso, como teria sido o caso se de um romance naturalista se tratasse<sup>14</sup>. Razões económicas e sociais precisas para essa impotência são sugeridas e a questão principal deixada em aberto é a de se descobrir quem irão

---

<sup>13</sup> Cf. CÂNDIDO, Antônio — *Ob. cit.*, 1956; MOURÃO, Rui — *Estruturas: Ensaio sobre o Romance de Graciliano*, Rio de Janeiro, 1971.

<sup>14</sup> Sobre a minha interpretação do romance naturalista, ver LOSA, Margarida — *O desejo da realidade e a realidade do desejo no romance dos séculos XIX e XX*, "Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada", 1(1991), p. 157-168.

ser os agentes da mudança e, caso eles venham a ser os próprios populares injustiçados, quando é que eles irão agir.

A história de Fabiano é-nos narrada no pretérito. Por conseguinte, o futuro do “e depois” poderia ser o presente da voz narrativa, como vimos acontecer no final do romance de Silone, *Fontamara*, embora aí se suceda também logo um outro futuro ulterior, aquele que já não cabe no texto. Na narrativa de Graciliano Ramos não há qualquer distância temporal entre o narrado e o acto de narrar, não podendo pois haver qualquer movimento gradual de aproximação entre esses dois tempos. Desde o início eles estão como que colados um ao outro. Por isso, quando necessita de falar do futuro, Ramos recorre ao tempo canónico do discurso indirecto para esse efeito: o condicional. É com ele que o autor exprime as possibilidades futuras sonhadas pelos membros da família de Fabiano e que constituem uma possível resolução extratextual das questões levantadas dentro do texto:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda pederneira.

Tal como em *Fontamara*, os membros adultos da família interrogam-se no fim da história:

Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela.

A resposta para as perguntas das personagens ficcionais passa a ser da competência do leitor. E é isso mesmo que o *novo realismo social* pretende: não apenas um compromisso com realidades do passado e do presente, mas um empenhamento no futuro. Não um futuro de mundos imaginários, mas sim o futuro histórico, aquele que o ser humano constrói a partir da sua participação no presente. A estratégia do escritor do *novo realismo social* é a de levar o leitor a reconhecer a necessidade da mudança revolucionária da realidade estabelecida, quer por meio dos aspectos documentais da obra, quer através da expressão sublinhada de aspectos subjectivos e emocionais de personagens típicas. Os autores integrados no movimento quiseram agir como portavozes dos deserdados do mundo. No contexto desse projecto global,

uma das técnicas a que recorreram foi a da *presentificação*, ou seja, a redução da distância narrativa. Talvez essa técnica tenha conduzido igualmente a uma redução da ficção, daquilo que Ricoeur considera a indispensável *mise en intrigue*. Esta redução pode ser parcialmente justificada, porém, com o desejo que os escritores do movimento tiveram de persuadir os seus leitores de que a melhor “ficção”, a maior de todas, aquela por que valia verdadeiramente a pena lutar, estava **fora da literatura**: ela tinha a ver com uma vida feliz para todos os deserdados do mundo <sup>15</sup>.

Apresentado em Porto Alegre, 18 de Agosto de 1992

Margarida L. Losa

---

<sup>15</sup> *Obras citadas:*

- AMADO, Jorge — *Jubiabá*, São Paulo, 1935.  
— *Mar Morto*, São Paulo, 1936.  
CÂNDIDO, Antônio — *Brigada Ligeira*, São Paulo, 1945.  
ECO, Umberto — *Opera Aperta*, Milano, 1962.  
LOSA, Margarida — “O desejo da realidade e a realidade do desejo no romance dos séculos XIX e XX”, *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 1(1991):157-168.  
MARTINS, Wilson — *Modernismo*, São Paulo, 1969.  
MOURÃO, Rui — *Estruturas: Ensaio sobre o Romance de Graciliano*, Rio de Janeiro, 1971.  
RAMOS, Graciliano — *Vidas Secas*, Rio, 1938.  
REDOL, António Alves — *Gaibéus*, Lisboa, 1939.  
RICOEUR, Paul — *Temps et Récit*, 3 vols., Paris, 1984.  
SARTRE, Jean-Paul — “Qu’est-ce que la littérature?” (1948), *Situations II*, Paris, 1964.  
SILONE, Ignazio — *Fontamara*, Zuerich, 1933, Milano, 1957.  
VITTORINI, Elio — Prefácio da edição de 1948 de *Il Garofano Rosso*, Milano, 1948.

## CHRISTOPH GEISER TRIFFT ROBERT WALSER IN THUN. GEISERS «JAKOB VON GUNTENS TRAUM» \*

“Ler ou escrever um texto denso é passar por uma vivência de profunda solidão, porque o texto poético, fictivo, ou radicalmente meditativo, suspende o dispositivo da comunicação: é uma evocação, ou *Gedankenspiel*, de mundos possíveis, organizados a partir de fragmentos do mundo mais óbvio, ligados a hipóteses de algo que seja mais compreensível ou que seja mais desejado.”

(ÓSCAR LOPES, *Cifras do tempo*, p. 15)

Christoph Geiser (1949-) ist einer der schweizerischen Schriftsteller, für den Robert Walser eine wichtige Lektüre gewesen ist. Vor seinen Romanen schrieb Geiser Kurzprosa, eine Reihe von Texten, deren Erzähler außerhalb des Geschehens stehen oder sich isoliert und fremd fühlen<sup>1</sup>. Robert Walser ist ein Meister der Kurzprosa, aber auch des Paradoxons, ein Spaziergänger im Leben und in der Literatur, ein außenstehender Beobachter. Seine Poetik des Kleinen, des Dienens, des Spazierens verweigert sich den großen Worten, nicht der vielen Worte. Diese Eigenschaften haben Geiser und andere Generationsgenossen stark beeinflusst<sup>2</sup>.

---

\* Dieser Text wurde beim spanischen Germanistentag in der UNED in Madrid (16.-17.Dezember 1994) vorgetragen.

<sup>1</sup> Cf. mv — *Die Familie als Modell. Christoph Geisers Roman "Grünsee"*, "Neue Zürcher Zeitung", Zürich, 24.2.1978.

<sup>2</sup> Unter anderen sollen Jürg Ammann, E. Y. Meyer, Franz Boeni, Peter Bichsel erwacht werden. Siehe z.B. KEUTEL, Walter — *Roebu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989 und HUBER, Ruth, "Ein schamhaft-stolzer Klang" — *über Verwandtschaftliches bei Robert Walser und Peter Bichsel*, in "Runa", Coimbra, N. 21 (1/1994), S.143-165.

Ich moechte nur eine der zahlreichen intertextuellen Begegnung beider Autoren naeher betrachten. Geiser schrieb 1974 einen kurzen Prosatext mit dem Titel "Jakob von Guntens Traum"<sup>3</sup>. Der Name verweist direkt auf Robert Walsers Roman *Jakob von Gunten* (1909). Eine Art Entwicklungsroman, oder dessen "Travestie", wie Philippi bemerkt<sup>4</sup>. Geisers Text ist auch eine Art Entwicklungsroman — auf drei Seiten, eine Miniatur also.

Es gibt auch Verbindungen des geiserschen Textes mit einem anderen Text Walsers: "Kleist in Thun" (1907)<sup>5</sup>. In dieser Stadt Thun spielt naemlich die Handlung beider Texte<sup>6</sup>. Dieser Kleist, mehr walserisch als kleistisch koennte man sagen, wird praesentiert durch einen Erzaehler, der — schon die Zeitebenen deuten daraufhin — mit dem Erzaehlten gar nichts zu tun hat, nur die Gegend kennt er gut, wie er im Text schreibt. Kleist ging von Paris kommend im Jahre 1802 in die Schweiz. In großem Zwiespalt erfahrt er die Thuner Gegend:

(...) liegt da der See, umrahmt von dem unnatürlichen, zauberhaften Gebirge. Wie das blendet und beunruhigt. (SW 2, 71).

Dieser "Weitwinkel" ist zu groß, Kleist scheint der Natur gegenüber keine Haltung zu finden, sie ist Anziehungspunkt und Drohung zugleich. Im Kleinen, z.B. am Sonntag, wenn das Volk aus der Kirche kommt, ist er begeistert, er ist aber nicht imstande, still zu sein und das Kleine zu sehen und als solches zu erleben, auch das ist für ihn zu viel, zu groß, er muß weg.

---

<sup>3</sup> In GEISER, Christoph — *Disziplinen*, Basel, Lenos, 1982, S. 45-48, hier als CG und Seitenzahl bezeichnet.

<sup>4</sup> *Apud* HIEBEL, Hans — *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Significanz im modernen Roman*, in KERR, Katharina (Hrsg.) — "Über Robert Walser II", Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978, S.321.

<sup>5</sup> Robert Walser war selber in Thun im Jahr 1899. In einem Mikrogramm von 1925 lesen wir: "Ich verbrachte sonnige, junge, dumme, harmlose, unbewußte Tage im Staedtchen Thun, das um seiner schoenen Lage willen berühmt ist. Diese Bergwelt, und dann wieder dieser alte dunkle Zimmer, worin ich mich sozusagen verberg." (*Aus dem Bleistiftgebiet*, Band I, hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1990, S.277). Hier wird schon auf die Zweiracumigkeit hingewiesen — Außen-Innen —, die in "Kleist in Thun" sehr deutlich ist.

<sup>6</sup> Ich benutze die von Jochen Greven herausgegebene Edition *Saemtliche Werke in einzelnen Ausgaben*, Zürich und Frankfurt/M, Suhrkamp, 1985/86, hier bezeichnet als SW gefolgt von den Zahlen des Bandes und der Seite(n).

Mathias Baum bemerkt:

*Walsers Kleist zieht seine energetische Potenz gerade aus der Unaufloesbarkeit der Gegensaezte von Treffen-wollen und Nicht-Treffen-koennen. Die Wirklichkeit bleibt approximativ.*

Und weiter:

*Erzaehlt wird nicht die Geschichte eines Scheiternden, sondern es wird ein Lebenskonzept durchspielt.<sup>7</sup>*

Wenn die Natur in ihrer ganzen GroeÙe da ist, erdrückt sie Kleist. Erst in der Dunkelheit, im kleinen Raum, findet er scheinbar zum Schreiben; das Zu-sich-Kommen-koennen also nur, wenn er von der auÙeren Welt "befreit" ist und sich auf den inneren Raum konzentrieren kann. Aber auch damit findet er seine Ruhe nicht, das Schreiben miÙlingt, es tobt zuviel in ihm. Und beim Wegfahren, am Ende der Erzaehlung, traeuert er einfach "von Wolken und Bildern" (SW2,79).

Geisers Titelfigur ist ganz anders: Sie verhaelt sich ruhig, ist gesellschaftlich integriert, Todesmotive sind im Text nicht zu sehen. Bei Geisers Jakob ist nichts geniehaft, nichts ist stürmisch, die Natur erscheint ihm sozusagen als Teil seiner natürlichen Umgebung. Auch hier haben wir mit einem Lebenskonzept zu tun, allerdings sehr verschieden: Integration und innere Reaktion in der Phantasie.

Walsers Jakob von Gunten dagegen ist seinerseits ganz anders. Zunaechst flieht er vom Elternhaus und geht nach Berlin, eine Art Rebellion auf der Suche nach dem Anderen. Dort besucht er eine Dienerschule, wo man eigentlich nichts lernt, auÙer dem Dienen als Haltung, als ein "Leben des Dienstes, der Unterwerfung und Entsagung"<sup>8</sup>. Das kann man nur als Enttaeuschung seiner Wuunsche sehen. Die Rebellion gegen das Elternhaus hat das Erhoffte, Gewuunschte nicht erreicht.

Über die Schule, ein "Drillinstitut"<sup>9</sup>, schreibt Jakob:

*Wir dürfen nicht ausschweifen, nicht phantasieren, es ist uns verboten, weit zu blicken (SW 11,64).*

---

<sup>7</sup> BAUM, Mathias — *Bildfindung im Spannungsfeld von Existenzialitaet und Sensualitaet*, Frankfurt/M u.a., Peter Lang, 1993, S.77 bzw. 93.

<sup>8</sup> GREVEN, Jochen — *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, Frankfurt/M, Fischer, 1992, S.11.

<sup>9</sup> HIEBEL, Hans H. — *Op. cit.*, S.321.



Hoffnungen hat die Erzählerfigur keine: *“Ebenderselbe macht sich vom Leben keine Hoffnungen”* (SW 11,51) oder *“Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben”* (SW 11, 8, vd. auch 164). Er scheint sich zunächst mit dem Geist der Schule zu identifizieren. Aber gleichzeitig, wie Greven bemerkt,

*...erzaehlt [er] aber auch von Ausflügen in die Welt draußen und dann wieder von Traeumen, Phantasien, von dem visionaeren Erlebnis einer geheimnisvollen Initiation durch die angebetete Lehrerin.*<sup>10</sup>

Jakob ist also nicht ganz so unterwürfig, wie er sich oft darstellt:

*Ich nehme die Zeit, wie sie ist, und behalte mir nur vor, im stillen meine Beobachtungen zu machen”* (SW 11,70).

Er beobachtet sowohl die Welt, draußen die Stadt, wie die Welt der Schule, ein von außen geschützten Raum. Indem er beobachtet, ist er imstande zu reagieren, in seinem inneren Raum und in der äußeren Welt. Da die Welt von Jakob und seinem Bruder, den Maler Joseph, als negativ gesehen wird (*“Es ist alles faul”* SW 11, 67), wendet sich die Figur ganz dem Institut zu. Es ist ihm eine Art Oase, er kehrt dem äußeren Raum den Rücken, konzentriert sich auf den inneren Raum, versinnbildlicht u.a. an den phantasiegebundenen *“inneren Gemächern”* des Institutes, die den Schülern nicht zugänglich sind.

Auch diese Gemächer, der innere Raum in seinem eigenen inneren, seelischen Raum, sind vom Augenblick an, da sie von Jakob erschlossen werden, enttäuschend, weit vom erdachten Ideal. Die Wirklichkeit zerstört die Traeume. Als Ausweg dient lediglich der Traum, die Phantasie, *“die Dimension der Konjunktivität”*<sup>11</sup>, wenn das Äußere negativ besetzt ist. Deshalb spielt das semantische Feld TRAUM in diesem Ich-Roman eine sehr wichtige Rolle, wie übrigens auch in vielen anderen Texten Walsers. Der Traum wird zum Realisierungsraum, wo beide Räumlichkeiten — Außen/Innen — andere Beziehungen eingehen können als in der realen Wirklichkeit. Der Traum vermag alles in Frage zu stellen. In diesem Roman kann man Jakobs Traeume in drei Gruppen einordnen: die der Erinnerung (die Vergangenheit), die des Lichts und die des Wunsches (die idealisierte

---

<sup>10</sup> GREVEN, J. — *Op. cit.*, S.11.

<sup>11</sup> RODEWALD, Dierk — *Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1970, S.53.

Zukunft)<sup>12</sup>. Diese zwei letzten koennen als innere Motor der Figur gesehen werden. Nach dem Tod Lisas, der Lehrerin, auch sie Objekt der Phantasien und Wünsche Jakobs, entscheidet er, das zugrundegehende Institut zu verlassen und in die Wüste zu gehen:

*Will doch sehen, ob es sich in der Wildnis nicht auch leben,  
atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen  
und traehmen laeßt.* (SW 11,164).

Was bedeutet in die Wüste gehen? Es ist eine Leerstelle, die nicht leicht zu füllen ist. Cardinal schreibt dazu:

*Jakob's future in the wilderness is but a dream that cannot be  
realised in life*<sup>13</sup>.

Aber man kann wohl sagen, sein Wunsch wegzugehen ist verbunden mit der Notwendigkeit, stets das Neue, das Andere zu traehmen, als Verweigerung der realen gelebten sozialen Wirklichkeit. Die Wüste ist das Andere, das Weitblicken-Koennen.

Im Traum also treffen sich beide Ebenen der Wirklichkeit: die reale und die getraeumte, phantasierte. Der Traum hat im Gegensatz zur Wirklichkeit keine *festen* Konturen und ist auch ein Motor der Hoffnung. Jakob sagt :

*“Das Gute, Reine und Hohe, irgendwo versteckt in Nebeln zu  
wissen”* (SW 11,41).

Diese Aussage erlaubt uns, hier eine weitere Brücke zu Geisers Text zu sehen. Auch hier ermoeoglicht es der Nebel, also die Absage an  *feste* Konturen, der Titelfigur, Traum und Wirklichkeit zu vereinen.

Die Natur spielt in Walsers Roman eine geringe Rolle, bei Geiser dagegen — wie im Text über Kleist — ist sie allgegenwaertig. Hier erscheint Jakob durch einen distanzierten Erzaehler, der die Figur nur aus der Erzaehlung eines Bekannten kennt. Trotz allem interveniert der

---

<sup>12</sup> ZIMMERMANN, Hans Dieter — *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1985, S.154 f.

<sup>13</sup> CARDINAL, Agnes — *The figure of paradox in the work of Robert Walser*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1982, S.42. Hans Hiebel schreibt dazu: “Der verrückte und masochistische Entschluß bringt in sich die Intention reinen Seins” (*op. cit.*, S.326).

Erzaehler, er sympathisiert stark mit der Figur. Der Leser weiß nicht immer, ob der Erzaehler bloß das erzaehlt, was er erzaehlt bekommen hat, oder ob er das seine dazu beitraegt.

Ganz verschiedene Jakobs also: der eine konstruiert sich im eigenen Diskurs, der andere erscheint nur durch die Vermittlung bzw. Konstruktion eines scheinbar distanziernten Erzaehlers. Die Geschichte beider Figuren hat kaum etwas Gemeinsames. Warum dann der gleiche Name? Sehen wir uns Geisers Text etwas naeher an. Am Anfang rechtfertigt sich der Erzaehler, indem er erzaehlt, wie er diese Figur kennengelernt hat. Im dritten Absatz erst beginnt Jakobs Geschichte:

*Eigentlich wollte Jakob von Gunten Seemann werden. (CG,45).*

Von vornherein wird dem Leser angedeutet, daß Jakobs Wunsch nicht in Erfüllung ging. In Walsers Kleist kommt das Wort "Schulbubenabsichten" (SW 11,75), hier "Bubentraum".

Sein Traum als Kind war, Seemann zu werden, in die Weite blicken zu koennen. Seine Wirklichkeit war immer mit dem Thunersee verbunden, ein sehr schoener See, umgeben von Bergen (Alpen, Beatenberg), die aber die Sicht in die Weite nicht erlauben. Dieser physischen Ebene stellt er im Wunsch/Traum eine andere gegenüber: den Ozean, die unendliche Weite. Die Brücke zwischen den Ebenen ist vom Erzaehler selbst konstruiert: Er imaginiert den Sohn wohlhabender Bauern, den See anschauend, von dem Ozean traemend, in jenen Tagen, wo der Nebel das andere Ufer nicht sichtbar werden laeßt. Der Mangel an festen, scharfen, klaren Konturen erlaubt ihm, Dimensionen zu sehen, die nur in der Phantasie, im Traum moeglich sind. Kein "Bubentraum", sagt der Erzaehler, er wird sogar zum Leitfaden seines Lebens. Ein Leben, das vom diesem Traum bestimmt wird. Seine Strategien sollen dazu führen, ihn in den Ozean, das ganz Andere, zu bringen. Er will immer naeher ans Wasser kommen, das Element der reinen Konturlosigkeit, des Nicht-Festen.

In einer ersten Etappe wird er Maler, ein Matrose wird wohl Schiffe retuschieren koennen.

*Aber dann war das Meer doch zu weit weg (CG,46).*

Die Partikel *doch* verstaerkt den Abgrund zwischen Wunsch/Traum und Wirklichkeit. Als Maler ist er eigentlich nur an das solide Element gebunden. Seematrose kann er nicht werden, es gibt ja keine Arbeitsplaetze

mehr in der Gegend. Rebellieren und weggehen, wie Walsers Jakob, scheint er nicht zu wollen. Immerhin wird er Schiffsmaler an der Werft. Der See fungiert als Ersatz für den Ozean, als vorläufige Brücke. Auch hier scheitert er. Matrose in einem Hochseefrachter bedeutet BEWEGUNG. Also wird er Tramführer in Thun. Er fährt, statt wie in der Werft an einem Platz gebunden zu sein. Trotzdem ist sein Leben an Fahrpläne und Gleise festgebunden. Ein weiterer Schritt: er wird Busfahrer zwischen Thun und Interlaken. Also immer *am* See, dem Element Wasser scheint er nicht näher kommen zu können. Er fährt Touristen, und obwohl die Routen eigentlich feststehen, gibt es eine größere Flexibilität, sowohl beim Fahren wie bei den Fahrplänen. Er hat auch mehr Kontakt zu den Leuten, die von weither kommen, die vielleicht die Ozeane überquert haben. Eine gewisse Erweiterung des Horizonts, auch wenn ganz weit vom Gewünschten. Das tut Jakob noch heute, wird uns berichtet, von seinem Traum ist also wenig übriggeblieben, auch wenn es ihm gesellschaftlich gut geht. In die Wüste geht er nicht, er bleibt in Thun. Was ist aus seinen Phantasien geworden?

Die Erzählung endet mit einem iterativen Rückblick: Im Gegensatz zu den von ihm geführten Touristen, die gutes Wetter wünschen, um den See und die *festen* Konturen der Alpen sehen zu können, hat Jakob das stürmische Wetter gern, es erlaubt ihm, in der Phantasie seinem Traum nachzugehen. Sein Bus wird vom Wind "geprescht" und "geschüttelt", er sieht die *festen* Konturen nicht. Jakob denkt sich in einen Hochseefrachter, er hält das Lenkrad fest in der Hand, "wie der Steuermann auf der Komandobrücke" (CG, 48). Durch den Nebel wird die zirkuläre Struktur des Textes sichtbar, und die Spannung Traum/Wirklichkeit wird in dieser Nebelsituation sporadisch aufgehoben. Er kann nicht zum Wasser, das Wasser kommt sozusagen zu ihm. Der Traum wurde nicht verwirklicht, aber auch die Wirklichkeit, das Äußere, hat nicht völlig gesiegt, in seinem Innern hat der Traum, die Phantasie, noch seinen Platz, ähnlich wie bei Walsers Jakob, als er in die Wüste gehen will.

Bei Kleist ist das Element Hoffnung auch nicht fern: Er hofft, schreiben zu können, sich zu finden, es gelingt ihm aber nicht, weil in ihm das Große tobt. Walsers Jakob erhofft sich etwas — unbestimmtes — in der Wüste, Geisers Jakob hofft lediglich auf stürmische Tage, an denen er seinem Traum nachgehen kann.

Drei Texte, in denen die Figuren auf der Suche nach Selbstbefreiung sind, jede auf ihre Art. Drei Texte, die die Verweigerung zeigen, die des äußeren Lebens, der ausschließlichen bürgerlichen Werte, auch wenn äußerlich eine Anpassung bei den Jakobs (besonders beim Geiserschen) zu

sehen ist. Beide Jakobs wollen die weite Sicht, aber letzten Endes gelingt es ihnen nicht im normalen Leben, im äußeren Raum. Es bleibt ihnen nur der innere Raum: bei Kleist ist er in der Dunkelheit der naechtlischen Stunden sichtbar, in Walsers Roman in den "inneren Gemaechern", dann im Ausbruch in die Wüste, in Geisers Text im Nebel, in allen drei Texten in der Konturlosigkeit. Also Widerstand schon, aber nur im Inneren, dort gibt es die Moeglichkeit der Alternativen. Die Kapazitaet zu traeuemen und hoffen wird als Positivierung des Negativen betrachtet, die Stagnation verhindert. Fragmente der augenfaelligsten Welt — des äußeren Raumes — verbinden sich mit Elementen des Erwünschten — des inneren Raumes, Gedankenspiele von moeglichen Welten, um es mit den Worten von Óscar Lopes zu sagen<sup>14</sup>. Geschichten des Sich Nicht-festlegens, des Weiterblickenwollens, der Gegensaeetze von "Treffen-wollen und Nicht-Treffen koennen"<sup>15</sup>. Nicht nur die äußeren Begebenheiten (Raum, Figurname) verbinden die Texte dieser zwei Autoren: auch der Traum dient als ein sehr starkes Bindeglied.

Das ermoeeglicht uns zu verstehen, warum Geiser Walser "getroffen" hat. In Thun oder anderswo, irgendwo im Nebel.

*Gonçalo Vilas-Boas*

---

<sup>14</sup> LOPES, Óscar — *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, S.15.

<sup>15</sup> BAUM — *Op. cit.*, S.77.

## A SERMON ON STONES? A NOTE ON VOLMAR'S *DAZ STEINBUOCH*

Few modern critics have shown interest in Volmar's *Daz steinbuoch*. However, judged on the evidence of its transmission, this verse lapidary, which was composed about 1250, would appear to be an important work of the German Middle Ages. Some fourteen fragmentary and complete manuscripts of *Daz steinbuoch* have survived into modern times; the oldest of these was possibly produced as early as the 13th century<sup>1</sup>. A fragment remains of a first printing of this work (probably in Speier about 1495)<sup>2</sup> and there are still existing copies of the Erfurt edition, printed in 1498<sup>3</sup>. Clearly, this German medieval lapidary has been richly transmitted to modern times, which would indicate that it circulated widely during the later Middle Ages. Volmar's work is also believed to have influenced Andreas Jeßner in his accounts of stones in the *Kunstkammer* (1595)<sup>4</sup>. Thus, although *Daz steinbuoch* is only one of a number of medieval works on stones produced in Germany (in German, we also know, for example, of *Das Gedicht vom himmlischen Jerusalem*, the *St. Florianer*

---

<sup>1</sup> Cf. list of ten mss. in *Das steinbuch. Ein altdeutsches gedicht von Volmar. Mit einleitung, anmerkungen und einem anhang* Hans Lambel (ed.), Heilbronn, 1877; other mss. mentioned in NIEWÖHNER, H. — *Volmar, Verfasser des 'Steinbuchs'*, in «Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon», hrsg. v. Karl Langosch, vol. IV, Berlin, 1953, 718.

<sup>2</sup> Cf. POYNTER, F. N. L. — *The Editio princeps of Volmar's Steinbuch? An unrecorded incunable*, in «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften», 44, 1960, pp. 21-24.

<sup>3</sup> *Ein wahrhaftig buochlein gar nützlich zu hören: Zw manchen sachen Dar in zu lernen Von der edel tugent vnd krafft wegen dy an den edeln steinen synt... Gedruckt Zw Erfurt... 1498.* Cf. GOEDEKE, Karl — *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Vol. I, Das Mittelalter, 1884, p. 168.

<sup>4</sup> Cf. EIS, Gerhard — *Andreas Jeßner über die Edelsteine*, in «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften», Vol. 34, 1941, pp. 68-76.

*Steinbuch* or Heinrich von Mügeln's *Sprüche*)<sup>5</sup>, its influence would appear to have been significant, since it is still felt at the end the sixteenth century. What reasons can be found for this importance? It is the aim of this brief study to attempt to account for the success of this medieval work.

Those few modern critics who have published studies on Volmar's verse lapidary would appear to agree that this is no great work of scientific scholarship and that it is of doubtful literary quality. Thus, for Niewöhner, this work is "ein (pseudo)wissenschaftliches Verzeichnis der Steine"<sup>6</sup>; Goedecke goes further, to opine that it is "alles voll des crassesten Aberglaubens"<sup>7</sup>. Ehrismann believes Volmar to be "dichterisch wenig begabt..."<sup>8</sup>, while Uhl notes more reservedly: "Poetische Schönheiten sind in dem Büchlein kaum zu finden"<sup>9</sup>.

A brief glance at Volmar's work suffices for us concur with the above expressed opinions on the literary quality of the work: Volmar's *Daz steinbuch* is indeed no masterpiece of medieval German letters. The poem's 1008 rhyming couplets are held together by simple and often repetitive rhymes: thus, for example, *stât* is rhymed with *hât* some seventeen times, while *guot* is rhymed with *bluot* some thirteen times. The language used by Volmar is brittle and lacking in subtlety of expression. In regard to prosody, as Uhl notes: "... die Metrik ist bereits im Sinken"<sup>10</sup>: indeed, in *Daz steinbuoch* it is not uncommon to find lines with four stressed syllables and a sonant rhyme. It is clear from the above that Volmar would appear to be no great poet, and therefore, that the popularity of this work would not seem to be not due to its literary merits.

Of course, it is more difficult (one might argue, almost impossible) for us today to say if, judged against contemporary knowledge, Volmar's work might be considered either pseudo-scientific or one crammed with superstition as the abovementioned critics noted. The European Middle Ages are not readily associated with scientific advance and enlightenment. Even Wolfram von Eschenbach, for example, one of Germany's leading, and in many respects most modern of medieval poets, would also appear to

<sup>5</sup> Cf. LAMBEL — *Op. cit.*, pp. 95-134.

<sup>6</sup> NIEWÖHNER — *Op. cit.*, p. 717.

<sup>7</sup> GOEDECKE — *Op. cit.*, p. 167.

<sup>8</sup> EHRISMANN, Gustav — *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Vol. II (zweiter Abschnitt, zweite Hälfte), München, 1959, p. 342.

<sup>9</sup> UHL, W. — *Volmar, der Dichter des Steinbuches*, in «Allgemeine deutsche Biographie», Vol. XIV, Leipzig, 1896, pp. 259-261, here: p. 260.

<sup>10</sup> UHL — *Op. cit.*, p. 260.

have believed in the superstition which surrounds the lore of stones, since in his *Parzival* he refers to 58 stones and their magic powers<sup>11</sup>. Similarly, references to stones in Heinrich von Veldeke's *Eneit* and Hartmann von Aue's narrative works all demonstrate that belief in the magic powers of stones was widely held even in sophisticated courtly circles. As a — somewhat later — critic of the superstition surrounding stones, Stricker proves to be an exception: in one of his poems<sup>12</sup> he derides the widely held belief in the power of stones: Stricker's attack can be seen as an attempt to enlighten his audience. It is commonly thought that Volmar's lapidary is a riposte to Stricker's poem<sup>13</sup>.

It is well known that medieval lapidaries fall into three categories: the mineralogical, the astrological and the symbolic<sup>14</sup>. Volmar's work clearly belongs to that category (the mineralogical) which might be considered more 'scientific', since it attempts to describe the properties of the various stones. As it belongs to this category, *Daz steinbuoch* is part of a tradition which dates back to Pliny the Elder's *Naturalis Historia* (Book XXXVII). Although we do not know the direct source of Volmar's work, it clearly adheres to a convention, which, in medieval terms, might be classified as "scientific"; to us that knowledge might appear pseudo-scientific and superstitious, for the *illiterati* in Volmar's audience, however, his work would be considered scientific, based, to an extent, on received knowledge, and presenting that knowledge in a fashion which might allow them to understand the science. Thus, Volmar's *Daz steinbuoch* could, using today's terminology, be described as "populärwissenschaftlich"; this fact may, to a degree, indeed explain the work's popularity over the centuries.

Thus, we have seen that although *Daz steinbuoch* does not, in all probability, owe its position of importance to its literary merits, the audience of Volmar's work were doubtless impressed with the 'learning' that it presented. I believe, however, that in the structure of this work we

---

<sup>11</sup> The stone lists in *Wolfram von Eschenbach, Parzival*, Karl Lachmann (ed.), Berlin, 1926, 791,1-792,5.

<sup>12</sup> Cf. *Gedicht IX*, in *Kleinere Gedichte von dem Stricker*, ed. K. A. Hahn, Berlin, 1839.

<sup>13</sup> Thus, the 48 lines of are considered to be an attack on Stricker (cf., among others, Niewöhner, *Op. cit.*, p. 717). It is interesting to note, however, that this introduction is missing in a number of the mss., which begin only on line 68: this might lead us to believe that it was not part of the 'archetype' of the work, and that *Daz steinbuoch* was, therefore, not originally conceived as a replique to Stricker's poem.

<sup>14</sup> Cf. *Dictionary of the Middle Ages*, JOSEPH, R. Strayer (ed.), Vol. VII, New York, 1986, p. 342.



can find another motive for the relative success of this lapidary, and I therefore now intend to analyse it more carefully.

*Daz steinbuoch* lists the names of some thirty-eight different types of stones, in the following order:

- |  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| 1. <i>almendîn</i> (77-84);                | 2. <i>topazjus</i> (85-102);        |
| 3. <i>smâragdus</i> (103-120);             | 4. <i>karfunkelstein</i> (121-132); |
| 5. <i>saphîrus</i> (133-154);              | 6. <i>jâchant</i> (155-180);        |
| 7. <i>crystal</i> (181-190);               | 8. <i>achât</i> (191-214);          |
| 9. <i>amatiste</i> (215-228);              | 10. <i>crisolîte</i> (229-248);     |
| 11. <i>onichînus</i> (249-258);            | 12. <i>jaspis</i> (259-280);        |
| 13. <i>diamant</i> (289-340);              | 14. <i>kappenstein</i> (341-354);   |
| 15. <i>corniôl</i> (355-360);              | 16. <i>coral</i> (361-372);         |
| 17. <i>etite</i> (373-406);                | 18. <i>swalwenstein</i> (407-424);  |
| 19. <i>ciriôn</i> (425-444);               | 20. <i>elitrôpie</i> (445-456);     |
| 21. <i>krotenstein</i> (457-478);          | 22. <i>geracite</i> (479-496);      |
| 23. <i>calofôn</i> (497-506);              | 24. <i>berle</i> (507-514);         |
| 25. <i>victres</i> (515-536);              | 26. <i>optaljes</i> (537-550);      |
| 27. <i>turkois</i> (551-556);              | 28. <i>orîtes</i> (557-564);        |
| 29. <i>calcedôn</i> (565-570);             | 30. <i>sardjus</i> (571-582);       |
| 31. <i>flammât</i> (583-586);              | 32. <i>magnât</i> (587-628);        |
| 33. <i>kâmahû</i> (629-642);               | 34. <i>rubîn</i> (643-650);         |
| 35. <i>balas</i> (651-654);                | 36. <i>crispopras</i> (655-668);    |
| 37. <i>grânât-rôter jâchant</i> (669-674); | 38. <i>diâcodâ</i> (675-702).       |

Other lapidaries in German also list stones in a similiar fashion. The *St. Florianer Steinbuch*, for example, records thirty-six stones, some of which do not appear in Volmar's list (e.g. *carbunculus*; *celidonium*), and those which do appear are in a completely different order: in the *St. Florianer Steinbuch* there is, however, little attempt to explain *why* the list of stones has been organized in a certain way, or indeed, why these and not other stones have been included in the collection. Not so in Volmar's work: here, the author has attempted not simply to list the stones, but to divide the list into different parts, and to provide an introduction and a conclusion, which justify their incorporation in the list. The text of Volmar's *Daz steinbuoch* is divided as follows:

- I. Introduction (1-76):
  - i) attack on those who deny the power of stones;
  - ii) the ten commandments were written on stones;
  - iii) the high-priest Aaron wore twelve stones.
- II. List of Aaron's twelve stones and their powers (77-280).
- III. Twenty-six stones and their powers (281-702).
- IV. Nameless stones and their powers (703-770).
- V. Gem images and their powers (771-986).
- VI. Conclusion (987-1008):
  - i) only the best stones have been described here;
  - ii) God will punish those who speak ill of stones.

This structure would suggest that the thirty-eight stones named in Volmar's lapidary have not been included at random. Of particular importance are the twelve stones at the beginning of Volmar's list, since they are cited in the Bible, and therefore I believe, give the account greater credibility.

The author's knowledge of biblical matters has led Uhl to suggest that Volmar was a cleric, and that his reason for composing *Daz steinbuoch* is to be found in the necessity he felt to protect old beliefs: the "battle of letters" between Stricker and Volmar is seen as a precursor of the Reformation, with the former as a representative of enlightenment, and the latter as one whose interest it is to protect learning which has been handed down: "Dem Kleriker ... muß nothwendig daran liegen, das Alte zu bewahren"<sup>15</sup>. This certainly is an attractive theory, but not, I believe, obviously upheld by the text. The possibility that Volmar is a cleric is, however, more readily acceptable, indeed, I believe that it is possible to see reflexes of the rhetorical skills of the cleric Volmar in his treaty on stones.

As was noted above, the reference to the biblical character Aaron and the use he made of stones is important, since it lends to Volmar's text the authority of God's word. Volmar would here appear to be using the Scripture to provide apodeictic proof for his assertions; the fact that Volmar can end his account explaining that God will punish those who do not respect the power of stones would appear to uphold this viewpoint. In many ways, Volmar's text thereby resembles a sermon, in that the Scripture is cited as an "authority" which explains and proves the propositions set out incontrovertibly. It is interesting to note that the structure of *Daz*

---

<sup>15</sup> UHL — *Op. cit.*, p. 260.

*steinbuoch* is similar to that propounded by authors of treatises on the modes of preaching written in the early and middle thirteenth century: these treatises were themselves developed from ancient and Judaic traditions. For Alexander of Ashby, for example, there are four parts to a homily: prologue, division, proof and conclusion<sup>16</sup>. As Murphy notes, these treatises were not written in order to establish new forms of preaching, but rather reflected those modes of preaching which already existed<sup>17</sup>. Common to all these works on the *ars prædicandi* is the necessity, in a sermon, to provide apodeictic proof of the arguments advanced, by citing the Holy Scripture.

Volmar's *Daz steinbuoch* is clearly not a sermon; however, it does seem to have a structure not far removed from that used by preachers. Preachers preach in order to persuade. In his work, Volmar obviously wishes to convince his audience of the importance of stones; he is a cleric and as such, the rhetorical device with which he would be most familiar in order to win over his audience would be that of the homily. The form of the homily would, as a model, appear to reach beyond the limits of Christian preaching, since, for society around 1250, it was associated with the possibility of expounding a theory and of convincing an audience of its validity. In using the structure of the sermon Volmar may not have been adapting it consciously: indeed, it would appear that Volmar is here using a structure which is omnipresent in medieval texts. It is possible that the medieval audience, for whom *Daz steinbuoch* was clearly important, recognised this rhetorical device used by Volmar, and were stimulated — and convinced — by it.

*John Greenfield*

---

<sup>16</sup> Cf. MURPHY, James J. — *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkley, 1974, p. 313.

<sup>17</sup> Cf. MURPHY — *Op. cit.*, p. 312.

## RETÓRICA DO RISO: COMÉDIA, SÁTIRA E UM DIA NA FEIRA COM BEN JONSON \*

Visa este estudo propor o reconhecimento e a eventual elucidação de algumas das instabilidades taxonómicas colocadas por um subgénero dramático tal como é entendido e praticado num dos momentos mais produtivos e criticamente mais valorizados da história da literatura e do teatro em Inglaterra: o Renascimento. As referidas instabilidades ocorrem, conseqüente ou paradoxalmente, num período em que quer na sua consideração erudita, quer nalgumas instâncias da sua prática, o literário nos surge fortemente determinado por uma consciência e uma vontade de *decorum*. Porventura como sinal de uma vitalidade que se evade aos espartilhos teórico-conceptuais, esse ânimo codificador não impedirá que o *corpus* da literatura dramática do Renascimento inglês chegue até nós com as marcas de perplexidades — como as que se colocam quanto ao propósito e desígnio do autor de comédia face ao seu público e aos instrumentos próprios do subgénero de que é praticante, nomeadamente quando este se cruza com o modo satírico.

Haverá também lugar neste estudo à consideração de questões de história economico-social, nalguns casos em contiguidade com contributos da antropologia, na medida em que participem da determinação de conteúdos temáticos e de feições formais de comédias do período isabelino-jacobiano.

Por fim, localizar-se-ão na obra de um dos principais dramaturgos desse período, Ben Jonson, instâncias da agudização mas também do

---

\* Apresentado em Fevereiro de 1995 ao grupo de estudos Anglo-Americanos da FLUP no âmbito das Jornadas Científicas do Instituto de Estudos Ingleses, constitui este estudo a actualização e reformulação de alguns dos percursos de leitura definidos numa dissertação de Mestrado apresentada em 1986 à Faculdade de Letras de Lisboa.

eventual esboço de uma resolução para algumas das referidas perplexidades.

Proceda-se, num momento ainda preliminar, a um breve esclarecimento de questões terminológicas e conceptuais que a exposição que se segue inevitavelmente levantará. Será esse, sem dúvida, o caso da menção à comédia como um **sub-género** do drama: sem pretender neste ponto investigar de uma forma especializada aquele que é um dos âmbitos mais complexos da teorização literária, optamos por uma designação que supõe e subscreve a tradicional divisão triádica **lírica/drama/narrativa** como macro-modelo do sistema dos géneros. Beneficiando da força culturalmente persuasiva que, pelo legado da retórica clássica e das suas consequências, esquemas de tripartição inequivocamente detêm; e tendo para nós o valor adicional de a sua presente composição datar do período literário que mais directamente estará em causa neste estudo, surge-nos esta tríade dotada de uma ordem de coerência que nos parece da maior importância na proposta de categorias que são antes de mais modelos explicativos, aos quais recusamos qualquer imputação de valor de tipo (chamemos-lhe) essencialista. No ponto em que o assumimos, não se deixe de reconhecer, contudo, que este modelo, tendo por detrás de si séculos de consagração, com origem clássica na estrutura tripartida, e com a já referida composição estabelecida desde o Renascimento e fortemente confirmada com os Românticos, é hoje muito menos consensual<sup>1</sup>. Naquela que tem sido na última década uma das referências principais para tais considerações no espaço da teorização de língua inglesa — *Kinds of Literature*, de Alastair Fowler — a qualidade **genérica** é reservada para o que Fowler designa como *kinds*, categoria que reconhece como idêntica à dos chamados «géneros históricos». Para Fowler, lírica, drama e narrativa serão «three ways of representation», ou ainda «organic modes», lamentando este autor a tendência, consagrada com teorizadores como Emil Staiger e Theodor Meyer, para designar essas categorias como **géneros**<sup>2</sup>. Acrescente-se que os «ways of representation» ou «organic modes» de Fowler serão idênticos àquilo a que Claudio Guillén se refere em *Literature as System* como «the essential modes often called universals»<sup>3</sup> — ou que,

<sup>1</sup> Ver AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de — *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, Almedina, 1982, pp. 341 segs.

<sup>2</sup> FOWLER, Alastair — *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 56, 235-6.

<sup>3</sup> GUILLÉN, Claudio — *Literature as System*, Princeton, NJ, Princeton U.P., 1971, p. 114.

em Português, Vítor Manuel de Aguiar e Silva designa como «categorias meta-históricas» (Aguiar e Silva reserva a designação «géneros» para as «categorias históricas») ou ainda «elementos universais e invariantes», «possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso»<sup>4</sup>.

Adiante se exporá o que neste trabalho se entende por «modos», designação que aplicaremos a categorias de outra forma situadas.

Regressando agora ao ponto de partida para estas considerações, note-se como a opção de designar (especificamente) o **drama** como género implicará que a **comédia**, tal como a tragédia, seja nomeada como um **sub-género dramático**; também a este respeito divergirei do modelo de Fowler, no qual a designação de sub-géneros é aplicada (por exemplo) a certas formas convencionais, ou a formas fixas (como sucede, no caso da lírica, com o soneto)<sup>5</sup>. Valorizarei, contudo, algumas das feições definidoras que Fowler propõe para os seus *kinds*, e em particular aquilo a que chama «external structure»<sup>6</sup>.

Essa «estrutura externa» é a nosso ver reconhecível para o drama na definição operatória segundo a qual esse género recobre «textos destinados à representação por actores que, através do diálogo e da movimentação, expõem uma acção que se caracteriza pela existência de conflitos externos e/ou internos»<sup>7</sup>. Como autores desde Northrop Frye a Martin Esslin sublinharam<sup>8</sup>, esses conflitos envolvem caracteristicamente o choque de vontades individuais e sociais, naquela a que Raymond Williams chamou «one of the most social of all art forms»<sup>9</sup>. Concomitantemente, é um dos dados de maior persistência na teoria da comédia a noção de que, no caso deste sub-género dramático, o conflito indivíduo-sociedade é configurado de forma a privilegiar o ponto de vista social e sublinhar a **a-normalidade** das vontades individuais que se lhe opõem — consagrando então o final

---

<sup>4</sup> AGUIAR E SILVA — *Teoria da Literatura*, pp. 377-82.

<sup>5</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 111 segs.

<sup>6</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 60.

<sup>7</sup> Um *working definition* que, apresentado estritamente enquanto tal, ouvi em 1983 ao Prof. Fernando de Mello Moser.

<sup>8</sup> FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton, NJ, Princeton U.P., 1973, pp. 163 segs.; ESSLIN, Martin — *An Anatomy of Drama*, London, Abacus, 1976, *passim*.

<sup>9</sup> WILLIAMS, Raymond — *The Long Revolution* (1961), Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 271.

feliz um triunfo do social e uma **normalização**, através de variadas estratégias<sup>10</sup>.

Tal normalização suporá em muitos casos, para a personagem ou personagens desviante(s), uma *anagnorisis* cómica, a condução a um estágio superior de conhecimento — caracteristicamente de conhecimento **de si**, ideal clássico que a literatura renascentista glosa incansavelmente, e que Platão (um dos seus maiores proponentes) definira no *Filebo* como a condição cuja ausência definia o cómico<sup>11</sup>. Para além de (ou em relação com) isso, o desfecho normalizador ostenta, nas múltiplas instâncias que o *corpus* da comédia europeia nos pode oferecer, diferentes configurações, que vão do severamente punitivo ao benevolente e exculpatório. Mas quando consideramos os diferentes sentidos que uma *anagnorisis* ou um final feliz podem assumir situamo-nos já não na perspectiva da definição **genérica** da comédia, estribada no cumprimento de uma «estrutura externa» em termos já expostos, mas antes no âmbito da sua consideração **modal**. Diferirão as feições modais das genéricas pela circunstância de, decorrendo em muitos casos — mas nem sempre — da prática de um género em particular, não radicarem contudo, por necessidade, numa forma externa, e poderem manifestar-se por conseguinte noutros géneros — como quando falamos em afloramentos do cómico ou do trágico em textos de narrativa. A menção ao **cómico** ou ao **trágico** alertar-nos-á para duas considerações, qualquer delas merecendo igualmente a atenção de Alastair Fowler: por um lado, a circunstância terminológica de as designações genéricas surgirem em regra como substantivos, enquanto as modais tendem a ser de tipo adjectival<sup>12</sup>; por outro, o facto de alguns modos existirem em correspondência com géneros (como com os exemplos agora avançados) — mas de nem sempre isso se verificar:

Some modes — notably pastoral and satire — cannot be referred with certainty to antecedent kinds. (...) Thus, pastoral has been associated with many external forms. (...) Satire is the most problematic mode to the taxonomist, since it appears never to have corresponded to any one kind. It can take almost any external form, and has clearly been doing so for a very long time.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Ver FRYE — *Anatomy*, pp. 163 segs.; HOWARTH, W. D. — *Comic Drama: the European Heritage*, London, Methuen, 1978, p. 7; VALLÈRA, M.<sup>a</sup> Helena R. P. C. Gomes de — *Para uma Noção de Comédia*, «Revista da Faculdade de Letras», III Série, 15, Lisboa, FLUL, 1973, pp. 537-55.

<sup>11</sup> Ver PLATON — *Philèbe, Oeuvres Complètes*, Tome IX, 2e partie, trad. Auguste Diès, Paris, Belles-Lettres, 1959, 48a-49c.

<sup>12</sup> Ver FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 106-7.

<sup>13</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 109-10.

Estas duas possibilidades na relação dos modos com os géneros deixam-se representar na modalização da comédia isabelina e jacobiana, significadas nos qualificativos que distinguem as duas principais categorias que convencionalmente lhe são identificadas: **comédia romântica** vs. **comédia satírica**. Na sua definição mais simples, a primeira destas categorias deve a sua designação ao chamado *romance tradition*, do qual herdará o gosto por acções profusas quer de incidentes aventureiros quer de personagens, e, acima de tudo, o propósito de deleitar com as circunstâncias do amor experimentado por personagens jovens. É este um aspecto no qual se entrosa com o legado da Nova Comédia romana, de Plauto e de Terêncio, em que o amor jovem é obstruído por figuras mais velhas, representantes de um poder e de uma lei cuja arbitrariedade e injustiça serão ultrapassadas pelas pretensões amorosas. O triunfo da perspectiva himeneal conjuga-se no desfecho da comédia romântica com um movimento reconciliatório, sendo em regra dessa ordem a reconfiguração do social e a «normalização» do desfecho. Acrescente-se que as comédias de Shakespeare são em regra tidas como os exemplos centrais desta categoria<sup>14</sup>.

O legado da Nova Comédia é comum à segunda das categorias referidas, mas o seu atravessamento pelo modo satírico confere-lhe um cunho denunciatório e punitivo que é alheio, em regra e por definição, à comédia romântica. Às atracções da diversidade e do (por vezes) exotismo dos lugares e incidentes da comédia romântica contrapõem-se na comédia satírica os espaços urbanos, considerados nas suas personagens e actividades, num registo de observação social, e conduzindo a uma normalização de cariz inculpatório e excludente. Desta categoria da comédia é Ben Jonson o autor tradicionalmente apontado como mais característico.

Tem a crítica das últimas décadas questionado o rigor desta distinção, contribuindo para o seu esbatimento<sup>15</sup> — esforço no qual este estudo se querará incluir. Cruza-se tal esforço nalguns pontos com o processo, que desde as primeiras décadas do séc. XX se desenvolveu, de reabilitação de Ben Jonson, cuja reputação crítica sofreu desde (em particular) o séc. XVIII de uma comparação desvantajosa com Shakespeare, com

<sup>14</sup> Uma referência clássica para o estudo destas questões é DORAN, Madeleine — *Endeavors of Art: A Study of form in Elizabethan Drama*, Madison, Wis., The Univ. of Wisconsin Press, 1964, *passim*.

<sup>15</sup> Ver LEONARD, Nancy S. — *Shakespeare and Jonson Again: the Comic Forms*, «Comedy, Renaissance Drama», New Series X, Evanston, Ill, Northwestern U.P., 1979, 45-69, p. 45.



óbvias consequências na valoração relativa das respectivas tradições da comédia.

Mas a atenção mais cuidada a Ben Jonson tem conduzido também à reflexão sobre dificuldades que podem surgir quando o modo satírico habita a comédia. É comum a noção de que a sátira se estriba por tradição em valores rigorosamente definidos; que visa alvos bem claros; que, na medida do desígnio que tenta cumprir, é informada por uma intencionalidade retórica<sup>16</sup>:

directionless satire [is] a contradiction in terms<sup>17</sup>

The best satire (...) is that which is surest in its values: (...) satire is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be<sup>18</sup>

its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured. (...) Satire demands at least (...) a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard<sup>19</sup>

A radical moral stance is perhaps the most striking feature of the satiric repertoire.<sup>20</sup>

To the extent that satire presents, and so represents, its 'object', it is related to other mimetic forms. But to the extent that satire attacks, it is rhetorical — (...) and there is a persuasive end in sight. (...) the generic end is rhetorical. (...) There is always a strong sense of efficiency in satire: nothing is done without a purpose.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Não ignoramos a revisão a que Dustin Griffin recentemente quis proceder dos consensos teórico-críticos a este respeito estabelecidos desde as décadas de cinquenta e sessenta por autores como os que em seguida citamos (GRIFFIN, Dustin — *Satire: A Critical Reinroduction*, Lexington, Ky, Kentucky U.P., 1994, *passim*). Apoiar-nos-emos ainda, contudo, nos consensos em causa precisamente pela medida na qual eles reflectem os princípios ostensivamente propostos como regendo a sua produção satírica em períodos e por autores entre os quais se incluem aqueles que aqui directamente se consideram - e isto independentemente das reservas que (como também veremos) se possam manter quanto à concretização de tais princípios no *corpus* literário em questão. Acrescente-se ainda que, não obstante a simpatia que experimentamos face à defesa por Griffin do que é diverso, múltiplo e refractário a nexos universalizantes, este estudo requer que certas distinções fundamentais, **antes de serem questionadas**, sejam devidamente reconhecidas, pelo peso que tiveram nas tradições literárias e teórico-críticas.

<sup>17</sup> FARLEY-HILLS, David — *The Comic in Renaissance Comedy*, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 10.

<sup>18</sup> POLLARD, Arthur — *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 3.

<sup>19</sup> FRYE — *Anatomy*, pp. 223-4.

<sup>20</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, p. 110.

<sup>21</sup> PAULSON, Ronald — *The Fictions of Satire*, Baltimore, Md, The Johns Hopkins Press, 1967, pp. 3-4.

Estas qualidades manifestam-se no desenvolvimento de estratégias denunciatórias, e a consequência que inevitavelmente têm no desfecho de uma acção satiricamente modalizada é de ordem punitiva, de inequívoca vitimação (por diversas formas) daqueles cujas faltas foram expostas. Quando essa vitimação se não concretiza mais violentamente do que através do riso, esse riso assentará na exclusão, vincando a inultrapassável diferença entre os que são sujeito e objecto desse riso, entre os pobres ineptos que o desígnio satírico condenou e aqueles (incluindo os leitores, em regra levados a partilhar do ponto de vista autoral) que se estribam na plataforma de superioridade construída por valores tidos como inquestionáveis.

Embora correntes com uma longa história dentro da teoria da comédia tenham subscrito a tese de que a assunção de uma superioridade era própria (também) do cómico, de que seria seu princípio definidor o riso como exultação na **diferença**, ganhou importância crescente na crítica e teorização do séc. XX o entendimento de que a normalização, a recomposição do social que o desfecho da comédia promove supõe uma assimilação, um nivelamento benigno e benevolente, e a experiência do riso como celebração da **semelhança**. Northrop Frye não tinha dúvidas em afirmar no *Anatomy of Criticism*: «the theme of the comic is the integration of society»<sup>22</sup> — ou ainda:

The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated.<sup>23</sup>

Comedy usually moves toward a happy ending, and the normal response of the audience to a happy ending is 'this should be', which sounds like a moral judgement. So it is, except that it is not moral in the restricted sense, but social. Its opposite is not the villainous but the absurd.

(...)

one feels that the social judgement against the absurd is closer to the comic norm than the moral judgement against the wicked.<sup>24</sup>

E, um pouco mais recentemente, David Farley-Hills declararia:

Comedy shows the possibility of more than one value judgement of the same event, and, though a preference may ultimately be shown, initially comedy asks us to suspend judgement (...) Ambiguity and paradox lie at the heart of comedy (...)

The comic mode accepts that as far as the human mind is concerned truth is a plurality.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 43.

<sup>23</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 165.

<sup>24</sup> FRYE — *Anatomy*, pp. 167-8.

<sup>25</sup> FARLEY-HILLS — *The Comic*, pp. 24, 32-3.

Uma implicação óbvia de juízos como estes para a leitura da comédia isabelina e jacobiana é a da promoção a uma posição central de algumas opções modais características da comédia romântica, de cuja consideração, aliás, em importante medida decorrerão — as afirmações de Farley-Hills poderiam assumir para seu lema títulos shakespearianos como *As You Like It* ou *What You Will*; simultaneamente, evidencia-se uma compatibilidade difícil entre as exigências do modo satírico e o que se vem definir como a benevolência do cómico, ou seja, das expectativas modais directamente decorrentes da categoria genérica que o desígnio satírico vem habitar.

Dissemos já, contudo, que esta perspectivação teórico-crítica só no séc. XX veio encontrar um favor crescente (embora não unânime), e que leituras contrárias a estas foram noutros momentos repetidamente formuladas — como sucede, justamente, no período que directamente estará em causa. O entendimento da comédia como cumprindo uma função correctiva dos vícios humanos, ao expô-los em termos que os tornam risíveis e portanto não-atraentes, é lugar-comum quase inevitável na sua consideração por diferentes autores do Renascimento inglês; de entre o *dulce* e o *utile* horacianos, o primeiro só se legitima pelo valor funcional que se lhe possa reclamar na prossecução do segundo, questão tornada mais candente pela pressão ética consequente à Reforma, e mais estridentemente verbalizada pelos Puritanos. As observações de Philip Sidney sobre a comédia no seu *Defence of Poesy* — os ataques que o título supõe reclamavam-se da legitimidade moral, como com o *School of Abuse* do Puritano Stephen Gosson — reflectem essa preocupação:

I speak to this purpose that all the end of the comical part be not upon such scornful matters as stir laughter only, but, mixed with it, that delightful teaching which is the end of poesy. And the great fault even in that point of laughter, and forbidden plainly by Aristotle, is that they stir laughter in sinful things, which are rather execrable than ridiculous, or in miserable, which are rather to be pitied than scorned.<sup>26</sup>

Reflectem também, para além disso, uma desconfiança em relação ao riso que, antes mesmo da eventual filiação na vertente de austeridade Protestante da complexa identidade de Sidney, se pode reportar a uma longa e prévia tradição cristã<sup>27</sup>; e ainda a crença de que o riso resulta por

<sup>26</sup> DUNCAN-JONES, Katherine (ed.) — *Sir Philip Sidney*, Oxford, O.U.P., 1994, p. 137.

<sup>27</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, pp. 1-2.

necessidade da troça — o que era afirmado ainda de forma mais veemente em passo anterior:

our comedians think there is no delight without laughter; which is very wrong, for though laughter may come with delight, yet cometh it not of delight (...) for delight we scarcely do but in things that have a conveniency to ourselves or to the general nature; laughter almost ever cometh of things most disproportioned to ourselves and nature. Delight hath a joy in it, either permanent or present. Laughter hath only a scornful tickling.<sup>28</sup>

A alusão aristotélica, explícita no excerto que primeiro se citava e implícita neste, reporta-se ao passo da *Poética* que constituirá porventura o intertexto primeiro para o entendimento da comédia, e da incidência do riso que nela se verifica, como decorrendo da percepção de uma superioridade:

Comedy (...) is an imitation of men worse than the average, not indeed as regards any and every sort of vice, but only as regards the Ridiculous, which is a species of the Ugly. The Ridiculous may be defined as a mistake or deformity which produces no pain or harm to others; the comic mask, for example, which induces laughter, is something ugly and distorted, but gives rise to no pain.<sup>29</sup>

Não deixa de ser até certo ponto elidida pelos comentadores do Renascimento a demarcação, clara em Aristóteles, face a «vícios» ou crimes — ou a circunstâncias de algum modo associáveis a sofrimento — enquanto se valoriza fortemente o posicionamento inferior das personagens da comédia enquanto alvos do riso, o que não é alheio à vontade de justaposição de um *decorum* das hierarquias sociais ao *decorum* literário e teatral.

Tornar-se-á uma referência sempre evocada do entendimento filosófico do riso como superior e hostil a definição de Hobbes no *Leviathan*, já em meados de seiscentos:

*Sudden Glory*, is the passion which maketh those *Grimaces* called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> DUNCAN-JONES (ed.) — *Sir Philip Sidney*, p. 136.

<sup>29</sup> ARISTOTLE — *Poetics*, trans. John Warrington, London, Dent, 1962, 10-11.

<sup>30</sup> HOBBS, Thomas — *Leviathan*, ed. C.B. Macpherson, 1968, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 125.

Na medida da arrogância que tal atitude podia comportar, alertava Hobbes na sequência deste passo para a pequenez de espírito de quem muito experimentasse essa «súbita glória» — um *caveat* frequente na consideração seiscentista do riso, pela difícil compatibilidade de um implícito auto-juízo lisonjeiro com o dever cristão de humildade <sup>31</sup>.

Pelos primeiros anos do mesmo século, Ben Jonson assumia nalguns dos seus textos programáticos - cuja compatibilidade com os princípios discerníveis na sua *praxis* como dramaturgo se não pode tomar como óbvia — a recusa de que o riso fosse condição necessária da comédia. Vendo na sua concitação a cedência dos dramaturgos à popularidade fácil, procurava mesmo o apoio (por vezes um tanto forçado) de autoridades clássicas para sugerir ser o riso pouco digno de espíritos superiores:

Nor, is the moving of laughter alwaies the end of *Comedy*, that is rather a fowling for the peoples delight, or their fooling. For, as *Aristotle* saies rightly, the moving of laughter is a fault in *Comedie*, a kind of turpitude, that depraves some part of a mans nature without a disease. As a wry face without paine moves laughter, or a deformed vizard, or a rude Clowne, drest in a Ladies habit, and using her actions, wee dislike, and scorne such representations; which made the ancient Philosophers ever thinke laughter unfitting in a wise man. <sup>32</sup>

Não era, contudo, pelo temor da soberba que Jonson assim se pronunciava: seria manifestamente incaracterístico de Jonson que lhe encontrássemos, pelo menos em textos como este repositório de máximas ou nos prólogos e dedicatórias das suas peças, dúvidas explícitas quanto à legitimidade da postura superior do autor de comédia entendido em termos idênticos aos que acima reconhecemos para o satirista. É que o poeta (designação aqui englobante de todo o fazedor de um *mythos*) é por ele entendido como «hee (...) that (...) writes things like the Truth» (*Discoveries* 2353-4) — e a dedicatória de *Volpone* («To the Most Noble and Most Equall Sisters, The Two Famous Vniversities») proclamaria «the impossibility of any mans being the good Poet, without first being a good man» <sup>33</sup>. Estribado em semelhante autoridade, Jonson reclamará para a

<sup>31</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, p. 33-4.

<sup>32</sup> JONSON, Ben — «Timber: or, Discoveries», *The Poems, The Prose Works*, C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson (eds.), *Ben Jonson* (11 vols.), vol. VIII (1947), Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 2629-38. Em ocorrências futuras referenciado como *Discoveries*, seguido do número da linha.

<sup>33</sup> JONSON, Ben — *Volpone or the Foxe*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V, Oxford, Clarendon Press, 1937, (1-137) 17. Em ocorrências futuras referenciado como *Volpone*, seguido da indicação de acto, cena e linha/verso.

acção de um autor como ele próprio um poder simultaneamente punitivo e curativo, como no seguinte passo, no qual começa por se defender de acusações de sátira particularizada, com alvos pessoais - ou seja, da suspeita, que Jonson repetidamente tentará afastar, de a sua comédia satírica ser de tipo aristofânico:

I name no persons, but deride follies; (...) If men may by no meanes write freely, or speake truth, but when it offends not; why doe *Physicians* cure with sharpe medicines, or corrosives? Is not the same equally lawfull in the cure of the minds, that is in the cure of the body?

*Discoveries* 2304, 2313-17

Tais propósitos não hesitarão sequer em se representar sob a analogia do ataque vitriólico, como na dedicatória de *Volpone*:

she [poetry] shall out of just rage incite her servants (who are *genus irritabile*) to spout ink in their faces, that shall eat farther than their marrow into their fames

*Volpone*, «To the Most Noble...» 143-5

O mesmo texto esforçar-se-á ainda por procurar nos antigos o aval para a não-necessidade do final feliz na comédia — como se Jonson, ao dedicar a comédia na qual o cumprimento do desígnio satírico punha em causa aquela que poderá ser a marca genérica de identificação mais convencional e imediata, antecipasse algumas das objecções que o desfecho de *Volpone* viria a merecer, em séculos da sua recepção:

the ancients themselves, the goings out of whose comedies are not always joyful, but oft-times the bawds, the servants, the rivals, yea, and the masters are mulcted; and fitly, it being the office of a comic poet to imitate justice and instruct o life, as well as purity of language, or stir up gentle affections.

*Volpone*, «To the Most Noble...» 122-7

Se a leitura dos comportamentos humanos como merecedores dos castigos curativos da sátira revela uma notável permanência na história literária, não é menos verdade que a uma assunção mais insistente do propósito satírico num determinado tempo corresponde em regra uma relação menos fácil com o social e com as condições históricas nesse momento. O culto da sátira ao tempo em que Jonson produz o melhor da sua obra não deixará de ser articulável com aquilo a que se convencionou chamar «pessimismo jacobiano», decorrente, em certa medida, de circunstâncias

historico-políticas específicas: a transição dinástica do reinado de Isabel I para o do primeiro dos Stuart, Jaime I, sendo pacífica e geradora mesmo de um entusiasmo inicial, vem, pela inabilidade do rei na gestão dos difíceis equilíbrios que tinham caracterizado a sua predecessora, a alimentar alguma desilusão e um sentimento de declínio, ao mesmo tempo que se definem tensões que eclodirão décadas mais tarde nas guerras civis. Mas esse pessimismo será também resultado de desenvolvimentos mais amplos no tempo e no espaço, na medida em que Jonson escreve após um século no qual tiveram lugar, ou se intensificaram, transformações que contribuíram para definir a Europa Moderna.

Referimo-nos, como é óbvio, a desenvolvimentos que tinham lugar, por um lado, no plano político: a afirmação dos estados nacionais, assentando num poder centralizado e numa emergente máquina estatal, dissolvia lealdades e laços tradicionais, e possibilitava a reflexão, em termos novos, sobre o estatuto e função do príncipe. A nova maneira de encarar o exercício do poder, de modo pragmático e desligado de considerações de ordem ética e moral, que pela segunda década de quinhentos caracterizara o pensamento de Maquiavel, e o cinismo a que a recepção distorcida do seu sistema podia conduzir, derivavam das realidades novas dos estados do Renascimento, e nelas tinham incidência. Por outro lado, a Reforma, influenciando muito para além do domínio eclesial e teológico, contribuiria também para as mudanças políticas europeias, nomeadamente para a definição de lealdades nacionais, pela oposição a uma Cristandade entendida como dado (político) aglutinador de um todo europeu; e ainda — o que não será por demais realçar — pela defesa de uma relação pessoal e subjectiva do indivíduo com Deus, a Reforma traria apoio, com o modelo de vida do bom cristão assentando num esforço individual, a uma nova ética exigida pelas transformações sociais e económicas que historicamente a acompanhavam: o destruir de estruturas do feudalismo e a emergência de uma economia monetária, com as alterações profundas que se introduziam nas vivências de uma sociedade que tendia progressivamente para se pensar mais como um conjunto de indivíduos, seguindo trajectórias próprias e isoladas, do que como uma comunidade<sup>34</sup>.

Que a cultura do Renascimento inglês terá sido aquela que melhor compreendeu, à partida, as contradições da nova ordem, e que o drama,

<sup>34</sup> A este respeito, a referência clássica é a famosa tese desenvolvida por WEBER, Max — *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*, Paris, Librairie Plon, 1967; e expandida por TAWNEY, R.H. — *Religion and the Rise of Capitalism*, New York, Penguin, 1947.

transformado no seu género dominante, testemunha e nos permite observar «a desintegração do velho mundo e o nascimento do novo»<sup>35</sup>, tem sido objecto de afirmação frequente — do mesmo modo que é um importante ponto de convergência da crítica que as transformações históricas seriam sentidas por Ben Jonson como uma decadência<sup>36</sup>. Esse sentido da decadência, abarcando o poder e as instituições, como também a sociedade e a arte, impõe uma perspectivação de muito do que associamos à Idade Moderna como traição a valores e lealdades fundamentais — valores que são os de um passado no qual o indivíduo se entende apenas como membro de uma comunidade; traição em nome do interesse pessoal, que faz das relações interindividuais uma teia de inimizades que tudo submete e relativiza.

Tratar-se-á, enfim, da incapacidade (ou recusa) de Jonson de aceitar a dissolução do quadro de modelos e ideais tradicional, e o emergir de um novo conceito e ideal de Homem: o Homem como ser dinâmico, confrontado — numa conjuntura assinalada pelo crescimento de uma civilização comercial e por uma fluidez de classes que facilita a mobilidade social — com a possibilidade e a necessidade de construir livremente um destino identificado com as metas da acumulação, do enriquecimento e da promoção individual<sup>37</sup>.

O palco histórico para as novas vivências é o espaço urbano (no caso inglês, a Londres isabelina e jacobiana) — que se tornará também o espaço adequado à dramatização dos esforços individualistas dos patifes e imbecis<sup>38</sup> da comédia jonsoniana, espelho satírico de uma sociedade dominada pela vontade aquisitiva e apresentada por Jonson como ferida da miséria e do crime. É um drama que explora a ambição sem escrúpulos de uma cidade, Moderna pela preponderância do negócio, propositadamente justaposto e tornado indistinto das manobras de vigaristas e ladrões; um drama que denuncia a transformação de uma actividade (à partida) eminentemente social no veículo de forças anti-sociais.

Não nos deverá isto conduzir, contudo, a um entendimento da comédia de Jonson como equivalente a uma análise das implicações do capita-

---

<sup>35</sup> HELLER, Agnes — *O Homem do Renascimento*, trad. C. Jardim e E. Nogueira, Lisboa, Presença, s.d., p. 48.

<sup>36</sup> Ver BARTON, Anne — *Ben Jonson, Dramatist*, Cambridge, C.U.P., 1984, pp. 99-100, 105-6.

<sup>37</sup> Ver HELLER — *O Homem do Renascimento*, pp. 9-15, 22-3; PARFITT, George — *Ben Jonson: Public Poet and Private Man*, London, Dent, 1976, pp. 29, 143-4.

<sup>38</sup> *rogues vs. fools, coney-catchers vs. gulls.*



lismo nascente: a atitude desgostada que em importante medida a informa poderia também articular-se com a tradição anti-individualista e anti-aquisitiva medieval, assim como o sentido da cisão inter-individual poderá encontrar paralelo ou justificação em transformações de um foro diverso do socio-económico — nomeadamente de ordem epistemológica. A transformação das mentalidades na direcção de formas caracteristicamente Modernas de pensar o Homem nas suas relações com a sociedade e o mundo efectiva a ruptura com mundividências tradicionais, envolvendo, nomeadamente, tendências tão inovadoras quanto disruptivas ao nível das concepções sobre a capacidade do Homem para conhecer — para apreender o Real.

A par ou por detrás das perturbações que uma nova amoralidade pode trazer ao pensamento político (e que se deixam revelar precisamente na veemência da sua rejeição), e do materialismo com que as circunstâncias económicas começam a ser encaradas, dá-se uma clivagem profunda: a cisão entre o mundo ideal ou espiritual, interior e supra-sensível, e o mundo dos factos, temporal, analisável de acordo com os dados dos sentidos, visível e material — o mundo das Causas Segundas, cujo conhecimento uma nova ciência empiricamente fundada e determinada se propunha desenvolver:

The outer and the inner worlds have become two (...) The visible is no longer either the image or the instrument of an invisible world, but exists *in and per se* as an alternative truth in conflict with the other and offering a rival interpretation of phenomena. So marked is this divergence that there is hardly a dramatist who can bring the two together.<sup>39</sup>

As divisões assim provocadas num universo que se acreditara e se quisera uno, mas era agora passível de versões contraditórias, num processo que acentuava as limitações do Homem na sua capacidade de conhecimento, trazem ao drama, e mais marcadamente no período entre 1600 e 1612,

the sense of spiritual emptiness or fear, a growing tendency to hold more closely to the evidence of the senses and of practical experience, to limit knowledge to a non-spiritual world of man and his relations with man.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> ELLIS-FERMOR, Una — *The Jacobean Drama: An Interpretation* (1936), London, Methuen, 1961, p. 17; ver também KERNAN, Alvin — *The Plays and the Playwrights*, J. Leeds Barroll *et al.* (eds.), *The Revels History of Drama in English*: vol. III, 1576-1613, London, Methuen, 1975, p. 260.

<sup>40</sup> ELLIS-FERMOR — *The Jacobean Drama*, p. 3-4.

E se o sentimento jacobiano de desespero espiritual encontrara expressão precursora em Marlowe, e se tornava talvez mais evidente na tragédia, nem por isso as diferenças entre a comédia isabelina e a jacobiana deixam de poder ser legíveis à mesma luz:

Comedy (...) becomes increasingly immediate and concentrated upon the manners, habits and morals of man as a primarily social, non-poetic and non-spiritual animal. (...) after 1600 there is something lacking, (...) there is an emphasis on the immediate and a rejection of the remote, a habit of accurate satiric observation rather than poetic or romantic idealization.<sup>41</sup>

A possibilidade de ver determinadas formas de arte como particularmente adequadas à expressão das tensões e mudanças vividas por uma sociedade num momento histórico localizado tem aqui de ser considerada com uma atenção especial. A circunstância de, como vimos, o drama ser talvez a mais social das formas artísticas, e de nos apresentar necessariamente conflitos, faz com que a tentação de o utilizar e ler enquanto comentário social possa ser grande — e é bem conhecida a potência da metáfora do palco como espelho para o Renascimento. Mas não é exclusivamente ao nível dos conteúdos específicos que pretendemos colocar o problema — é também no âmbito da «estrutura externa» de um dos subgéneros nos quais se particulariza o género dramático.

Se a comédia implica genericamente, e como vimos, um conflito pelo qual o indivíduo se opõe à sociedade, e nesse conflito somos levados a reconhecer o carácter excêntrico das pretensões individuais opostas a uma comunidade que virá a impor-se, num desfecho de nivelamento e reabsorção social do indivíduo; se considerarmos, por outro lado, as referidas evoluções históricas pelas quais um modelo dinâmico de Homem origina um novo código de afirmação individual, será fácil de prever que um subgénero dramático no qual (por princípio) o ponto de vista da sociedade triunfa sobre esforços individuais sentidos como ilegítimos e aberrantes se possa tornar particularmente adequado à formulação de juízos negativos sobre os novos padrões sociais e económicos, que efectivam a ruptura com modos de viver fundamentalmente colectivos, com os valores e vivências do Passado.

Recorde-se, contudo, que desencadeámos a menção aos contextos da literatura dramática jacobiana a partir, não da consideração genérica da

---

<sup>41</sup> ELLIS-FERMOR — *The Jacobean Drama*, 3-4, 17.

comédia, mas antes do modo satírico que com ela se cruzava, e da candência que um tempo de transformações, por alguns negativamente encarradas, lhe conferia. Se o subgénero comédia pode encontrar em inícios de seiscentos a adequação e a funcionalidade historico-cultural que agora se sugeria, sendo contudo problematizado pelas configurações contraditórias determinadas pelas diferentes expectativas modais que o cruzamento com a sátira lhe podia trazer, acrescente-se agora a percepção de que o desígnio satírico se pode ver por sua vez problematizado pelas instabilidades éticas resultantes das transformações históricas sobre as quais quereria incidir. Como Arthur Pollard tornou claro, o estatuto e a função do satirista implicam não só a crença por parte do autor em determinado esquema de valores, mas também a partilha dessa crença por parte do seu público:

For [the satirist] to be successful his society should at least pay lip-service to the ideals he upholds.<sup>42</sup>

Mas a consumação das transformações históricas em causa implica um momento de indefinição ética, no qual valores tradicionais podem ser vistos como inadequados às novas situações, não dando ainda lugar, contudo, à simples formulação de um novo quadro ético, uno e consistente<sup>43</sup>.

Daí resultaria uma constante adaptabilidade dos juízos morais a cada situação concreta. No plano das relações sociais, também a proposta do compromisso e da adaptação será consequência inevitável da pulverização dos absolutos. Um século depois de Maquiavel ter afirmado que «virtudes» e «vícios» o seriam relativamente (que, por exemplo, «piedade» ou «crueldade» poderiam ter **maus** e **bons** usos<sup>44</sup>), Francis Bacon (ao qual Jonson dedicará uma admiração expressa em mais do que uma instância<sup>45</sup>) sugerirá as vantagens e os usos possíveis da astúcia e da dissimula-

<sup>42</sup> POLLARD — *Satire* 3.

<sup>43</sup> Ver HELLER — *O Homem do Renascimento*, pp. 229 segs.; e também RAAB, Felix — *The English Face of Macchiavelli: A Changing Interpretation 1500-1700*, London, Routledge, 1965, p. 101.

<sup>44</sup> Ver MAQUIAVEL — *O Príncipe*, trad. e próêmio de Carlos E. de Soveral, Lisboa, Guimarães, 1967, pp. 72-3, 99-100.

<sup>45</sup> Ver, em especial, *Discoveries* 915-47 — um passo no qual Bacon é reconhecido como «one of the greatest men and most worthy of admiration, that had beene in many ages»; um modelo a seguir, porque uma excepção, num tempo em que «Things daily fall: wits grow downe-ward, And Eloquence growes back-ward»; ver ainda o poema «Lord Bacon's Birth-day», «The Vnder-wood», Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VIII, p. 225.

ção nos percursos individuais em sociedade<sup>46</sup> — uma sociedade na qual a «virtude excessiva» (porque ineficaz) será uma limitação tão grande quanto o «amor» uma fraqueza a ser cuidadosamente controlada, quando se não tornar possível, pura e simplesmente, evitá-la:

The Italians have an ungracious proverb, *Tanto buon che val niente: so good, that he is good for nothing*. And one of the doctors of Italy, Nicholas Machiavel, had the confidence to put in writing, almost in plain terms, *That the Christian faith had given up good men in prey to those that are tyrannical and unjust*.<sup>47</sup>

Aos pronunciamentos de Bacon atribuímos aqui um relevo especial pelo facto de, sendo marcados ainda, em muitos casos, pela ênfase da reacção moralista aos desenvolvimentos de um capitalismo em ascensão («The ways to enrich are many, and most of them foul»<sup>48</sup>), veicularem por vezes um pessimismo reflexivo que se distancia da mera voz indignada dos moralistas de um século antes, e que pode ser esclarecedor quanto a ideias centrais na literatura que lhe é contemporânea. Vejamos, a propósito, a reflexão surgida num dos *Ensaio*s, na qual a ideia do declínio se associa a uma Idade «mecânica» e de comércio:

In the youth of a state, arms do flourish: in the middle age of a state, learning; and then both of them together for a time: in the declining age of a state, mechanical arts and merchandize.<sup>49</sup>

É uma afirmação que nos deverá lembrar a enorme importância que a noção do devir histórico como uma sucessão de fases numa imparável decadência desempenhava em certas tendências do pensamento, da arte, da literatura renascentistas; um deterioracionismo que encontraria defesa filosófica e teológica em *The Fall of Man, or the Corruption of Nature*, de Godfrey Goodman<sup>50</sup>, mas que, no plano artístico e literário, se apoiava e

<sup>46</sup> Ver BACON, Francis — «Essay VI — Of Simulation and Dissimulation»; «Essay XXII — Of Cunning», *Essays*, London, Dent, 1981, pp. 17-19, 68-71.

<sup>47</sup> BACON — «Essay XIII — Of Goodness, and Goodness of Nature», *Essays*, pp. 37-9; ver tb. «Essay X — Of Love», *Essays*, pp. 29-30.

Maquiavel sugeria também, n' *O Príncipe*, os perigos da virtude simples — ver, por exemplo, as referências a Marco, Pertinax e Alexandre no Cap. XIX — «De que modo se deve evitar ser desprezado e odiado», *O Príncipe*, p. 111.

<sup>48</sup> BACON — «Essay XXXIV — Of Riches», *Essays*, p. 108.

<sup>49</sup> BACON — «Essay LVIII — Of Vicissitude of Things», *Essays*, p. 172.

<sup>50</sup> Ver, para referências ao pessimismo da viragem do século, e também à polémica de Godfrey Goodman e George Hakewill: LEVIN, Harry — *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, O.U.P., 1972, pp. 148-9.

exprimiam adequadamente nas múltiplas variações sobre um mito tão permanente como o da Idade do Ouro — a era da Perfeição (irrecuperável) à qual Ben Jonson oporia o ouro palpável e monetário do Presente, num epigrama com que se propunha oferecer

what the golden age did hold  
A treasure, art: contemn'd in the age of gold.<sup>51</sup>

O ouro funcionava, aliás, como elemento revelador da fúria aquisitiva, da desbragada e universal cupidez de vítimas como vitimadores (outros estatutos não há...) em duas das quatro comédias ditas «maiores» na obra de Jonson, precisamente *Volpone* e *The Alchemist*: na primeira, como uma presença real nos tesouros detidos pelo *Magnifico* veneziano que, fingindo-se moribundo, leva os que anseiam por constituir-se como herdeiros da sua fortuna a, ironicamente, entregarem-lhe tudo o que têm — desde riquezas à própria esposa — como modo de se insinuarem nas suas boas graças; na segunda, como o resultado ilusório do projecto alquímico com que crédulos de diferentes classes e meios são atraídos a uma casa londrina pelos vigaristas Face e Subtle, acompanhados da prostituta Doll Common, para aí serem, não enriquecidos, mas espoliados. A falsa alquimia metaforiza as transacções, na cidade moderna, de um capitalismo recente e entusiasmante, os negócios fornecendo com frequência o léxico e as representações com que Subtle, Face e Doll se referem ao contrato que os une na fraude e na prostituição.

A relação que se cria entre personagens nas duas peças agora mencionadas, como também em *Epicoene*, a comédia que cronologicamente as separa, consubstancia uma estratégia de denúncia de um irredutível individualismo, assumido ele próprio como factor dinâmico da acção dramática — na medida em que faz mover personagens na ânsia ilusória de um sucesso de qualquer tipo: nesse processo, tornam-se vítimas de **outras**, lançadas na exploração das fraquezas de um ego irrazoavelmente esperançoso como meio de prossecução (também) do **seu** interesse, e constituem-se em alvos do riso satírico. A quezília é o modelo dominante de relacionamento<sup>52</sup>, e a recorrência do insulto como manifestação da guerrilha inter-individual contribui também para significar a ruptura de qualquer

<sup>51</sup> «LXIII — To the same Robert Earle of Salisbvrrie», Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VIII, p. 47.

<sup>52</sup> Ver BAMBOROUGH, J. B. — *Ben Jonson*, London, Hutchinson, 1970, 97.

possibilidade de coesão social, através de um dos índices mais significativos na comédia jonsoniana: a subversão do valor comunicativo da linguagem.

Quando, em *Epicoene*, a personagem Morose declara:

all discourses, but mine owne, afflict mee, they seeme harsh, impertinent, and irksome<sup>53</sup>

a sua constituição em paradigma do isolamento individual particulariza-se no horror ao diálogo e na recusa da voz do outro, na rejeição do valor primeiro da linguagem e da capacidade discursiva como factores distintivos da superioridade do ser humano em sociedade — como Jonson os viria a afirmar:

Speech is the only benefit man hath to express his excellencie of mind above other creatures. It is the Instrument of *Society*.

*Discoveries* 1881-2

No percurso que o constitui em verdadeiro catálogo de formas de comportamento não-sociais, Morose desvirtua o próprio sentido e lógica do espaço urbano ao escolher para habitar um local que impeça, tanto quanto possível, a coexistência e o encontro nesse espaço — uma **rua** que, para evitar o ruído, **não funcione como tal**:

hee hath chosen a street to lie in, so narrow at both ends, that it will receiueno coaches, nor carts, nor any of these common noises

*Epicoene* I-1:167-9

O desejo de isolamento absoluto que Morose representa é concomitante a uma característica fundamental do espaço de *Volpone*, *Epicoene* e *The Alchemist*: a perversão de todas as circunstâncias formais que possam consagrar uma coesão entre indivíduos. Qualquer forma de associação, qualquer demonstração de solidariedade, cedo se revela falsa: como **rapacidade**, quando as visitas a um (suposto) doente se revelam uma e outra vez actos predatórios; como **hipocrisia**, quando se descobrem as vaidades e a voracidade sexual por detrás da «causa comum» (ostensivamente, uma forma de solidariedade feminina) das senhoras de *Epicoene*; como **agres-**

---

<sup>53</sup> JONSON, Ben — *Epicoene*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V (152-272) II-1:4-5. Em ocorrências futuras, referenciado como *Epicoene*, seguido da indicação de acto, cena e linha.

são, quando, na mesma peça, um casamento, instância potencial de ordem e harmonia sociais, é transformado em tumulto e vivido como bodas de tormento<sup>54</sup>; ou ainda como a **desonestidade** e o **facciosismo** dos Puritanos de *The Alchemist*, que se sentem obrigados a proceder «justamente» apenas para com aqueles que partilham das suas crenças limitadas e exclusivas. E quando as personagens são movidas por propósitos genuinamente benévolos, logo se lhes revela a **ineficácia** de uma virtude que é afinal ingenuidade incapacitante: é o que sucede com o resgate da casta Celia por Bonario das mãos do sedutor Volpone, intervenção que o dramaturgo permite que se torne ridícula e não-convicente; ou ainda quando Surly, que em *The Alchemist* tenta ser simultaneamente astuto e honrado, descobre que a viúva Dame Pliant preferia ser violada a ser salva: não é possível perseguir o interesse próprio e, ao mesmo tempo, colocar as questões em termos de **merecimento e honra** — na selva urbana **toma-se, agarra-se** pela força, e a própria presa não compreenderá outro comportamento. Surly percebe demasiado tarde que o seu mundo se divide entre os espertos e os parvos — e que os honestos se não encontram entre os primeiros:

Must I needs cheat my selfe,  
With that same foolish vice of honestie! <sup>55</sup>

Sugerimos já que o desígnio satírico vem nestas comédias perturbar expectativas cómicas, nomeadamente pela configuração que imprime aos desfechos. As severas punições que marcam o desfecho de *Volpone* são o exemplo mais conhecido de finais tão peculiares para a comédia, fazendo dessa peça, no dizer de Northrop Frye, «a comic imitation of a tragedy»<sup>56</sup>. Mas o acossar de Morose em *Epicoene* constrói a «normalização» do desfecho num registo de farsa cruel, com a fonofobia da figura excêntrica a ser contrariada por ruídos que só não são crueldade arbitrária porque visam propósitos tão calculistas quanto a satisfação da cobiça de um sobrinho, um dos jovens galantes que passeiam até ao fim a sua superioridade. Quanto a *The Alchemist*, quando o regresso à cidade do dono da casa em que os burlões armaram a sua trama pareceria pôr-lhe termo

<sup>54</sup> Ver LEGGATT, Alexander — *Ben Jonson: his Vision and his Art*, London, Methuen, 1981, pp. 101-2.

<sup>55</sup> JONSON, Ben — *The Alchemist*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V, 273-408, V-5: 83-4.

<sup>56</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 165.

inapelavelmente, Face, o criado vigarista, compra a sua imunidade ao subornar o patrão com os bens que os vigarizados lhe tinham posto em casa — e reaparece num muito irónico epílogo a sugerir que as suas próximas vítimas seremos nós, o público... Estranha configuração para aquele que é, por convenção, o momento de pedir o favor e o aplauso do público — estranhos desfechos de comédia.

Mas estranhos também como ponto final do designio satírico. A vitória satírica e dramática do(s) mais inteligente(s), **mas também menos honesto(s)**, coloca-nos perante um encaminhamento da acção, e uma condução pelo dramaturgo dos juízos e das simpatias do espectador face às personagens, que tornam problemática a efectivação nestas comédias dos propósitos reformadores característicos do modo satírico. Tem sido dificuldade frequente na crítica a duplicidade de resposta suscitada pelos patifes da comédia jonsoniana: por um lado, a condenação moral, pela denúncia dos seus actos reprováveis; por outro, o fascínio pela sua vitalidade inesgotável e pelos recursos intelectuais e histriónicos que Jonson lhes concede, e que vêm a ser premiados com uma relativa impunidade e com o poder de se superiorizarem, em termos dramáticos, a outras personagens. Mais problemático ainda é que aqueles para quem o dramaturgo constrói uma caracterização que os postularia como representantes da lei e da moralidade vêm a exhibir qualidades que, de modo mais ou menos discreto, podem questionar essa legitimidade, ou pelo menos dificultar a simpatia do público.

Como esperar, nestas condições, a possibilidade da correcção satírica? **Objectivamente**, as figuras e as condições próprias do modo satírico definem-se nestas comédias - o que se vai alterando no sentido da indefinição e da dúvida é o **modo como** Jonson nos convida a **judgar** atitudes e posições possíveis em relação a esse mundo, o modo como Jonson usa os instrumentos da linguagem e do drama para questionar o nosso posicionamento face à realidade abundantemente descrita; é a bitola do juiz que parece oscilar numa não-linearidade (na qual se perde?), e não as características dos que caem sob os juízos. Da «ironia militante» que, segundo Northrop Frye, a sátira constitui<sup>57</sup>, Jonson parece resvalar para uma ironia «não militante» — porque equívoca, e impeditiva da reconstrução segura dos sentidos que subverte, à medida que sucessivas propostas vão sendo invalidadas. À desautorização (inequívoca e imediata) da perspectiva que os *fools* da sua comédia representam, contrapõe-se a reacção dúbia que os

<sup>57</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 223.



*rogues* suscitam; àqueles que, no âmbito da acção, se colocam numa posição de autoridade é discretamente retirada a legitimidade para o fazerem; finalmente, Jonson coloca dúvidas à constituição do seu público em detentor inequívoco e superior da verdade e do riso, ao conseguir que a «nossa» capacidade para a definição de juízos se tenha de interrogar perante a complexidade de respostas que podem ser suscitadas, e ao permitir que um patife vença tudo e todos para surgir no epílogo a sugerir que em breve nos irá irmanar com os crédulos de que momentos antes nos rimos.

É essa uma tendência que acreditamos progressiva ao longo das três comédias referidas, coincidindo com uma evolução no espaço geográfico e social da acção. Se *Volpone* decorre num restrito espaço aristocrático enquadrado pela magnificência exótica de Veneza, sendo fundamental para os patifes que nesse espaço a circulação de personagens se mantenha sob estrito controle, *Epicoene* tem a sua acção londrina colocada num mais modesto ambiente de *gentry*, num espaço que Morose quereria fechado mas lhe abrem à força aos martirizantes ruídos e movimento de um grupo socialmente ainda limitado. Quanto a *The Alchemist*, uma casa em Londres aparentemente de burguesia abastada torna-se, na ausência do proprietário, o lugar onde o criado a quem ficou entregue coloca os seus cúmplices, membros da ralé urbana, a participar de uma fraude que passa por lá atrair tantas personagens quanto possível, de todas as classes sociais — com o cuidado, contudo, de controlar todos os encontros nesse espaço, para que o confronto de ambições sem limite e refractárias a qualquer partilha não faça cair por terra todo o esquema.

Com a quarta e última das suas «grandes comédias», Jonson colocará a acção no espaço absolutamente aberto e livre da Feira, lugar de toda a circulação e de todos os encontros e desencontros. Se *Bartholomew Fair*, cuja reputação historicamente instável tem em décadas recentes sido substituída por um crescente sucesso crítico e teatral<sup>58</sup>, é ponto de chegada **também** de um outro percurso — precisamente o de afirmação e de progressiva insatisfação com o modo satírico, no sentido antes da aceitação da «verdade plural» que vimos ser associável ao modo cómico<sup>59</sup> — é uma hipótese de leitura que à partida nos parece promissora. Mas a proposta subjacente à leitura que faremos da peça assenta no entendimento de

<sup>58</sup> Ver, a este respeito, TEAGUE, Frances — *The Curious History of Bartholomew Fair*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985.

<sup>59</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, p. 33.

*Bartholomew Fair* como, mais do que o culminar de um ciclo, o sugerir de uma contrapartida a uma visão da sociedade, e do Homem em sociedade, comum às comédias anteriores.

E contudo o I Acto de *Bartholomew Fair* apresenta-nos um espaço e um grupo de personagens que prometem o reencontro das situações e das propostas temáticas de *Epicoene* e *The Alchemist*. Pela casa de Littlewit, um burguês (pequeno) procurador em Londres, passam personagens preocupadas com o seu estatuto social, perseguindo eventualidades de promoção (em prestígio ou bens); mas deixando que transpareça desde o início uma incapacidade de concretização desses propósitos, e identificando-se tipologicamente com alvos tradicionais do ataque satírico jonsoniano e da comédia jacobiana em geral.

Um dos vícios intelectuais que limitam e definem Littlewit, a primeira personagem em cena, é o do prazer na construção obsessiva de jogos de palavras e na descoberta de coincidências verbais, que o levam a congratular-se por uma reputação pública como «the *Little wit* of London»<sup>60</sup>, imune à compreensão da ironia nela implícita. É essa a vaidade dominante que o impele para a Feira — local onde acredita que a sua superioridade em relação aos poetas poderá ficar provada, na forma teatral e na dimensão ironicamente adequadas ao seu *little wit*: uma peça para teatro de fantoches.

Entre as vaidades obsessivas de Littlewit conta-se uma atracção pelo vestuário feminino e pela sua exibição que o aproximam de um proxenetismo involuntário, como quando força a sua mulher à imodéstia e a uma familiaridade com galantes reveladoramente chamados Winwife e Quarlous.

A fixação nas aparências, enganosas ou fraudulentamente utilizadas, é uma feição denunciatória também dos representantes nesta comédia do Puritanismo enquanto hipocrisia: tal como sucedia com os Puritanos de *The Alchemist*, a Lei de Dame Purecraft e Zeal-of-the-Land Busy não é: apenas parece (**faz-se**) na palavra dúctil dos «hipócritas» (como os próprios Littlewit se lhes referem). Embaraçosamente arrancado ao exercício discreto da gula pela necessidade de se abrir o caminho «legal» para a Feira («if it can be any way made or found lawfull» — 1-6:30-1), Busy demonstra como a **letra** da intransigência é afinal o modo mais conveni-

---

<sup>60</sup> JONSON, Ben — *Bartholomew Fair*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VI, Oxford, Clarendon Press, 1938, 1-1:12. Em ocorrências futuras, referenciado numericamente por acto, cena e linha.

ente de iludir o seu **espírito**, propondo que a transgressão apareça como factor de defesa dos «Irmãos» —

by the publike eating of Swines flesh, to professe our hate, and loathing of *Judaisme*, whereof the brethren stand taxed. I will therefore eate, yea, I will eate exceedingly.

I-6:94-7

— e se torne meio de satisfação, agora pública, da mesma gula, desde que o seu objecto se lhe não ofereça através de «the vanity of the eye, or the lust of the palat» (I-6:77-8):

it may offer it selfe, by other meanes, to the sense, as by way of steeme, which I thinke it doth, here in this place (Huh, Huh) yes, it doth. (*Busy sents after it like a Hound*).

III-2:79-81

Cabará ao Puritano, uma vez na Feira, protagonizar o ataque àquilo que melhor epitomiza as realidades a que os visitantes da Feira (vindos da cidade) são sensíveis: as bugigangas e brinquedos recobertos de *arsedine* (ouro de imitação). Se o recurso às aparências como estratégia retórica do homem de religião é índice de relativismo moral, o ataque que lançará sobre os vendedores da Feira — versão reduzida e paródica da expulsão dos vendilhões do Templo? — e sobre os seus objectos, invectivados como partes do corpo da «Besta», exibidos por «the *Nabuchadnezzar*, the proud *Nabuchadnezzar* of the *Faire*» (III-6:57-8), é a medida irónica da sua fixação (também) nas exterioridades. Igualmente para comprovar que o facto de ser agente de hipocrisias o não torna imune a fingimentos de outros, as limitações de *Busy* revelar-se-ão, quando aceita o repto do teatro de fantoches para que se envolva num autêntico *disputatio* com um boneco<sup>61</sup>, idênticas às do pobre Bartholomew Cokes, vítima máxima das aparências, incapaz de distinguir entre fantoches e actores verdadeiros.

Se a Feira engana os parvos, não deixa de castigar as ingénuas: abandonada aos proxenetas Knockem e Whit, Win Littlewit (à qual se juntará Mistress Overdo) será rapidamente seduzida pela promessa das **aparências** de uma «senhora», mantidas mesmo quando «uma senhora» seja o contraponto paradoxal a «uma mulher honesta» (IV-5:21-2, 27-8, 31-44).

---

<sup>61</sup> Sobre os modos como o burlesco da disputa académica se concretiza, ver BEAURLINE, L. A. — *Jonson and Elizabethan Comedy: Essays in Dramatic Rhetoric*, San Marino, Cal, Huntington Library, 1978, pp. 217-30.

O efeito da Feira em todos os que se lhe dirigem é, enfim, o de, estimulando-os a encontrar nela a aparência dos objectos do seu desejo, despojá-los das aparências e pretensões de que se rodearam, e reduzi-los à essência dos seus pobres contornos humanos, à medida que em cada um se descobre o hipócrita, o vaidoso tornado proxeneta inadvertido, a prostituta latente na Puritana espartilhada. É um processo que (no teatro) se epitomiza visualmente na perda gradual das roupas, adornos e acessórios por parte de Cokes<sup>62</sup>, a cujas vicissitudes na Feira a sorte de qualquer dos outros visitantes é, num momento ou noutro, assimilável: todos são, de facto, e literalmente, *Bartholomew Cokes*<sup>63</sup>, pobres tolos à solta na Feira de S. Bartolomeu.

Veja-se o que sucede a *Justice Adam Overdo*, autoridade máxima na Feira. A sua escolha de um disfarce de louco (com o qual entra em cena), como um meio que considera ideal para se manter incógnito no cumprimento da sua 'alta missão', vem a adquirir uma validade diversa da que o próprio Overdo prevê. Cenicamente, a auto-apresentação de um louco com as palavras «in Iustice name, and the Kings; and for the common-wealth!» (II-1:1-2) cria expectativas de inadequação e inversão que o percurso dramático de Overdo não desilude. É disfarçado de «homem-sem-juízo» que o Juiz pretende descobrir e julgar (**ajuizar** sobre) as tradicionais transgressões da Feira — local do pequeno roubo, da prostituição pobre, e de abusos do vendedor manhoso, a que Overdo, contudo (e justificando desde logo o seu nome) chama «enormidades», cujo castigo lhe conferirá, acredita, a glória atribuível aos mais altos magistrados (II-1:7-11, 44-7). A essa presunção soma-se a desmesura das ambições face à pequenez da Feira: como Jonson poderia comentar em *Discoveries*, «I would no more chuse a *Rhetorician*, for reigning in a Schoole; then I would a *Pilot*, for rowing in a Pond» (436-7).

São flagrantes os erros de juízo do Juiz; e as consequências que daí advêm para Overdo — o seu espancamento, ao ser tomado por um malfeitor — anunciam e consomem a função da Feira como um espaço de **desautorização**, processo necessariamente mais óbvio com aqueles que para lá convergem reclamando prerrogativas de vária ordem. Tal desautorização epitomiza-se, como parte integrante da estrutura e da significação da peça, no castigo e humilhação das três figuras que, **formalmente**,

<sup>62</sup> Ver LEVIN, Richard — *The Structure of Bartholomew Fair*, «PMLA», LLXXX, 3, June 1965, 172-9, 178.

<sup>63</sup> «Cokes. 1567 [of unkn. origin; see COAX] A silly fellow, ninny, simpleton — 1690» (*The Oxford English Dictionary*).

representam posições de autoridade: Overdo (sob cuja jurisdição a Feira se encontra), Busy (que reivindica a autoridade moral e religiosa, e conduz à Feira um dos grupos de personagens) e Wasp (que pontifica noutro desses grupos como tutor de Cokes). Seguindo embora percursos autónomos, estas personagens têm em comum o excesso e a intransigência no seu posicionamento face à Feira, e vêm a encontrar-se lado a lado nos *stocks* — ponto alto da sua humilhação, e uma das concretizações (mais flagrantemente no caso do Juiz) do *topos* do *mundus inversus*, que subjaz a muitos dos eventos na Feira<sup>64</sup>.

A desautorização operada pela Feira força cada personagem a contemplar a imagem caricatural de si própria, e esse espelhamento tem a sua dramatização mais óbvia no teatro de fantoches, que oferece um espectáculo ao nível dos visitantes da Feira. Reparando nas grosserias do diálogo, Cokes comenta:

He sayes he is no *Pandar*. 'Tis a fine language; I vnderstand it, now.

V-4:163-4

Para que tal resposta seja possível, foi necessário que alguém fizesse jus ao nome **Littlewit** e procedesse à «naturalização» dos modelos mais elevados — sendo o referente Clássico (como sempre) o contraponto distantemente sublime à sordidez próxima e familiar:

I haue onely made it a little easie, and *moderne* for the times, Sir, that's all; As, for the *Hellespont* I imagine our *Thames* here; and then *Leander* I make a *Diers sonne*, about *Puddle-wharfe*: and *Hero* a wench o' the *Banke-side*, who going ouer one morning, to old fish-street; *Leander* spies her land at *Trigsstayers*, and falls in loue with her: Now I introduce *Cupid*, hauing *Metamorphos'd* himselfe into a *Drawer*, and hee strikes *Hero* in loue with a pint of *Sherry*, and other pretty passages there are, o' the friendship, that will delight you, Sir, and please you of iudgement.

V-3:120-30

Neste ambiente em que as obras de Cupido são seduções etílicas, e «*Mistresse Hero's a whore*» (V-4:330), a «amizade» que Littlewit anuncia mede-se pelas rixas constantes em que os bonecos se envolvem, à semelhança dos actos de quem percorre a Feira.

O *play-within-the-play* dos fantoches é assim um instrumento crucial para o desígnio denunciatório da Feira face aos seus visitantes, sendo a

<sup>64</sup> Ver DONALDSON, Ian — *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*, 1970, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 1-23, 57-8, 77.

atualização da tradicional metáfora do palco como espelho particularmente vincada pelo comentário de Quarlous sobre Busy, derrotado pelo fantoche com o qual aceita discutir e ao qual se torna, em consequência, equivalente:

I know no fitter match, then a *Puppet* to commit with an *Hypocrite*!

V-5:50-1

Só que o nivelamento último que esta comédia propõe verifica-se, não no plano destes actores mecânicos e com voz emprestada, mas antes no de uma humanidade comum. Quando Mistress Overdo se destaca, embriagada e convulsa, de entre a escumalha da Feira, o Juiz, aquele que quisera arrogar-se uma superioridade punitiva, é obrigado a, por interposta mulher, aceitar a anulação da sua diferença e a sua irmanação com todos os que o rodeiam em palco:

QVAR. (...) remember you are but *Adam*, Flesh, and blood! you haue your frailty, forget your other name of *Ouerdoo*, and inuite vs all to supper. There you and I will compare our *discoveries*; and drowne the memory of all enormity in your bigg'st bowle at home.

V-6:96-100

A rendição geral ao ditame nivelador formulado por Quarlous permite que, pela primeira vez no grupo das «grandes comédias» de Jonson, o desfecho se configure como um momento absolvente e gregário, consagrado pelo banquete, evento que mais imediatamente significa a celebração convivial. A aparente retracção da capacidade de **judgar** tem como palco o espaço mais aberto e abrangente da comédia jonsoniana. Nesse espaço, o denominado jogo de *vapours*, consagração lúdica da discórdia e da contraditação, poderá dar-nos um primeiro exemplo do contraponto positivo da Feira face ao modelo social dos que visitam: se alguns visitantes se deixam facilmente seduzir pelo jogo das quezílias, por nele encontrarem a formalização do seu modo «natural» de relacionamento, personagens da Feira como Knockem, Whit ou Cutting criam **cooperativamente** o conflito como armadilha — distraíndo da vigilância dos seus bens as potenciais vítimas de roubo (IV-4:1-2). Nessa prática, actualizam entre si, embora com motivação transgressiva, o sentido convivial do **jogo**, negado pelas regras de imediato aceites e praticadas por quantos nele se deixam empenhar emocionalmente.

*their game of vapours (...) is non sense. Euery man to oppose the last amn that spoke: whether it concern'd him, or no.*

IV-4:26

O sentido da colaboração e da causa comum era explícito, afinal, em passos descritivos da «aliança» entre o carteirista Edgworth e os cúmplices:

VRS. Drinke your draught of Indenture, your sup of Ccuenant, and away  
(...)

MOO. He payes for them; and they roare for him: one do's good offices for another

II-4:47-8, 26-7

Capitalizando a ânsia de gratificação individual que move os visitantes, a Feira reage como um todo e não perde até final o sentido colectivo — que se não limita, aliás, à compreensão da sua funcionalidade na fertilização dos interesses, mas se traduz nalguns casos em manifestações de entreatajuda desinteressada, de que é exemplo a movimentação suscitada pelo ferimento de Ursula (II-5:161-9). Ao relacionamento inter-individual pode mesmo não ser alheia a afectividade, como na dedicação existente entre os vendedores Leatherhead e Trash (III-4:113-16, 123-6). Ao contrário de quem as demanda («not a community but a crowd»<sup>65</sup>), as menos respeitáveis personagens de *Bartholomew Fair* demonstram uma lealdade mútua que Anne Barton adjectiva de «remarkable and touching»<sup>66</sup>. É como se Jonson se tivesse visto forçado a descer ao nível mais baixo do edifício social para, nesse ponto básico, encontrar o exemplo possível de comportamento gregário e socialmente coeso, não verificável nem no espaço aristocrático de *Volpone*, nem na mediocridade pretenciosa das personagens de *Epicoene* (como dos visitantes da Feira), nem sequer entre os patifes de *The Alchemist* — próximos dos ladrões, proxenetas e prostitutas da Feira no estatuto social e na prática da exploração do mundo circundante, mas distantes pela incapacidade de se assumirem colectivamente.

Em *Volpone* e *The Alchemist* o egoísmo provocava não só a queda de alguns dos transgressores como também a quebra da simpatia que a sua destreza previamente lhes conquistara: isso poderá implicar que o funcionamento socialmente coeso por parte dos marginais de *Bartholomew Fair* seja factor acrescido de simpatia. A prefiguração de atitudes punitivas, ou de escândalo moral, face aos «crimes» dos feirantes é deliberadamente identificada com o excesso e a inadequação de quem se chama

<sup>65</sup> SALINGAR, L.G. — *Crowd and Public in Bartholomew Fair*, Leonard Barkan (ed.), *Comedy, Renaissance Drama*, New Series X, Evanston, Ill, Northwestern U.P., 1979, 141-59, p. 143.

<sup>66</sup> BARTON — *Ben Jonson*, p. 205.

**Overdo.** À admiração pela raridade de um Volpone — a simpatia da diferença — contrapõe-se o aval do costume de que os feirantes gozarão: as faltas por eles praticadas são as que sempre tiveram lugar nesse espaço, sendo social e culturalmente tão indissociáveis da Feira como as tendas de comida e bebida, e não visam constituir-se em factor de disrupção social, como acontecia com os patifes de *The Alchemist*.

Muitas das realidades que Smithfield (o subúrbio onde a Feira tem lugar) vive e testemunha podem ser aproximadas de maneiras de viver anteriores — ou, pelo menos, alheias — às transformações que a comédia de cidade jacobiana denuncia e situa no espaço urbano, responsáveis pela corrosão de modelos de organização socio-económica e de padrões de cultura gregários e tradicionais. Percursos do rural para o urbano recebem em *Bartholomew Fair* o sentido da perversão, como sucede com Busy:

IOH. Hee was a Baker, Sir, but hee do's dreame now, and see visions, hee has giuen ouer his Trade.

QVAR. I remember that too: out of a scruple hee tooke, that (in spic'd conscience) those cakes hee made, were seru'd to *Bridales, May-poles, Morrisses*, and such prophane feasts and meetings;

1-3:119-24

A mudança de Busy de Banbury para Londres coincide com o abandono de uma profissão socialmente útil e produtiva em troca de «visões», mera cobertura do hipócrita para uma existência parasitária à mesa e na copa de Littlewit. É significativo que a profissão renegada por Busy fosse a de padeiro — produtor de artefactos de consumo abundante em todos os momentos de festividade popular, culturalmente indissociáveis de experiências comunitárias que começavam (para Jonson e contemporâneos) a ser do Passado, parte de um *Merry England* nostálgicamente idealizável. Dessas manifestações rurais, os Puritanos eram os naturais inimigos, como porta-vozes de uma ética pensada para o indivíduo e da consciência de grupos sociais urbanos para os quais

Festivals which worked within the rhythm of an agricultural calendar, in village or market town, did not fit [their] way of living.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> BARBER, C. L. — *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (1959), Princeton, N.J., Princeton U.P., 1972, p. 16. Para um estudo recente e pormenorizado do calendário festivo e suas formas, ver HUTTON, Ronald — *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400-1700*, Oxford, O.U.P., 1994.



Nesse antagonismo, a suspeita das origens pagãs das festas soma-se à incompreensão dos hábitos gregários e de abundante hospitalidade que as informavam — e o declínio da hospitalidade rural é um dos lamentos frequentes no período<sup>68</sup>, à medida que o desenvolvimento das mentalidades associadas à ascensão do capitalismo a substitui por um egoísmo quantitativo. É, assim, plenamente coerente que Busy, tendo abandonado uma profissão potencialmente subsidiária de vivências festivas, se apresente na Feira

to prophesie the destruction of *Fayres and May-games, Wakes, and Whitson-ales*

IV-6:90-1

— não nos deixando esquecer que a Feira pertence **de facto** à mesma esfera festiva de uma cultura rural tradicional; tal como, numa outra ordem de «coerência» (a das ironias que apoiam a sua desautorização), se compreende que Busy deixou de trabalhar para a gula alheia a fim de melhor satisfazer a sua — abusando da hospitalidade involuntária de outrem, ou aproveitando da melhor maneira a deslocação «missionária» a Smithfield.

A colocação da peça num dia festivo é enfatizada nas primeiras linhas do texto:

four and twentieth of August! *Bartholomew day!*

I-1:7-8

E no local onde a celebração tem o seu centro as vozes da cultura popular, presentes em todas as feiras, fazem-se ouvir nos pregões dos vendedores, ou no anúncio (promessa lúdica) de baladas (II-4:3-10). Presente nos pregões, e adquirindo uma importância especial num dos momentos de resolução estrutural de *Bartholomew Fair*, estará o *hobby-horse*, emblema por excelência da festividade rural inglesa — ou não fosse o lamento pela perda das formas celebratórias tradicionais, numa balada evocada com frequência em textos isabelinos e jacobianos, verbali-

---

<sup>68</sup> Ver BRISTOL, Michael D. — *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York and London, Methuen, 1985, pp. 82 segs.

zado enquanto lamento pelo *hobby-horse*, e ecoado no próprio texto de *Bartholmew Fair* por Cokes:

You thinke my Hobby-horse is forgotten, too;

V-4:222<sup>69</sup>

E se Busy o não pode esquecer no seu ataque às atrações da Feira

Thy Hobby-horse is an Idoll, a very Idoll, a feirce and rancke Idoll

III-6:56-7

— o emblema da Festa e de momentos de licença, figurado em brinquedos nas tendas de Smithfield, tem a sua vingança quando o triunfo da Feira encontra o clímax dramático e simbólico na derrota de Busy pelo fantoche que Cokes baptizou de *hobby-horse*:

thou hast carried it away, Hobby-horse, on with the Play!

V-5:118-19

A contiguidade entre as formas festivas populares e o espectáculo teatral é uma consideração básica num famoso estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais e a cultura popular europeia na Idade Média e no Renascimento:

De par leur caractère concret, sensible, en raison d'un puissant élément *de jeu*, [les formes carnavalesques] s'apparentent plutôt aux formes artistiques et imagées, c'est-à-dire à celles du spectacle théâtral. Et il est vrai que les formes du spectacle théâtral au Moyen Âge se rapprochaient, pour l'essentiel, des carnivals populaires, et en faisaient partie dans une certaine mesure.<sup>70</sup>

Ao usar uma ocasião, um espaço, e manifestações carnavalescas<sup>71</sup> como factor de integração social, mas também dramático-estrutural,

---

<sup>69</sup> there's hope a great man's memory may outlive his life half a year, but by'r lady a' must build churches then, or else shall a' suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is 'For O! for O! the hobby-horse is forgot!'

*Hamlet* III-2:129-33

<sup>70</sup> BAKHTINE, Mikhail — *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

<sup>71</sup> Usamos o termo no sentido abrangente possibilitado pela consideração, com Michael D. Bristol, de que «carnavalesque manifestations pervade every celebration, those of May and midsummer no less than the winter observances», BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 41.

Jonson explora raízes possíveis para a sua arte, e possibilita a plena actualização da peça como Festa. O (re)encontro (uma síntese cultural) de Festa e Teatro não pode aqui ser colocado, contudo, apenas em termos lúdicos. A oposição à cultura oficial (das hierarquias e privilégios<sup>72</sup>) das formas carnavalescas a que Bakhtin se refere pressupõe uma relação dual em que as questões do mundo «sério» não deixam de estar presentes, quanto mais não seja pelo tratamento paródico, pela apropriação e troça, a que possam ser sujeitas — uma relação que Michael D. Bristol particulariza, em diferentes estádios, no drama e no teatro do Renascimento inglês:

There is, first, a negative critique that demystifies or 'uncrowns' power, its justificatory ideology, and the tendency of elites to undertake disruptive radicalizations of traditional patterns of social order, and to introduce novel forms of domination and expropriation. In addition, there is a positive critique, a celebration and reaffirmation of collective traditions lived out by ordinary people in their ordinary existence. That positive critique (...) articulates the capacity of popular culture to resist penetration and control by the power structure<sup>73</sup>

No primeiro estádio, são imediatamente reconhecíveis as estratégias de desautorização que têm um ponto de concentração simbólica com Overdo, que atravessa o ciclo de disfarce, destronamento e agressão inflingidos ao «rei-buão» das celebrações carnavalescas<sup>74</sup>. Mas nessa atitude, ritualmente praticada sob a imunidade festiva, encontramos já o segundo estádio, positivo e regenerador, já que possibilita o acordar para uma verdade e um conhecimento diferentes — um conhecimento carnavalesco, que contesta qualquer autoridade fixa, verbalizando-se implicitamente na pergunta com que Trouble-all, o louco que se passeia pela Feira de S. Bartolomeu, interpela repetidamente as mais diversas personagens, envolvidas nos mais diversos actos: «where's your warrant?».

Nesse quadro de significação alegórica, em que o louco «que a todos perturba» é a voz de uma razão questionada, enquanto o Juiz é humilhado nos *stocks*, actualiza-se o *topos* do mundo-às-avessas<sup>75</sup>. A esse princípio cómico de *inversão* surge frequentemente associado um outro, que com ele colabora na definição de uma mesma estratégia — um prin-

<sup>72</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 10-20 e *passim*.

<sup>73</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 4.

<sup>74</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 199.

<sup>75</sup> A este respeito, ver DONALDSON — *The World Upside Down 1-23*; e também LAFOND, Jean; REDONDO, Augustin (eds.) — *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-Littéraires de la Fin du XVIe Siècle au Milieu du XVIIe*, "Colloque International Tours 1977", Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

cípio de **nivelamento**, regulador de desfechos potencialmente instituidores de uma fraternidade cómica. Em *Bartholomew Fair* esse nivelamento assenta no denominador comum e básico que é a inevitabilidade do **corpo** — centro de celebração da vida e de um complexo de imagens do grotesco.

Será de notar, a este respeito, a adequação entre os odores, sujidade e ruído da Feira, e o *Hope Theatre*, lugar de primeira representação de *Bartholomew Fair*, na sua função dual como alternadamente teatro e arena de ursos<sup>76</sup>, que Jonson explicita em «The Indvction on the Stage» — uma dualidade que é, por sua vez, projectada no espaço da acção dramática. A dimensão teatral da Feira é assegurada pelos vários *plays-within-the-play* mas também pelos incidentes dramáticos (pelos «jogos» em que se actualizam as significações várias de *play*) organizados pelos ladrões da Feira, ou nas arremetidas oratórias de Overdo e Busy. Quanto aos ursos, os odores da Feira, cheiros de animalidade e vida que não de peste e morte, evocam uma presença que se corporiza em **Ursula**, a mulher que assa os porcos numa tenda da feira, saudada na ironia álcacre de Knockem como «little leane *Vrsla!* my shee-Beare!» (II-3:1), e denunciada por Busy como uma abominação:

the fleshly woman, (which you call *Vrsla*) is aboue all to be auoyded, hauing the marks vpon her, of the three enemies of Man, the World, as being in the *Faire*; the Deuill, as being in the fire; and the Flesh, as being her selfe.

III-6:33-7

Se a associação de Ursula ao Diabo, tornada inevitável pelo fogo permanente que a ocupa, é prosseguida na peça apenas em momentos evocativos da tradição do drama alegórico, a representação dos prazeres do Mundo apoia-se também na universalidade da adesão ao Inimigo que Ursula por excelência significa: a Carne. A tenda de Ursula oferece-a, aliás, sob as duas formas, qualquer delas de intensa procura na Feira, para as quais Knockem convida transeuntes<sup>77</sup>:

this is old *Vrsla's* mansion, how like you her bower? heere you may ha' your Punque, and your Pigge in state, Sir, both piping hot.

II-5:39-42

<sup>76</sup> «The Hope Theatre, which opened in 1614, was both a playhouse and a bear-garden. The stage was removed on the days when bear-baiting was the entertainment offered», HIBBARD, G. R. (ed.) — *Bartholmew Fair*, London, Ernest Benn Limited, 1977, p. 9, nota à linha 50.

<sup>77</sup> Sobre a síntese de comida e sexo como processo comum no «grotesco isabelino», ver RHODES, Neil — *Elizabethan Grotesque*, London, Routledge, 1980, pp. 73-4 e *passim*.

Mas, mais do que **representar** ou **vender**, Ursula é a Carne: é pela apoteose do seu próprio corpo como ventre materno, abundância, gordura e animalidade tradutora de humanidade, que Ursula estende a sua égide à Feira/Mundo, e permite que em seu redor se organizem as imagens materiais e corporais características da concepção de Bakhtin do «realismo grotesco»:

Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel [images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle] est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant.<sup>78</sup>

Do apogeu da carne em Ursula será, como sugeríamos, inseparável a sua qualidade materna:

QVAR. (...) what's this? mother o' the Bawds?

KNO. No, she's mother o' the Pigs, Sir, mother o' the Pigs!

II-5:73-6

Assimilada aos gordos animais que oferece ao consumo da Feira, celebrada pelo seu volume como «ursa», ou ainda «some walking Sow of tallow» (II-5:78-9), a própria Ursula contribui para configurar esse volume com a amplitude do corpo materno, quando nos lembra as dimensões das suas ancas, extravasando os limites com que a normalidade as possa querer conter:

did not I bid you should get this chayre let out o'the sides, for me, that my hips might play?

II-2:63-5

É ainda como se o envio por Jonson para formas de representação da cultura popular nos confrontasse, no gigantismo do corpo de Ursula como plenitude, representativo do Mundo porque da Feira, materno e alimentador, com imagens que, no nosso século, Jung e Erich Neumann nos tornariam imediatamente reconhecíveis como sendo as do lado positivo do complexo arquetípico da Grande Mãe, simbolizada em muitas culturas sob formas animais como vaca, ursa, ou porca — ou ainda na fornalha e no

---

<sup>78</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 27-8.

vaso ou caldeirão, de que Ursula é inseparável<sup>79</sup>. Pelas fronteiras indefinidas que o caracterizam, o corpo de Ursula é, no tratamento jocoso que recebe, uma gordura utilizável e produtiva

( She'll make excellent geere for the Coach-makers, here in Smithfield, to  
anoynt wheelles and axell trees with.

II-5:81-2 )

que pode ser vista como a demanda de quem a rodeia num conflito

(they'll kill the poore Whale, and make oyle of her.

II-5:129-30)

e que se derrete sobre o solo da Feira, consequência sudatória da atividade de a nutrir, mas também liquidificação simbólica e fertilizante de quem contém em si a essência da (primeira) mulher:

I am all fire, and fat, *Nightingale*, I shall e'en melt away to the first woman, a  
ribbe againe, I am afraid. I doe water the ground in knots, as I goe, like a great  
Garden-pot, you may follow me by the S.S. I make.

II-2:50-3

É através de passos como os que citámos, relevando a assimilação à animalidade que a rodeia, e uma disponibilidade física para o mundo que se engorda com ela e dela, que Ursula significa a concretização em *Bartholomew Fair* do «corpo grotesco», nas actividades e na posição face ao mundo que o caracterizam:

A la différence des canons modernes, [où «L'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps en question»] le corps grotesque n'est pas demarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. (...) dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. (...) ce corps ouvert (...) est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. (...) toute la culture populaire et spectaculaire du Moyen Âge ne connaissait que cette conception du corps.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ver JUNG, C. G. — «Psychological Aspects of the Mother Archetype», *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd edition, 1959, trans. R.F.C. Hull, London, Routledge, 1991, pp. 75-110, e *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia* (1956), trans. R.F.C. Hull, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, *passim*; e também NEUMANN, Erich — *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trans. Ralph Manheim, 2nd edition, London, Routledge, 1963, *passim*.

<sup>80</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 35, 36, 38.

Ursula não é, contudo, apenas uma figura de benevolência: em defesa de si, do que lhe pertence, e da Feira, Ursula sai à liça em mais do que um momento — dando origem a confrontos reconhecíveis como uma dramatização da batalha entre Gordo e Magro, entre Carnaval e Quaresma, para Michael D. Bristol

The central and, in the Renaissance, most pervasive festive symbol of [an] agonistic style (...) Lent becomes assimilated to an image of joyless Puritanism, while Carnival embodies the coarse and even bestial excesses of an archaic pagan past.<sup>81</sup>

Nada de mais adequado, portanto, que o primeiro inimigo do «porco», de Ursula, se pressinta no Puritano - uma expectativa que, contudo, é desde cedo ironizada. Ursula começará por considerar o grupo dos Puritanos fregueses indesejáveis, numa aversão que se reconhece visceral, mas Knockem rapidamente lhe mostrará o equívoco — é que aqueles são falsos magros, «bons hipócritas»:

VRS. (...) they are all sippers, sippers o' the City, they looke as they would not drinke off two penn'orth of bottle-ale amongst 'hem.

MOO. A body may read that i' their small printed ruffes.

KNO. Away, thou art a foole, *Vrs*, and thy *Moone-calfe* too, i' your ignorant vapours, now? hence! good guests, I say right hypocrites, good gluttons. In, and set a couple o' pigs o' the board, and halfe a dozen of the biggest bottles afore 'hem, and call *Whit*, I doe not loue to heare Innocents abus'd: Fine ambling hypocrites! and a stone-puritane, with a sorrell head, and beard, good-mouth'd gluttons: two to a pigge, away.

III-2:111-22

A cidade é o local de proveniência de magros e abstinentes, de gente indesejada na feira gorda e carnal; e se o grupo de Puritanos, representantes do extremo repressivo do desejo, valida com o seu comportamento o juízo de Knockem, isso é parte da denúncia satírica a que são sujeitos — que em *Bartholomew Fair*, contudo, serve o propósito positivo e cômico da celebração gregária do corpo vitorioso.

A instância mais aguda de conflito envolvendo Ursula é, contudo, a que a opõe a Quarlous, portador da visão urbana incapaz de manifestar mais do que repulsa e riso satírico perante o esplendor grotesco do corpo

---

<sup>81</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 73.

gordo. É de realçar a dimensão culinária do conflito — entre a **carne carnavalesca** e o **peixe** da Quaresma:

I, I, Gamesters, mocke a plaine plumpe soft wench o' the Suburbs, doe, because she's juicy and wholesome: you must ha' your thinne pinch'd ware, pent vp i' the compasse of a dogge-collar, (or 'twill not do) that lookes like a long lac'd Conger, set vpright, and a greene feather, like fennel, i' the loll on't.

II-5:83-8

À suculência da (sua) carne opõe-se a frugalidade fria e alongada da mulher magra — como um peixe — da cidade, enquanto Ursula se reclama dos subúrbios, entre os quais se conta Smithfield, local da Feira; mas esta oposição pode ser colocada num contexto de história social rico noutras implicações:

the Battle of Carnival and Lent can be understood as a permanent rivalry and competition between butchers and fishmongers (...) for a favorable share of the market. (...) The opposition between butchers and fishmongers reflects a complex division of labor; each trade is integrated into the overall economic pattern in distinct ways. Fishmongers do not depend on the agricultural sector, and in fact their success diminishes the economic importance of land as a resource. (...) Butchers, by contrast, are directly integrated into the rural economy and their trade must follow the seasonal rhythms of agricultural production.<sup>82</sup>

A defesa que Ursula (a Carne) faz de si mesma como «rapariga dos subúrbios» pode, portanto, ser vista como a defesa de toda uma maneira de viver — reclamando-se também deste modo, para as vivências propostas por Smithfield, a marca da ruralidade comunitária e tradicional.

As implicações sexuais das imagens culinárias têm continuidade na imputação por Ursula da doença (da «peste») à prostituta magra, da cidade — a que se contrapõe a reivindicação da saúde para si mesma, «plaine plumpe soft Wench o' the Suburbs, (...) juicy and wholesome» (II-5:104-10). A apoteose do insulto grotesco tem lugar neste ponto do confronto com Quarlous:

VRS. Doe you sneere, you dogs-head, you *Trendle tayle!* you looke as you were begotten a'top of a Cart in haruest-time, when the whelp was hot and eager. Go, snuffe after your brothers bitch, Mrs *Commodity*, that's the Liuory you weare.

II-5:123-7

---

<sup>82</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, pp. 76, 79.



Depois disto, só a agressão; Ursula abandona a cena para regressar com uma panela fervente, e o quadro dramático de uma personagem que se prepara para lançar o conteúdo de uma vasilha não deixa de evocar, mau grado a sua não-consumação, um dos actos de ambivalência agressiva/festiva característicos do «realismo grotesco»: o arremesso de urina e excrementos. Convirá notar que a representação verbal desse gesto ocorre na peça com uma certa frequência, como no praguejar de Wasp —

WAS. (...) turd i' your teeth (...) and turd i' your little wiuies teeth too.

I-4:53, 56

— ou quando Ursula reconhece ironicamente a Jordan capacidades marciais adequadas ao seu nome<sup>83</sup>:

you [are] Captaine o' the Roarers, and fight well at the case of pis-pots

II-3:49-50

E quando a tenda de Ursula se tornar não apenas o local onde se come, se bebe, e se busca a gratificação sexual, para ser também e ainda a sentina de recurso de Win Littlewit e Alice Overdo, o esclarecimento quanto ao vaso tão demandado («my vessell (...) I haue but one» — IV-4:216) lança retrospectivamente a dúvida sobre os usos eventuais da panela com que Ursula queria escaldar e se escaldou. A fusão, num mesmo espaço e em torno de incidentes contíguos, das mais diversas funções físicas, é directamente articulável com o carácter festivo que Bakhtin atribui à agressão excremental:

A la base de ce geste et des expressions verbales correspondantes, on retrouve un rabaissment topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du «bas» corporel, de la zone des organes génitaux. Il est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaissé. Mais tous les gestes et expressions rabaissants de cette nature sont *ambivalents*. La tombe qu'ils creusent est une tombe *corporelle*. Et le «bas» corporel, la zone des organes génitaux est le «bas» qui *féconde et donne le jour*. C'est la raison pour laquelle les images d'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec *la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être*.<sup>84</sup>

O próprio corpo de Ursula propunha-se, aliás, para exemplo da circularidade incessante de ciclos de vida e morte, pólos confundidos e

<sup>83</sup> «Jordan. ME (...) 2. A chamber-pot. Now *vulgar* or *dial*» (*Oxford English Dictionary*).

<sup>84</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 151.

coincidentes na materialidade do ventre, na falsa notícia sobre a sua morte por indigestão, que Ursula acusava Knockem de ter divulgado:

You are one of those horsleaches, that gaue out I was dead, in Turne-bull  
streete, of a surfet of bottle ale, and tripes?

II-3:13-15

Para dar ainda, e de novo, a palavra a Bakhtin na sua explicação sobre o festim de tripas no «realismo grotesco»,

Les tripes, les boyaux sont le ventre, les entrailles, le sein maternel, la vie. (...) Les entrailles ne se contentent pas de manger et d'engloutir, mais sont elles-mêmes mangées et englouties sous forme de tripes. (...) Les entrailles sont encore liées à la mort, (...) ce sont les entrailles qui donnent le jour. Ainsi, dans l'idée de «tripes» le grotesque noue dans un même noeud indissoluble la vie, la mort, la naissance, les besoins naturels, la nourriture <sup>85</sup>

Aqui reside a soberania de Ursula, a solidez do seu reino:

KNO. (...) thou shalt sit i' thy chaire, and giue directions, and shine *Vrsa maior*.

II-5:188-90

Sendo a mulher, na tradição cômica popular, a encarnação por excelência do «baixo» corporal e material <sup>86</sup>, é de esperar que a hegemonia do grotesco (entendido, como o temos vindo a fazer, à luz dessa tradição) consagre também uma vitória das mulheres. Por parte das visitantes, o próprio acto da deslocação a esse espaço pode significar uma saída da tradicional submissão, que implicará que se concretize, também no plano da estrutura de autoridade masculino/feminino, a **inversão** tantas vezes associada a períodos de licença festiva <sup>87</sup>. Dame Purecraft vem a constituir-se no protótipo da mulher lucidamente determinada para um objectivo identificado com o casamento - uma espécie de equivalente desromantizada das heroínas shakespearianas responsáveis pelo final feliz, e mais um ponto de distinção de *Bartholomew Fair* em relação às comédias anteriores de Jonson.

<sup>85</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 165. Ver tb. RHODES — *Elizabethan Grotesque*, p. 42.

<sup>86</sup> Ver BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 240.

<sup>87</sup> Ver BARBER — *Shakespeare's Festive Comedy*, p. 245, e LAROQUE, François — *La Notion de 'Misrule' à l'époque élisabéthaine: la fête comme monde à l'envers et comme contre-temps*, Lafond et Redondo (eds.), pp. 161-70, 167.

A derrota de Quarlous às mãos das mulheres - posto em fuga pela panela fervente de Ursula, perdendo no final a competição com Winwife pelo casamento com a herdeira Grace Wellborn e tendo de se conformar com a segunda escolha, a viúva Purecraft - situa-se no plano simbólico do conflito entre duas visões opostas do corpo feminino. Ou não tivesse a voz satírica do próprio Quarlous, num passo do I Acto em que repreendia Winwife pela demanda da viúva, produzido o juízo que inevitabilizará, para a sua aceitação de Purecraft, o já referido sentido da derrota:

There cannot be an ancient *Tripe* or *Trilibub* i'the Towne, but thou art straight nosing it (...) the honest Instrument of procreation, has (forty yeeres since) left to belong to 'hem, thou must visit 'hem, as thou wouldst doe a *Tombe*, with a Torch, or three hand-fulls of Lincke, flaming hot, and so thou mayst hap to nake 'hem feele thee, and after, come to inherit according to thy inches. (...) we shall ha' thee, after thou hast beene but a moneth marryed to one of 'hem, looke like the *quartane ague*, and the black *laundise* met in a face, and walke as if thou had'st borrow'd legges of a *Spinner*, and voyce of a *Cricket*.

I-3:64-6, 72-7, 79-83

Encontramos neste passo, é certo, a mesma concentração imagética no «baixo» corporal que caracteriza o discurso do tempo e do espaço da Feira, idênticas imagens grotescas construídas pelo exagero, pela inventividade extravagante, pelo recurso a processos retóricos como a comparação rebaixante, traduzindo a mesma obsessão visceral com os processos fisiológicos das zonas baixas do corpo. A diferença fundamental passa pela colocação da ênfase nas experiências do riso (gregário) ou da repulsa, pela celebração do calor e da vida orgânica, ou pelo horror face à morte e à decomposição do corpo. Se a referência a *tripas* na Feira se liga à memória de um festim sazonalmente renovável e da gula de qualquer tempo, aqui visa acordar a reacção abstinentemente suscitada pelo nojo; se o ventre feminino é, na tradição do «realismo grotesco», local onde as funções de gestação transcendem a ideia da morte, para Quarlous o útero, velho e frio, é um túmulo; se, pela síntese de comida, gordura e sexo, a posse da mulher na Feira é factor de renovação, para Quarlous é o ponto da degeneração física, a via da morte. É após oferecer esta descrição do corpo da mulher gorda e madura que Quarlous enfrenta, e não consegue bater, a potência carnal de Ursula - é com esta visão como um dos dados que o caracterizam que tem de dar a mão à palmatória de *Dame Purecraft*... A diferença, enfim, será legível por aproximação às oposições, propostas por Bakhtin, entre estratégias de rebaixamento medieval e moderno:

Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice: (...) C'est ce qui fait que la parodie médiévale ne ressemble en rien à la parodie littéraire purement formelle de l'époque moderne. Comme toute parodie, celle-ci rabaisse, elle aussi, mais ce rabaissement a un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice.<sup>88</sup>

A significação positiva da primeira perde-se com a pulverização social, a fragmentação inter-individual que marcará a experiência moderna. Nada de mais adequado do que a apresentação em *Bartholomew Fair*, por parte de quem pertence à vida urbana, da perspectiva que se contrapõe ao modo carnavalesco de olhar o mundo: uma oposição que se pode entender ainda entre a perspectiva dominante em *Bartholomew Fair* e a que informa *Volpone*, *Epicoene* e *The Alchemist* — comédias nas quais inversão é perversão, as imagens grotescas significam a esterilidade e a morte, e a ideia da Festa só pode ser invocada para se desvirtuar. É recolocando a linguagem e o imaginário grotescos no seu contexto primeiro que Jonson transcende o uso meramente instrumental que deles pode fazer a perspectiva satírica — uma sátira que, para além disso, se torna difícil pela diluição de distinções claras essenciais à sua pressuposição moral.

Uma tendência discernível já nos prólogos das peças anteriores consagra-se em *Bartholomew Fair* com a ênfase quase absoluta no **prazer** como objectivo a conseguir com a experiência dramática, deixando na sombra o princípio do **ensinamento**, o outro pólo da formulação frequente por autores do Renascimento da famosa dualidade horaciana. Não haverá no prólogo e no «Induction» de *Bartholomew Fair* uma elisão total das preocupações didácticas — mas o destaque vai para o intuito de diversão:

*for your sport, without perticular wrong,*

(...)

*The Maker (...) hopes, to night*

*To giue you for a Fayring, true delight.*

«The Prologue to *The Kings Maiesty*» 8, 11-12

the *Author* promiseth to present [*Spectators, and Hearers*] (...) with a new sufficient Play called BARTHOLMEW FAYRE, merry, and as full of noise, as sport: made to delight all, and to offend none.

«The Indvction on the Stage» 80-3

Deste modo, na promessa de «deleite» generalizado e da ausência de ofensas («Prouided they haue either, the wit, or the honesty to thinke well

---

<sup>88</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 30.

of themselues» — «Indvction» 83-4) cria Jonson expectativas que o desfecho de *Bartholomew Fair*, omnigratificante e absolvente, subordinando os efeitos satíricos à sua própria consecução, não frustrará. A medida da transformação na atitude de Jonson é-nos dada ainda pelo facto de não surgir aqui perante o público como legislador e Juiz, mas antes — através do *book-holder*, seu representante — como proponente de um contrato de direitos, obrigações (e cedências?) mútuas:

ARTICLES of Agreement, indented, between the *Spectators* or *Hearers*, at the *Hope* on the *Bankeside* (...) And the *Author* of *Bartholomew Fayre*

«Indvction» 64-7

Por esse contrato apenas pede do seu público uma suspensão de impaciência, em troca de prazer e do direito de julgar na proporção do preço pago, embora não esteja ausente a sugestão de que preço e lugar poderão ser superiores à capacidade efectiva de exercer um juízo («Indvction» 85-91) — mas não é essa uma parte essencial da significação de *Bartholomew Fair*, quanto ao lugar que cada um pretenda ocupar face ao todo social?

É essa a atitude que, no dizer de Jonas A. Barish, torna *Bartholomew Fair*, na obra dramática de Jonson, «The closest thing to [*As You Like Its* or *What You Wills*, (...) plays in which the theatregoers are invited to write their own menu]»<sup>89</sup>, e revela a compreensão por parte do dramaturgo da diferença entre o palco e o púlpito. Mas é também uma prova de responsabilização do autor pela obra e pelo espectáculo: mesmo ironizando-se quanto ao *decorum* que observa, na linguagem e nas circunstâncias dramatizadas, em relação a Smithfield e à arena dos ursos; mesmo se incerto quanto ao gosto do público, que desprezou ostensivamente em fases anteriores da sua carreira, Jonson apresenta-se aos juízos, como parte obrigada por um contrato. É grande a distância em relação à solidão arrogante do famoso desafio final de *Cynthia's Revels* — «'By (-) 'tis good, and if you like 't, you may.'»<sup>90</sup> — ou ao elitismo confiante de quem escrevia comédia na imitação dos modelos mais elevados e na observância

<sup>89</sup> BARISH, Jonas A. — *Jonson and the Loathed Stage*, William Blissett et al. (eds.), *A Celebration of Ben Jonson* (Toronto and Buffalo, Univ. of Toronto Press, 1973, 27-53, 29.

<sup>90</sup> «The Epilogue» 20, JONSON, Ben — *Cynthia's Revels*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. IV, Oxford, Clarendon Press, 1931.

das «regras», e garantia ao público o valor da sua peça com base na ausência de factores do sucesso de um teatro popular desprezado:

...thus much I can giue you, as a token  
Of his playes worth, no egges are broken;  
Nor quaking custards with fierce teeth affrighted,  
Wherewith your rout are so delighted;

*Volpone*, «Prologue» 19-22

Em vários episódios de *Bartholomew Fair* terá este teatro a sua melhor vingança: abdicando do anterior autoritarismo, compreendendo os limites criados à sua autoridade pelo necessário vínculo de responsabilidade face aos únicos que (afinal) lhe podem conferir, Jonson estará também, certamente, a incluir-se na verdade do mundo de *Bartholomew Fair*. Nesse mundo, a extrema complicação das fronteiras entre burlões e burlados; o constante desdobramento de funções (convencionalmente) de *presenter*; e a absorção dos vários e instáveis comentadores satíricos pelo meio globalizante da Feira são aspectos de uma mesma dispersão/diluição de autoridade<sup>91</sup>.

Centrando-se na demanda de uma licença, de um **mandato** — quiçá o tema fundamental da peça<sup>92</sup> — a questão da autoridade vê possibilitada uma saída com a personagem a quem só por inversão irónica, ou própria de um momento de licença, ela poderá ser atribuída: o louco Troubleall, autor insistente da pergunta fulcral «where's your warrant?». A excepção pontual de uma resposta adequada a essa pergunta pode surgir com Knockem, aqui, e nalgumas outras situações, o representante da Feira: face à relutância de Trouble-all quanto a acompanhá-lo numa bebida sem um mandato, Knockem não hesita em forjá-lo (IV-6:4-7, 12-13). Tendo em conta a evidente falta de legitimidade de quem quer que seja para exercer uma prerrogativa, não será o acto de falsificação de Knockem tão «legal» como qualquer outro — não será o selo de um Juiz incapaz de julgar um abuso tão grande como o do proxeneta? De resto, Overdo vem a avalizar com a marca do seu poder qualquer atitude futura do louco: depois de o tomar, num primeiro momento, pelo mais lúcido dos cida-

---

<sup>91</sup> Ver HERFORD; SIMPSON (eds.) — *Ben Jonson*, vol. II, p. 137; GIBBONS, Brian — *Jacobean City Comedy*, 2nd ed., London, Methuen, 1980, p. 144; e BARISH, J. A. — *Ben Jonson and the Language of Prose Comedy* (1960), Cambridge, Mass, Harvard U.P., 1967, pp. 194-5.

<sup>92</sup> Ver HEFFNER, Ray L, Jr. — *Unifying Symbols in the Comedy of Ben Jonson*, J. A. Barish (ed.), «Ben Jonson: A Collection of Critical Essays», Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1963, pp. 133-46, 142.

dãos, Overdo descobre estar um seu acto prepotente na origem da loucura de Trouble-all — e dispõe-se a compensá-lo da injustiça entregando-lhe um **mandato em branco** (V-2:116-20). O facto de, nesse momento, não ser Trouble-all quem enverga as suas roupas, mas Quarlous sob disfarce, nada tira ao significado alegórico do quadro em que o Juiz transfere os seu poderes para o Louco.

A associação proverbial da boa-sorte ao Tolo era estabelecida por Ursula logo na primeira cena com os vendedores em palco (II-2:138-9), e caberá precisamente a Trouble-all desempenhar um involuntário papel instrumental na consecução da felicidade de várias personagens, nomeadamente no emparelhamento dos casais - como sucede na decisão sobre qual dos galantes ganhará a mão de Grace Wellborn. A **sorte** que o tolo pode representar é aqui a do **jogo** (de **azar?**) pelo qual ao **acaso**, corporizado na primeira pessoa a surgir, seja deixada aquela que vem a ser a **irresponsabilidade** da escolha - pois alguém poderá responsabilizar Trouble-all por qualquer opção sua? E, contudo, para Grace, **jogar** com o **acaso** é dar a palavra ao **Destino**:

the next person that comes this way (because *Destiny* has a high hand in business of this nature) I'll demand, which of the two words, he, or she doth approve.

IV-3:51-3

Esse Destino, no plano da hegemonia alegórica de Trouble-all, é previsível: haverá grandes probabilidades, na Feira-segundo-Ben Jonson, de que a primeira pessoa a dobrar a esquina não seja um tolo? Assim, a perspectiva himenial da comédia é promovida por Trouble-all — ao mesmo tempo que se torna claro que é através do Tolo que pode ser conferida a dádiva de ... **Grace**.

Tais prerrogativas podem-nos lembrar, naturalmente, a exaltação cristã do pobre de espírito, evangelicamente consagrada em momentos como o do *Sermão da Montanha*, e encontrando nos paradoxos paulinos —

o que é tido como loucura de Deus é mais sábio que os homens (...) o que é louco segundo o mundo é que Deus escolheu para confundir os sábios.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> *Corintios*, I: 25, 27.

Ver KAISER, Walter — *The Wisdom of the Fool* (1963), PALMER, D. J. (ed.) — *Comedy: Developments in Criticism — A Selection of Critical Essays*, London and Basingstoke, Macmillan, 1984, pp. 89-90; e BEAURLINE — *Jonson and Elizabethan Comedy*, p. 44.

— um desenvolvimento e uma formulação evocados com a maior frequência na tradição medieval. E se a mais completa justificação teológica do Tolo, na sua humildade e simplicidade, legada pelos finais da Idade Média à cultura do Renascimento, surge (como Walter Kaiser, entre outros, aponta) nas obras de Tomás de Kempis e Nicolau de Cusa, a influência possível desse corpo filosófico / teológico é divisível por detrás da proposta lúdica que a *Stultitia* erasmiana representa - sendo legível como, precisamente, expressão de uma atitude filosófica e um modo estilístico relacionáveis com «the two paradoxical keystones of Cusanus's philosophy, *docta ignorantia* and *coincidentia oppositorum*»<sup>94</sup>. No texto de Erasmo, contudo, essa influência concretiza-se no sermão pronunciado por uma *persona* dotada das insígnias e da licença habituais do Tolo/Bobo — «natural», ou «artificial» (estilização dos modos, e apropriação conveniente da irresponsabilidade do primeiro) - conforme albergado e aplaudido em cortes medievais e renascentistas<sup>95</sup>:

Não é conveniente limitar ou dividir o império de uma divindade que reina em toda a parte e que recebe o culto unânime de toda a terra. (...) Sou, como estais vendo, a verdadeira dispensatriz da felicidade que os latinos denominam *Stultitia* e os gregos *Moria*.<sup>96</sup>

É também de encontro a esta tradição que Ben Jonson se dirige com *Bartholomew Fair*. A Feira é o espaço onde Trouble-all, o tolo «natural», tem as funções dramáticas de um tolo «artificial» - questiona, incomoda com a sua pergunta.

A recente atracção crítica pelas imagens do corpo e do excesso festivo, aliada à compreensão do valor e vitalidade que detinham no contexto de uma tradição cultural que ainda estava próxima no tempo e na memória do momento da sua criação, não deverá conduzir à leitura precipitada de uma abundância e uma felicidade utópicas na Feira, que não é um país da Cocanha, como o próprio Littlewit pode compreender:

how shall we find a pigge, if we doe not looke about for't? will it run off o' the spit, into our mouths, thinke you? as in *Lubberland*? and cry, *we, we?*

III-2:75-7

---

<sup>94</sup> KAISER — *The Wisdom of the Fool*, p. 90.

<sup>95</sup> Ver WELSFORD, Enid — *The Fool: his Social and Literary History*, London, Faber, 1935, *passim*.

<sup>96</sup> ERASMO — *Elogio da Loucura*, trad. de Álvaro Ribeiro, 4.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1970, p. 16.



A Feira surge como um espaço segundo, onde algumas personagens se deslocam para, do contacto com os que lá pertencem, emergirem em configurações inter-individuais diferentes, e com as pressões que ditaram as demandas aquietadas — o que permitiu a Alexander Leggatt sugerir: «The Fair is like a parody of the enchanted wood of *A Midsummer Night's Dream*»<sup>97</sup>. Só que a situação final na comédia de Jonson é possibilitada pela materialidade, e não por intervenções do maravilhoso e da insubstancialidade, e só é «resolução» porque a necessidade de aceitar se impõe a todos, e não porque as circunstâncias que ditaram ânsias prévias tenham (todas) sido satisfeitas. Se Jonson propõe uma peça na qual um final feliz para todos é ensaiado na saída de um espaço segundo para que se progrediu, isso dever-se-á à compreensão de inevitabilidades.

Evocar e figurar as funções, permanentes e imutáveis, do corpo, será a contrapartida possível à perversidade das mentes — responsáveis pela degradação? O corpo sempre foi igual... nada mais parece oferecer uma base sólida e de verdade, e tão desculpabilizante como a sugestão de loucura enquanto fonte de qualquer acto.

Não «os» podendo vencer, poderá Jonson ser levado a «juntar-se a 'eles'» — que serão, neste caso, os objectos tradicionais da sua denúncia satírica. E não terá a aceitação dos *puppets* por parte do (prévio) satirista e homem altivamente erudito a melhor equivalência dramática na rendição de Busy, o pregador ruidoso, Wasp, o perpétuo homem zangado, ou Overdo, o juiz excessivamente confiante, cuja obsessão com as «descobertas» a fazer na Feira é tentador colocar em paralelo com ... *Discoveries*, o título das notas e máximas (dos juízos) que Jonson foi coligindo — sempre, como Overdo, com a inspiração dos seus «amigos» e predecessores Clássicos?

QVAR. (...) remember you are but *Adam*, Flesh, and blood! you haue your frailty, forget your other name of *Ouerdoo*, and inuite vs all to supper. There you and I will compare our *discoueries*; and drowne the memory of all enormity in your bigg'st bowle at home.

V-6:96-100

Nenhuma superioridade é possível, incluindo a do satirista — e se Jonson, de facto, se engloba na injunção de Quarlous, estará a propor um burlesco cómico de si mesmo<sup>98</sup>. Transformando o riso de satírico —

<sup>97</sup> LEGGATT — *Ben Jonson*, p. 69.

<sup>98</sup> GIBBONS — *Jacobean City Comedy*, p. 151.

aquele que só pode existir quando alguns, livres de mácula, riem de outros — em cómico — o riso englobante, de todos sobre todos, o riso que salva — Jonson encontra a conciliação a a humanidade. Ao deixar que o mandato plenipotenciário passe das mãos do Juiz para as do Louco (uma transferência que é apenas simbólica - é Quarlous quem o recebe e usa em proveito imediato, e não Trouble-all, ou então o desfecho poderia ser o início de uma utopia...), Jonson aceita a humildade do barrete de guizos, que partilha, aliás, com tão boa companhia como a *Stultitia* erasmiana, podendo desse modo demonstrar «That ability of reason to question itself and yet emerge with wisdom»<sup>99</sup>. Reconhece enfim, no abandono do esforço pela linearidade satírica, a multidireccionalidade de tudo o que é humano, a natureza multívoca da Verdade.

É que Jonson pouco pode fazer por nós; quando muito, só aquilo a que Trouble-all se dispõe:

an' you haue no warrant, blesse you, l'le pray for you, that's all I can doe.  
(Goes out.)

IV-2:5-6

*Rui Carvalho Homem*

---

<sup>99</sup> KAISER — *The Wisdom of the Fool*, p. 90.

## A DEMANDA DA LINGUAGEM EM «THE GARDEN OF CYMODOCE» DE A. C. SWINBURNE

No panorama global da obra poética de A. C. Swinburne, «The Garden of Cymodoce», incluído na colectânea *Songs of the Springtides* (1880), situa-se num ponto transicional entre os vectores temáticos de transgressão e perda, disseminados em anteriores produções, e a afirmação da espiritualidade evidenciada na última etapa da sua obra (*Astrophel e A Channel Passage* (1894-98)). Assim, o (re)encontro da espiritualidade dá-se no discurso e tem a sua origem num processo de convergência entre a experiência de um primeiro e obliterado relacionamento do sujeito com o divino (*Poems & Ballads First Series* (1866)) e a complexidade significativa apresentada em poemas como «On the Cliffs».

Deste modo, «The Garden of Cymodoce» serve pois de ponto de concatenação de estratégias poéticas desenvolvidas a partir de anteriores visões de violência e transgressão, ao mesmo tempo que reconduz os pressupostos da poética romântica em novas resoluções de sentido, agora construídas sobre o potenciamento e a polivalência próprias das poéticas finisseculares.

À semelhança de «On the Cliffs», «The Garden of Cymodoce» centra-se na percepção gradual de um mundo gerador de vazios, no qual o sujeito se perde, escondendo-se numa sequência gradual de afirmações de impessoalidade. À excepção dos primeiros 56 versos, o sujeito vai-se retirando — é como se se tratasse do sujeito shelleyano de «To a Skylark», escondido na sua criação, neste caso nas metáforas dos versos 74-105 ou no mito central dos versos 137-275:

*Like a Poet hidden  
In the light of thought,  
Singing hymns unbidden,*

*Till the world is wrought  
To sympathy with hopes and fears it  
heeded not*<sup>1</sup>.

Estruturado sobre a forma da clássica ode pindárica, com estrofe, anti-estrofe e *epodo*, «The Garden of Cymodoce» concilia uma atitude de afirmação política e histórica (com referência a acontecimentos como o golpe de estado de Napoleão ou o exílio de Hugo) com a experiência particular<sup>2</sup>. Esta presente-se na capacidade de um sujeito deambulador que, ausentando-se do texto, faz dos elementos naturais percebidos um conjunto de símbolos, agora encarados como parte de uma montagem e não como estímulo ao progresso psicológico da *persona*. Indissociáveis, sujeito e objecto geram no leitor a experiência da focalização de imagens sucessivamente encadeadas.

A estrutura temática deste poema é quasi diametralmente oposta à da grande lírica romântica<sup>3</sup>. Em produções como «Ode on Intimations of Immortality» de W. Wordsworth, o sujeito começa por evocar uma condição de dúvida, um estado de *dejection* que é resolvido, com êxito, no final do poema. Em «On the Cliffs», através da longa meditação, Swinburne trabalha esse estado romântico ideal de percepção e êxtase. Em «The Garden of Cymodoce» esse arrebatamento surge em primeiro lugar e é abandonado progressivamente, à medida que a identidade do sujeito se esbate por detrás do próprio texto. Por isso mesmo, este poema começa exactamente no ponto onde «On the Cliffs» acaba. O leitor é de imediato confrontado com a simplicidade e emoção intensa do preâmbulo onde o sujeito se afirma directa e intimamente relacionado com uma divindade que prevalece em todo o poema.

Além de ser uma expressão de confiança na entidade inspiradora, o apelo romântico inicial constitui um novo ponto de partida para a totalidade do projecto poético swinburniano. Por um lado afirma-se como a abertura total do sentido, já encontrada em «On the Cliffs», por outro lado é uma nova percepção da espiritualidade, o reacender do sentido religioso, tomado etimologicamente como a religação do sujeito ao divino. O mar é

---

<sup>1</sup> SHELLEY, P. B. — «To a Skylark», *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, O.U.P., 1986, p. 602, vv. 36-40.

<sup>2</sup> Quase todas as suas odes versam temas políticos, como por exemplo, «Ode on the Insurrection in Candia» e «To Russia: an Ode».

<sup>3</sup> ABRAMS, M. H. — «Structure and Style in the Greater Romantic Lyric», *From Sensibility to Romanticism*, ed. F. W. Hilles & Harold Bloom, O.U.P., 1970, pp. 527-57.

então chamado à mente do sujeito e sentido como uma força espiritual capaz de relegar o próprio poder da canção e da palavra para um segundo plano:

*Be with my spirit of song as wings to bear,  
As fire to feel and breathe and brighten; be  
A spirit of sense more deep of deity,  
A light of love, if love may be, more strong  
In me than very song.  
For song I have loved with second love, but thee,  
Thee first, thee, mother; ere my songs had breath*<sup>4</sup>.

No final, o sujeito fará uma dupla exigência: pedirá à deusa que aceite o poema como uma obra de arte, lhe conceda perenidade, mas conclui com uma demanda bem diferente:

*Take thou my song of this thy flower to keep  
Who hast my heart in hold;  
And from thine high place of thy garden-steep,  
Where one sheer terrace oversees thy deep  
From the utmost rock-reared height  
Down even to thy dear depths of night and light,  
Take my song's salutation; and on me  
Breathe back the benediction of thy sea*<sup>5</sup>.

Esta religiosidade essencial que aqui se afirma, lembrando uma visão wordsworthiana do homem e da natureza, encerra o sentido pleno da reciprocidade entre o discurso e o plano espiritual. O leitor é então levado a relembrar os versos de abertura (2-3) onde se encontra uma estrutura rimática idêntica à de *me/sea*:

*More dear than all things earth-born; O to me  
Mother more dear than love's own longing, sea.*

Este regresso conta no entanto com uma alteração: no início o sujeito apelida o mar de *mother* e não de *goddess* como acontece no

---

<sup>4</sup> SWINBURNE — «The Garden of Cymodoce», *Swinburne's Collected Poetical Works*, Heinemann, 1924, p. 622, vv. 5-11.

<sup>5</sup> *Idem*, vv. 336-343.

verso 332. Este elemento tornou-se entretanto um espírito dominador (*spirit*) e o sujeito apreende agora o sentido profundo da entidade à qual apelou no início.

Sob o ponto de vista da reciprocidade espiritual que aqui ocorre, esta não é uma benção total. Enquanto deusa dos mares em torno de Sark, Cimódoce, a nereide marítima que na Antiguidade personificava, juntamente com outras, as inúmeras vagas do mar, contém uma violência comparável à que nos é revelada em *Atalanta in Calydon*. Sark está enredada numa teia (vv. 58-70) — «*with deaths enmeshed all round it in deep net*» (v. 60) — que não pode deixar de nos fazer lembrar idênticas referências em «*On the Cliffs*» («*intolerant net*», (v. 156)) ou em «*Thalassius*» («*web of night*», v. 104 e 119).

Aqui, no entanto, a luz emana magicamente, lembrando mais uma vez a força da imagética shelleyana da luz:

*And midmost of the murderous water's web  
All round it stretched and spun,  
Laughs, reckless of rough tide and raging ebb,  
The loveliest thing that shines against the sun*<sup>6</sup>.

Os versos que se seguem, integrando o segundo bloco triádico da ode, são nesta ordem de ideias os mais significativos:

*O flower of all wind-flowers and sea-flowers,  
Made lovelier by love of the sea  
Than thy golden own field-flowers, or tree-flowers  
Like foam of the sea-facing tree!  
No foot but the seamew's there settles  
On the spikes of thine anthers like horns,  
With snow-coloured spray for thy petals,  
Black rocks for thy thorns*<sup>7</sup>.

As águas furiosas do canal são repentinamente transformadas em pétalas e, neste processo de recriação imaginativa da ilha, todos os elementos são revestidos de uma nova carga simbólica. Também aqui encontramos o eco de «*To a Skylark*» de Shelley. As imagens encadeiam-se e a

---

<sup>6</sup> *Idem*, vv. 70-4.

<sup>7</sup> *Idem*, vv. 75-82.

ilha projecta-se sucessivamente em diversos símbolos: um leito, uma flor, um navio ancorado, um prisioneiro e uma cotovia:

*As a lark by the heart in her lifted  
To mix with the morn? (vv. 97-8).*

A ilha actua aqui como o núcleo de projecção de diferentes identidades. Nesse processo, o sujeito esconde-se, e à ilha é dado tudo o que ele desejou no início: essencialmente *spirit of song* e *spirit of sense*. Para o primeiro, ele desejou asas e imagina Sark liberta por Bóreas, voando ao vento como uma cotovia. Para o segundo, ele pediu uma luz de amor intenso, uma percepção mais profunda da divindade (vv. 5-9, 94-7, 126-7). É então que uma entidade, feita da convergência entre a tranquilidade da imagem do Filho de Deus e a força arrebatadora da figura prometeica, desce à ilha e lhe traz um fogo invulgar («*Than thrills the sun's own shrine*» (v. 254).

O advento de um Prometeu triunfador pela arte constitui o mito central do poema e é identificado pelo autor na sua correspondência como tratando-se de V. Hugo em visita a Sark («*But when our Master's homeless feet were here*» — v. 189)<sup>8</sup>.

A chegada de Hugo à ilha obtém um efeito equiparável à acção mítica da sua arte no mundo. O poema recorda o ambiente que dominou o estabelecimento do Segundo Império em França, conduzindo ao exílio de Hugo e, nesse momento, a ilha e o mar que a rodeia escurecem ominosamente. É então que o acto de boas vindas ao Mestre (*Master*) é trabalhado em imagens alternadas de luminosidade e escuridão:

*Even from the dark deep sea-gate that makes way  
Through channelled darkness for the darkling day  
Hardly to let men's faltering footfall win  
The sunless passage in,  
Where breaks a world aflower against the sun  
...  
To where the keen sea-current grinds and frets  
The black bright sheer twin flameless Alterlets  
That lack no live blood-sacrifice they crave*

---

<sup>8</sup> SWINBURNE, A. C. — *The Yale Edition of the Swinburne Letters*, ed. Cecil Y. Lang, Yale Univ. Press, 1960, vol. III, pp. 187-8.

*Of shipwreck and the shrine-subservient wave,  
Having for priest the storm-wind, and for choir  
Lightnings and clouds whose prayer and praise are fire,  
All the isle acclaimed him coming*<sup>9</sup>.

O mar, o vento, a tempestade, a pedra e os *Altarlets*, ou os bancos de areia de Sark, tomam parte em conjunto de um ritual celebrado com imagens de crueldade e assassinio e onde a própria oração tem um potencial destruidor («*prayer and praise are fire*»). Tal como acontecia com o rouxinol de *Atalanta*, os *Altarlets* parecem existir num mundo de conflitos violentos e irresolúveis. Mas, à medida que o discurso focaliza alternadamente os traços da paisagem de Sark, percebemos também que cada imagem simboliza uma nova tentativa de definir a natureza da acção divina sobre a humanidade. Cada elemento integra um processo de significação cósmica e mantém uma relação de reciprocidade e simetria com outro. No estudo que dedicou a Swinburne, J. J. McGann considera esta estrutura de continuidades e correspondências um traço comum a Swinburne e a Shelley:

*Both Shelley and Swinburne are attracted to antiphonal  
music and reverberating patterns because they agree  
with Demogorgon: the deep truth is imageless*<sup>10</sup>.

A visão que o autor nos dá dos dois abismos é caracteristicamente Hugoliana e poderia levar-nos até à imagem dos dois infinitos em *Les Misérables* onde o sentido do divino surge da exploração do abismo, da escuridão ou da inconcebível luminosidade que rodeia o homem. Em *Les Travailleurs de la Mer*, de todas as produções de Hugo a preferida de Swinburne, o escritor francês concentra-se no que apelida de *l'anankê des choses* e o seu herói prometaico, proveniente de Guernsey, luta realmente com os elementos. Contudo, a inexplicabilidade da natureza é mais assustadora do que uma eventual representação do perigo. O mal corporiza-se então num monstro encontrado numa gruta do mar e é contra ele que o herói deve lutar sózinho («*L'obscurité nocturne est pleine d'un vertige*»).

A necessidade absoluta e compulsiva de confronto com o abismo no herói hugoliano é frequentemente apontada no poema de Swinburne

<sup>9</sup> «The Garden of Cymodoce», vv. 214-30.

<sup>10</sup> MCGANN, J. J. — *Swinburne: An Experiment in Criticism*, The University of Chicago Press, 1972, p. 77.



em visões de escuridão hostil ou de descida ao vazio total (vv. 58-9, 279-80):

*all is as hollow to hellward* (v. 281).

Da junção entre dois elementos, a gruta do mar e a árvore, nasce então um princípio de vida, harmonia e unidade infinita:

*All under the deeps of the darkness are glimmering;  
all over impends  
An immeasurable infinite flower of the dark that  
dilates and descends,  
That exults and expands in its breathless and blind  
efflorescence of heart*<sup>11</sup>.

«The Last Oracle» submetia ainda a simbologia cristã à afirmação do logos apolíneo. «The Garden of Cymodoce», através dos símbolos do mar e do sol, afirmados como o olhar do universo e a força da linguagem, demite o pessimismo e a paródia de produções anteriores.

A imagética da natureza prepara então arquitetonicamente um final em que a canção de Hugo é comparada às flores de Cimódoce:

*Even like that hollow-bosomed rose, inverse  
And infinite, the heaven of thy vast verse,  
Our Master, over all aour souls impends* (vv. 308-10).

É possível então que a noite possa desabrochar numa luz infinita como se se tratasse de um estado de transcendência, para lá da harmonia temporal já alcançada entre a luz e a escuridão. A outra gruta mencionada no poema («*through the side-seen archway a glimmer again for the right*» — v. 304) é identificada pelo autor com a Tubularia em Sark, apenas visível em maré-baixa e uma vez de quinze em quinze dias<sup>12</sup>.

*And the seal on the seventh day breaks but a little,  
that man by its mean  
May behold what the sun hath not looked on, the  
stars of the night have not seen* (vv. 305-7).

---

<sup>11</sup> «The Garden of Cymodoce», vv. 288-90.

<sup>12</sup> *Letters III*, 188.

A alusão a Rev. 5-8 (especialmente 8.1) sugere uma oposição simbólica entre o mar («*ghostly reverse*». v. 301) e o reino da vida divina. Um pouco como as palavras e a natureza de Tennyson em «*In Memoriam A. H. H.*», também o comportamento do mar esconde e revela o segredo da eternidade:

*I sometimes hold it half a sin  
To put in words the grief I feel;  
For words, like Nature, half reveal  
And half conceal the Soul within*<sup>13</sup>.

O desenvolvimento temático do poema, estruturado numa sucessão de símbolos retirados da topografia de Sark, pode agora ser definitivamente compreendido. As imagens das águas do canal e a ilha em flor indicam a natureza de um princípio criador que está para além do círculo da temporalidade. Dependentes da acção da tempestade, os Altarlets testemunham que a violência da temporalidade é parte deste princípio criador ambivalente, simultaneamente ligado à luz e ao vazio da escuridão. Para além disto, o sujeito esconde-se para dar lugar a uma outra figura — *Master* — e, à medida que esta se move para o conhecimento, o fogo, a escuridão e o vazio infinito acentuam-se.

O sentido da reciprocidade e celebração contido nos últimos versos, aos quais já aludimos, sugerem uma harmonia final. No mito de Sark e de V. Hugo e na relação mítica do sujeito com o mar, Swinburne criou constelações simbólicas formadas por sistemas de figuras que se correspondem e exprimem na sua articulação mútua. Cada uma destas figuras é de uma natureza dupla e aponta para a existência de uma força incomensurável que se encontra, como o autor afirma em «*Birthday Ode for Hugo*», para além dos poderes da linguagem e da natureza:

*Hooded and helmed with mystery girt and shod  
With light and darkness, unapparent God*<sup>14</sup>.

Como em Shelley, também em Swinburne encontramos a capacidade de criação sucessiva de novos véus de imagens. A natureza dupla destes traz sempre consigo a ideia da criação e da destruição, a busca da divin-

<sup>13</sup> TENNYSON — «*In Memoriam A.H.H.*», *Poems & Plays*, ed. T. H. Warren, O.U.P., 1989, p. 231, v, vv. 1-4.

<sup>14</sup> «*Birthday Ode for Hugo*», vv. 380-1.

dade desconhecida de *Astrophel* («*unknown spirit*») mas também a dúvida da visão céptica e radical que sobressai mesmo em algumas das suas últimas produções poéticas. Apesar de tudo, a leitura deste poema demonstra claramente que, por detrás do universo genericamente agnóstico da poesia de Swinburne reside o desejo constante de (re)encontrar a espiritualidade, por vezes difusa nas suas convergências mítico-religiosas, mas sempre afirmada no poder da própria linguagem.

É assim que, na produção poética dos anos 80 e até ao final da sua vida, Swinburne reconduz o seu projecto em direcção às realizações estéticas finisseculares, assumindo uma concepção do universo e do homem que fazia do símbolo a condição essencial da arte. Deste modo, ele traz a essência da criatividade romântica até às novas valorizações da sensualidade da palavra. O trabalho e entrosamento de processos compõem, a partir daqui, uma nova técnica expressiva e, à semelhança de Walt Whitman no panorama poético norte-americano, Swinburne aproximar-se-á, nos anos 90, da afirmação essencial da experiência na poesia.

Apesar de pontuais assincronias, o autor realizará um importante ponto de viragem, integrando-se no percurso que conduzirá as estéticas finisseculares até ao séc. XX. Aí se situa a importância de um acentuado sentido da insuficiência da vida, a preferência por uma temática de evasão e gosto pelo trabalho e recriação dos mitos do mundo greco-latino. Especialmente em poemas como «*Thalassius*» e «*On the Cliffs*» o mundo mítico constitui uma fonte de significações simbólicas. Trabalhando como expressão indirecta de uma estética de sugestão, o mito é também uma via de superação espiritual.

No conhecimento e combinação entre o valor das palavras, Swinburne persegue já uma suprema harmonia verbal e a poesia torna-se, então, a lei espiritual das relações entre as coisas e as ideias. Nesta nova concepção da linguagem poética, o autor recolhe os elementos surgidos ao longo do séc. XIX: o enriquecimento imagístico e a conjugação ou cruzamento de palavras em analogia expressiva com uma determinada emoção poética, como acontece em «*On the Cliffs*», operam a transição para o séc. XX.

Como afirma Isobel Armstrong, o projecto do poeta vitoriano é o de tentar (re)equacionar as relações entre o eu e o mundo. Trata-se de um projecto simultaneamente pessoal e cultural que leva o poeta a uma nova exploração da linguagem. Assim, a experiência de Swinburne, como Hopkins, Meredith ou James Thomson define-se já pela ruptura de sentidos, passando também o poema a 'encenar' relações de poder entre duas referências ou dois valores distintos. A poesia vitoriana antecipa então

muitas das estratégias poéticas do séc. XX: surgindo num período de redefinição permanente das relações entre a acção e a consciência, o poeta vitoriano, e Swinburne muito especialmente, faz do acto da representação um foco permanente de ansiedade:

*Perhaps what was lacking /.../ was an account of the language of victorian poetry in relation to both formal and cultural problems... The link between cultural complexities and the complexities of language is indirect but can be perceived. Victorian poems are sceptical and affirmative simultaneously for they compel a strenuous reading and assume an active reader who will participate in the struggle of the lyric voice, a reader with choices to make, choices which are created by the terms of the poem itself. The active reader is compelled to be internal to the poem's contradictions and recomposes the poem's processes in the act of comprehending them as ideological struggle<sup>15</sup>.*

Maria João Pires

---

<sup>15</sup> ARMSTRONG, Isobel — *Victorian Poetry, Poetry, Poetics and Politics*, Routledge, 1993, pp. 11, 17.

## LITERATURA E TEOLOGIA: A MELHOR FORMA DE RECONTAR BABEL

Para além de ser profundamente marcada por diferenças objectivas, metodológicas e de conteúdo, a actual relação entre os estudos literários e bíblicos tem como ponto definidor a complexidade da alteração cultural social e literária relativamente aos assuntos da fé. Ou seja, numa sociedade progressivamente massificada e dessacralizada, a procura de novas referências ou de um conjunto alternativo de valores liberais e humanistas vai-se progressivamente materializando sob a forma de novos símbolos que, na literatura por exemplo, se assumem com uma potencialidade escriturária.

Para além disso, o isolamento ao qual a literatura e a teologia — enquanto disciplinas — estiveram votadas entre os finais do séc. XIX e princípios do séc. XX, tem a sua origem no elevado grau de especialização e fragmentação que atingiram, bem como no facto de sobre elas pesarem métodos interpretativos que são, na sua essência, distintos.

Assim, se por um lado crítica e teoria literárias se podem igualmente estender às obras literárias e à Bíblia, enquanto respectivamente tarefa interpretativa e sistematização dos princípios hermenêuticos que lhe estão subjacentes, por outro lado, no domínio restrito dos estudos bíblicos, o trabalho exegético assume uma larga amplitude significativa e simultaneamente um campo restrito de aplicabilidade. Contam-se aí a investigação de autor(es) dos textos, identificação de fontes e primeiras composições, a comparação de manuscritos de forma a detectar erros, acrescentos ou revisões, ou ainda o apuramento da influência das tradições orais e escritas na composição do texto bíblico. Logo, ao trabalho de ordenação sequencial dos textos se alia um outro definido basicamente pelo estudo da unidade estilística e temática do texto bíblico. Intimamente ligado à investigação

das fontes, já que apura e distingue estilo e temas incorporados no texto, esta abordagem colide ainda com a complexa questão da unidade autorial e isolamento dos diferentes pontos de vista teológicos a partir precisamente das orientações de autor, estilo e tema que lhe estão implicadas.

Contudo, e sendo a questão do sentido da palavra e seus limites um dos pontos de maior problematização entre a teologia sistemática e liberal, é também um dos campos de maior intersecção entre a teologia e a literatura:

*There is a way to do theology, a way that runs from the gospels and Paul through Augustine and Luther to Teilhard and the Berrigans... which relies on various literary forms — parables, stories, poems, confessions.*<sup>1</sup>

Assim, a imposição dos limites ao sentido das palavras, que decorre fundamentalmente da tradição da teologia sistemática, colide com o que E. Pound designa de celebração ‘anárquica’ das possibilidades criadoras da linguagem e que, sob o ponto de vista da reflexão inter ou multidisciplinar leva necessariamente a revisitar linguagens mais ou menos perdidas fazendo-as renascer em função, não apenas da autoridade e da revelação mas também da persuasão, do poder e portanto da transcendência<sup>2</sup>.

Tomemos como ponto de referência da evolução dos estudos bíblicos o séc. XIX — aí ocorreu a libertação, por parte da exegese bíblica, da pressão exercida pela teologia dogmática e a consequente ligação aos métodos da crítica histórica. Mas foi de facto a importância atribuída pelos românticos à imaginação, como revolta contra as imposições do racionalismo e dessacralização do mundo, que maior e mais imediata repercussão atingiu na teologia. Esta atitude teve um dos seus pontos mais altos na relação que Schleiermacher estabeleceu entre o sentimento e a religião e ecoa, por exemplo, na infinitude da imaginação coleridgeana patente na *Biographia Literaria*.

Não estando totalmente afastado da tradição da teologia cristã, pensemos por exemplo nas definições de analogia de S. Tomás de Aquinas ou nos Exercícios Espirituais de S. Inácio de Loyola, o reconhecimento do papel da imaginação reviveu na poética romântica, vindo a influenciar

---

<sup>1</sup> MCFAGUE, Sallie — *Speaking in Parables: A Study in Metaphor and Theology*, Philadelphia, 1975.

<sup>2</sup> POUND, Ezra — *Literary Essays*, London & New York, 1954, pp. 20-1.

decisivamente o liberalismo teológico de pensadores como Bonhoeffer, Bultmann, Tillich, Heidegger e Ricoeur<sup>3</sup>. Assim, embora nascida fundamentalmente das orientações da crítica histórica, que visava uma utilização dos textos como elementos de prova da realidade dos factos, a crítica bíblica actual direcciona-se, por um lado, para a leitura e análise literária do Texto, com especial incidência nos processos de metaforização e construção simbólica Nele patentes, por outro lado, para uma reflexão teológica feita a partir da experiência humana e não apenas do carácter absoluto de uma Palavra revelada.

Tal não invalida no entanto que a própria crítica histórica, colocando o Texto, por razões metodológicas, a uma distância própria para observação, desse origem a diversos tipos de abordagem mais ou menos conciliatórias com a história das religiões. A esta distância Ricoeur chama 'distanciation objectivante' em tradução da expressão de Gadamer 'Verfremdung'<sup>4</sup>. Destacam-se a este propósito os exegetas alemães como Gerhard Ebeling, Ernst Käsemann, Wolfhart Pannenberg, Jürgen Moltmann e Peter Stuhlmacher que restringiram o debate à relação entre o método histórico-crítico e a teologia, ou vozes como a de Carsten Colpe, Gerd Theissen, Klaus Berger, René Girard ou Burton Mack que, sugerindo a intersecção entre a história das religiões e abordagens sociais ou antropológicas se mantêm à margem das correntes da exegese protestante ou católica.

Não é contudo possível evocar o panorama actual dos estudos bíblicos sem nomear o contributo de Northrop Frye com a obra *The Great Code*<sup>5</sup>. Partindo do pressuposto que a Bíblia apresenta uma estrutura centrípeta que partilha com todos os grandes textos poéticos, Frye entende que a Bíblia pertence ao mesmo nível de linguagem de Homero e das tragédias gregas. É pois necessário reencontrar essa linguagem e abandonar o carácter argumentativo das teologias medievais e patrísticas. Nesse nível metafórico da linguagem, Frye distingue então uma unidade imaginativa resultante da imagética bíblica consistentemente desenvolvida em duas

---

<sup>3</sup> Exemplo da forma como esta tradição é retomada é a obra de SCOTT, Nathan — *The Poetics of Belief*, Chapel Hill and London, 1985, ou ainda KAUFMAN, Gordon — *The Theological Imagination: Constructing the Concept of God*, Philadelphia, 1981.

<sup>4</sup> RICOEUR, Paul — «Herméneutique: Les Finalités de l'Exégèse Biblique», *La Bible en Philosophie: Approches Contemporaines*, Paris, 1993, p. 28.

<sup>5</sup> FRYE, Northrop — *The Great Code: The Bible and Literature*, New York, 1981.

linhas: uma paradisíaca ou apocalíptica, a outra demoníaca. A partir daqui se estrutura o funcionamento tipológico das significações bíblicas ramificadas numa imensa rede de correspondências entre tipo e antitipo e que intersectam num processo que designaríamos de intersignificação, por exemplo, o Exodo dos Hebreus e a Ressurreição de Cristo, a Lei do Sinai e a do Sermão da Montanha, a Criação segundo os Génesis e o Prólogo ao Evangelho de São João, as figuras de Josué e de Jesus, etc.

Para além do Antigo e do Novo Testamento, a interpretação tipológica faz circular no interior da própria Bíblia hebraica correspondências diversas, por exemplo, entre as alianças de Deus com Noé, Abraão, Moisés, David, etc.

Três estudos recentes vieram no entanto chamar a atenção para a preponderância da Bíblia hebraica, o *corpus* tradicionalmente designado de Antigo Testamento, alterando o campo do estudo crítico da Bíblia na perspectiva interdisciplinar em causa: *The Art of Biblical Narrative*, de Robert Alter, *The Poetics of Biblical Narrative*, de Meir Sternberg e *Ruin the Sacred Truths*, de Harold Bloom.

Deste modo, a recente proliferação dos Estudos Hebraicos tem vindo a abalar a área de abordagens interdisciplinares, fazendo recair a atenção nos textos sagrados hebraicos sob o entendimento de que a designada 'tradição judaico-cristã', território contextual da hermenêutica bíblica e literária, tem sido nas últimas duas décadas mais evidenciadamente cristão do que judaico. Talvez seja possível situar o início desta mudança em 1986, data na qual dois estudiosos Geoffrey Hartman e Sanford Budick publicaram uma colectânea de ensaios intitulada *Midrash and Literature*. Seguidamente, em 1987, Robert Alter e Frank Kermode publicaram *The Literary Guide to the Bible* onde é bem visível a problematização do cânone sagrado para judeus, protestantes e católicos.

Independentemente da complexidade que as ressonâncias da crítica histórica obtiveram ou não no séc. XX, o que nos levaria bem para além dos limites deste texto, é possível tomar o ensaio de T. S. Eliot «Religion and Literature» (1935) como um ponto de referência central das diferentes visões interdisciplinares que caracterizam uma era assumida e marcadamente secular. Completamente distinto da substituição Arnoldiana de poesia por religião, o equilíbrio procurado por Eliot reflecte sem dúvida a polémica relação entre a hermenêutica bíblica e literária a partir daí direccionada para a centralidade da linguagem do Texto com a procura, ou não, do Seu sentido sacramental e redentor. Em *The Study of Literature*



*and Religion*, David Jasper define exactamente este ponto de intersecção disciplinar:

*literature requires the assesment of ethical theological standards which operate only in conditions already defined by literary standards*<sup>6</sup>.

Enquanto Eliot afirma que a leitura literária da Bíblia desvirtua todo o contexto histórico-cultural que A rodeia, construído não em torno da estatura literária do Texto, mas sim do Seu carácter divino enquanto Verdade Revelada, o estudo comparativo da metaforização do discurso literário e bíblico ganha, a partir dos anos 60, uma dimensão cada vez maior. Atente-se nas palavras de Eliot:

*that men of letters now discuss it as literature indicates the end of its literary influence*<sup>7</sup>.

Também Rudolf Bultmann (1884-1976) afirma que a Bíblia não deverá ser lida como literatura mas como revelação divina. Dado o conteúdo fundamentalmente religioso da Sua influência histórico-cultural, o esforço exegético deverá então cair, não na investigação histórica de autor, mas sim no próprio texto. Enquanto para Schleiermacher o exegeta deveria superar a distância entre o passado e o proesente, projectando-se no papel de autor do texto bíblico, para Bultmann caberia ao leitor encontrar a existência do texto, ou seja, responder à Sua primeira proclamação. A proposta de Bultmann, que se caracterizava basicamente por uma ‘redução’ da natureza da fé às suas dimensões existenciais, esquecia no entanto que essa leitura sujeitava perigosamente a linguagem mítica dos Evangelhos ao filtro da imediatez e literalidade do pensamento científico moderno. ou seja, a partir do momento em que não é de todo possível ultrapassar o facto de que se trata de uma Palavra que rompe as barreiras do tempo e da própria história do pensamento, as reflexões exegéticas passam inevitavelmente a debruçar-se sobre o modo como Essa linguagem terá, também ela, conquistado a transcendência.

A importância que bultmann atribuía à ‘desmistificação’ viria então a ser superada pela influência que as considerações Heideggerianas sobre

---

<sup>6</sup> JASPER, David — *The Study of Literature and Religion: An Introduction*, Minneapolis, 1989, p. 7.

<sup>7</sup> ELIOT, T. S. — *Selected Essays*, New York, 1964, pp. 389-90.

a natureza da linguagem iriam ter nas orientações interdisciplinares do séc. XX. Assim, o reconhecimento da potencialidade mitopoiética e da natureza intensamente simbólica da linguagem bíblica, remontáveis principalmente à tradição romântica, viriam a constituir o esteio das principais interpretações do nosso século empenhadas em (re)descobrir, mesmo des-sacralizando, a força mítica e criadora da linguagem bíblica.

À fixação teológica de conceitos e categorias de pensamento, a literatura iria acrescentar a dinamização profunda dos sentidos. Trata-se de uma actividade que R. Barthes apelida de anti-teológica, mas que permite estabelecer o diálogo interdisciplinar tomando também como núcleo interpretativo obras de literatura secular, como é o caso das leituras que Dominic Crossan e Robert Funk fazem de Franz Kafka e Jorge Luis Borges<sup>8</sup>. A partir daqui se entenderão posições bem diversas como a de Walter Ong que, em *Interfaces of the Word*, apela ao carácter infinito da Palavra sagrada ou a de Julia Kristeva que, em *Desire in Language*, classifica a linguagem poética de verdadeiro inimigo da religião<sup>9</sup>.

\*

\* \*

O estudo da capacidade de o Texto bíblico se reportar a uma realidade que está para além Dele ocupa um lugar primordial na teologia contemporânea e insere-se de uma forma geral na investigação da natureza referencial e figurativa da linguagem bíblica<sup>10</sup>. Trata-se pois do que Ricoeur designa de entendimento da 'organização interna do texto' para o qual devemos considerar, entre outros pressupostos teóricos, o conceito de 'objectividade' da Palavra sagrada defendido por Barth, o Seu lado 'subjectivo' exemplificado nas teses de Heidegger e da Nova Hermenêutica, a noção do texto doutrinário como uma proposição sempre actualizada do mundo, ou ainda uma compreensão desse mesmo texto como símbolo de uma experiência que é fundamentalmente interior.

---

<sup>8</sup> BARTHES, Roland — *Image-Music-Text*, Essays Selected and Translated by Stephen Heath, London, 1977, p. 147.

<sup>9</sup> KRISTEVA, Julia — *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, tras. by Thomas Gova and others, New York, 1980, pp. 125, 140; ONG, Walter J. — *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell, 1977, pp. 258, 263.

<sup>10</sup> MACQUARRIE, John — *God-Talk: An Examination of the Language and Logic of Theology*, London, 1967, pp. 213-15; RICOEUR, Paul — *The Rule of Metaphor*, Toronto, 1977, p. 6.

É claro que a influência determinante que os desenvolvimentos da antropologia e da linguística tiveram nos estudos bíblicos tende a encarar os textos meramente como linguagem, ou seja, sistemas elaborados e coerentes pelos quais as comunidades judaico-cristãs edificam o seu mundo. Apesar da importância dos pressupostos empíricos e positivistas das tradições do literalismo, sem dúvida remontáveis à rejeição aristotélica da especulação platónica sobre objectos ideais, não é hoje possível negar à linguagem a função de transmitir e actualizar os sentidos do sagrado. No entanto, lembremos ainda que brevemente que, tendo o nominalismo medieval procurado restringir a linguagem e o conhecimento ao que era observado, foi no séc. XVII que o conhecimento científico rejeitou a linguagem figurativa e a possibilidade de esta se reportar a verdades espirituais desconhecidas e improváveis. o conhecimento restringia-se então inteiramente aos 'objectos' observáveis e às suas relações causais<sup>11</sup>.

Thomas Hobbes caracterizava o uso das metáforas, tropos e outras figuras retóricas como a causa fundamental das conclusões ditas absurdas da teologia:

*names that signifie nothing; but are taken up, and learned by rote from the Schooles, as hypostatical, transubstantiation, consubstantiate, eternal*<sup>12</sup>.

Esta visão é corroborada por John Locke que em «The Abuse of Words», parte integrante de *Essay Concerning Human Understanding*, classifica os sentidos figurativos de 'cheats'<sup>13</sup>. A linguagem dividia-se então em cognitiva e emotiva, funcional e estética, e a possibilidade de a imaginação perpassar a linguagem literária e teológica vedava definitivamente à Palavra sagrada a hipótese de se pronunciar sobre o mundo real. Fechada no dogma da teologia sistemática, à Palavra não lhe era permitido transpor as barreiras do tempo e trazer novos sentidos, metaforicamente actualizados, a um mundo que lhe ia sendo contemporâneo e portanto real.

Esta posição provocava o desconhecimento da natureza essencial de fenómenos que, não sendo observáveis, poderiam existir na própria lingua-

---

<sup>11</sup> KOLAKOWSKI, Leszek — *Positivist Philosophy: From Hume to the Vienna Circle*, Harmondsworth, 1972, pp. 9-59.

<sup>12</sup> HOBBS, Thomas — *Leviathan*, London, 1914, pp. 20-1.

<sup>13</sup> LOCKE, John — *Essay Concerning Human Understanding*, 2 vols, Oxford, (1690) 1964, II, 146-7.

gem figurativa<sup>14</sup>. A recusa da capacidade metafórica das linguagens doutrinárias tinha como consequência a sua limitação a um único registo e implicitamente também o menosprezo pela sua potencialidade geradora de sentidos<sup>15</sup>. Apesar da importância basilar que o séc. XIX teve para a alteração da atitude hermenêutica e abertura definitiva do documento bíblico à observação secular, não podemos deixar de escolher Wittgenstein e o importante conceito do silêncio no final do *Tractatus* ('all that matters is precisely... what we must be silent about') ou ainda, em *Philosophical Investigations*, a sua definição de teologia como uma gramática que fornece as regras pelas quais a linguagem sagrada se segue<sup>16</sup>. Mais ainda, em «Lectures on Religious Belief», Wittgenstein afirma que a palavra 'Deus' se utiliza como qualquer outra palavra já que se reporta a uma figura que pode ser imaginada como qualquer outra. A diferença entre os crentes e os não crentes não parte da questão em si ou facto disputado, mas sim das diferentes imagens que se tem e se vai pois construindo<sup>17</sup>.

D. Z. Phillips analisa a teoria de Wittgenstein sobre a linguagem religiosa como um processo conducente ao esvaziamento de toda a referência. Em *Faith and Philosophical Inquiry* (1970), Phillips afirma que a linguagem religiosa não pode deixar de reclamar uma verdade e corresponder à realidade exterior. O autor acrescenta ainda que a traumatizante experiência da perda da fé ocorre sempre que a linguagem religiosa é suplantada por outra que lhe é rival — ou seja, ela deixa de corresponder aos factos do mundo real.

A tese de Phillips reflecte um amplo debate teológico sobre a natureza 'objectiva' ou 'subjectiva' da linguagem religiosa. por um lado, a visão directamente decorrente das tradições literalistas considera a linguagem doutrinária constituída por proposições sobre realidades objectivas. Por outro lado, uma outra corrente, cujo melhor representante será Barth, considera a linguagem religiosa desligada do rigor e da objectividade da linguagem humana e apenas apoiada num processo de dádiva ou graça

<sup>14</sup> SOSKICE, Janet — *Metaphor and Religious Language*, Oxford, 1985, pp. 99-141. Para referência às posições nominalistas vide KUHN, Thomas — *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962. Vide também HESSE, Mary — *Science and the Human Imagination*, London, 1954, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, 1966, e *The Construction of Reality*, Cambridge, 1987.

<sup>15</sup> CRYSTAL, David — *Linguistics. Language and Religion*, pp. 157-89.

<sup>16</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig — *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness, London, 1963, 3:203, 4:01; idem, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, Oxford, 1958, p. 18.

<sup>17</sup> PHILLIPS, D. Z. — *Faith and Philosophical Inquiry*, London, 1970, p. 132.

divina. para Barth, a linguagem religiosa será uma dádiva de Deus revelada na Palavra:

*We have no reason not to take the concept of God's Word primarily in its literal sense. God's Word means God speaks. Speaking is not a 'symbol'*<sup>18</sup>.

De acordo com Barth, trata-se de uma linguagem centrada na pessoa de Cristo que no entanto é de carácter espiritual porque opera a um nível mais profundo do que a linguagem comum. A tarefa da teologia será a de criticar e rever essa linguagem não podendo, contudo, criar o sentido nem desenvolver ideias decorrentes da experiência humana. Sendo assim, apenas se pode falar de Deus na linguagem que Ele próprio deu.

Para os teólogos liberais como Bultmann e Tillich não há uma linguagem protegida e as palavras originais incluem padrões de pensamento dos quais os crentes hoje não partilham. Bultmann distingue então a Palavra de Deus, que os homens nunca compreendem plenamente, da formulação histórica específica da fé<sup>19</sup>. A linguagem do Novo Testamento é então uma objectivação da experiência da fé, transcrevendo-a em termos actuais, sempre contemporâneos. Assim, se a queda exprime a consciência humana do pecado, o mito da ressurreição exprime a experiência do renascimento e reorientação que os discípulos sentiram como resultado da comunhão com Cristo.

Esta compreensão cultural dos Textos e da Sua linguagem insere-se num contexto mais amplo, nos processos de desmistificação e reconhecimento da natureza simbólica da linguagem religiosa nos quais a obra de Paul Tillich também se enquadra. Para Tillich então, os símbolos apontam para algo que está para além deles e abrem níveis de compreensão que de outra forma não seriam alcançados:

*All arts create symbols for a level of reality which cannot be reached in any other way. A picture and a poem reveal elements of reality which cannot be approached scientifically... A great play gives us not only a new vision of the human scene, but it opens up hidden depths of our own being*<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> BARTH, Karl — *Church Dogmatics*, trans. G. W. Bromiley, 4 vols., Edinburgh (1936) 1975, vol. I, «The Doctrine of the Word of God», Part One, p. 132.

<sup>19</sup> BULTMANN, Rudolf — *The Theology of the New Testament*, trans. Kendrick Grobel, 2 vols. New York, 1955, II 240.

<sup>20</sup> TILICH, Paul — *The Dynamics of Faith*, London, 1957, pp. 42-3.

Os símbolos religiosos funcional da mesma maneira, surgindo do inconsciente e participando na realidade que representam mas sendo ao mesmo tempo transcendidos por ela. A realidade última não pode ser representada em termos finitos na medida em que Deus transcende o Seu próprio nome. Ou seja, imagens concretas podem ficar ligadas ao nome que no entanto permanece indeterminado na medida em que é o símbolo do conteúdo universal da própria fé. Se os mitos e os símbolos não podem ser substituídos cientificamente eles precisam no entanto de ser entendidos não literal mas sim simbolicamente.

A teologia liberal de Bultmann e Tillich sofre a profunda influência de Heidegger e do seu ênfase no papel constitutivo da linguagem no processo de interpretação da realidade. A linguagem cria então possibilidades de existência e compreensão permitindo que o Ser fale:

*The thinker speaks being. The poet names the holy*<sup>21</sup>.

Heidegger considera ainda que, a partir do momento em que o divino não encontra lugar na linguagem comum, cabe à poesia construir para o homem essa vivência. Deus é então chamado a ser, a existir no Judaísmo profético e nas pregações de Jesus.

A teoria de Heidegger sobre a natureza constitutiva da linguagem dá origem a uma nova hermenêutica bíblica que faz do efeito, e não da representação da linguagem, o seu ponto fundamental. Para Gerhard Ebeling e Ernst Fuchs por exemplo, a fé não é dirigida a objectos mas sim experimentada por sujeitos. A referência para a linguagem teológica não se encontra nos objectos transcendentis mas sim na experiência humana. A tarefa do teólogo será então a de traduzir palavras como Deus em termos que façam sentido para homem secular. Para Funk, por exemplo, aqui residirá o perigo do esvaziamento total do sentido do sagrado<sup>22</sup>. No entanto, enquanto para a tradição hermenêutica que seguiu Schleiermacher e Dilthey a interpretação deveria ser fundamentalmente histórica — com a focalização no passado para descobrir o verdadeiro sentido dos primeiros autores e das audiências originais, a nova hermenêutica centra-se no presente e no sentido que esses textos podem ter para o homem contemporâneo.

---

<sup>21</sup> HEIDEGGER, Martin — *Existence and Being*, trans. Douglas Scott, Chicago, 1947, pp. 279-81, 360.

<sup>22</sup> FUNK, Robert — *Language, Hermeneutic and Word of God*, New York and London, 1966, pp. 50-8, 67-77.

Uma outra tendência mais recente da teologia liderada, entre outras figuras, por George Lindbeck, abandona a questão da referência, recuperando Wittgenstein e a visão da linguagem religiosa como um sistema coerente cuja 'gramática' é articulada fundamentalmente pela teologia:

*Religions resemble languages and should not be understood semiotically as reality and value systems — that is, as idioms for the construing of reality and the living of life*<sup>23</sup>.

A sua abordagem é, diríamos, intratextual, na medida em que encontra o sentido para os termos teológicos, não por referência a algo exterior ao texto, mas que lhe é imanente:

*The proper way to determine what God signifies... is by examining how the word operates within a religion... The task of theology is simply to give a normative explication of the meaning a religion has for its adherents*<sup>24</sup>.

Se por um lado a teologia reconta sistematicamente Babel, procurando hoje justificar o domínio da linguagem religiosa na construção do mundo, por outro, este processo conduz a uma teologia que apelidaríamos de radical ou deconstrucionista, colocando Deus para lá do alcance de todo o discurso ou criando um novo literalismo no qual apenas a Palavra é adorada. Como afirma John Dominic Crossan:

*God is either 'inside' my story and...merely an idol I have created or, God is 'outside' my story, and completely unknowable... God is at the edges or limits of language or story. It is where our language-world does not extend, or where it breaks apart, that God can be found*<sup>25</sup>.

Há que evitar precisamente que a linguagem sagrada seja compreendida apenas do seu interior, fechada no seu próprio círculo e cada vez mais afastada do mundo. É necessário pois que se acrescente à história da

---

<sup>23</sup> LINDBECK, George — *The Nature of Doctrine: Religion and Theology in a Postliberal Age*, London, 1984, p. 18.

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 110-20.

<sup>25</sup> CROSSAN, John Dominic — *The Dark Interval: Towards a Theology of Story*, Niles, III., 1975, p. 11.

Palavra a imagem da experiência humana. Recontada na literatura, a Palavra passará também a ter algo para dizer sobre o homem e a sua relação com o real:

*Far from seeking, like Homer, merely to make us forget our reality for a few hours, it /the Bible/ seeks to overcome our reality: we are to fit our life into its world, feel ourselves to be elements in its structure of universal history<sup>26</sup>.*

*Maria João Pires*

---

<sup>26</sup> AUERBACH, Erich — *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, New York, 1957.



## VOZES DA RESISTÊNCIA NA REVISTA LUSO-FRANCESA AFINIDADES DURANTE O PERÍODO DA OCUPAÇÃO

Factores endógenos e exógenos, difíceis de determinar no seu grau de importância, explicam a atracção que a França, não enquanto entidade política, mas como pólo cultural, veio exercendo sobre a vida cultural portuguesa desde o século XVIII, sobretudo a partir do momento em que o secretário de D. João V verteu para português e fez representar no Teatro do Bairro Alto<sup>1</sup> a peça *George Dandin*, de Molière, que haveria de marcar o princípio de uma longa paixão lusa pelo figurino cultural francês. Ela coincidiu simultaneamente com os últimos surtos da influência cultural espanhola e italiana, até então dominantes na vida cultural portuguesa em geral e sobre a Corte em particular. No seu esforço permanente de manter a autonomia em relação à vizinha Castela, sempre expansionista, compreende-se a fobia ou a subalternização a que foi votada a cultura castelhana, embora ela encontrasse na Corte defensores de gabarito como o Marquês de Valença, que entendia ser o teatro espanhol mais defensável e perfeito do que o francês. Mas, já o mesmo não seria de esperar relativamente ao modelo cultural inglês, visto que uma política de tratados diplomáticos, geradores de dependência para com a Inglaterra, privilegiava teoricamente o mútuo relacionamento anglo-luso. Só que a tal convivência militar nunca correspondeu uma atracção pelo modelo cultural anglo-saxónico. Dir-se-ia, pelo contrário, que os acordos político-militares proteccionistas ingleses, em nome da salvaguarda da independência lusa, provocaram uma onda de fobia, que é comum a todas as épocas, sempre que um país livre fica militarmente ocupado por uma superpotência, exploradora implacável do seu protegido. Pelo que se segue um fenómeno de rejeição,

---

<sup>1</sup> BRITO, Ferreira de — *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989.

que não só impede as «afinidades» como provoca incompatibilidades invencíveis em termos de comportamento cultural. Não cremos, todavia, ter sido por fobia aos usurpadores (a qual culminou no *Ultimatum Inglês*, em que se condensaram todos os ódios contra a velha Aliada, momento de tensão acumulado contra a potência que, arbitrariamente e pelo uso da força, humilhara um povo pobre e desarmado) que o modelo cultural inglês não se aclimatou em Portugal. Não serão, é evidente, de minimizar as influências literárias de alguns escritores ingleses como Lord Byron, Walter Scott, Dickens, e outros, que os nossos exilados liberais conheceram em Inglaterra e divulgaram entre nós. A verdade, porém, é que o grande volume de influências determinantes da Cultura portuguesa desde o século XVIII, sem menosprezar as alemãs, se ficou a dever à França, ao que parece em virtude de uma idiossincrasia entre estes dois povos latinos. O expansionismo napoleónico com as suas invasões e pilhagens no território português foi em todo este longo processo o maior e o mais grave equívoco da Cultura francesa, orgulhosa já não do seu humanismo universalista que lhe conferia no concerto das nações uma superioridade cultural, mas da força das baionetas, destruindo assim a proverbial sociabilidade gaulesa. Eça de Queirós compreendeu melhor do que ninguém esta fobia aos ingleses e a paixão congénita assumida dos portugueses pela França<sup>2</sup>. Bem pesados os factos históricos, as invasões napoleónicas não foram menos odiosas, em termos de autonomia política, do que a abusiva apropriação inglesa de uma parte substancial do Império luso africano. O acelerado afrancesamento de Portugal, de que Eça traçou um quadro caricatural<sup>3</sup>, ficará então a dever-se a uma idiossincrasia que nos impele irresistivelmente para o modelo cultural francês, em cujo espelho nos revemos? Eça não escamoteia a questão: «Mas pergunto eu, esta “colage” com a França, esta imitação, esta preocupação da França, é uma tendência fatal, necessária, de temperamento, de congeneridade, de similitude...?»<sup>4</sup> A resposta queirosiana é negativa, porque, numa leitura linear, os traços antropológicos de um português e de um francês são manifestamente diferentes, mais contrastantes mesmo que os que distinguem um português de um castelhano. Como explicar então uma vaga tão funda de influências e imitações afrancesadas que desvitalizaram a génese e o desenvolvimento da Cultura original portuguesa de Quinhentos? Porquê

---

<sup>2</sup> QUEIRÓS, Eça de — *O Francesismo*, in «Artigos Diversos», Porto, Lello e Irmão Editores, vol. II, s.d., pp. 813-827.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>4</sup> *Idem*, p. 822.

esta submissão cultural colectiva tão empobrecedora de um povo de imaginação desabrida que se deixa modelar por um povo racionalista, de sorriso meio rabelaisiano, meio voltairiano? As confissões de devotamento à França são altissonantes, mau grado um coro de vozes discordantes que fulminam pela caricatura ou pela agressividade o macaqueamento cultural de França. Victor Hugo representou o ponto mais alto da paixão lusa pela França. A sua morte foi cantada como um acontecimento de incidências cósmicas. A frase pascaliana de que o coração tem razões que a razão não compreende também é aplicável nestas circunstâncias. A geração portuguesa mais consciente da necessidade da modernização de Portugal, a *Geração de 70*, liderada por Antero e radiografada pela lupa irónica de Eça, ao buscar uma afirmação cultural autónoma, limitou-se a constatar as causas da decadência dos povos peninsulares (o que já é brilhante como auto-análise crítica) e a procurar na Alemanha e na França novas formas de comportamento filosófico, poético e social. Mas seria a França que teve neste processo a parte de leão. Com o desaparecimento dessa última grande gestação de afrancesados, mesmo quando alguns dos seus membros combatiam pontualmente a imitação cultural acrítica e excessiva, o séc. XX representaria em Portugal um relativo distanciamento da França. O Saudosismo de *A Águia*, ainda que procurasse a portugalidade nas raízes matriciais do psiquismo luso, sempre continuou com os olhos postos em França, bebendo nessa fonte inesgotável. *Orpheu* assumirá uma consciência emancipativa em relação à França. Fernando Pessoa é o zénite de uma reflexão poética sobre a portugalidade tecida com uma originalidade tal que o transforma num dos poetas universais do seu tempo. A *Presença* afirmar-se-á ainda sob a auréola de Gide e de Proust. Jacinto do Prado Coelho é da opinião que no séc. XX as influências francesas descreceram a favor das marcas anglo-saxónicas e brasileiras, concluindo: «mesmo assim, a influência da cultura francesa (a que melhor conhece e aprecia o leitor médio) continuou a produzir-se em múltiplos sentidos»<sup>5</sup>. O Surrealismo deixaria marcas visíveis em Mário Cesariny e Carlos Queirós e o Existencialismo em Vergílio Ferreira. De qualquer modo, o neo-realismo português será a primeira grande corrente emancipalista portuguesa relativamente ao modelo cultural e literário francês, pois seguirá caminhos da renovação romanesca russos e brasileiros.

Seria, porém, neste contexto do surgimento do presencismo e do neo-realismo em Portugal (em que o romance português nada ficará a

---

<sup>5</sup> *Dicionário de Literatura*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1969, vol. I, p. 481.

dever à França, se exceptuarmos talvez o ciclo romanesco de Malraux), que surge a revista luso-francesa, mais francesa que lusa, intitulada *Afinidades*. Ela aparece numa atmosfera sociopolítica desfavorável à França, já que o Salazarismo em marcha era discretamente pró-alemão. Mas, se a diplomacia política portuguesa era de hipócrita neutralidade, acabava por não ser capaz de esconder as suas preferências por Hitler e Mussolini, mais nos métodos do que na declaração de princípios. O povo português, esse mantinha toda a sua simpatia política e cultural pela França, se bem que a censura policial não lhe permitisse grandes devaneios. Ora, a revista *Afinidades*, foi, por opção dos seus redactores e com alguma passividade da política lisboeta entre 1940 e 46, um espaço de confessa francofilia, diria mesmo um espaço aberto da resistência francesa. Lionel de Roulet, seu primeiro responsável, logo na nota introdutória «A França através das Épocas» traça o seu programa, essencialmente diacrónico, sem a mínima alusão à tragédia da Ocupação já consumada. O longo itinerário multissecular a percorrer terá como objectivo descobrir ou redescobrir a «alma da França». Trata-se pois de um programa dissimulado sob a aparência de uma neutra diacronia que não suscitaria as questões candentes da História francesa mais recente, que poderia levantar dificuldades à diplomacia portuguesa pró-alemã e chocar com os filtros apertados da censura política. O título pretende estabelecer não uma influência, não uma imagologia, não uma «dependência» mas, isso sim, as «correspondências» mais fundas entre a alma portuguesa e alma francesa, numa hora muito dolorosa para a França, esmagada pela bota militarista teutónica. Uma segunda nota introdutória, não assinada, mas da responsabilidade da direcção de *Afinidades*, tenta inserir o seu projecto na luta contra a crise dos valores espirituais que o mundo atravessava e que se enquadra na «Política do Espírito» que António Ferro divulgará com todos os desmandos que ela permitiu na alegada defesa da chamada «civilização ocidental». Na opinião do redactor, «sempre houve profundas afinidades entre Portugal e a França. Pertencemos ao mesmo clima espiritual, o que faz que tanto um português em França como um francês em Portugal se sintam como em sua casa, na sua segunda pátria» (1, 1)<sup>5</sup>. Mas a dissimulação destas duas notas introdutórias, para despiste de eventuais proibições de circulação, logo se desagra. *Afinidades* na página 17 do seu primeiro número, depois de tecer

---

<sup>5</sup> Nota: todas as citações de *Afinidades* remetem para o número e página respectiva. Como a maior parte dos seus números não tem data, não a indicamos.

algumas considerações históricas sobre o que Michelet chamou «Personne France», dá um passo de gigante, saltando para a actualidade com o título «A França de Hoje — testemunhos do nosso tempo» (1, 17-20), abrangendo no seu panorama geral os múltiplos domínios das artes, das letras, das ciências, da economia, da religião e da política. Redigida por colaboradores portugueses e franceses, estes últimos em tradução, no original ou então com textos bilingues, *Afinidades* afirmar-se-á paulatina e discretamente como uma voz moderada da francofonia e da francofilia durante um período de cerca de 5 anos tempestuosos da vida política internacional e de grande abatimento para a França. Não nos ocuparemos nesta revisão dos numerosos estudos diacrónicos, que abrangem os mais diversos ramos do Saber, fixando-nos tão somente, a título amostrativo, nos textos contemporâneos que focalizem a problemática específica da França ocupada. O primeiro texto a introduzir a actualidade é um excerto de Pierre Emmanuel, voz insuspeita em Lisboa, transcrito de *Cahiers du Sud*, com data de Janeiro de 1940. O seu forte espiritualismo cristão e o seu anti-marxismo combativo enquadravam-se perfeitamente com a trombeta lusa oficial: «O marxismo puro, como o Hegelianismo puro — é o mais gigantesco desafio que jamais foi lançado à natureza humana, por ser o mais absurdo, e a mais extraordinária tentação por ser a mais fácil» (1, 18). Aliás, toda a sua poesia, mesmo quando marcada pela Resistência, nunca perderia um intenso poder metaforizante que subtrai a força de um impacto político imediato. O seu poema «A Finibus Terrae», encenação da tragédia do Gólgota, em que «l'homme n'est plus qu'un songe oublié de Dieu même» (1, 25), abre a série das poesias da Resistência, que doravante estarão representadas em cada número de *Afinidades*. Em vez de altissonantes textos panfletários, esta revista preferiu, deste modo, até pela sua índole literária, os poemas de grande investimento metafórico, suficientemente claros, mas não demasiado agressivos. A poesia foi, aliás, o único género que nunca «colaborou», contrariamente ao teatro e ao romance, como nos casos de Giraudoux, Anouilh e Céline, respectivamente. O ciclo da Resistência pela poesia continua com um poema de Supervielle, que é o primeiro brado doloroso de protesto, que encena a tragédia da França:

«Comme du haut du ciel je regarde la France,  
Ses villes et ses champs dans le fond de l'offense  
Prisonniers de nos jours aux élans condamnés  
Je vous regarde tous à vivre obstinés» (1, 27).

A poesia, que no dizer de Pierre Emmanuel é «uma das manifestações mais decisivas da liberdade do homem» (1, 18), suscita em *Afinidades* um movimento intencional de resistência à Ocupação e ao nazismo, sem precisar de nenhum manifesto político, pois sabia que dispunha de um público de gosto afrancesado em perfeita comunhão com a desgraça da França. Seguidamente, o director de *Afinidades* dá mais um passo qualitativo na escolha dos seus colaboradores e ousa publicar «La nuit de Dunkerque» do poeta comunista Louis Aragon, jornalista do *Humanité*, figura de proa da Resistência gaulesa. É estritamente nessa última dimensão que se insere o referido poema:

«Je crierai plus fort que les obus  
Que ceux qui sont blessés et que ceux qui ont bu  
(...)  
Les soldats ont creusé des trous grandeur nature  
Et semblent essayer l'ombre des sépultures» (1, 31).

Por sua vez, o artigo «A Escola de Paris no Século XX» (1, 43-49), da pena de Hélène de Beauvoir, pretende reafirmar a universalidade da pintura francesa contemporânea e faz passar a imagem de grandeza da arte francesa na diáspora, que não podia deixar de exprimir a nostalgia de Paris violada pela brutalidade do agressor, que impedia a eclosão dos seus génios. M. George, por seu turno, traça um balanço da música francesa na zona livre e na zona ocupada e da sua irradiação para países francófonos e francófilos, entre eles Portugal. E nesta visão abrangente da cultura francesa da época, não poderiam faltar algumas considerações sobre a arte cénica contemporânea. O artigo «Aspectos do Teatro Francês no século XX» (1, 54-55), em que o autor separa claramente o gosto do público alemão do público francês, dando o primeiro largo poder de intervenção ao “metteur en scène” em desvantagem nítida do poder do dramaturgo, enquanto o segundo, graças ao trabalho de grande mérito do “Quartel des Quatre”, tentava respeitar o texto dramático. Giraudoux, germanista por paixão e sombrio vaticinador da grande tragédia, forneceu a Louis Jouvet o elenco de peças que, escritas antes da Ocupação, pareciam anunciar a hecatombe: *Siegfried*, *Intermezzo*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*. As suas personagens, muito densas de dramaticidade, sentiam-se totalmente incapacitadas para esconjurar o trágico que pairava sobre a França e a Europa. Jean Giraudoux foi, de passagem, instrutor militar em Portugal, em 1916, mas tal ocorrência não parece ter deixado especiais

sequelas no seu espírito e na sua obra. A temática do teatro de Giraudoux não destoava na atmosfera de colaboração vigente. Morreu em 1944, antes que a os tribunais militares começassem a julgar os simpatizantes intelectuais do nazismo e os desprezíveis colaboracionistas. Informa ainda o referido artigo que Jouvét levou à cena a peça de Jules Romain, *Knoc*, escrita em 1924, personagem paranóica que prefigura, a considerável distância, o tenebroso Goebbels. Prossegue depois o primeiro número de *Afinidades* com um texto sobre o renascimento do catolicismo francês, «A Mocidade em França», que abre com uma epígrafe do marechal Pétain, em 25 de Junho de 1940: «Nós temos que restaurar a França... É para um ressurgimento intelectual e moral que vos convido. Franceses, fazei-o e vereis, posso jurá-lo, surgir do vosso ardor uma França nova!» (1, 62). Esta presença indirecta de Pétain constitui uma excepção, na medida em que não voltará a aparecer, interdito pela direcção da revista, que bem cedo e progressivamente, se inclinaria, sempre de modo velado, para a Resistência gaulista. Esse artigo apelativo à mocidade não vem assinado, mas indicia que *Afinidades*, numa primeira fase, aceitava como legítimo o Governo de Vichy e dava credibilidade ao seu líder carismático da Primeira Guerra Mundial, transformado em bode expiatório da Segunda. Por falta de indicação da fonte, não sabemos se tal artigo deve ser atribuído a um francês pétainista ou a algum português ainda siderado pelo velho mito glorioso do Marechal de 14-18. De qualquer modo, ele traduz da parte da direcção da revista que o aceitou uma hesitação momentânea sobre o melhor caminho a seguir na resistência ao inimigo. É ainda de salientar neste primeiro número o artigo «A moda após o armistício» (1, 66-68). A sua autora, de nome Chantal, assinala a destruição das linhas de produção da moda francesa por falta de lã e de seda, mas destaca o génio inventivo francês que, em compensação, criou os tecidos sintéticos que permitiram que a França continuasse a ser o país da elegância e da alta costura. Por sua vez, J. Magalhães confessa-se grande admirador da cultura francesa, porque, estando ela situada na encruzilhada Norte-Sul-Leste-Oeste, tornou-se o centro de convergência e de irradiação cultural por excelência em toda a Europa (1, 71), que ofuscaria de per si toda a supremacia militar alemã. Este número de *Afinidades* inclui ainda o artigo «A Civilização Ocidental — Europa-América ou América-Europa» (1, 76-80), que suscita um debate sobre a questão da futura hegemonia política, sublinhando que a civilização ocidental, de matriz mediterrânica, não encontraria noutras paragens geográficas as melhores condições para se manter fiel aos seus grandes princípios.

O n.º 2 de *Afinidades* irrompe com o poema de Éluard «Une seule pensée», que se tornou o grito mágico da resistência e a mais bela metaforização da busca obsessiva da Liberdade:

«Et par le pouvoir d'un mot  
Je recommence ma vie  
Je suis né pour te connaître  
Pour te nommer

LIBERTÉ» (2, 23).

Inserido na mesma rubrica aglutinadora «Poemas do Tempo Presente», vem o poema de Louis Aragon, «Plainte pour la mort de madame Vittoria Colonna, Marquise de Pescara» (2, 25), em que o poeta, em tom plangente, chora com amargura a dupla perda:

«Rien ne pourra calmer ce pauvre coeur vieilli  
Et ni d'avoir perdu Victoire et mon pays» (2, 25).

Mais adiante, o francófilo António de Sousa Gomes, na crónica da amizade luso-francesa, proclama generosamente a «missão espiritual da França» (2, 84-88), percorrendo o pensamento de Maritain e Bernanos e estabelecendo uma terapêutica para o após-guerra, mais desejado do que previsto: a eliminação dos conceitos de racismo e de supremacia étnica, tal e qual a preconizava e praticava o nazismo alemão. Em sua troca, avançava a necessidade de se implantar um novo humanismo, espiritualista e universalista (2, 86). Mais problemático é o texto intitulado «A lealdade portuguesa com a verdadeira França», que cita o diário *Sol* (6 de Nov. 1942): «Muito se calunia a França por se pretender julgá-la, no momento presente, através de certas manifestações ou certas atitudes isoladas de pretensas elites, esquecendo que a alma e o espírito de França, expressos na vontade colectiva da nação se não pode agora manifestar» (2, 89). E o comentarista Manuel Teixeira conclui: «prestando homenagem à França de Toulon e de Bir-Hakeim, a imprensa quis saudar para além das contingências históricas esta nação que nunca deixou de honrar a latitudinalidade ao longo da sua história» (2, 90). O que significa que em Portugal se distinguiu, já em 1942, de maneira bem nítida que a cooperação de Vichy com Hitler não passava de um equívoco histórico (ou estratégico?) que os tempos acabariam por repudiar, dado que não era verdadeiramente representativa da alma da França resistente.



O n.º 3 desta «revista de Cultura Luso-Francesa» abre com uma apelativa citação de Victor Hugo, que parece ter sido talhada para uma situação política que veio a decorrer cerca de cem anos mais tarde:

«...Ah! je voudrais.  
Je voudrais n'être plus français pour pouvoir dire  
Que je te choisis, France, et que dans ton martyr,  
Je te proclame, toi que ronge le vautour,  
Ma patrie et ma gloire, et mon unique amour!» (3, 2)

Identificado o «abutre» que rói as entranhas da França, *Afinidades* enche-se de coragem e põe em primeira linha o nome de Aragon com o seu poema «Complainte pour l'orgue de la Nouvelle Barbarie» (3, 4-9), extraído do livro *Crève-Coeur*, editado em Abril de 1941 pela Gallimard, mas cuja circulação foi proibida. Nada impediu que se reeditasse em Londres e que Casais Monteiro e Armand Guibert reproduzissem uma adaptação de uma das suas passagens mais significativas no *Diário Popular*, de 26 de Novembro de 1942.

«Minha pátria é como uma barca  
que a marinagem desertou  
e eu pareço esse monarca  
mais desgraçado que a desgraça  
mas que era rei da sua dor... » (3, 3).

Acentua a nota introdutória que a melopeia deste poema sugere musicalmente uma atmosfera de catástrofe colectiva, impotência e raiva. *Afinidades* proclamava pela boca de Aragon que uma nova barbárie alemã se abateu sobre a «doulce France».

Aos que viviam no exílio, não diríamos dourado, mas correndo apesar de tudo muito menos riscos do que os franceses que ficaram sob o Governo fantoche de Vichy, Aragon não esconde uma arrojada preferência:

«Mieux vaut cent fois chez soi crever  
Que d'aller en terre étrangère  
Mieux vaut la mort où vous vivez

Que d'aller en terre étrangère  
Nous revenons nous revenons  
Le coeur lourd la panse légère» (3, 6).

Depois desta ladainha exorcizante, vem a calhar novo texto de Saint-Exupéry, extraído de *Pilote de guerre* (1942). Na sua visão de espiritualista e humanista que procura ler fundo nos acontecimentos e nos homens que os encadeiam, escreve: «É preciso julgar a França pelo seu consentimento no sacrifício. A França aceitou a guerra contra a verdade dos lógicos. Eles diziam: Há oitenta milhões de Alemães. Não podemos fazer, dum ano para o outro, os quarenta milhões de Franceses que nos faltam. Não se pode mudar a nossa terra que dá trigo, em minas de carvão (...) Que vergonha há em ter uma terra que produz mais trigo do que máquinas e ter metade da população deles? Porque é que a vergonha cai sobre nós e não sobre o mundo?» (...) Eu recuso-me a ser julgado pela fealdade da derrota» (3, 25-26). Algumas páginas de A. de Sousa Gomes sobre «Maritain e o ideal heróico da amizade fraterna» retomam o tema da grande “débâcle”, que, em *À travers le désastre* (3, 32-37), o filósofo e sociólogo francês atribuiu à burguesia radical e reaccionária e a um socialismo e a um sindicalismo burocráticos que arruinaram as forças vivas da Nação. Num último relance sobre a Resistência neste número de *Afinidades*, vamos encontrar na «Crónica das Revistas» uma curiosa explicação sobre o surto de poesia no periodo de Ocupação. Cita-se um crítico inglês, Stephen Spender, que opinava em *France Libre* (15 de Abril de 1943) que há mais de um século a poesia estava em conflito com uma civilização fundada sobre valores comerciais, em que o poeta se sentia um ser à parte. Agora o poeta reconquistou com a sua voz apocalíptica um direito de cidadania, tornando-se em tempos catastróficos uma trombeta de esperança em perfeita sintonia moral com o seu povo (3, 72).

O n.º 4 estreia-se com nova citação de Victor Hugo: «Je ne puis que saigner? Tant que la France pleure...», de *L'Année Terrible*. Armand Guibert em «Poetas apocalípticos destes tempos» recorda Jean-Louis Jouve, La Tour du Pin e Pierre Emmanuel e explica este emergir da poesia como voz de ressurgimento colectivo: «O poeta — dir-se-me-á — beneficia de certa imunidade, devido ao insólito da expressão, ao hermetismo que amortece a sua eficácia e lhe vale a piedosa indulgência do censor» (4, 12-13). Esta poesia tinha uma função catártica e ao mesmo

tempo redentora, traduzindo em registos patéticos uma magoada angústia colectiva. E exemplifica com Pierre Emmanuel:

«Vous ne pouvez emprisonner la vision  
vous ne pouvez empêcher l'arbre d'être libre»  
(...)  
«O mes frères dans les prisons vous êtes libres  
libres les yeux brûlés les membres enchaînés  
le visage troué les lèvres mutilées  
vous êtes ces arbres violents et torturés  
qui croissent plus puissants parce qu'on les émonde» (3, 14).

Vem depois um outro poema de Éluard, «La dernière nuit», extraído de *Poesie et Vérité* (1942), que se surpreende com o desconcerto total do tempo e do espaço em que vive:

«Ce petit monde meurtrier  
Est orienté vers l'innocent  
Lui ôte le pain de la bouche  
Et donne sa maison au feu  
Lui prend sa veste et ses souliers  
Lui prend son temps et ses enfants» (4, 16).

Texto empolgante para as energias francesas desmoralizadas é o intitulado «Caçadores do Céu», que recorda um momento glorioso do 10 de Maio de 1940, em que uma esquadrilha francesa enfrentou heroicamente a aviação alemã. O general d'Harcourt comentara a propósito: «Não dependeu dela que os acontecimentos tivessem levado um rumo diferente». O artigo «Georges Bernanos, paladino da Verdade e da Honra» (4, 8-44), assinado por A. Sousa Gomes, refere o exílio do romancista no Brasil, recorda os seus livros *Nous autres Français* e *Lettres aux Anglais*, e transcreve uma parte da dedicatória ao seu filho e aos seus camaradas do exército da França livre «que acabarão a guerra, que os seus pais começaram, vingarão os mortos e... restaurarão a Ordem da Honra» (4, 38). Torna-se, portanto, cada vez mais apelativo e mesmo provocador o tom desta revista. Assim, em «Nouvelles de France», R. Lenoir esboça um quadro tétrico da França nos três primeiros anos da sua Ocupação. Ouçamo-lo, com solenidade: «Au bureau, à l'atelier, dans la rue, des hommes s'évanouissent de faiblesse. Ramenés chez eux, sans que des médecins

réduits à se déplacer en vélo puissent être d'aucun secours à des organismes minés par un état d'extrême consommation. Les travailleurs sont actuellement à 15 kg au-dessous de leur poids normal. (...) Les enfants maigrissent si régulièrement que les hernies sont généralisées. (...) L'enfant ronge ses ongles jusqu'au sang, mange les peaux; c'est l'indice d'une grave déminéralisation organique. La mémoire n'enregistre pas. Les rhumes de cerveau ne se guérissent pas. Ils traînent, dégènèrent en sinusites, otites, pleurites et souvent tuberculose» (4, 80). O articulista não vislumbra ainda o raiair de um tempo melhor, mas vaticina com o orgulho do vencido que sente do seu lado a força do direito e da moral: «Mais que ce soit dans le Stalag d'Allemagne ou dans la France occupée, les hommes qui survivront, quoique amoindris dans leurs corps, sortiront de l'épreuve avec une âme retrempee et, une fois de plus, apporteront à l'Europe et au monde, un potentiel moral et intellectuel d'où sortira un nouvel humanisme de demain» (4, 80). Um *In Memoriam* de comemoração do 11 de Novembro, que consagrara a vitória dos Aliados sobre os Alemães, proclama: «L'âme du peuple français, jamais n'a capitulé au cours de sa longue histoire et ne capitulera jamais. Cette fois encore il s'est trouvé un héros au nom symbolique pour maintenir bien haut ses couleurs. La France est et demeure un peuple d'hommes libres» (4, 81). Assim se vai avolumando, sem títulos de grande aparato, para não provocar os censores, o tom da voz emancipadora da Resistência, neste caso em Portugal. Ela não hesita mesmo em introduzir na sua secção de publicidade: «Oiça a voz de França por intermédio da B.B.C.», ao mesmo tempo que indicava os horários de emissão (4, 102). Nova rubrica sobre «A amizade pela França na imprensa» (4, 94-98) reafirma o que já tivemos oportunidade de salientar: «a França, um tanto afastada diplomaticamente, teve sempre o seu lugar especial no nosso coração» (4, 94).

O número 5 prossegue habilmente esta sua campanha, agora manifestamente ao lado de De Gaulle e com um esquecimento intencional de Vichy. Abre com uma epígrafe de Robespierre, que traduz de maneira exemplar a tragédia da França: «Oui, cette terre délicieuse que nous habitons, et que la nature caresse avec prédilection, est faite pour être le domaine de la liberté et du bonheur. (...) Heureux celui qui est né au milieu de toi! Plus heureux celui qui peut mourir pour ton bonheur!» (5, 3). Proclamação bem sonora que manifesta o crescimento progressivo da resistência à Ocupação castradora. Lionel de Roulet, primeiro motor desta revista, volta à carga com «França 1944». Aqui o jogo é escanca-

rado e o ódio ao invasor exprime-se sem comedimento, porque os franceses começam a aperceber-se das fraquezas do gigante inimigo: «É muito difícil, longe de França, imaginarmos as condições de vida e o estado de espírito da massa dos franceses. É evidente que não ignoramos o trabalho de resistência: os jornais clandestinos, as fábricas inutilizadas, os patriotas que defendem a vida nas montanhas da Sabóia. Estamos até ao corrente da existência das principais organizações e sabemos que elas agem sob a direcção de um comando comum» (5, 33). Considera, porém, o articulista bem informado sobre as redes de Resistência e seus métodos de funcionamento que só um artista poderia transmitir com fidelidade o risco total em que viviam os resistentes. Duas novelas aparecidas em *La France Libre*, *Ces-gens-là sont merveilleux* (Agosto de 43) e *L'exécution* (Novembro de 43) dão uma imagem dramática total da vida em França, em que a morte paira como um espectro em cada momento que passa. São convocados para esta dolorosa reflexão Malraux, Sartre e Camus. O remate é uma verdadeira e terrível sentença: «A Resistência é uma grande destruidora de homens. Mas tudo devemos esperar daqueles que sobreviverem» (5, 38). Era o tudo ou nada que levava os franceses a uma tomada de consciência cada vez mais aguda de recusa do jugo nazi. Georges Mounin exorciza o masoquismo dos vencidos para sublinhar: «Basta que se vençam os nossos carros e os nossos aviões, a nossa estratégia e a nossa tática; ninguém nos diz para professarmos que se venceu Gide e Mauriac, e Martin du Gard» (5, 46). Reaparece também Pierre Emmanuel com o poema «Jour de colère», gritando a liberdade espiritual dos franceses “ocupados”, num furor sagrado de protesto:

«Par-dessus les tyrans enrroués de mutisme  
 il y a la nef silencieuse de vos mains  
 par-dessus l'ordre dérisoire des tyrans  
 il y a des nuées et des cieux vastes»  
 (...)  
 «il y a dans les tyrans une angoisse fatale  
 qui est la liberté effroyable de Dieu» (5, 48).

Um dos textos mais provocatórios para os leitores portugueses (Adolfo Casais Monteiro e Gaspar Simões começaram por esta altura a colaborar em *Afinidades*) é o de Saint-Exupéry, transcrito da «Lettre à un otage» publicada na revista *L'Arche*, em Alger. Ele suscita a história da aparente neutralidade portuguesa na beligerância. Na sua ida aos Estados

Unidos, Saint-Exupéry passou por Lisboa e deixou-nos o seguinte testemunho: «Lisbonne m'est apparue comme une sorte de paradis clair et triste. On y parlait alors beaucoup d'une invasion imminente, et le Portugal se cramponnait à l'illusion de son bonheur. (...) Contre Lisbonne je sentais peser la nuit d'Europe habitée par des groupes errants de bombardiers, comme s'ils eussent de loin flairé ce trésor. Mais le Portugal ignorait l'appétit du monstre» (6, 44). Tendo-se estabelecido no Estoril, Saint-Exupéry pudera assistir à chegada dos cadillacs ao Casino, com damas cobertas de finas pérolas, que, de seguida, jogariam na roleta avultadas somas. O romancista exprime a sua repulsa perante tal exibição de emigrados de luxo que fugiram com jóias e capitais, recolhendo-se na paz podre de um sistema político cheio de flagrantes contradições. Estava, por conseguinte, criada a atmosfera por parte dos leitores para que Jean-Paul Sartre pudesse surgir nessa revista lisbonense. Lionel de Roulet, que apresenta sempre visões globais e sociologicamente integradas da literatura francesa mais recente, transcreve da revista *La France Libre* um comentário a *Les Mouches*, publicada na N.R.F., em 1942, e representada no teatro de la Cité no mesmo ano. Esta peça desenvolve uma discussão trágica sobre a liberdade ontológica e histórica ao mesmo tempo. E Roulet conclui: «Em Paris, sob a Ocupação, um filósofo francês e que além disso é um grande escritor, acaba de ajudar a ética do novo humanismo a dar um passo decisivo» (6, 95). Quarenta milhões de reféns, na expressão de Saint-Exupéry, começavam a acreditar no dia da Libertação final, mesmo que para tanto fosse necessário um novo apocalipse. *Afinidades*, com os olhos postos num dos países de quem se esperava uma ajuda definitiva para esmagar a supremacia alemã, dá um salto aos Estados Unidos, onde a revista *Renaissance*, pela pena de Alvim Johnson, tenta esclarecer os franceses que a hora não é de chauvinismo, porque a civilização ocidental acabava de se transformar em civilização mundial e em breve soaria a hora da emancipação definitiva, para se dar início a uma nova era de um novo humanismo, em que a França, consciência dos seus pergaminhos, teria um papel de relevo a desempenhar» 6, 96-100).

A epígrafe introdutória do n.º 7/8, do punho de Renan, prolonga o apelo a um ressurgimento colectivo da França: «Si le mal de la France venait d'un épuisement profond, il n'y aurait rien à faire; mais tel n'est pas le cas; les ressources sont immenses, il s'agit de les organiser» (7/8, 2). O poema «La Vierge de Paris», de Pierre-Jean Jouve, exprime, num lirismo comovente, toda a nostalgia de uma cidade ocupada, transfor-

mada em terra de exílio, aguardando, entre a esperança e o desespero, o milagre libertador:

«Combien de temps ô mère du Seigneur avant  
Que ne revienne à ce vieux sol le fils en gloire  
Que de travaux de pleurs combien de bâtiments  
Pour que la rayon doux revienne à notre histoire» (7/8, 20).

Voz eclesiástica muito autorizada na época, J. Alves Correia reflecte sobre o comportamento dos cristãos franceses e sobre o que ele chama a «sociologia do espírito», não hesitando em denunciar os «traga-boches» de ontem, agora convertidos em «cooperacionistas ardentes» (7/8, 40). A sua simpatia pró-francesa transparece no texto, mas não poupa uma crítica ao chauvinismo gaulês e ao seu patriotismo exacerbado, contrapondo-lhe o humanismo integral aos verdadeiros cristãos, que, embora esmagados, se batiam pela dignidade e pela liberdade, mas sem a estulta arrogância dos que apregoavam: «La France au-dessus de tout». Entra depois em cena um articulista que assina Mercator a perorar sobre «Os problemas da França Libertada» e esboça em termos quantitativos o rol de catástrofes financeiras que arruinaram todo o sistema produtivo francês, vítima permanente da espoliação alemã (7/8, 91).

Os numeros 9/10 exprimem já a euforia da Libertação. Em vez de uma epígrafe, atropelam-se quatro, respectivamente de Michelet, Breton, Aragon e Maritain. *Afinidades* rompeu os diques da contenção. Soavam agora clarins orgulhosos de uma Resistência que desmoralizara pouco a pouco o inimigo, porque nenhum mal se instala definitivamente na História. Gustave Cohen, professor da Sorbonne e Director da Faculdade de Letras da Escola Livre dos Altos Estudos de Nova Iorque, em vez de um manifesto incendiário, optou por apresentar um artigo bem documentado sobre as «F.F.I. (Forces Françaises de l'Intérieur) — La Résistance par la Poésie» (9/10, 5-26), em que começa por aludir ao magnífico acolhimento que na hora da Ocupação lhe foi dispensado por Portugal, de que faz uma enternecida evocação, para logo se referir à «l'âme de la France crucifiée dans sa chair et torturée dans son esprit» (9/10, 6), que se exprimiu através dos seus poetas. O seu longo artigo retoma muitos dos textos anteriormente referenciados e remata com a ideia que presidiu, aliás, ao projecto de fundação de *Afinidades*: «la France vaincue a donné au monde une formule inédite d'une poésie de protestation contre l'oppression, rappelant

le peuple au combat pour le triomphe de la liberté dans l'art et de l'art dans la liberté» (9/10, 26). Segundo ele, Aragon, Pierre Emmanuel, Jouve e Éluard salvaram a França do desastre do esmagamento, do servilismo e da banalização. A confirmá-lo estão os versos de Aragon num incontido grito libertário:

«Rien n'a l'éclat de Paris dans la poudre  
Rien n'est si pur que son front d'insurgé  
(...)  
Rien n'est si beau que ce Paris que j'ai  
(...)  
Paris Paris soi-même libéré» (9/10, 26)».

Gabriel Audísio colabora com o seu testemunho de «Recordações dum cativo na Prisão de Fresnes», em que analisa o abismo que separava um preso político de um encarcerado de delito comum e refere a pungente expectativa do dia final, em que os grilhões serão cortados (9/10, 28-30). Félix Monçay recorda as suas vivências de prisioneiro da cela 64 no Cherche-Midi. Descobre registos patéticos para contar a execução criminosa de cem reféns inocentes, os quais, sabendo que a morte os esperava na manhã seguinte, escreviam heroicamente nas paredes das celas: «Viva a França!», «Abaixo os boches!», «Vou morrer inocente!» (9/10, 32). Agora proliferam os textos sobre a vitória, pululam cartas de antigos Resistentes mortos ou sobreviventes. Como a carta do jovem Henri Féret, da juventude operária católica, fuzilado em 26 de Setembro de 1943, transcrita por Claude Roy no seu artigo «Vitória da Vontade». Ela termina assim: «Os vingadores, depois da morte, terão quem lhes suceda. Adeus, a morte chama-me. Não quero que me vendam os olhos nem liguem as mãos. Abraço-vos a todos. Apesar de tudo é duro morrer. Mil beijos. Viva a França» (9/10, 38). Um novo artigo, desta feita de Jean-Paul Sartre, desafia as «Espoirs et angoisses de l'insurrection» (9/10, 49) e regista as suas próprias experiências de Resistente, sobretudo os últimos momentos que precederam a libertação de Paris. Douglas Woodruff escreve não sobre os acontecimentos políticos da libertação, porque prefere situar-se numa reflexão cultural sobre «Paris, capital duma Civilização», destacando a sua Universidade, a Sorbonne, que ele considera ter sido um centro intelectual verdadeiramente universal. Preconiza ainda a necessidade de uma educação supranacional para evitar que a juventude viesse a recair no nacionalismo monolítico nazi. O artigo intitu-



lado «A Sorbonne contra o ocupante» revela ainda aspectos importantes da Resistência estudantil. Vendo os seus mestres presos, as aulas suspensas, a juventude intelectual de Paris resistiu pelos seus próprios meios à propaganda alemã (9/10, 79). Vem a seguir um artigo «Um livro acerca da Ressurreição de França». O comentarista sublinha que «*E ressurgiu das Trevas*» («*A verdade sobre a História de França 1940-44*», de Paul Teyssier), em tradução de F. V. Peixoto, foi lançado em Portugal, porque este país «constituiu, de facto, durante estes quatro anos um maravilhoso ponto de observação dos acontecimentos mundiais; muitas vezes, de Lisboa podia ter-se da política francesa uma vista de conjunto mais precisa e mais completa que de Paris, de Vichy, de Londres ou de Argel» (9/10, 95). O livro de Teyssier dá ao público português uma vista de conjunto que lhe faltava sobre a desagregação progressiva do Governo de Vichy, sobre a formação cada vez mais disciplinada do gaulismo aglutinador, sobre uma Resistência que não era formada por aventureiros isolados, mas que integrava uma rede montada com precisão, que desesperou os alemães e os levou a actos do mais histórico terrorismo em represálias de uma violência inaudita e desproporcionada como a de Oradour. Finalmente os portugueses como outros povos puderam dispor de um manual que permitiu rectificar juízos sobre a impensável libertação de Paris e da França. Os boches ocuparam um país, mas não ocuparam um povo de cultura inteligente e refinada.

O n.º 11 de *Afinidades* repete epicamente os ecos da euforia do número anterior. François Mauriac abre esse número com «Poètes de la Résistance», precedido de uma epígrafe, que desta vez não é um texto de um grande autor, mas um comentário crítico sobre o próprio trajecto da revista, a confirmar o que já por diversas vezes afirmámos, ou seja: *Afinidades* foi um espaço da Resistência francesa em Portugal num enquadramento político que lhe era desfavorável, mas, apesar disso, bastante permeável à mensagem pró-francesa, dadas as relações de empatia entre os dois povos. O “incipit” de Mauriac é esclarecedor: «La liberté! Il faut l'avoir perdue pour la connaître enfin et pour l'étreindre, cette amie, cette épouse dont aucune puissance au monde n'est capable de nous séparer. La liberté que le vainqueur croyait nous avoir ravie, elle s'est réfugiée au-dedans de nous» (11, 5). Trata-se, sem dúvida, de um texto canónico que consagra os poetas da Resistência espalhados muito para além da França, criando com os seus protestos, com a literalização contagiante das suas angústias e anseios, num povo açaimado pelo medo, um firme estado

de consciência de que o direito acabaria por triunfar sobre a força do Mal, incarnada em Hitler. A «Ballade de celui qui chanta dans les supplices» é mais uma amostra de como a poesia não foi um luxo aristocrático numa sociedade torturada com os mais sádicos processos que os Inquisidores medievais não foram capazes de inventar na sua cruel perversão, mas uma arma terrível de resistência moral e intelectual que confundia o inimigo:

«Je meurs et la France demeure  
Mon amour et mon refus.  
O mes amis, si je meurs,  
Vous saurez pourquoi ce fut!» (11, 17).

Com uma direcção muito aberta às várias tendências artísticas e ideológicas, *Afinidades* incluiu na lista dos seus colaboradores o nome de Simone de Beauvoir, que então começava a emergir para a fama. Ela assina um pequeno artigo, «D'un nouvel humanisme français» (12, 5) que reflecte sobre o novo estatuto da linguagem. No período da Ocupação «une phrase pouvait conduire à la prison, à la déportation, à la mort» (12, 5). A literatura incarnava assim uma reacção de solidariedade mais ou menos camuflada, mais ou menos clandestina. A palavra assumira naquele contexto absurdo do inferno quotidiano das relações humanas entre a Colaboração por sobrevivência e a Resistência por heroísmo uma força inclemente e perigosa. Simone de Beauvoir com Sartre compreenderam-no melhor do que ninguém ao formularem a teoria do “engagement” do escritor embarcado na galera do seu tempo e incapaz de se abster e de se distrair em formalismos ociosos, quando o jogo da vida e da morte era absoluto e total. Aragon, com a sua «Chanson du Siège de la Rochelle», continuava a encontrar ressonâncias profundas numa França renascendo como Fénix das suas próprias cinzas:

«Nos soldats à La Rochelle  
N'ont ni vestes ni souliers  
Que vouliez-vous donc la belle  
Qu'est-ce donc que vous vouliez  
Des canons  
Par centaines  
Et des fusils par milliers» (12, 52).

De André Rousseaux, transcreve-se um texto tético: «A Tarde do massacre» (12, 60), que é um testemunho clamoroso do crime contra a humanidade que foi o genocídio de inocentes de Oradour. Bastaria esta página para que o nazismo hediondo encontrasse na História contemporânea a sua eterna condenação pela barbárie selvática, que ali cometera o mais horrendo holocausto de todos quantos ocorreram em território francês: o massacre total de uma vila com homens, mulheres e crianças inocentes. Fechadas estas últimas dentro de uma igreja, depois de todos os homens serem fuzilados, os boches, numa operação militar calculada ao mínimo pormenor, atearam as chamas para que nada restasse de uma terra e de uma população, genericamente acusada de resistência ao invasor. Recorda-se também neste n.º 12 o romance *A Queda de Paris*, de Ilya Ehrenbourg, comentado por Georges Magnane, que incide sobre o período conturbado da vida política francesa entre 1936-1940 e onde põe em acção vários tipos opostos de personagens: «financeiros tarados, jornalistas venais, estetas, políticos sem doutrina e sem fé», ao lado de outras personagens que manifestam a consciência da honra e da dignidade humanana. E, sempre na perspectiva continuada de sublinhar o eficaz e generoso contributo dos poetas de França naquela tarefa ingente de ressurgimento nacional, A. C., numa crítica à revista *Poésie 44*, escreve: «As dificuldades e agruras da luta para a libertação não impediram que os escritores franceses continuassem a sua actividade de resistência moral “no segredo” das prisões, na tortura dos campos de concentração, entre os “maquis”, ou em terras do ultramar. *Poésie 44* o atestaria, se outras provas não houvesse. O numero 21 traz até nós mais uma mensagem da nova França, que nas horas graves da sua vida encontrou na poesia uma arma de combate, pela qual exprimiu toda a sua sede de liberdade, de justiça, de renovação» (12, 75). E o autor de recensão crítica conclui: «Por estas páginas onde perpassa o espírito francês com todas as suas características, podemos ter a certeza de que a França estará presente, no mundo que se prepara, e continuará a sua missão de semeadora de ideias na vasta seara dos homens» (12, 75).

O n.º 13 de *Afinidades* abre com um artigo de Roger Caillois, «Un Message de la Résistance — le dernier roman d’André Malraux: La lutte avec l’Ange», que se inscreve na história, que se atrai e repele, das duas Grandes Guerras, ilustrando de modo exemplar a possibilidade da harmonização da liberdade com o compromisso. Vem depois, que não poderia faltar neste cortejo de resistentes, o poeta André Frénaud, evocando o seu

cativeiro concentracionário. Pierre Seghers abriu-lhe as portas em *Poésie* 43 num número consagrado aos poetas prisioneiros. *Afinidades* publica dois dos seus poemas, «Brandebourg» e «Le Beau Voyage» (13, 12-13), dois verdadeiros manifestos da mais inspirada poesia da Resistência. Léon Moussinac vem engrossar este desfile de vates com o poema «La Mort de Cance»:

«Des balles déchiraient l'air doux.  
Ceux du maquis tenaient le coup.  
(...)  
Ne cessaient d'hurler les chiens  
Ne cessaient de passer les Boches» (13, 26).

Junta-se-lhe de novo o “revolucionário” Éluard com «Les Armes de la douleur» (13, 44-47), que envolve o seu realismo evocativo no tecido metafórico dos três castelos («un pour la vie un pour la mort un pour l'amour») (13, 44), sem hesitar contudo em passar à descrição cruenta:

«Cet enfant aurait pu mentir  
Et se sauver  
(...)  
On l'avait durement traité  
Ses pieds ses mais étaient brisés  
Dit le gardien du cimetière» (13, 45).

A mulher fora, sem dúvida, um dos elementos vitais da Resistência, embora talvez de um modo mais apagado e discreto, perdida na trágica decomposição da afetividade familiar, que a Ocupação provocara, com autênticos dramas domésticos de filhos do lado da Resistência e marido colaboracionista ou de marido resistente e filho(s) colaborador(es). A mulher francesa e sobretudo a mãe encontrava-se no epicentro do terramoto que varria a França. *Afinidades* não poderia esquecer que as mulheres foram pilares essenciais da Resistência: «Elles ont payé cher, d'ailleurs, ce noble titre, puisque des centaines d'entre elles ont été fusillées ou sont mortes d'épuisements et de tortures dans les enfers allemands» (14/15, 5). A afirmação pertence à Condessa Jean de Pange que no artigo «Les Femmes de Lettres dans la Résistance Française» destaca os papéis desempenhados com valentia pelas mulheres na Resistência. Elas foram agentes de ligação, mensageiras, guias, transportadoras de

armas escondidas, abastecedoras dos “maquisards” e dos proscritos escondidos. Elas tiveram mesmo a coragem máxima de irem para os “maquis” e para as barricadas. Jornalistas como Simone Ratel, Suzanne Normand, Denise Clairouin e várias outras distinguiram-se na Resistência não pela pena, mas desmultiplicando-se em muitas tarefas de grande risco. O seu acto mais nobre consistiu em resistirem à sedução que lhes era movida para escreverem em órgãos da Colaboração. Preferiram o silêncio à desonra. No que diz respeito às folhas clandestinas da Resistência, as mulheres participaram mais na difusão do que na redacção. Todavia, nas *Éditions de Minuit* escreveram várias mulheres usando pseudónimos protectores, entre as quais Elsa Triolet.

O número 16 de *Afinidades* traz a data de Fevereiro 1946, quando já estava claramente definido o quadro político europeu. A Resistência viera à luz do dia e reclamava os seus direitos à vingança. Curiosamente, mas cremos que por mero acidente do acaso, foi o n.º 16 desta revista que menos se ocupou da Resistencial/Libertação. Um texto sobre Albert Camus assinado por Violante Canto da Maia, «Albert Camus» é o seu título, percorre a obra daquele autor conotado com a literatura do absurdo, começando por afirmar: «Enquanto a França ia morrendo com a morte dos seus homens, das suas esperanças e do seu prestígio, ela renascia nos seus escritores. Revelaram-se homens, apareceram livros que, mesmo no quadro de uma desesperança metafísica, fazem-nos crer numa literatura e numa humanidade das quais nunca teríamos desejado que se duvidasse» (16, 44). Demasiado serena face a efervescência que reinava em França em ajustes de contas entre colaboracionistas e resistentes, em execuções sumárias ou em julgamentos de grande aparato como os de Pétain e Brasillac, *Afinidades* não deixa de publicar um artiguinho, «A Rádio na libertação de França», que arranca com uma declaração solene de ódio ao ex-Governo de Vichy: «Quando a França capitulou militarmente, em Junho de 1940, por intermédio do futuro odioso governo de Vichy, um frémito de angústia invadiu todos os Homens livres, que tinham posto as suas esperanças na Pátria dos Direitos do Homem» (16, 83). Juntamente com a Literatura da Resistência e apelando para ela nos seus noticiários, a Rádio clandestina foi a arma privilegiada da emancipação progressiva da consciência nacional francesa, à qual o autor, César Pacheco, rende as suas homenagens, destacando os nomes de alguns dos seus principais animadores técnicos, como Jean Guignebert e Pierre Crenesse.

Não poderiam faltar nesta amostragem dos poemas da Resistência os de Jean Cassou redigidos num presídio alemão. Já o n.º 11 desta revista

fizera a sua apresentação e publicara «deux sonnets écrits au secret». São quatro sonetos de comovido recorte lírico, em que o poeta, solitário e desprovido de todos os meios, a quem só restava a memória e o tempo, faz do exercício poético um acto de sobrevivência e de liberdade interior que as grades não podiam cercar (11, 24). E anota o apresentador: «se esperais do poeta a poesia das prisões ou a descrição da vida que aí se leva, ou ainda clamores como os que saem das ocultas masmorras, ficareis com estes sonetos nas mãos como as crianças com as belas conchas em que não sabem ouvir o murmúrio» (17, 6). Na pureza do seu interior, gigante moral que a violência da masmorra quer transformar em verme, Jean Cassou nos seus *Trente-Trois Sonnets composés au secret* (1944), prefaciados por Aragon, revela o seu humanismo e o seu patriotismo filtrados por uma filosofia do desnudamento, indispensável a todo o acto verdadeiramente poético:

«Errer dans ce lacs et délirer! O saintes  
rêveries de la captivité. Les prisons  
sont en moi mes prisonnières et dans l’empreinte  
de mes profonds miroirs se font et se défont» (17,7).

Manuel Campos Lima em «Os Escritores em Duas Guerras» discorre pertinentemente sobre a situação do “clerc” que vivia na sua torre de marfim, procurando manter-se «au-dessus de la mêlée», para depois fazer emergir o escritor empenhado em mudar o mundo em que vive, comentando: «Se 1935 marca a primeira vitória do escritor, homem comum, sobre o escritor, homem de “élite”, 1945 assinala uma vitória definitiva. De novo, os fenómenos literários reflectem os fenómenos políticos sob a força do jogo complexo de acções e reacções» (17, 35). Estávamos em 1946 e a sociologia da Literatura viria a afirmar-se em breve como um domínio privilegiado da investigação literária.

O n.º 18 de *Afinidades* dá conta de «Une saison de théâtre français à Porto», representada pelos comediantes de Ribesinho, sob o patrocínio do lusófilo Paul Teyssier, em que entre vários autores estrangeiros foram representadas as peças *Electre* de Jean Giraudoux e *Les mouches* de Jean-Paul Sartre, com enquadramentos ideológicos contraditórios, a confirmar que esta revista sempre quis manter-se acima da conturbada vida francesa do pós-Libertação, numa postura pluralista de louvar, em época de grande intolerância revanchista entre franceses, como se já não lhes bastasse o longo pesadelo de 5 anos de Ocupação nazi.

O ciclo de *Afinidades* encerrou-se com os seus números 19/20, de Outubro/Novembro, 1946. Jean Gagé ainda relembrava em *La Vocation de Paris* que, sob a legenda «Fluctuat nec mergitur», Paris, espelho da França, protagonizava uma história de séculos de lutas pela Liberdade: «Tout ce patrimoine de gloires et de souffrances, et le sens profond de cette vocation, se sont retrouvés vivants chez les Parisiens, dans les journées d'août 1944. L'esprit des barricades a resurgi, et la plus sainte et légitime insurrection de la liberté — contre l'envahisseur — a fait de Paris, plus partaitement qu'en aucune occasion du passé, du peuple de Paris, le soldat de toute France» (19/20, 19).

Em toda esta crise, o povo português, com condicionamentos de índole política hostis à sua simpática solidariedade com a França sofredora, permitiu que *Afinidades* percorresse, sem grandes traumas, tanto quanto podemos julgar por uma crítica interna, o seu trajecto emancipador até 1946. Se se tornou evidente pela perspectiva da análise que adoptamos que esta revista visou fundamentalmente converter-se, primeiro num espaço da resistência aos alemães, segundo num foco de resistência a Vichy colaboracionista, não é menos verdade que as suas páginas se abriram de par em par aos presencialistas e neo-realistas portugueses e a um vasto leque de escritores franceses de diversas orientações ideológicas. Num espaço político dito de neutralidade beligerante, a França, concertando vozes de lusitanistas, de poetas, ensaístas e romancistas lusos e franceses, criou na elite do público português a quem se destinava, através da sua rede de ensino do francês nos Institutos bem frequentados de Lisboa e Porto, um frémito de incondicional simpatia pela França representada pelas suas vozes mais vibrantes — as dos Poetas da Resistência, verdadeiros arautos da Liberdade, perdida e reencontrada.

A. Ferreira de Brito

## **AS TRADUÇÕES DA OBRA DE ROUSSEAU EM PORTUGAL: TEXTO E PARATEXTO**

Enveredar por um estudo da recepção de um autor, e neste caso em particular de Rousseau, confronta-nos desde logo com a presença no espaço da literatura de acolhimento com um conjunto de textos que muito embora transportem uma marca própria à realidade autoral que os gerou, se encontram já envolvidos por uma carga informativa suplementar da responsabilidade dos agentes culturais que os difundem. Considerando nós a obra traduzida não como mera obra estrangeira mas como texto também pertencente ao corpo literário em cuja língua se faz a tradução e partilhando da opinião de que “o contexto funcional da tradução não é tanto em relação à literatura da qual a obra partiu, mas à literatura para a qual foi traduzida”<sup>1</sup>, torna-se fundamental tomar em linha de conta o fenómeno tradutor quando se pretende estudar a recepção de um autor. De facto, o conjunto de obras traduzidas e o discurso crítico que, com frequência as acompanha, podem ser sinal de um acolhimento mais ou menos marcado que uma determinada literatura e cultura fazem a um escritor. É pois esta a linha de investigação que nos propomos seguir ao longo destas páginas, tendo em conta os textos traduzidos e todo o universo paratextual que os envolve, enquanto forma de recepção que também é, e não elegendo de modo algum como objectivo o proceder a uma análise contrastiva entre o texto original e a respectiva versão.

### **Um surto tradutor tardio**

A perplexidade por nós sentida face à escassez de dados indicadores de uma recepção produtiva de Jean-Jacques Rousseau em Portugal, resulta

---

<sup>1</sup> KAISER, Gerhard — *Introdução à Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p.261.



desde logo do confronto com o número ínfimo de traduções portuguesas da sua obra. Com efeito, são apenas 18 as traduções da obra de Rousseau no panorama editorial português: em Setecentos nenhuma versão se regista; também o século que mais recebe tudo o que de França chega, não é aquele que mais traduz Rousseau, pois só quatro traduções aparecem no século XIX; e, por fim, o *boom* surge apenas e precisamente no nosso século com 14 versões de diferentes textos de Rousseau.

Percorrendo o quadro que segue, verificamos que num universo de 18 traduções estão presentes, como aliás seria de esperar, as suas obras mais marcantes e também mais polémicas: *Discours sur les Origines et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* (1755), *Du Contrat Social* (1762), *Émile* (1762), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1762) e *Les Confessions* (1782). Porém, o maior número de versões diz respeito a obras do domínio da filosofia política e, praticamente, só a versão de Fernando Lopes Graça de *Confessions*, obra que se integra, embora não de modo exclusivo, num domínio literário, logra conhecer um maior número de reedições<sup>2</sup>.

ORIGINAL ANO PUBL.	TRADUÇÃO			
	ANO PUBL.	OBRA	ESPAÇO PUBL.	TRADUTOR
<b>Confessions</b> 1782	s.d.	<b>Confissões</b>	Portugália Editora (Lisboa)	Fernando Lopes Graça
	1964	»	»	»
	1968	»	»	»
	1988	»	Relógio d'Água (Lisboa)	»
	<b>Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes</b> 1755			

<sup>2</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Confissões*, trad. Fernando Lopes Graça, Lisboa, Portugália Editora, col. Documentos Humanos, n.º 3, s.d. Esta tradução, publicada na década de 40, surge reeditada em 1964, 1968, e 1988, sendo a última reedição já da responsabilidade da editora Relógio d'Água.

ROUSSEAU EM PORTUGAL

ORIGINAL ANO PUBL.	TRADUÇÃO			
	ANO PUBL.	OBRA	ESPAÇO PUBL.	TRADUTOR
	1964	<b>Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens</b>	Livraria Athena (Porto)	José Pecegueiro
	1968	»	Portugália Editora (Lisboa)	M. <sup>a</sup> José Marinho/ Alberto Ferreira
	1971	»	Editorial Presença (Lisboa)	Ana Ravara
	1976	»	Europa- -América (Mem Martins)	M. de Campos
	1977	»	Editorial Presença (Lisboa)	Mário Franco Nogueira
	1990	»	Europa- -América (Mem Martins)	M. de Campos
<b>Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique</b> 1762				
	1821	<b>O Contracto Social ou Principios de Direito Politico</b>	Typ. Rollandiana (Lisboa)	Redactores do Compilador
	1821	<b>Contracto Social ou Principios de Direito Politico</b>	Of. Firmino Didot (Paris)	Bento Luis Vianna
	1966	<b>Contrato Social</b>	Editorial Presença (Lisboa)	Mário Franco de Sousa
	1968	<b>Do Contrato Social</b>	Portugália Editora (Lisboa)	Rogério Fernandes
	1973	<b>Contrato Social</b>	Editorial Presença (Lisboa)	Mário Franco de Sousa
	1974	<b>O Contrato Social</b>	Europa- -América (Mem Martins)	Leonardo Pereira Brum

FÁTIMA OUTEIRINHO

ORIGINAL ANO PUBL.	TRADUÇÃO			
	ANO PUBL.	OBRA	ESPAÇO PUBL.	TRADUTOR
Émile ou de l'Éducation 1762	1977	<b>Contrato Social</b>	Editorial Presença (Lisboa)	Mário Franco Nogueira
	1981	<b>O Contrato Social</b>	Europa- -América (Mem Martins)	Leonaldo Pereira Brum
	1989	»	»	»
	1940	<b>Emílio</b>	Editorial Inquérito (Lisboa)	António Sérgio
	1957	»	»	»
	1989	»	Europa- -América (Mem Martins)	Pilar Delvaux
Essai sur l'Origine des Langues 1781	1981	<b>Ensaio sobre a Origem das Línguas</b>	Editorial Estampa (Lisboa)	Fernando Guerreiro
Julie ou la Nouvelle Héloïse 1761	1837	<b>Nova Heloisa ou Cartas de Dois Amantes...</b>	Em casa de J.-P. Aillaud (Paris)	E. P. Camera
Les Rêveries du Promeneur Solitaire 1782	1837/ 8	»	Typ. Rol- landiana (Lisboa)	Anónimo
	1989	<b>Os Devaneios do Caminhante Solitário</b>	Cotovia (Lisboa)	Henrique de Barros
Lettres sur la Botanique	1801	<b>Cartas sobre os Elementos de Botanica</b>	Typ. do Arco do Cego (Lisboa)	Anónimo

Como podemos constatar, a obra que granjeou notoriedade a Rousseau, o *Discours sur les Sciences et les Arts*, não conhece nenhuma tradução, destino também partilhado por todo um conjunto de textos dramáticos, *Arlequin Amoureux malgré lui*, *La Découverte du Nouveau Monde*, *Iphis*, *L'Engagement Téméraire*, *La Mort de Lucrece*, *Les Prisonniers de Guerre*, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, ou ainda obras de teatro lírico como *Le Devin du Village* e *Les Muses Galantes*. Com efeito, se exceptuarmos o polémico texto de 1750, as outras obras referidas não conquistam particularmente a elite cultural francesa da época, facto que de algum modo explicará a ausência de um interesse tradutor a elas relativo<sup>3</sup>. Também textos ligados ao domínio da filosofia e do direito políticos não se encontram vertidos em português certamente por dizerem respeito a uma realidade geográfica específica como *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* e *Projet de Constitution pour la Corse* ou porque de algum modo glosam outros textos, e tome-se como exemplo *Du Contrat Social ou Essai sur la Forme de République*.

As restrições erguidas à entrada e difusão em terra lusa da obra dos filósofos franceses, restrições que passavam pela sua inserção no Índice Expurgatório, pela necessidade de demanda de uma autorização para a aquisição de obras proibidas ou pela apreensão de livros e consequente punição de quem os possuía ou difundia, são factos que lançam alguma luz sobre a ausência de qualquer tradução no Setecentos português. Na verdade, se consultarmos o *Catalogo de livros defesos neste Reino, desde o dia da Criação da Real Mesa Cençoria athé ao prezente para servir no expediente da Caza da Revizão* e que vigora de 1768 a 1814<sup>4</sup>, verificamos que as obras de Rousseau ocupam um espaço importante partilhando a condição de interdição com as de d'Alembert, Diderot, Rétif de la Bretonne, Buffon, Condillac, Condorcet, Crébillon Fils, Erasmo, Helvetius, La Fontaine, Mme de Genlis, Hume, Montesquieu, Laclous, Locke, Abbé de Mably, Gabriel Malagrida, Marmontel, Mercier, La Mettrie, Thomas More, Abbé Raynal, Espinoza, Sterne, Spencer, Goethe e, obviamente, Voltaire, entre tantos outros. Vemos pois que o largo espectro registado

<sup>3</sup> Na verdade, não se pode apenas imputar à situação de censura livresca vivida no século XVIII português, o vazio tradutor que a obra de Rousseau regista, na medida em que Voltaire, por exemplo, é bastante traduzido neste século no que diz respeito aos seus textos de natureza histórica e dramática.

<sup>4</sup> Transcrito por MARQUES, M.<sup>a</sup> Adelaide Salvador — *A Real Mesa Cençoria e a Cultura Nacional. Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no Século XVIII*, sep. do «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», vol. XXVI, 1963, pp. 118-206.

revela de um modo claro a existência de preocupações ao nível da moral, da religião, da política e da cultura em geral, por parte das entidades censórias. E, na verdade, o elevado número de autores proibidos mostra-nos bem que falar da recepção de Rousseau em Portugal é esquecer voluntariamente e por necessidade operatória muitos escritores seus contemporâneos que com ele se cruzam na vida e na obra. Este facto verdadeiro genericamente nos estudos de recepção, adquire proporções de relevo no século XVIII português, período cronológico no qual tantos autores são recusados em bloco, haja ou não coesão doutrinária entre eles.

Para que tais medidas não caíssem no esquecimento e para atalhar a novos focos infractores à lei promulgada, surgem mesmo novos editais de sanção régia que reproduzem, sinteticamente, a listagem de autores e obras defesas de que o Edital da Real Meza Censória de 24 de Setembro de 1770 é um exemplo: “Tem ultimamente chegado ao meu conhecimento a narração dos horrorosos estragos, que neste seculo, mais que em todos os outros, tem causado na maior parte da Europa, o Espirito da Irreligião, e da falsa Filosofia (...)” afirma D. José I nesse Edital; e tendo consciência do “(...) quanto as ditas obras são capazes, pela força da sua iniquidade, disfarçada com o artificio das expressões, e com a apparencia do estylo, de seduzir, e corromper não só a mocidade, falta de luzes, e de experiencia, mas tambem os espiritos fracos, e superficiaes, inclinados a receber, sem discernimento, toda a novidade, e tudo o mais que póde lisonjear os seus sentidos, e adular as suas desordenadas paixões; Devendo occorrer a hum perigo tão proximo de perversão, e não guardar silencio em huma materia de tanta importancia, em que mutuamente interessa a Religião e o Estado; Mando, que todas as sobreditas Obras, Livros, e Cadernos sejam entregues na Secretaria do meu Tribunal da Real Meza Censoria no preciso termo de sessenta dias, contados da publicação deste, para nella ficarem supprimidos”<sup>5</sup>.

É ainda de registar a atenção votada à produção livresca que versava sobre autores proibidos, facto que por uma via mais indirecta produziria a sua consequente difusão. Ora, nestes casos, os órgãos de censura exerciam o seu direito e dever de interdição sobre certas obras. Assim, no citado catálogo surge a proibição da *Vie de Voltaire* de Condorcet ou das *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau* de Ginovene(sic)<sup>6</sup>. E para que dúvi-

<sup>5</sup> Edital da Real Meza Censoria, 24 de Setembro de 1770, in Real Mesa Censória, pasta 1, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>6</sup> MARQUES, M.<sup>a</sup> Adelaide Salvador — *ed. cit.*, pp. 139 e 153, respectivamente. Tratar-se-á possivelmente da obra de Ginguené sobre as *Confessions*.

das não restassem a quem consultasse o catálogo, as entradas seguem um critério duplo: onomástico e didascálico.

Deste modo, e no que a Rousseau diz respeito, eram defesas no século XVIII as seguintes obras: *Émile ou de l'Éducation*, *Lettres écrites de la Montagne*, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique*, *Lettre à Christophe de Beaumont, Archevêque de Paris*, *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*, bem como *Obras Diversas* — e não temos indicações sobre o que este título encerra — e, logo após a sua publicação, *Les Confessions*. Da pesquisa e análise que empreendemos dos documentos da Real Mesa Censória verifica-se que uma obra de Rousseau recebe no entanto luz verde porque certamente se considera que pertence a um registo literário inocente e meramente lúdico: *Pygmalion, scène lyrique* (1770). Assim, em parecer de 22 de Agosto de 1782, esse órgão de vigilância permite a entrega ao livreiro desse texto que se encontra apenso a *Idyles* de Mr. Berquin<sup>7</sup>.

Que houve circulação das obras de Rousseau bem como de outros autores seus contemporâneos considerados ímpios, ateus, deístas, ou materialistas, atestam-no os sucessivos cartões vermelhos exibidos em Portugal de que o caso do Bispo de Coimbra D. Miguel da Anunciação — caso por nós já abordado em trabalho anterior<sup>8</sup> — representa um sinal claro. Contudo, as obras de Jean-Jacques, difundidas e lidas na clandestinidade sê-lo-iam por certo em língua francesa, idioma do conhecimento de muitos e que ocupa o quarto lugar no conjunto de livros que as bibliotecas enviavam em listagem à Real Mesa Censória (o primeiro grupo é ocupado pelo português, o segundo pelo latim e o terceiro pelo espanhol)<sup>9</sup>.

Se a ausência de qualquer tradução da obra rousseauiana no século XVIII se vê de algum modo explicada pelos factos aduzidos, já a presença no Oitocentos português de apenas 4 edições — duas das quais cor-

<sup>7</sup> Permissão de 22 de Agosto de 1782, in Real Mesa Censória, doc. 25, pasta 12, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>8</sup> OUTEIRINHO, Fátima — *A Recepção Crítica da Obra de J.-J. Rousseau em Portugal*, sep. de «Intercâmbio», n.º 5, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1994.

<sup>9</sup> MARQUES, M.<sup>a</sup> Adelaide Salvador — *ed. cit.*, pp. 72s. Tome-se ainda como testemunho as afirmações de João Rosado de Villa-Lobos sobre a importância do estudo do francês, no seu manual de civilidade *O Perfeito Pedagogo na arte de educar a mocidade em que se dão as regras da policia e urbanidade christã, conforme os usos e costumes de Portugal*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 1782, pp. 248-249.

respondendo a uma mesma obra, *Du Contrat Social* —, apela para a necessidade de uma reflexão sobre o porquê de tão diminuta ocorrência<sup>10</sup>. Com efeito, se as invasões napoleónicas e consequente guerra peninsular levaram à germinação de uma certa galofobia, a verdade é que existem em Portugal, por esse tempo, núcleos abertos às ideias francesas e que se tornaram focos propulsores do liberalismo a eclodir nos anos 20 do século passado<sup>11</sup>. Em 1821, nos alvares do liberalismo português assiste-se à tradução de *Du Contrat Social* (1762)<sup>12</sup>, pelos redactores do periódico mensal o *Compilador* — cujo redactor principal é José Baptista Gastão —, edição anotada e publicada em Lisboa, e também a uma outra versão da mesma obra, desta feita editada em Paris<sup>13</sup>, pelo exilado Bento Luis Vianna, o Filinto Insulano, admirador e leitor de Voltaire e Rousseau<sup>14</sup>.

A tradução de Lisboa, e que terá sido publicada em folhas separadas, conjuntamente com os números do jornal<sup>15</sup>, apresenta comentários dos tradutores em nota de rodapé que não só veiculam um posicionamento favorável a um regime monárquico constitucional, como ainda fazem das afirmações de Rousseau lição para a realidade portuguesa. Porém, em advertência final, os tradutores deixam claro que, independentemente das

<sup>10</sup> Lucienne Domergue em *Lectores de Rousseau, in " Tres Calas en la Censura Dieciochesca (Cadaval-so, Rousseau, prensa periódica)", Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1981, pp. 51-52, observa que a tradução da obra de Rousseau foi tardia e informa: "Se le leía a escondidas, se le plagiaba más o menos discretamente, a veces so color de 'rebatirlo', pero no podía verterse al castellano, aunque sí sabemos que hubo extractos traducidos y copias manuscritas de ellos en ciertos medios como las universidades, entre ellas las de Salamanca o Valladolid".*

<sup>11</sup> Cf. RAMOS, Luís A. de Oliveira — *Raízes do Liberalismo Portuense (Dados e Observações)*, Porto, sep. da «Revista de História», vol. V. 1984.

<sup>12</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Contracto Social ou Principios do Direito Politico*, trad. redactores do *Compi-lador*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 1821.

<sup>13</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Contracto Social ou Principios do Direito Politico*, trad. Bento Luis Vianna, Paris, Of. Firmino Didot, 1821. Fernando Augusto Machado, no seu estudo *Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal*, Porto, Edições Asa, 1993, p. 111, refere a existência de um projecto de tradução de *Du Contrat Social* por parte de Francisco Freire de Carvalho, professor de História e Antiguidades no Real Colégio dos Nobres, projecto que a Junta Expurgatória impediu de realizar.

<sup>14</sup> Aliás as suas *Poesias*, também publicadas na Officina Firmino Didot, em Paris, apresentam uma dedicatória "Aos Manes de J.-J. Rousseau" e, de modo recorrente, ou no corpo do texto ou em nota de rodapé, Bento Luis Vianna lança mão de Rousseau, mas também de Voltaire e Montesquieu, quer como fonte caucionadora do seu discurso, quer como entidade com valor de exemplo e de modelo.

<sup>15</sup> SILVA, Inocêncio Francisco da — *Diccionario Bibliographico Portuguez*, t. IV, Lisboa, na Imprensa Nacional, MDCCCLX, p. 258.

posições de Rousseau expressas no capítulo sobre religião civil e com as quais não concordam, tudo foi traduzido “porque (se convenceram) que algumas das doutrinas religiosas que elle encerra, e muitas das quaes nós desapprovamos, farião nos animos dos religiosos portuguezes tamanha sensação como a que experiment(amos); isto he, que lhes havião de interessar as coisas de razão, julgar sobre as de opinião, e conservar-se inabalaveis sobre as de verdadeira Fé”<sup>16</sup>. Esta advertência mostra aliás o grau de desconhecimento relativo a esta obra, na época. De facto, o estudo levado a cabo por Ana Maria Ferreira Pina sobre a presença de Rousseau no imaginário liberal português dos anos 20 salienta a aridez de imagens junto dos deputados vintistas quando se percorre o *Diário das Constituintes*, constatação que faz a investigadora afirmar: “citar Rousseau não significa propriamente conhecimento e aderência ao seu ideário”<sup>17</sup>.

Estas versões em português de *Du Contrat Social* não se constituem no entanto como a primeira manifestação da obra traduzida de Jean-Jacques Rousseau. É um conjunto de textos inofensivos e de algum modo menores, as *Lettres sur la Botanique*, que conquista pela primeira vez a fortuna da tradução no dealbar do século<sup>18</sup>, na Tipografia do Arco do Cego de que era director Fr. José Marianno da Conceição Velloso. Segundo Álvaro Manuel Machado, tal tradução teria sido devida à iniciativa deste naturalista brasileiro<sup>19</sup>. E, em 1837, uma obra ligada a uma

<sup>16</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Advertencia dos traductores*, in “Contracto Social”, Lisboa, ed. cit., p. 204. Raymond Trousson em *Rousseau et sa Fortune Littéraire*, Paris, A. G. Nizet, col. “Tels qu’en eux-mêmes”, 1977, p. 37, afirma: “(...) on constate bientôt que les remarques les plus fréquentes ne concernent pas la théorie politique ou la hardiesse des idées de Rousseau qu’on tient pour un utopiste, un législateur en chambre; elles concernent le chapitre ‘De la religion civile’”. Ora esta postura face à religião e que se refere aos contemporâneos de Rousseau encontramos-a ainda, como vimos, na primeira metade do século XIX português.

<sup>17</sup> PINA, Ana M.ª Ferreira — *De Rousseau ao Imaginário da Revolução de 1820*, Lisboa, INIC/CHCUNL, p. 64.

<sup>18</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Cartas sobre os Elementos de Botânica*, com notas e adições de Tomás Martinho, Lisboa, Typ. do Arco do Cego, 1801.

<sup>19</sup> MACHADO, Álvaro Manuel — *Les Romantismes au Portugal. Modèles Étrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1986, p. 53. De facto, este frade franciscano é autor de vários estudos relativos à flora e agricultura brasileiras, bem como tradutor de escritos sobre botânica, de autoria francesa ou espanhola. Na extensa listagem oferecida por Inocêncio Francisco da Silva, no seu *Dictionnaire Bibliographique Portuguez*, t.V, Lisboa, na Imprensa Nacional, MDCCCLXI, pp. 54-58, não consta a versão desta obra, referindo o estudioso que “Podia ainda ampliar-se a lista das obras dadas em nome de Velloso, accrescentando mais algumas por elle publicadas, porém de que não foi auctor nem traductor” (p. 453).



sensibilidade romântica então emergente, regista duas edições, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, versão publicada num primeiro momento em Paris e um pouco mais tarde em Lisboa, da responsabilidade de Eusébio Pereira da Câmara Trindade, português residente em França desde 1825<sup>20</sup>. Trata-se, é importante notá-lo, de uma versão ilustrada, por isso certamente mais cara e menos acessível, mas que apresentava um atractivo suplementar aos olhos do leitor<sup>21</sup>.

A quase inexistência de obras rousseunianas traduzidas no panorama editorial português do século XIX explicar-se-á não apenas por razões de ordem histórica, na medida em que o Portugal oitocentista é todo ele atravessado por sucessivas crises políticas e económicas, mas sobretudo por motivos que se prenderão com a inoperância directa de J.-J. Rousseau enquanto modelo estético ou ideológico<sup>22</sup>. Se Rousseau, tal como Voltaire, se constituem modelos ideológicos no século XVIII e

<sup>20</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Nova Heloisa ou Cartas de dois amantes residentes n'uma pequena cidade juncto aos Alpes*, trad. E. P. Camera, em casa de J. P. Aillaud, 1837 e *Nova Heloisa ou Cartas de dois amantes residentes n'uma pequena cidade juncto aos Alpes*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 1837-1838. Em 1806 regista-se a tradução de uma adaptação surgida em França em 1765 e também sob forma epistolar, adaptação relativa à primeira parte de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. A versão faz-se a partir do espanhol e não do francês — e seria importante sabermos o que de Rousseau foi lido em língua espanhola, não só no século XIX mas já no século XVIII —, sob o título *A Filosofia por Amor ou Cartas de dois amantes apaixonados, e virtuosos*, obra impressa na Typographia Rollandiana.

<sup>21</sup> Na obra de Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, t.I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 19, refere-se ainda a existência de dois curtos textos de Rousseau vertidos em português: *A rainha caprichosa*, versão do conto publicado em 1758, *La reine fantasque*, e *Cartas a Sara ou hum velho amoroso*, tradução de *Lettres à Sara* de 1781, e publicada no *Variedades* em 1801. Também se indica a ocorrência de uma tradução, em 1849, no periódico *Correio da Madeira*. Trata-se porém de um texto de autor anónimo que se estende por quatro folhetins (publicados em 3, 10, 17 de Fevereiro e 3 de Março) no qual se pretende repor a verdade sobre Rousseau e pôr em relevo o que na sua obra há de valioso; por esse motivo o autor de “O cidadão de Genebra” esclarece: “ora é assim que seguidamente nós iremos fazendo, e offerecendo a nossos Leitores alguns Afforismos Politicos - e reflexoens de Rousseau, e bem assim o resultado de nossas meditaçoens a tal respeito: analisar principios - pôr à luz verdades - e sem rancor mas com energia fazer sentir desenganos, é defender a verdade - e esta será a nossa constante meta”.

<sup>22</sup> Vitorino Nemésio em *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, 1936, p.13, chama de algum modo a atenção para esta situação quando afirma: “O que havia de romântico em Rousseau era uma espécie de nebulose que só se tornava verdadeiramente astral ao passar a outros mundos criadores, ao alimentar a constelação de que os românticos portugueses não tiravam os olhos: Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset. Assim, o século XVIII francês ficava para eles resfriado, um esquema de ideas fecundas mas em grande parte falsas. Rousseau um ‘classico primoroso’”.

ainda em inícios do século XIX, esse estatuto modelar caminhará progressivamente rumo a certa petrificação, passando ambos a integrar o conjunto de referências culturais e civilizacionais particularmente europeias, até pelo advento de novas figuras tutelares oriundas de um universo não apenas francófono: Byron, Lamartine, Hugo ou Heine<sup>23</sup>. Deste modo partilhámos inteiramente da opinião de Álvaro Manuel Machado quando afirma: “En fait, la réception de Rousseau au Portugal n’est qu’un élément parmi d’autres, bien que des plus significatifs, de l’attitude moraliste très limitée des préromantiques et même des romantiques portugais. Une attitude renforcée surtout par un héritage classique très lourd qui a empêché l’expansion, à partir des dernières décennies du XVIIIe siècle, du discours préromantique de Rousseau, malgré parfois la réception favorable de ses idées politiques et sociales, appliquées par quelques libéraux nationalistes”<sup>24</sup>.

Assim, e só cerca de dois séculos mais tarde, após a publicação dos textos originais, eclodirá um surto tradutor da obra de Rousseau em Portugal. Em 1940, António Sérgio faz sair uma tradução antológica e anotada do *Émile*<sup>25</sup>, e as décadas de 60, 70 e 80 vêm surgir inúmeras traduções e reedições, sobretudo de textos doutrinários de Rousseau. O *Discours sur l’Origine et les Fondements de l’Inégalité parmi les Hommes* encontra múltiplos tradutores: em 1964 José Pecegueiro, em 1968, M.<sup>a</sup> José Marinho e Alberto Ferreira, em 1971 Ana Ravara, em 1976 M. de Campos e em 1977 Mário Franco Nogueira. *Du Contrat Social* conhece quatro traduções de responsabilidade diversa: Mário Franco de Sousa (1966), Rogério Fernandes (1968), Leonaldo Pereira Brum (1974) e Mário Franco Nogueira (1977). Esta obra de filosofia política regista ainda algumas reedições, a última das quais em 1981. Também o *Essai sur l’Origine des Langues* é vertido em português no ano de 1981 por Fernando Guerreiro. Constituem-se pois como excepção as obras traduzidas que não se inscrevem no domínio filosófico e doutri-

<sup>23</sup> Não esqueçamos também que ao longo de todo o século XIX se assiste em França, e em particular durante a primeira metade do século, a múltiplas tomadas de posição contra Rousseau, nomeadamente da parte de Chateaubriand, Balzac, Lamartine, Benjamin Constant, Proudhon ou Taine, entre outros. Ora como sabemos Portugal bebia o que de além Pirenéus chegava e tantas vezes sem empreender uma reflexão pessoal. Sobre as diferentes atitudes francesas face a Rousseau, veja-se TROUSSON, Raymond — *Vers le premier centenaire*, in *ed. cit.*, pp. 75-103.

<sup>24</sup> MACHADO, Álvaro Manuel — *Les modèles préromantiques français: fortune de Rousseau en Europe et héritage classique au Portugal*, in *ed. cit.*, pp. 39-40.

<sup>25</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Emilio*, sel., trad., notas e pref. de António Sérgio, 2 vols., Lisboa, Editorial Inquérito, Lda, 1940.

nário: as *Confessions* traduzidas por Fernando Lopes Graça e *Rêveries du Promeneur Solitaire* que em 1989 Henrique de Barros verte para português.

Como entender então a intensidade que o fenómeno tradutor apresenta quase duzentos anos depois, senão à luz de uma redescoberta e de um reconhecimento que o século XX faz de Rousseau, desenvolvendo múltiplos estudos da sua obra não apenas porque se reconhece a sua actualidade, porque se tem consciência da sua herança presente nos nossos dias ou porque se experimenta a necessidade de reequacionar Rousseau e a sua obra longe de critérios que tantas vezes passaram por atitudes pró ou contra o cidadão de Genève?<sup>26</sup>

### O domínio paratextual e a recepção de Rousseau

Para uma melhor compreensão do universo de obras traduzidas de Jean-Jacques Rousseau não podemos de modo algum menosprezar todo o paratexto<sup>27</sup> que as envolve, cuja diversidade encerra uma riqueza informativa a não negligenciar. De facto, os curtos textos de apresentação que surgem na contra-capa, os prefácios, as notas, os estudos que antecedem a obra rousseauniana ou mesmo a colecção na qual se integra um determinado texto, podem elucidar-nos sobre a escolha da obra a traduzir, o público que se visa atingir ou, por exemplo, o conjunto de traços rousseaunianos que uma determinada sincronia privilegia.

Assim, as notas e a advertência final presentes na tradução de 1821 da responsabilidade dos redactores do *Compilador* são sintomáticas da insegurança e instabilidade políticas que então se vivia, pela necessidade que se experimenta, por um lado, em traçar paralelos e confrontos em função da realidade portuguesa<sup>28</sup> mas, por outro lado também, pela

---

<sup>26</sup> O recrudescimento de estudos sobre Rousseau em Portugal, à semelhança do que se passa por toda a Europa no nosso século, foi por nós trabalhado em *A Recepção Crítica da Obra de J.-J. Rousseau em Portugal*, estudo anteriormente citado. Seria interessante levar a cabo um estudo contrastivo da actividade tradutora relativa a Rousseau na Península Ibérica e reflectir sobre a proliferação, no nosso século, de traduções em língua espanhola sobretudo em torno de textos de filosofia política, bem como sobre as inúmeras reedições das *Confessiones*.

<sup>27</sup> Os conteúdos terminológicos adoptados repousam na obra de GENETTE, Gérard — *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

<sup>28</sup> Cf. Nota dos redactores em ROUSSEAU, J.-J. — *Contracto Social*, Lisboa, *ed. cit.*, pp. 143-144.

prudência revelada nas devidas distâncias que se tomam em relação às posições de Rousseau face a questões que se prendem com a religião: “O autor inflige aqui uma sátira amarga contra aqueles que seguem a doutrina de que o poder dos Reis vem de Deos. Nós de bom grado subcreveríamos a esta Censura, se ella fosse enunciada em termos mais decentes, e menos irrisorios do Sagrado texto das Santas Escrituras”<sup>29</sup>.

Se a escolha que na década de 20 do século passado se faz da obra a traduzir está de algum modo justificada nestas notas pelo advento do liberalismo e por preocupações políticas então dominantes, facto que revelaria uma apetência do público leitor para um texto de filosofia política, já a “Advertencia” à tradução de 1837 de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* é omissa no que concerne ao horizonte de espera do leitor ou leitora virtual da época. Com efeito, a relação próxima que esta obra epistolar mantém com uma sensibilidade romântica emergente não é explicitada, nem consciencializada. Na verdade, o tradutor para além de sublinhar a fidelidade do trabalho de tradução, de alertar para a supressão do primeiro prefácio dialogado existente na obra original, em que o autor se debruça sobre o tipo de escrita em causa, apenas nos apresenta Rousseau na qualidade de “philosopho”, considerando a obra “uma das mais preciosas joias que compõe o resplendor radiante da litteratura franceza”<sup>30</sup>. É o enfoque sobre o Rousseau ideólogo que nesta edição ilustrada encontramos, o traço que mais difundido vai ser, em Portugal, através do veículo tradutor. E atentemos apenas nos números: em 16 traduções da sua obra, somente 2, como referimos, dizem mais marcadamente respeito a um registo literário. Na verdade, também em Portugal, os números parecem confirmar a afirmação de Éric Weil quando refere que “À moins de nous intéresser spécialement à l’histoire littéraire, nous lisons aujourd’hui les oeuvres du penseur Rousseau(...)”<sup>31</sup>.

Apodar-se Rousseau de pensador quer em relação à obra traduzida, quer quando se traça o percurso biográfico e produtivo do autor, torna-se praticamente apanágio de todo o conjunto de textos ou notas que envolvem as versões em português. Contudo, constantes neste *corpus* paratextual são ainda a necessidade de não apenas traçar a biografia de Rousseau como também de contextualizar a sua obra em relação à época ou a

<sup>29</sup> *Idem*. p. 8. A mesma cautela encontra-se também evidenciada em final de volume, na “Advertencia dos tradutores”, por nós já citada.

<sup>30</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Advertencia*, in “A Nova Heloisa”, *ed. cit.*, p. III.

<sup>31</sup> WEIL, Éric — *Rousseau et sa Politique*, in “Pensée de Rousseau”, Paris, Éditions du Seuil, col. Points, 1984, p. 14.

outros pensadores seus contemporâneos ou o levar a cabo uma síntese dos conteúdos da obra em questão, dilucidando, com frequência, as relações que ela mantém com as diferentes obras rousseauianas.

Se a tradução de *Émile* empreendida por António Sérgio não dá conta de todas as constantes referidas, embora de natureza antológica, ela é no entanto a que mais se faz acompanhar de um discurso crítico que passa desde logo pelo prefácio mas também pelas notas que acompanham ou seguem o texto. Apesar dos segmentos textuais traduzidos serem em número reduzido quando comparados com a obra original, António Sérgio tem o cuidado de no prefácio — e até por isso mesmo — alertar para a necessidade de eles serem entendidos em relação ao todo e de fazer a síntese dos conteúdos gerais da obra. Assim, ao longo do texto prefacial, Rousseau é apresentado enquanto pensador, não apenas pelo seu tratado de educação como ainda pelo seu contributo para a criação das ideias sociais e filosóficas da Revolução Francesa, procurando o tradutor rastrear as virtudes e os limites das propostas pedagógicas de J.-J. Rousseau. Aliás esta abordagem do *Émile* está intimamente ligada à preocupação que António Sérgio manifesta nas notas, ao proceder a uma constante elucidação de conceitos e conteúdos, estabelecendo a todo o momento linhas de confronto com terminologias e perspectivas actuais e não nos esqueçamos que esta versão surge integrada na colecção *Cadernos culturais* da Editorial Inquérito e serve também ela propósitos pedagógicos e didácticos.

Ora se a análise do pormenor no texto traduzido, prefaciado e anotado por Sérgio, toma o primeiro plano pela chamada de atenção para os erros de perspectiva que as propostas de Rousseau revelam<sup>32</sup>, pelas marcas de erudição<sup>33</sup>, pelo esclarecimento de conceitos<sup>34</sup> ou pelo comentário às escolhas lexicáticas do tradutor, e se essa atitude concorre para os objectivos didácticos apontados, ela prende-se também com a necessidade que se sentirá, sobretudo a partir de meados do nosso século, de combater atitudes de defesa ou de negação de Rousseau que durante tanto tempo caracterizaram o discurso sobre este homem do século XVIII e sobre a sua obra<sup>35</sup>. Na verdade, António Sérgio não perde o ensejo de denunciar

<sup>32</sup> Cf. Nota de rodapé em ROUSSEAU, J.-J. — *Emílio*, vol. II, *ed. cit.*, p. 26.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>34</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Emílio*, vol. I, *ed. cit.*, p. 43.

<sup>35</sup> Veja-se sobre esta questão a abordagem que fizemos de textos críticos portugueses sobre Rousseau em OUTEIRINHO, Fátima — *ed. cit.*

as leituras deturpadas e por vezes malévolas que alguns leitores fizeram e fazem do *Émile*: “Para os espíritos superficiais e de curto alcance, das obras que lêem sobreleva apenas um acervo casual de pormenores dispersos, de fragmentos sem nexos em que por acaso atentaram; (...) de aí não vemos a originalidade do mestre, e até a tentação de o acusarmos de plágio, — o que é o método de crítica do leitorzinho míope, do censorzinho imbecil”<sup>36</sup>. Já em 1920 António Sérgio, nos seus *Ensaio*s, tinha marcado a diferença ao não abordar a obra de Rousseau através do homem e ao reequacionar as reflexões rousseauianas apenas por elas mesmas.

Se *Émile ou de l'Éducation* surge como uma das obras de Rousseau mais contestada no discurso crítico português ao longo dos séculos, tal facto não repousará numa leitura da obra através do nosso idioma pois, como vimos, paradoxalmente *Émile* só logra conhecer uma tradução<sup>37</sup>; essa contestação surgirá não tanto a partir da leitura da obra original, mas a atitude de detracção do *Émile* far-se-á sobretudo com base na circulação de um discurso cultural transnacional que repudia Rousseau e a sua obra. Não podemos deixar de registar no entanto e por contraponto ao vazio tradutor relativo a *Émile* no século XIX, a publicação ao longo de 1816 no periódico o *Investigador Portuguez* de *O Homem Singular ou Emilio no mundo* do escritor alemão August Lafontaine, texto que se estrutura com base no tratado de educação de Rousseau e que, de modo indirecto, contribui para a difusão das suas propostas<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> ROUSSEAU, J.-J. — *Emilio*, ed. cit., p. 21.

<sup>37</sup> No estudo de Fernando Augusto Machado por nós já citado, refere-se a existência de diversas reedições que a tradução espanhola do *Émile* conhece e assinala-se a “dificuldade em encontrar explicação plausível para o facto de não se ter traduzido para a nossa língua uma obra tão fundamental para as questões da educação como esta, a não ser uma certa indiferença e desinteresse por Rousseau pedagogo” (p. 111). Para além desta hipótese explicativa, somos de opinião que o discurso crítico persecutório relativo ao *Émile* e que tem início já em Setecentos, discurso esse tantas vezes construído sobre a caricatura das propostas rousseauianas, poderá também justificar tal vazio tradutor. Da pesquisa por nós efectuada em torno de periódicos do século XIX, há porém a registar a tradução de um fragmento do Livro III do *Émile*, isento de qualquer proposta pedagógica, ligado à contemplação da natureza, em particular de um nascer do sol; integra-se na rubrica “Leitura para as escholãs” do *Archivo Pittoresco*, vol. VI, Lisboa, na Typographia de Castro & Irmão, n.º 22, 1863, p. 176.

<sup>38</sup> Cf. *O Investigador Portuguez*, vol. XVI, Londres, M. Bryer, Impressor, 1816. Tome-se apenas como exemplo explícito o capítulo V intitulado “Educação, segundo o systema de J. J. Rousseau” (pp. 306ss). Na Biblioteca Nacional de Lisboa existe um exemplar da tradução da obra de August Lafontaine, *O Homem singular ou Emilio no mundo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1822. Estudar a difusão em Portugal de obras que se geraram com base no *Émile* seria uma via de investigação a empreender, talvez frutuosa.

Muito embora a obra mais contestada de Rousseau seja o seu tratado de educação, a obra mais traduzida ou reeditada é sem dúvida *Du Contrat Social*. Para além das traduções oitocentistas cujo aparecimento pode ser visto à luz do contexto político liberal então em curso, a celebração do 250.º aniversário de Rousseau e o bicentenário da publicação do *Contrat Social* poderão estar na base do interesse tradutor que a partir de meados da década de sessenta se regista, de um modo mais particular. De facto, no prefácio à primeira versão desta obra surgida no nosso século, Mário Franco de Sousa refere as comemorações desta efeméride, sublinhando que a actualidade da obra permanecerá enquanto não existir a liberdade, a igualdade e a fraternidade entre todos os homens. É aliás curioso notar a consciência social do tradutor claramente expressa neste texto prefacial, numa época em que a censura ainda vigora: “A sociedade que Rousseau sonhou e descreveu para os homens ainda não é uma realidade, existem ainda os muito pobres que se vendem e os muito ricos que os compram. /Pelo mundo ainda há povos que a ignorância, a doença e a fome impedem de ser livres”<sup>39</sup>. Ora quando confrontamos o prefácio com o texto de apresentação da obra impresso na contra-capas, verificamos que este se encontra isento de qualquer tomada de posição no que concerne o estado actual da sociedade. Na verdade, se no prefácio para além de se traçar o percurso biográfico de Rousseau e de se proceder a uma síntese das suas ideias, num tom moderadamente encomiástico em que os defeitos também se assinalam, se conclui com uma denúncia da falta de liberdade e igualdade experimentada por tantos homens, a contra-capas apenas mostra a preocupação em filiar Rousseau num universo de filósofos e pensadores que reflectiram sobre a cidade perfeita. Da leitura deste texto ressalta a insistência em integrar Rousseau na galeria de grandes vultos do pensamento — e refere-se, entre outros, Aristóteles, Thomas More, Campanella, Hobbes, Montesquieu ou Hegel —, estratégia usual num discurso que visa a apresentação e divulgação de um autor e de uma obra, e, a única nota dissonante surge quando se salvaguarda — por prudência? — que “Não obstante algumas das suas concepções serem passíveis de revisão à luz das correntes actuais, o *Contrato Social* permanece como um clássico da filosofia política”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> SOUSA, Mário Franco de — *Prefácio*, in ROUSSEAU, J.-J. — *Contrato Social*, trad. e pref. Mário Franco de Sousa, Lisboa, Editorial Presença, col. Clássicos, p.10.

<sup>40</sup> *Idem*, contra-capas. Esta afirmação faz aliás uma alusão óbvia à colecção na qual a obra se integra.

Também encontramos *Du Contrat Social* na edição de uma obra única que reúne os dois grandes textos de filosofia política de Rousseau: *Do Contrato Social*, traduzido por Rogério Fernandes e *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, da responsabilidade de Alberto Ferreira e M.<sup>a</sup> José Marinho. Publicada em 1968, os tradutores limitam-se a verter em português uma edição francesa contemporânea que inclui textos propedêuticos de J.-L. Lecercle que tratam não apenas de dados biográficos, mas procuram também proceder à síntese dos conteúdos da obra, génese, fortuna e influência e, como seria de esperar, actualidade dos seus escritos. Os estudos de Lecercle manifestam ainda a preocupação em fornecer ao leitor elementos que lhe permitam situar as duas obras de Rousseau no conjunto da sua produção bem como relacioná-lo com outros pensadores através da dilucidação de pontos de contacto e de afastamento. O que nos parece porém importante salientar é por um lado a referência que ainda em meados do século se faz à existência de críticas a Rousseau<sup>41</sup> e a necessidade de procura do rigor, de uma abordagem correcta da sua obra e, por outro lado, o facto de o traço actualidade posto em relevo se encontrar ligado a referências ao capitalismo, resultando daí, de um modo indirecto, a necessidade de o debelar: “Poucos livros puseram uma tal imaginação especulativa ao serviço da liberdade. O *Contrato Social* exprime um ideal ainda confuso porque, no seu tempo, não havia ainda método científico para estudar os factos sociais. Mas deve ser caro a todos os homens progressivos porque este ideal que ele tentou exprimir ainda está por realizar em todas as partes do mundo que continuam submetidas à exploração capitalista”<sup>42</sup>. De novo, e à distância de apenas dois anos, surge no universo editorial português condicionado pela censura, um texto que, embora de forma breve, lhe escapa, se bem que publicado durante a tão falada mas tão polémica libe-

---

<sup>41</sup> Em ROUSSEAU, J.-J. — *Do Contrato Social. Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, trad. Rogério Fernandes/Alberto Ferreira/M.<sup>a</sup> José Marinho, Lisboa, Portugalíia Editora, col. «A Razão e o Tempo», n.º 1, 1968, pp. 263-264. J.-L. Lecercle afirma: “(...) os ódios que suscitou continuam a fazer carreira. Poucos escritores, no mundo, foram tão insultados pela crítica reaccionária. O segundo centenário do aniversário do seu nascimento, em 1912, deu azo a uma verdadeira campanha de ódio./ Hoje a crítica burguesa já não pode permitir-se tais excessos. Contra o fluxo das forças do progresso é necessária astúcia. Em vez de insultar Rousseau, vale mais aproveitar dele tudo o que é susceptível de uma interpretação deformadora./ Proclamam-se, pois, seus continuadores todos aqueles que pregam contra o progresso e pontificam utopias retrógradas: todos os que fazem da justiça social um entretenimento.”

<sup>42</sup> *Idem*, p. 65.



realização da primavera marcelista, período em que Marcelo Caetano terá ordenado um certo abrandamento da censura<sup>43</sup> e se discute na Assembleia Nacional um conjunto de propostas para uma nova lei da imprensa<sup>44</sup>.

Também a tradução de Leonaldo Pereira Brum, apresentada por Fernando Piteira Santos e surgida propositadamente ou não no ano de 1974, nos traz uma versão de “um clássico do pensamento político”<sup>45</sup>, facto que, juntamente com a influência exercida e a sua actualidade enquanto programa a realizar<sup>46</sup>, justifica a existência da tradução. Publicada já após se ter verificado o 25 de Abril, os elementos paratextuais desta tradução revelam bem a liberdade de expressão conquistada por esse evento. Assim, não só o texto da contra-capa põe em relevo a afirmação nesta obra da igualdade e liberdade como tónicas dominantes, como no prefácio Piteira Santos manifesta a opinião de que “Rousseau não quis escrever um manifesto revolucionário, mas *n’O Contrato Social* estão inscritos os grandes princípios enunciados na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão: a liberdade, a igualdade dos cidadãos, a soberania do povo. O seu livro é uma teoria da democracia”<sup>47</sup>.

Se o discurso de acompanhamento desta tradução acentua o carácter de actualidade da obra, o seu alcance e validade universais, ele não esquece no entanto a necessidade de situar e apresentar o autor e a obra, através de informações biográficas, da síntese dos conteúdos fundamentais *Du Contrat Social* e da inserção desta obra no conjunto da produção rousseauiana. Duas observações cabe ainda fazer: a referência à visão que a posteridade tem de Rousseau — “defensor da bondade natural do homem, que só os vícios da sociedade conspurcam”<sup>48</sup> — e a convocação no prefácio de afirmações de António Sérgio, e que vão no sentido de chamar a atenção para a validade da obra de Rousseau, estudioso que inscreve um

<sup>43</sup> *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. VII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 547.

<sup>44</sup> Veja-se sobre este assunto CARVALHO, Alberto Arons de — *A Censura e as Leis da Imprensa*, col. “Que país?”, Lisboa, Seara Nova, 1973.

<sup>45</sup> SANTOS, Fernando Piteira — *Prefácio*, in ROUSSEAU, J.-J. — *O Contrato Social*, trad. Leonaldo Pereira Brum, Mem Martins, Europa-América, col. Livros de Bolso, 1974, p. 8.

<sup>46</sup> Veja-se a este propósito a contra-capa de ROUSSEAU, J.-J. — *O Contrato Social*, trad. Leonaldo Pereira Brum, *ed. cit.*, em que se afirma: “Dois séculos volvidos sobre o seu aparecimento, ninguém negará a actualidade da obra, nem como fonte de inspiração do muito que já se fez, nem como programa do que falta realizar”.

<sup>47</sup> SANTOS, Fernando Piteira — *ed. cit.*, pp. 7-8.

<sup>48</sup> Cf. contra-capa de ROUSSEAU, J.-J., — *O Contrato Social*, trad. Leonaldo Pereira Brum, *ed. cit.*

ponto de viragem na recepção de Rousseau em Portugal ao situar a sua produção crítica apenas em relação à obra e já não fazendo depender da biografia do cidadão de Genève a análise das suas ideias. Em nosso entender, o aparecimento das traduções de 1968 e 1974 mais do que um sinal de renascimento de Rousseau enquanto modelo ideológico, manifestam um reconhecimento de valores de liberdade e igualdade veiculados pelas suas reflexões no campo da filosofia política na medida em que se experimentou vivencialmente a sua não concretização; trata-se sobretudo de reconhecer um dos grandes divulgadores desses princípios.

Em 1964 porém, tinha sido já traduzido pela primeira vez o *Discours sur les Origines et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*. O seu tradutor, José Pecegueiro, introduz desde logo Rousseau como pensador e critica os estudos que se têm feito de Rousseau, sobretudo ou exclusivamente biografistas, descurando o estudo efectivo da obra. Assim e relativamente a este texto decide adoptar uma análise histórico-sociológica e manifesta uma preocupação de rigor bem próxima das posições de Vieira de Almeida em *Paradoxos Sociológicos*<sup>49</sup>, obra e autor a quem aliás o tradutor faz referência. Diz José Pecegueiro: “Perfizeram-se há pouco duzentos e cinquenta anos do nascimento de Rousseau: pareceu justo analisar com objectividade a obra de um pensador de que tanto se fala e que tão pouca gente conhece, com o só propósito de apresentar em português uma obra que vale pelo que significa na história da cultura moderna, - independentemente do facto de concordarmos ou não, total ou parcialmente, com ela”<sup>50</sup>. Cerca de duas décadas separam esta afirmação do estudo de Vieira de Almeida, publicado em 1947, e as preocupações e objectivos revelados não só são semelhantes como pelos vistos continuam a ser pertinentes. Vemos deste modo que ainda na segunda metade do nosso século se experimenta a necessidade de fazer justiça a Rousseau pela explicitação dos conteúdos fundamentais e sobretudo pela refutação de interpretações indevidas da sua obra. Este prefácio de novo dá conta de preocupações de didactismo que a contextualização histórica aqui empreendida bem como as informações de natureza biográfica, com base no entanto nas *Confessions*, denotam.

---

<sup>49</sup> Cf. ALMEIDA, Vieira de — *Paradoxos Sociológicos*, Coimbra, Arménio Amado-Editor, 1947. O estudo sobre Rousseau que esta obra encerra foi por nós trabalhado em *A Recepção Crítica da obra de J.-J. Rousseau em Portugal*, ed cit.

<sup>50</sup> PECEGUEIRO, José — *Prefácio do tradutor*, in ROUSSEAU, J.-J. — *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, trad e pref. José Pecegueiro, col. «Devir», n.º 1, Porto, Livraria Athena, 1964, pp. XXX-XXXI.

Se a tradução se encontra justificada na afirmação, “A mais de dois séculos de distância só agora aparece em português este *Discurso*, obra indispensável para se poder fazer a história de toda uma época”<sup>51</sup>, o texto prefacial de José Pecegueiro também ele se justifica pois funciona como espaço imprescindível que faz a ligação do texto com a época presente e estabelecendo por vezes relações insuspeitadas: “Interessante reconhecer que Rousseau, tanta vez condenado por herético em todos os domínios, estabelece aqui as bases de uma concepção de lei e de liberdade que são da própria essência da doutrina social da Igreja. Há evidentemente diferenças, mas só no plano do transcendente, não no plano do humano. Liga Rousseau a ordem jurídica à ordem moral na medida em que a vontade geral nela se exprime; considera a doutrina da Igreja que a ordem moral tem a Deus como princípio e fim”<sup>52</sup>. Vemos que para além de se ter como objectivo uma redescoberta do verdadeiro Rousseau, este prefácio visa ainda a sua integração harmónica nos nossos dias, a sua recuperação, retirando-lhe a tradicional condição de marginal, de fuga a uma ordem instituída e reconhecida.

Finalmente, encontramos a tradução do *Discours* da responsabilidade de Ana Ravara que também se apresenta como um clássico — e atentemos no título da colecção “Clássicos-Filosofia” — e em contra-capla adverte-se o leitor para esse facto ao dizer-se que “é uma das obras fundamentais do pensamento político moderno”<sup>53</sup> que juntamente com *Du Contrat Social* tanta influência exerceu na história das ideias políticas. É na verdade a visão de que Rousseau se constitui como um clássico nos nossos dias a que o veículo tradutor maioritariamente transporta; e também a sua obra de 1781, *Essai sur l'Origine des Langues*, se vê publicada, em versão portuguesa, na colecção “Clássicos de Bolso” da Editorial Estampa<sup>54</sup>, curiosamente ao perfazer dois séculos de existência. Nesta edição o tradutor revela bem através de todo um aparato crítico com que envolve a obra, a necessidade de oferecer ao leitor um estudo propedêutico e clarifi-

<sup>51</sup> *Idem*, p. XVII.

<sup>52</sup> *Idem*, p. XXVII. José Pecegueiro, na sequência desta aproximação, chega mesmo a dizer que Rousseau não deixaria de concordar com algumas afirmações de João XXIII, na sua encíclica *Pacem in Terris*.

<sup>53</sup> Cf. contra-capla de ROUSSEAU, J.-J. — *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, trad. Ana Ravara, Porto, Editorial Presença, col. Clássicos-Filosofia, n.º 29, 1971.

<sup>54</sup> Tal como em França, Rousseau integra em Portugal a indústria do livro moderno ao surgir publica-do em formato de bolso não só com esta obra mas já anteriormente com o *Contrato Social* (1974) e o *Discurso sobre a Desigualdade* (1976) na editora Europa-América.

cador do texto, “Da mimesis à metáfora e da metáfora à verdade”, no domínio da filosofia da linguagem e em que se traça uma visão diacrónica da questão, uma tradução acompanhada de extensas notas explicativas, uma “Notícia breve sobre Rousseau” e, por fim, um “Quadro de referência para a Idade Clássica: algumas datas marcantes da emergência do racionalismo no domínio do literário e no campo das ciências da linguagem”<sup>55</sup>.

Como em momento anterior observamos, apenas se registam, no nosso século, duas traduções das obras de Rousseau que pertencem a um registo eminentemente literário. Curiosamente, *Les Confessions* vai ser traduzida em língua portuguesa por alguém que inscreve boa parte da sua actividade no domínio musical, Fernando Lopes Graça<sup>56</sup>. Esta versão surge aos olhos do leitor, na sua primeira e segunda edições, com um esboço biográfico do autor na contra-capa e um prefácio de João Gaspar Simões e, na terceira edição, com prefácio agora da autoria de Jorge de Sena.

A notícia da contra-capa, ao dar conta do percurso biográfico de Rousseau, põe em relevo a errância da sua vida, marca o início da sua carreira como “homem de letras” e refere as relações humanas difíceis que Rousseau manteve com alguns vultos da época, como Grimm, Diderot ou Hume. Contudo, apenas elege como obras de referência *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*, o segundo *Discours* e *Émile*. Porém a mesma notícia, na segunda edição, vê-se acrescentada de um parágrafo final alusivo à obra em tradução e em sintonia com o texto prefacial de João Gaspar Simões: “*Confissões* marca uma data na literatura de afirmação intimista. É além disso uma obra-prima literária, na qual se desenvolve em plena maturidade o estilo vibrátil, incisivo, animado por contrastes, que fizeram de Rousseau (salvo certos exageros que o tempo sepultou) um dos maiores escritores de língua francesa. Este livro eterno é a súpula da experiência humana do autor, das suas ilusões e desilusões; aí se retrata a sociedade tal qual a viu e sentiu; documento de uma época, portanto; mas que a transcendeu e permanece jovem”<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Cf. ROUSSEAU, J.-J. — *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, trad., int., e notas de Fernando Guerreiro, col. «Clássicos de Bolso», n.º 52, Lisboa, Editorial Estampa, p1981.

<sup>56</sup> Nada conseguimos apurar acerca das motivações que terão estado na base da realização desta tradução. Ainda para a Portugália Editora, Fernando Lopes Graça traduz, em 1969, *Pierrette. O Prior de Tours*, de Balzac. Foi também tradutor de outros autores que não franceses.

<sup>57</sup> Veja-se a contra-capa de ROUSSEAU, J.-J. — *Confissões*, 2.ª ed., trad. Fernando Lopes Graça, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

João Gaspar Simões, em “Breve introdução”, organiza a obra de Rousseau segundo a sua natureza, a saber: trabalhos de natureza teórica ou doutrinal e trabalhos de natureza pessoal, confessional ou testemunhal; e é neste último grupo que, evidentemente, integra *Les Confessions* bem como *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Na opinião de João Gaspar Simões, são estas as obras de Rousseau que lhe conquistaram a “posteridade clássica que mantém nas letras francesas”<sup>58</sup>. Além de se referirem marcos da vida de J.-J. Rousseau, o autor do texto debruça-se ainda sobre as *Confessions*, considerando-as como “exame de consciência”, e afirmando que “Não é uma justificação em termos sociais, morais ou jurídicos: é uma verdadeira confissão em sentido religioso”, na qual se dá um desnudamento total do seu autor e, por esse motivo, torna-se, em seu entender, “um dos documentos psicológicos mais patéticos de tôdas as literaturas”<sup>59</sup>.

Se o texto prefacial de João Gaspar Simões vê a obra sobretudo dentro de uma perspectiva histórico-literária, pois as *Confissões* são consideradas como texto marcante porque precursor de uma literatura intimista, confessional, obra que se constitui como documento psicológico e humano, já com Jorge de Sena é veiculada uma visão da obra a partir de quem lê. Com efeito, também o vector biográfico tão realçado por João Gaspar Simões não é aqui esquecido, porém trata-se de reflectir sobre a autobiografia enquanto procedimento estético em Rousseau através dos efeitos de leitura e, ao fazê-lo, coloca-se o leitor da obra traduzida de sobreaviso em relação às estratégias de escrita rousseauianas. Enquanto o prefácio de João Gaspar Simões apresenta ao leitor um produto já catalogado e de algum modo digerido, o texto de Jorge de Sena pressupõe a existência de um leitor activo.

Assim, o estudo introdutório de Jorge de Sena desenvolve-se todo ele em torno do receptor das *Confessions*; não se trata apenas do receptor de hoje mas também do receptor de finais do século XVIII. Para uns como para outros, o contacto com a obra gera um choque. Não é porém uma causa comum que provoca esse efeito: para os contemporâneos de Rousseau o motivo de escândalo residiu no facto de Jean-Jacques pôr a “sua sensibilidade e as suas volições como critério universal de juízo”<sup>60</sup>

<sup>58</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 10-11. E trata-se nesta passagem de justificar a pertinente integração da obra na colecção “Documentos Humanos”.

<sup>60</sup> SENA, Jorge de — *As “Confissões” de Rousseau e o problema da sinceridade*, in ROUSSEAU, J.-J. — *Confissões*, 3.ª ed., trad. Fernando Lopes Graça, Portugalíia Editora, 1968, p. 18.

— e aqui reside a sua originalidade —, para os homens de hoje “pós-vanguardistas”<sup>61</sup> — entre os quais Sena se inclui — é a confusão estabelecida entre sinceridade estética e sinceridade humana que os choca. Esta confusão repousa desde logo no facto de as *Confissões* serem “uma obra-prima indecisa entre o documento e a arte”<sup>62</sup>, o que gera ambiguidade e leva a colocar a questão do que é a sinceridade, observando Jorge de Sena que a sinceridade estética não depende da sinceridade humana e se autoriza por si mesma. Na dilucidação da escrita confessionalista de Rousseau que Sena apoda de “magna autojustificação”<sup>63</sup>, o crítico põe ainda em relevo o artifício de fingimento que envolve a submissão da sinceridade estética à sinceridade humana. A afirmação de Jean Starobinski, uma década após o prefácio de Jorge de Sena, vai ao seu encontro quando refere que “Rousseau découvre ainsi — c’est le thème de la IVe Rêverie — un mode fictif de l’expression personnelle, qui n’est ni la vérité, ni le mensonge, mais qui se prétend moralement licite”<sup>64</sup>.

O prefácio de Jorge de Sena importa ainda como prefácio-balanço do modo como a contemporaneidade recebe, conscientemente ou não, J.-J. Rousseau. Para Jorge de Sena, a herança deixada por Rousseau podemos encontrá-la, em particular, no domínio da sensibilidade: “As suas ideias (...) foram e ainda são seminais às nossas concepções de vida, da sociedade, da educação. A sua sensibilidade foi uma das fontes da sensibilidade romântica, que tanto pesa como uma herança no nosso mundo. O seu estilo divagante e emocional (...) trouxe uma paixão individualista pela Natureza e pela personalidade, que ficaram sendo longamente um dos dilemas da consciência moderna”<sup>65</sup>. Todavia trata-se do homem contemporâneo em geral e não do homem português contemporâneo.

Da análise do universo de traduções da obra de Rousseau em Portugal e do respectivo paratexto algumas conclusões se impõem. Desde logo, não é significativo o papel mediador desempenhado pelo veículo tradutor no que concerne a uma leitura efectiva e mais alargada de Rousseau entre nós e não é de modo algum pela tradução que a obra do cidadão de Genève se torna orientadora do gosto do público leitor nos séculos XVIII

<sup>61</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>62</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>64</sup> STAROBINSKI, Jean — *La mise en accusation de la société*, in “Jean-Jacques Rousseau”, col. «Langages», Neuchâtel, À la Baconnière, 1978, p. 37.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 10.

e XIX. Se o vazio tradutor que a obra de Rousseau conhece entre nós pode ser visto, no século XVIII, à luz de um conjunto de medidas que visavam impedir a entrada no reino de ideias e autores considerados perniciosos, a falência de Rousseau enquanto modelo produtivo para as diferentes gerações no século passado explicam a quase ausência de um interesse tradutor a ele relativo. Também a primeira metade do nosso século, toda ela percorrida por uma corrente anti-rousseauiana dará continuidade a esta ausência que só será quebrada na década de 40. O aparecimento, no século XX, de um interesse tradutor por Rousseau, mais marcado, vai de par com o interesse que o autor suscita ao nível dos estudos sobre a sua obra e que se encontra intimamente ligado com a consciência da actualidade do seu pensamento, com a constatação da sua influência sobre as gerações que lhe sucederam e ainda com a necessidade de repor a verdade dos factos, neste caso, apresentar sem objectivos de detracção ou de defesa a verdade das propostas rousseauianas. De todo o modo, as traduções portuguesas, na sua maioria, apresentam aos seus leitores a obra de um autor canonizado, em suma, de um clássico.

*Fátima Outeirinho*

VARIA



## LEMBRANÇAS

1.

Entrava com o ar apressado de quem chega tarde a um encontro desejado e explicava miudinhamente as teias que o tinham retido. Quase sem transição, começava:

“O sistema das vogais no português do século XIII...”

Matéria ingrata. Pouco curiosos, nós dispúnhamo-nos a ouvir polidamente. Atento, atencioso, afável, o professor falava como quem deixa ouvir, alto, o fluir do pensamento.

As árvores em frente do “casarão” floriam.

Com um olhar conivente ao discreto papelinho (de uma dessas antigas agendas de mesa), seu único lembrete para falar três horas a fio, soltava os fonemas no quadro. Em constelação.

“O mais curioso é que...”

E de súbito, inesperadamente, fazia-nos levantar voo. Onde já íamos! De associação em associação de ideias, passávamos pela física quântica, pela astrofísica, coisas que nem bem sabíamos o que fossem, mas que nos faziam, estonteados, maravilhados, aterrar de novo na sala, no sistema das vogais do século XIII, com uma poeira de estrelas na cabeça.

2.

O verdadeiro truque de magia decorria não só do discurso límpido transparente (o professor Óscar Lopes nunca se esquece de explicitar todos os conceitos que vai empregando), mas sobretudo do modo familiar, próximo e lúdico como falava:

“...qualquer coisa se passa de muito curioso...”

“...apetece logo caracterizar...”

“...e de que maneira!”

“...há qualquer coisa de intrigante...”

“...sentimo-nos envolvidos...”

Sim, sentíamo-nos envolvidos. E a culpa era também daquele plural com que implicava o ouvinte, o leitor: "...os textos que mais nos prendem..." Um plural que, em nada majestático, nos entretecia na tessitura do seu tão claro raciocínio. E, porque o seguíamos, tínhamos a ilusão de fazer parte integrante do seu saber tão entrecruzado de saberes, tão humanista ("... eu tenho muitas curiosidades de ordem científica..."). Um privilégio.

E, porém, tinha escrito:

"Os deuses vendem o que dão. Qualquer profunda comunhão, como a arte, paga-se com a aguda consciência da solidão de quase todos os momentos, rigorosamente de todos os momentos excepto os de produção directa, ou iminente, pela arte ou por qualquer pensamento de raiz."

3.

De um lado, o rigor: os instrumentos de análise sistemática e quantificada. Do outro, a advertência: "qualquer coisa se ganha, mas também qualquer coisa se perde, quando se pretende ser muito rigoroso".

E é como se a aguda consciência dessa perda decorresse directamente da paixão (às vezes só "esforço de simpatia literária", que confessa tão cansativa quanto a caridade cristã) que o liga aos textos literários sobre os quais se debruça.

Como o amador à coisa amada, teme feri-los de morte, embaciá-los que seja, ao mostrar-lhes o fio ("os cabelinhos mais finos"), o fragmentário avesso:

"... mesmo desligada do poema que remata (e o remorso punziu-me a cada necessária mutilação a que procedi), ela (a metáfora) é irredutível à sua paráfrase por meio de uma asserção global; percorre-a uma curva melódica..."

"o risco é o de uma redução (psicanalítica, mitográfica ou categorial)..."

Quando o que importa é também a plenitude da emoção: "... só vejo uma forma (...): a de dar o simples testemunho de uma leitura onde também e em voz alta se pensa, mas só para que a emoção caia mesmo lá onde está certa, lá onde, por isso mesmo, já no-la podemos permitir".

Enamorado, o ensaio crítico sussurra o que há de indizível no texto literário. E as saudades...

*Maria José Costa*  
*Maria Emilia Traça*

## DRUMMOND MINIMAL

### — REVISITAÇÃO DE O AVESSE DAS COISAS

1. Passou quase despercebida em Portugal a publicação, em 1987 — já depois da morte do seu autor — do livro *O Avesse das Coisas*<sup>1</sup>, de Carlos Drummond de Andrade. Este facto pode não parecer estranho se pensarmos na pouca atenção que no nosso país é dedicada à literatura brasileira. No entanto, se atendermos ao nome do autor — cuja obra, pelo menos hoje, está razoavelmente editada em Portugal — e à circunstância de esta publicação se ter seguido de perto à sua morte, a perplexidade mantém-se. Assim, a razão explicativa talvez deva ser buscada no próprio livro. Resultado da reunião de “pedacinhos de papel onde estas anotações vadias foram feitas” — conforme explica no prefácio o próprio Drummond — esta é uma obra de aforismos, a que também poderíamos chamar “máximas” se o autor não tivesse preferido classificá-las como *mínimas*, marcando com isso a distância que o separa dos “antigos moralistas”.

Este cunho desprezioso que o autor procurou imprimir à obra é reforçado quando, ainda no prefácio, ele afirma que mais não pretendeu do que “traduzir um tipo de experiência vivida, que não chega a alcançar a sabedoria mas que, de qualquer modo, é resultado de viver”, acrescentando que não foi seu objectivo convencer o leitor “nem convidá-lo a repensar suas idéias”. Com tais afirmações, Drummond volta a recusar de certo modo que os textos aqui reunidos sejam classificados como aforismos, tanto mais que — como escreve mais à frente — “O aforismo constitui uma das maiores pretensões da inteligência, a de reger a vida” (p. 8). Deste modo, Carlos Drummond de Andrade parece traduzir uma ideia que deixou assim expressa numa outra obra<sup>2</sup>: “E isso me dá a sensação inconfundível da inutilidade vaidosa da arte de escrever”.

---

<sup>1</sup> Rio de Janeiro, Record, 1987.

<sup>2</sup> *Tempo, Vida, Poesia — Confissões no rádio*, Rio de Janeiro, Record, 1986, p. 126.

Estas reflexões querem-se, portanto, não do lado do utilitário, mas do lado do puro prazer, assim se demarcando de algum modo da longa e nobre tradição literária do aforismo, o que poderá ajudar a explicar a menor atenção que a crítica dispensou à obra.

2. Forma milenar cujos documentos mais antigos se encontram nas literaturas orientais, o aforismo (e formas afins) não chegou a gerar uma tradição particularmente forte na literatura portuguesa, nem na literatura brasileira, embora — no caso português — seja possível apontar exemplos, de resto bem conhecidos, desde o período humanista. Mais recentemente, o panorama tem vindo a ser alterado, o que talvez esteja relacionado com o crescente interesse por modalidades literárias não-ficcionais. A título de exemplo, bastará dizer que, no ano seguinte ao da publicação do livro de Drummond, foram publicadas em Portugal três obras de aforismos: *Aforismos*, de Agustina Bessa-Luís<sup>3</sup>; *Lembrar de Raízes*, de Marcello Duarte Mathias<sup>4</sup>; *Máquinas Pensantes (Aforismos gerados por computador)*, de Pedro Barbosa<sup>5</sup>.

Etimologicamente marcado pelo sema de *limitação*, o aforismo caracteriza-se antes de mais, do ponto de vista formal, pela sua concisão, que é responsável por uma série de consequências, desde a escolha rigorosa das palavras à estrutura morfossintáctica — tendencialmente elíptica — da frase, passando pelo carácter dissimulado, ambíguo, furtivo do próprio texto. De uma forma lapidar, esta última característica é reconhecida tanto por Carlos Drummond quanto por Duarte Mathias, nas respectivas obras: o primeiro diz que *As figuras de arte egípcia servem de modelo ao aforismo: nunca estão de frente* (p. 132), ao passo que o segundo escreve: *O culto do aforismo ou as frases vistas de perfil* (p. 30). De um outro modo, Fernando Pinto do Amaral, num comentário ao livro de Agustina atrás referido, sintetizou eficazmente a mecânica global do aforismo, dizendo que ele “faz desaparecer as tradicionais categorias do pensamento para impor a soberania de um saber a cujo brilho nada se compara; é que, ao gerar uma espécie de *razão para lá da razão*, o aforismo permite um contacto novo com as coisas e cristaliza em meia dúzia de palavras a energia de uma verdade sempre mais fecunda do que a de qualquer dedução lógica”<sup>6</sup>. Esta ideia é confirmada pela própria Agustina, na epígrafe do seu livro: *O meu pensa-*

<sup>3</sup> Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

<sup>4</sup> Lisboa, Quetzal Editores, 1988.

<sup>5</sup> Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

<sup>6</sup> *A inteligência da paixão*, in “O Independente”, 30/12/1988, IV-16.

mento estende-se de uma maneira caótica e para o deter recorro ao aforismo. Eu dou muita importância aos aforismos; são como uma fuga ao pensamento.

Próximo, pela concisão e pela afirmação de uma experiência, de formas populares como o provérbio, o aforismo distingue-se delas não apenas pela ausência de determinadas características formais, mas sobretudo pelo esforço interpretativo que demonstra, ao serviço da construção de uma visão pessoal do mundo.

3. É antes de mais essa visão pessoal do mundo que *O Avesso das Coisas* nos proporciona, confirmando e sintetizando muito do que já sabemos da personalidade de Drummond — em particular tal como ela se revela nos seus numerosos livros de crónicas e de contos — e trazendo também algumas novidades. No entanto, ela não nos é dada directamente, o que se fica a dever ao modo muito peculiar como o autor retomou a tradição do aforismo.

O próprio título, ao apontar para o lado *avesso* das coisas — “aquele que não enxergamos, ou o único que enxergamos” (p. 137) —, indicia desde logo a peculiaridade da obra. Por outro lado, verificamos que, ao contrário do que é habitual em obras deste tipo, os textos se encontram subordinados a um título que é objecto de ordenação alfabética, como se de um dicionário se tratasse. Aliás, muitos dos textos apresentam-se como autênticas propostas de definição, embora traduzindo uma perspectiva *avessa*, marcada que está por um *humour* bem característico de Drummond (sobretudo na sua faceta de cronista). A título de exemplo, atente-se nos seguintes: *Fonte da sensualidade que torna voluptuosa a fome como esperança de prazer* (paladar, p. 118); *Apêndice saliente que costuma cheirar onde não é chamado* (nariz, p. 111); *O pênis, caçador que às vezes nega fogo diante da caça* (pênis, p.125); *Reunião na qual se bebe em honra de alguma coisa que ninguém se lembra qual seja* (coquetel, p. 36).

Verificamos assim que o ar de humor paródico que podia ser percebido no prefácio surge confirmado e reforçado na obra, atingindo a nobre tradição do aforismo por vias diversas, inclusive por intermédio do cruzamento com outros discursos, como o dicionarístico. Convertidos em verbetes, os textos deixam de significar apenas por si para passarem também a significar como partes indissociáveis de um todo, fornecendo-nos uma visão *minimal* do pensamento do autor, organizado de A a Z. Só que, como adverte o próprio autor, os verbetes são *Artifício dos enciclopedistas para converter em pilulas a totalidade do mundo* (p. 162), pelo que a sua leitura exige o mesmo olhar atento, *avesso*, que a sua redacção revela.

4. Traço essencial desta visão do mundo é o humor, que Drummond define do seguinte modo: *O humorismo é a aptidão para despertar nos outros a alegria que não sentimos* (p. 78). Efectivamente, o humor presente na maior parte dos textos não está do lado da alegria. O esforço crítico de desocultar o real implica uma visão que, por excesso de lucidez ou por desfocagem intencional, chega a ser cruel.

Apesar disso, há várias tonalidades de humor, adequadas a cada circunstância. Há momentos em que apresenta um carácter cómico mais ou menos imediato, podendo servir de exemplo textos como *O credor é um nosso segundo eu, que ambiciona assumir a tutela do primeiro* (p. 37), ou *Não se inventou ainda a anedota triste, para ocasiões fúnebres* (p. 14). Há outros em que, sob a aparência de um certo tipo de humor negro, se colocam subtilmente questões sérias e se assume uma atitude crítica face a determinada prática social, como acontece em *O enforcado tem a pretensão de pairar acima de todos* (p. 54). Há outros ainda em que, sob uma feição quase macabra, se destaca sobretudo a subtileza da visão e o estabelecimento de relações insuspeitáveis entre extremos, como acontece no segundo texto de "Crime": *O crime de morte é relação tão absorvente de duas pessoas, que uma delas acaba suprimida; ou as duas* (p.38).

Com frequência, o humor é reforçado pelo investimento na linguagem figurada, como acontece nos seguintes exemplos: *Na religião do Estado a penitência chama-se multa, e não há indulgência* (p. 58); *As rimas casam-se pela arte e divorciam-se pela trivialidade* (p. 141); *O amor dinamita a ponte e manda o amante passar* (p. 12); *Para se alcançar um ideal, é necessário ter ambição, e ter ambição é perder de vista o ideal* (p. 12); *A chance da vida longa da zibelina está em ser transformada em casaco* (p. 170). Há casos em que o investimento na linguagem é menor, resultando do aproveitamento de uma inovação sintáctica — *No Zoológico os animais não vivem; são vividos pelos olhos do visitante* (p. 170) —, de uma subtileza vocabular — *O caminho é mais importante do que a caminhada* (p. 24) —, ou até de um sinal de pontuação — *Um amigo íntimo — de si mesmo* (p. 10). Noutros casos, o humor cede lugar à revelação de uma sensibilidade mais fina: *As mulheres que amaram muito parecem ter uma luz filtrada no semblante* (p.108).

Pelos exemplos apresentados é possível perceber o alcance da visão crítica que o autor nos apresenta. Apesar da diversidade dos títulos, o enfoque está quase sempre dirigido para questões de ordem social e civilizacional. Por vezes, a perspectiva é geral e a crítica surge de modo inesperado,

como acontece a propósito de “Circo”: *O circo exagera a caricatura; nem todos somos palhaços, malabaristas ou domadores* (p. 31). Alargando consideravelmente o âmbito do título, o autor parte de um pressuposto cuja explicação o leitor procura, debalde, no segundo membro da frase, para em seguida operar uma restrição aparente (“nem todos somos”) que lhe permite fazer uma crítica ferina, mas subtil. Noutros casos, a crítica é mais directa, apoiando-se por exemplo nas metáforas zoológicas: *Viver em sociedade requer instinto de formiga, presas de leão e habilidade camaleônica* (p. 147).

Mas Drummond não se fica por uma visão genérica da sociedade, optando também por se debruçar em aspectos mais específicos. Especial atenção é dedicada à injustiça provocada pela estrutura económico-social, tema a propósito do qual o autor escreve alguns dos melhores textos: *Adão, o primeiro espoliado — e no próprio corpo* (p. 7); *Os métodos modernos de negócio tornaram obsoleta a antropofagia* (p. 16); *O canibal moderno recusa o canibalismo direto* (p. 25). Como se pode ver por estes três exemplos, trata-se de textos cuja contundência resulta sobretudo do carácter inesperado de uma estrutura comparativa — implícita — a partir da qual são construídos, e de que o humor acaba sempre por ressaltar.

Em questões mais concretas, como no urbanismo — *A arquitetura diverte-se projetando construções para esconder os homens uns dos outros* (p. 16) — o autor, revelando embora a mesma lucidez crítica, parece tentado a defender um tipo difuso de vida ingenuamente natural.

Mas o desencanto sem alternativas volta a surgir a propósito de outros temas, como por exemplo a política, área particularmente em foco, e sob perspectivas bem diversas. Sempre com um toque de humor, são feitas observações certeiras sobre política internacional (*O tratado internacional realmente não obriga a nada, o que torna agradável assiná-lo*, p. 154), ou sobre instituições de um regime democrático, como o voto (*O voto, arma do cidadão, dispara contra ele*, p.168) e o partido (*Agrupamento para defesa abstrata de princípios e elevação positiva de alguns cidadãos*, p. 121), ou ainda sobre questões da prática político-administrativa, como o imposto (*O imposto tem este nome porque, de outro modo, ninguém o pagaria*, p. 81). A classe política também não escapa à crítica, que pode surgir de forma inesperada sob o título de “Zen”: *Prática budista que faz falta a governantes e políticos: exige meditação profunda* (p. 170). A conclusão é radical, embora resignada: *O governo talvez seja o único mal necessário sobre a terra* (70). Mas esta perspectiva crítica pode reservar-

nos algumas surpresas, como acontece em *Liberdade de pensamento exige esta coisa rara: pensamento* (p. 92), ou *O preso político sabe que não é preso comum, isto é, que deve sofrer mais do que este* (p. 135). Numa leitura atenta, verificamos porém que se trata de manifestações extremas de um humor cáustico, que se exercita na denúncia de eventuais mistificações menos óbvias.

5. Para terminar, deter-nos-emos sobre um outro tipo de desmitificações ensaiado por Drummond. Começemos por ver os exemplos, agrupados em três divisões:

- I. a) *Se a ocasião faz o ladrão, dai por diante ele a dispensa* (p. 89);  
b) *A estátua faz o herói* (p. 73);  
c) *Para distrair-se, Deus costuma escrever torto em linhas tortas* (p. 44);  
d) *Mentiroso sem imaginação não merece perdão* (p. 103);  
e) *A fé remove montanhas, substituindo-as por abismos* (p. 62).
- II. a) *Tradição: faca de dois gumes, usada de preferência no que não está afiado* (p. 154);  
b) *Chaga na perna da sociedade, a pobreza mantém ileso o resto do corpo* (p. 128);  
c) *O ciúme, filho do amor, torna-se parricida* (p. 31);  
d) *É cada vez mais difícil vender a alma ao Diabo, por excesso de oferta* (p. 45);  
e) *Falta ao vício de linguagem o sabor do vício autêntico* (p. 93).
- III. a) *Nada do que é humano me é alheio, mas nem tudo me apraz* (p. 74);  
b) *A frase completa do Imperador deveria ser: 'Independência econômica ou morte'* (p. 82).

Nos três casos, verificamos um fenómeno semelhante: a reutilização paródica de textos consagrados, embora de natureza diferente. No primeiro grupo, trata-se de expressões proverbiais, facilmente identificáveis: *A ocasião faz o ladrão*; *O hábito faz o monge*; *Deus escreve direito por linhas*



*tortas; Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão; A fé move montanhas.* No segundo, estamos perante expressões figuradas, lexicalizadas pelo uso: *faca de dois gumes; chaga; filho; vender a alma ao Diabo; vício de linguagem.* No terceiro, ocorre a reutilização de frases de um autor determinado, respectivamente Terêncio e D. Pedro.

Embora as situações sejam diferentes, o efeito da transformação do texto de base é semelhante: a produção de um novo sentido, que contradiz — embora em graus diferentes — o original. Por outro lado, tratando-se de hipotextos consagrados, prestigiados, facilmente identificáveis, a paródia está claramente ao serviço de uma estratégia satírica, tanto mais radical quanto opera sobre um dos redutos menos perceptíveis da ideologia: a linguagem.

Há casos, evidentemente, em que esse efeito não é levado muito longe, ficando-se por um cómico mais ou menos imediato, resultante antes de mais da destruição — por modos diferentes — de um automatismo linguístico; é o que acontece em I. a) e d) ou em II. c) e e). Mas, por exemplo, em I. b), II. b) ou III. b) a situação é outra.

No primeiro caso, a substituição dos dois substantivos está ao serviço da de uma estratégia irónica que contesta um conceito de heroísmo apoiado no reconhecimento público. A forma proverbial confere a esta ironia um cunho de verdade incontestável.

No segundo, a metáfora lexicalizada é ampliada a um ponto que a anula, para o que também contribui o carácter paradoxal dessa ampliação. A questão em foco é agora a pobreza, sendo sublinhado o modo hipócrita como ela (não) é tratada, a começar pela expressão que frequentemente a designa.

No terceiro caso, o acréscimo do adjectivo “económica” à frase atribuída a D. Pedro tem como principal efeito a crítica ao tempo presente, sugerindo que ele terá vindo pôr em causa uma verdade histórica: a independência do Brasil, proclamada por D. Pedro. Traduzindo a descrença na capacidade do seu país para ultrapassar a crise actual, o autor propõe como solução o impossível refazer da história.

Sob formas diferentes, vemos assim como em todos os casos o que está em causa é a tentativa de mostrar como a linguagem, podendo funcionar como *almofada da consciência* (como diz Agustina sobre as frases feitas<sup>7</sup>), pode ser também um bom instrumento para chegar ao *avesso* das coisas e perceber o outro lado das questões.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 16.

6. No final deste breve precurso, teremos talvez verificado o fingimento das palavras do prefácio. Na verdade, não estamos perante a mera reunião de “pedacinhos de papel”, mas perante uma obra coesa. Do mesmo modo, também não estaremos perante *mínimas* — embora a obra nos ofereça uma visão “minimal” de Drummond — mas perante máximas, de outro tipo, aparentemente simples, mas exibindo o mesmo brilho dos verdadeiros aforismos.

*Francisco Topa*

## **ADEUS, SENHORA, QUE EU PARTO.**

### **TRÊS GLOSAS ANÓNIMAS E A IMPUBLICÁVEL VARIAÇÃO DE DOMINGOS MONTEIRO**

1. Em trabalho apresentado há pouco<sup>1</sup>, tivemos oportunidade de coligir — acrescentando uma série de novas informações — os dados bio-bibliográficos disponíveis sobre o poeta setecentista Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral.

Na listagem das suas obras que então apresentámos, fizemos referência a dada altura à indicação de Inocêncio Francisco da Silva segundo a qual Domingos Monteiro (a forma mais usada do seu nome) seria o autor de uma glosa, “imprópria para o prelo”, e portanto inédita, iniciada pelo verso “*Nise, ouço as tuas razões,/ Porém não sei que te diga*”<sup>2</sup>. Na altura, não tínhamos elementos que nos permitissem confirmar nem a existência, nem a atribuição deste texto.

Em pesquisa recente realizada na Biblioteca Municipal do Porto, encontrámos — um pouco por acaso — uma versão manuscrita dessa glosa, expressamente atribuída a Domingos Monteiro. Trata-se do ms. 1912, em que o texto ocupa o fôlio 41 (r. e v.).

Entretanto, no decorrer de outras consultas de códices contendo poemas do século XVIII, fomos recolhendo novas glosas do mesmo mote, todas anónimas. Uma — que designaremos como texto I — faz parte do manuscrito em que se encontra o texto de Domingos Monteiro (fo. 39 r. e v.); outra — que será o texto II — está incluída no ms. 297 (pp. 162 a 164) da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; e uma terceira — o texto III — figura no ms. 1129 (p. 275) da B.M. do Porto.

O objectivo desta nota é pois o de apresentar estes quatro textos, fazendo-os preceder de um breve comentário.

---

<sup>1</sup> *Silva Alvarenga — Contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*, Porto, 1994.

<sup>2</sup> De acordo com Inocêncio (*Dic. Bibl.*, tomo IX), esta atribuição seria confirmada por Francisco Manuel do Nascimento, amigo do autor.

2. Como dissemos, todos os textos desenvolvem um mote comum, que poderia ser apresentado do seguinte modo (deixando de lado pequenas divergências que dois deles apresentam relativamente ao v. 2): *Adeus, senhora, que eu parto;/ descansada ficarás./ Se algum dia te lembrares,/ compaixão de mim terás.* Como é possível perceber de imediato, estamos perante tópicos muito habituais da lírica amorosa, nomeadamente o da despedida e o da infelicidade do amante.

Esta expectativa não é defraudada nas três glosas anónimas, embora se notem diferenças significativas na abordagem do tema. Os textos I e II abordam o mote da forma mais previsível, apresentando-se dominados pelo motivo do sofrimento e pelos protestos de fidelidade do amante. O texto III, pelo contrário, apresenta a partida como uma opção voluntária, justificando-a com a infidelidade — o *novo emprego* — da amada, desenvolvendo depois o tópico da traição, associado ao do sofrimento.

Muito diferente é a glosa de Domingos Monteiro — que será o texto IV —, na medida em que o autor a coloca claramente no terreno da paródia. Retomando uma tradição cujos melhores exemplos na literatura portuguesa se situam talvez no período barroco, Monteiro leva a glosa para o domínio da escatologia, defraudando as expectativas de uma forma susceptível de ser considerada chocante (e de gerar comentários como o de Inocêncio) e imprimindo-lhe um cunho que, mais do que cómico, é sobretudo satírico, pela oposição que estabelece face ao cânone literário que estava em vigor.

Inserido no conjunto da obra do autor, este texto não chega a ser propriamente surpreendente. É verdade que a parte talvez mais significativa da obra de Domingos Monteiro — que foi um respeitável juiz e ocupou importantes cargos no aparelho de Estado — se situa num plano diametralmente oposto, sendo constituída por textos compostos de acordo com as normas neoclássicas, quase sempre dirigidos às personalidades da época. Por outro lado, Monteiro — de acordo com uma referência contida num manuscrito que publicámos no trabalho referido na nota 1 — é o autor de um texto, impresso anonimamente, de certa importância no domínio da doutrina poética: trata-se da *Carta escripta ao Senhor Domingos dos Reys Quita, que serve de resposta a outra, que lhe escreveu hum seu amigo; e corre impressa com os seus versos.* Apesar disso, o autor escreveu uma série de sátiras particularmente ferinas no contexto da chamada *Guerra dos Poetas*, sendo também da sua autoria um interessante ABC poético intitulado *A Peidologia*<sup>3</sup>, que apresenta evidentes afinidades com a glosa em

<sup>3</sup> Porto, Typographia Commercial Portuense, 1836 (trata-se de uma edição póstuma).

causa. Esta obra também foi publicada anonimamente, mas a autoria não oferece dúvidas. Por um lado, há a informação de Inocêncio, que acrescenta que o texto correu largos anos manuscrito; por outro, há pelo menos uma fonte manuscrita que confirma essa atribuição <sup>4</sup>.

Para terminar este breve comentário, falta fazer referência ao ponto de vista formal, aspecto em que os quatro textos se revelam muito semelhantes. Como seria de esperar, apresentam-se constituídos por quatro décimas de redondilha maior, obedecendo — com uma ou outra irregularidade — ao seguinte esquema rimático: ABBAACDDC.

3. Na transcrição do texto, respeitámos fielmente as fontes manuscritas, procurando contudo proporcionar uma leitura acessível, razão pela qual procedemos às seguintes transformações: desenvolvemos as abreviaturas; separámos as palavras que se apresentam unidas e vice-versa; actualizámos a ortografia (assinalando em rodapé as formas originais susceptíveis de serem consideradas características da época); actualizámos e introduzimos, de forma prudente, os sinais de pontuação.

I.

Mote

[fo.39r.]

*Adeus, senhora, qu'eu parto;  
descansada ficarás.  
Se algum dia te lembrares,  
compaixão de mim terás.*

Glosa

É chegado aquele instante  
em que a cruel despedida  
deixa uma alma dividida  
do coração mais amante.  
Mas golpe tão penetrante,  
meu bem, não sei explicar-te.  
Adeus, enfim, que me aparto.  
Lembrem-te meus tristes ais;  
não te posso dizer mais.  
Adeus, senhora, que parto.

<sup>4</sup> Trata-se do manuscrito P-116 da "Portuguese Manuscripts Collection" da Library of Congress (Washington). É uma miscelânea, que inclui na sua sétima parte *A Peidologia, Poema por Domingos Monteiro d'Albuquerque e Amaral*.

Se os meus olhos te ofenderam,  
a minha culpa confesso.  
Perdão deles já te peço;  
bem vês que de amor nasceram.  
Se a magoar-te se atreveram,  
tudo acabado verás.  
E já agora viverás  
um feliz sossego tendo,  
porque sei que em te não vendo  
descansada ficarás.

Temo ser tão desgraçado [fo.39v.]  
que fique no apartamento,  
e da vista e do pensamento  
igualmente separado.  
Mas se em teu peito magoado  
sinais de amor encontrares \*,  
das aflições dos pesares  
que hei-de padecer sem ver-te,  
não queiras nunca esquecer-te,  
se algum dia te lembrares.

Então, se ouvires dizer  
que suspirando morri,  
conhecerás que sem ti  
era impossível viver.  
Então, depois de eu morrer,  
meu amor conhecerás;  
a crueldade verás  
com que me tiraste a vida,  
e chorando arrependida  
compaixão de mim terás.

II.

Mote

[p.162]

*Adeus, senhora, que eu parto;  
descançada ficarás.  
Se algum dia te lembrar,  
compaixão de mim terás.*

---

\* No manuscrito, *encontrarei*.

Glosa

Senhora, adeus, que é preciso \*  
deixar-te e partir depressa.  
Ah, meu bem, já começa  
a dar-me volta o juízo!  
Perco a razão, perco o siso,  
Quando dos teus pés me aparto.  
Nem eu posso ponderar-to;  
sempre me sinto morrer.  
Mas, enfim, isto há-de ser.  
Adeus senhora que eu parto.

Descansa, meu bem, descansa, [p.163]  
que por mais que queira o fado,  
no meu amante cuidado  
ninguem há-de ver mudança.  
Na mais firme segurança,  
dentro da minha alma vais.  
E se te não satisfaz  
o meu amor desta sorte,  
dá-me, meu bem, dá-me a morte;  
descansada ficarás.

Morro, meu bem, certamente,  
se me aparto dos teus pés.  
Porém como a causa tu és,  
morro deveras contente.  
Viver eu de ti ausente  
seria desesperar. [p.164]  
Não, senhora, hei-de acabar  
levando do amor a palma.  
E tu reza-me por alma,  
se algum dia te lembrar.

---

\* No manuscrito, *perciso*.

Cuidas, senhora, que é graça,  
ou é sonhado delírio,  
esta mágoa, este martírio,  
que esta noite por mim passa?  
Oh Deus, que ainda a desgraça  
nisto maior se me faz!  
Deixa, que tu ouvirás  
quanto por teu amor sinto.  
E então, vendo que não minto,  
compaixão de mim terás.

III.

Mote

[p.275]

*Adeus, senhora, que eu parto;  
descansada ficarás.  
Se algum dia te eu lembrar,  
compaixão de mim terás.*

Glosa

Quando de amor andei cego,  
era tão forçoso o amar-te  
quanto me custa o deixar-te,  
vendo que tens novo emprego.  
Vive com feliz sossego,  
que eu não pretendo \* estorvar-to \*\*;  
pois como já me aparto,  
resoluto a mais não ver-te,  
venho somente a dizer-te:  
adeus, senhora, que eu parto.

---

\* No manuscrito, *pertendo*.

\*\* No manuscrito, *estovar-to*.



Ver-te possuir de um traidor  
não posso na minha presença,  
que é menos sentida a ofensa  
na ausência do ofensor.  
Queixas contra o meu amor  
já cruel não formarás.  
E se em laços que amor faz  
eu te prendi a vontade,  
já na tua liberdade  
descansada ficarás.

Na sem razão de deixar-me  
me fazes enlouquecer.  
Mas como sei que és mulher,  
não tenho que admirar-me.  
Nem as delícias de amar-me  
tornes mais a recordar.  
Mas se acaso te ficar  
a imagem da antiga glória,  
desterra-me da memória,  
se algum dia te lembrar

Lá virá tempo, homicida,  
em que sintas ter-me ausente,  
porque a dita não se sente  
senão depois de perdida.  
Porém, como tens nova lida,  
julgo não o sentirás;  
antes tão cruel serás  
que se eu morrer nesta ausência,  
nem sequer por clemência  
compaixão de mim terás.

IV.

Mote

[fo.41r.]

*Adeus, senhora, qu'eu parto;  
descansada ficarás.  
Se algum dia te lembrar,  
compaixão de mim terás.*

Glosa

Nise, ouço as tuas razões,  
porém não sei que te diga.  
Entra a doer-me a barriga,  
temo cagar nos calções.  
Buscarei ocasiões  
em que não venha de parto.  
Perdoa se assim me aparto,  
mas não posso demorar-me.  
Ai, ai, que entro a cagar-me!  
Adeus, senhora, qu'eu parto.

Mas se hei-de ir por mim cagando  
ou tendo dores a fio,  
vou aqui ao teu bacio,  
vai tu daí conversando.  
Deixa-me ir espeidorrando,  
que a merda já vai atrás.  
Caga tu, Nise, e verás  
o cagar que gosto tem;  
porque em tu cagando bem,  
descansada ficarás.

Conversemos! Sem razão,  
maltratas a quem te adora.  
Lá vão dous peidos agora,  
lá vai mais um cagalhão!  
Que grande consolação  
que é esta de cagar!  
Em casa é bom, mas ao ar  
é melhor! E toma atento:  
põe tu, Nise, o cu ao vento,  
se algum dia te lembrar.

[fo.41v.]

*VARIA*

Por ora tenho cursado;  
mas fico na desconfiança  
que esta contínua cagança  
me tem teu rigor causado.  
Se o que até aqui hei cagado  
nenhum abalo te faz,  
as tripas cagar verás,  
cagar alma e teu rigor;  
verei se por tal fedor  
compaixão de mim terás.

*Francisco Topa*

## SOME THOUGHTS ON THE UNIVERSITY ENTRANCE EXAM IN ENGLISH LANGUAGE OF 1993 AND 1994

1) The official “Programa para 1994” envisages three sections in the exam (I: text + appreciation; II: “aplicação linguística”; III: composition). Most university teachers would consider section II (basically, grammar) to be of equal importance to Section I (reading comprehension) or perhaps even Section III (writing skills) but in the 1ª chamada/1994 Section II only merits 11% of the marks available. There should be more balance and interaction across the sections so that the exam would approximate more closely to real language in use: “... integrative tests attempt to assess a learner’s capacity to use many bits (of language) all at the same time, and possibly while exercising several presumed components of a grammatical system, and perhaps more than one of the traditionally recognised aspects of skills”<sup>1</sup>.

2) It seems unacceptable that in the 1ª chamada/1994 only 5% of the marks were attributed to the candidates’ direct/systematic knowledge of grammar, namely verb tenses (question II.2). There must be more space made available for a more comprehensive and challenging analysis of this part of the candidates’ abilities. This could be achieved without resorting to testing formats or techniques with which the candidates are unfamiliar. However at the same time it should also be taken into account that “indirect tests are subject to attacks on their validity in those cases where it is possible to by-pass the ability in question and develop proficiency in the assessment task alone.”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. OLLER, quoted in WEIR, C. — *Communicative Language Testing*, Exeter, Exeter Linguistic Papers, Vol. 11, 1988, 1978, p. 4.

<sup>2</sup> A. KELLY, quoted in WEIR, C. — *Op. cit.*, 1978, p. 7.

3) The distribution of marks should give greater emphasis to the more objective elements of the test (it was only 15% in 1ª chamada/1993), making sure that there is a balance between the skills being tested and also allowing for an element of creativity. The exam does not deal with the skills of speaking and listening whereas, for example, the evaluation system in operation on the English language course at the Faculty of Letter in Porto attributes a 50% weighting to these skills regardless of the mode of evaluation the students opt for.

4) The exam itself should be laid out “on the page” according to the ease of manipulation/access it allows the candidate. For example, a reading text and the questions on that text should be printed “face to face”. This element of test development and production should be given more importance: “Too often, institutional tests are badly typed (or handwritten), have too much text in too small a space, and are poorly reproduced. As a result students are faced with additional tasks which are not ones meant to measure their language ability. Their variable performance on the unwanted tasks will lower the reliability of the test.”<sup>3</sup>

5) The sequence of questions should take into account more the relative importance of the marks they carry (why do the most important always seem to come last when the candidate may be rushing to finish?) in addition to being “accessible”, as mentioned above.

6) As well as providing a page where the mark distribution is fully described (Why the last page, why not on the front of the test?) the marks per question should be printed after each question. Perhaps an indication of the recommended time to be spent per question could be included.

7) In the 1ª chamada/1994 of the marks awarded 49% were based on text prompted questions restricting the candidates who have other skills, for example, in creative writing or vocabulary. There should be more attention paid to this area in order to increase the *construct validity* of the test. (Construct validity is “a form of validity which is based on the degree to which the items in a test reflect the essential aspects of the theory on which the test is based.”)<sup>4</sup>. Readers should consult Hughes A. (1989) pp. 34/37 for further reading on the notions of validity and reliability.

---

<sup>3</sup> HUGHES, A. — *Testing for Language Teachers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 39.

<sup>4</sup> RICHARDS, J., PLATT, J.; WEBER, H. (eds) — *The Longman Dictionary of Applied Linguistics*, London, Longman, 1985, p. 61.

8) The exam should be more aimed at future potential (be more of a diagnostic test) and be less constrained by the syllabus/themes of the candidates learning experience at secondary school (be less of an achievement test). There is a strong sense in which this exam is an end of high school test (and therefore duplicating existing in-school assessment) rather than being a truly external predictive test. In short, it should look forward not backwards.

9) In the 1<sup>a</sup> chamada/1994 question I.D (a text linked to American history) was weighted with 27% of the marks available. This question was entirely retrospective, referring back to the secondary school programme when the *real* purpose of this exam should be predictive: looking forward as to whether the candidates will succeed at university level i.e. the exam should be more clearly focused in terms of its *predictive validity*. Indeed “In a diagnostic situation it may become important not simply the degree of skill which a candidate can bring to the performance of a particular global task, but also to find out precisely which of the communicative skills and elements of language he has mastered... the deficiencies so revealed might form the input to a teaching programme...”<sup>5</sup>.

10) While the above comments deal with problems areas of a largely general nature more specific doubts could also be raised referring to individual questions’ content: in the 1<sup>o</sup> chamada/1994, question I.B.5 is almost impossible to get wrong; I.B.4 requires a personal opinion, through the writer’s eyes(?); II.1 has several answers the same: “in” used for expressing time (in 1825/the summer/the eighteenth century) etc etc. It should be noted that “Knowledge of the elements of a language in fact counts for nothing unless the user is able to combine them in new and appropriate ways...”<sup>6</sup>.

11) Greater care is required in formulating the instructions given to the candidates, both in general and in terms of specific questions (the cloze test instructions in 1<sup>a</sup> chamada/1993 were very poorly worded as were the instructions for the sentence transformations), to put it bluntly the instructions should be “idiot-proof” if the prova is to remain reliable: “This

---

<sup>5</sup> MORROW, K. — *Communicative Language Testing: revolution or evolution* in BRUMFIT, C. J.; JOHNSON, K. (eds.) — *The Communicative Approach to Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 152.

<sup>6</sup> MORROW, K. — *Op. cit.*, p. 145.

is not the place to list all possible features which might make it unreliable, but examples are: unclear instructions, ambiguous questions, items that result in guessing on the part of the test takers.”<sup>7</sup>

12) choice of question type/style is open to debate but surely there is little point in asking specific vocabulary questions when the candidates are allowed to bring dictionaries to the exam, unless the aim is to find out if the candidates can use/read a dictionary. Did all the candidates know they could bring a mono-lingual dictionary? If not the exam was not conducted under the same conditions for all the candidates. And from another more alarming point of view the information required to answer the question on The Boston Tea Party in the 1<sup>a</sup>chamada/1994 is available in some good dictionaries on the market.

13) There is really no need to oblige the candidates to do the same task twice, for example, to write two mini-compositions. Why not just give them a choice of topics to write on once and then utilize the time/space to test a different skill in a more objective and/or communicative manner: “The tasks should give the candidates the chance to assert their communicative independence and allowance should also be made for the creative unpredictability of communication in the tasks set...”<sup>8</sup>

14) Much clearer marking guidelines need to be provided for the teachers marking the candidates’ answers. Simply to say, give full marks to an answer which is “adequada” or “coerente e fundamentada” is not good enough. While all candidates did the same exam, not all the candidates can receive equal treatment in terms of marking unless there are clear, unambiguous guidelines.

15) The guidelines should provide more information on difficult areas such as: how to deal with varying degrees of error; how to deal with candidates who exceed word limits; what kind of cultural content or general knowledge is expected of the candidate; what is acceptable and what is not in the objective sections; what degree of spelling accuracy is expected and whether it is the same for all sections of the exam. The scoring key provided should: “specify acceptable answers and assign points for partially correct responses. ... It should be the outcome of efforts to anticipate all possible responses and have been subjected to group criticism.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> HUGHES, A. — *Op. cit.*, p. 3.

<sup>8</sup> WEIR, C. — *Op. cit.*, p. 41.

<sup>9</sup> HUGHES, A. — *Op. cit.*, p. 41.

16) The problem here has its origin in the lack of objectivity in many sections of the exam: subjective questions → subjective answers → subjective marking. The manner in which *scorer reliability* operates needs to be greatly enhanced. For example by having a thorough discussion of the marking scheme for all the scorers prior to any marking; an easier distribution of marks to follow (not jumping from 3 to 7 to 9 to 2 to 0.6). Ease of administration is crucial to reliable marking, the exam should display a higher level of efficiency: "A valid and reliable test is of little use if it does not prove to be a practical one. This involves questions of economy, ease of administration, scoring, and interpretation of results." <sup>10</sup>.

17) Since reading comprehension carried so many marks it is important that strict guidelines are made available so as to prevent a natural bunching of marks across an equivalent range of 8 → 14 which in no way assists in creating an effective screening of candidates.

18) In 1994 there was a clear lack of correspondence between the two chamadas which created a huge disequilibrium in terms of candidate selection. This imbalance was apparent at a variety of levels: style/source of text, nature of questions, distribution of marks, cultural content (assumed or otherwise) etc etc. There was no *concurrent validity/reliability* in operation in the 1994 exam. There is a great deal of difference between attempting to test the general language proficiency of candidates and a test which may only "enable the level of proficiency to be assessed relative to that of other candidates who take the same test under the same conditions" <sup>11</sup>. Thus very little externally applicable information may be extrapolated from such an exam.

19) The fact that far fewer candidates sit the 2<sup>a</sup> chamada allows for potential differences in terms of the actual physical conditions (seating/lighting/ventilation/etc.) in which the exam is conducted which may influence the results achieved by the candidates. In addition this situation may give rise to differences in the quality/manner of the exam supervision/invigilation that occurred on the two different dates. Conditions which facilitate cheating make any exam unreliable in the extreme. Readers should consult Hughes A. (1989) pp. 152/154 for further discussion of test administration.

---

<sup>10</sup> WEIR, C. — *Op. cit.*, p. 37.

<sup>11</sup> MORROW, K. — *Op. cit.*, pp. 148/149



20) No exam can be considered valid if the candidates are so close to each other (with no empty chair in-between) that they can copy freely. There should be a minimum set of conditions stipulated, for example the distance between candidates, so that the physical conditions in which the candidates sit the exam are as similar as possible in all rooms, at all sites.

21) Faculties can allow themselves little room to complain unless they are more willing to involve themselves more in the entire process of the formulation/production of the exam. "If a test is regarded as important, then preparations for it can come to dominate all teaching and learning activities. And if the test content and testing techniques are at variance with the objectives the course, then there is likely to be harmful backwash."<sup>12</sup> The exam provides an almost unique opportunity for a Faculty to directly influence the composition of its student body and also more indirectly to influence secondary schools to teach up to the level of the exam rather than for a Faculty teach to level they are sent.

22) The exam production process needs to be started much earlier in the academic year to give it more space to have it discussed and worked on and in this manner hopefully produce an improved exam. This work should begin as soon as possible in the following academic year so that the exam corresponds more to the idea that "Tests should be designed to reveal not simply the number of items which are answered correctly, but to reveal the quality of the candidate's language performance."<sup>13</sup>

*N. R. Hurst*

---

<sup>12</sup> HUGHES, A. — *Op. cit.*, p. 1.

<sup>13</sup> MORROW, K. — *Op. cit.*, pp. 145-146.

## RECENSÕES



IGGY ROCA — *Generative Phonology*, col. "Linguistic Theory Guides", Londres/Nova Iorque, Routledge, 1994, xx + 307 pp.

1. Este livro pretende ser uma introdução às correntes modernas da fonologia — mais propriamente, à fonologia de inspiração generativista posterior a *The Sound Pattern of English (SPE)* de Noam Chomsky e Morris Halle<sup>1</sup> —, conforme a própria intenção explícita do autor (p. xv).

Os destinatários que o autor teve em mente durante a elaboração da obra foram os especialistas em sintaxe (p. xv) — logo, leitores com sólidas bases de linguística geral e com uma preparação profunda na sua área específica, mas sem um conhecimento desenvolvido e actualizado dos tópicos de discussão mais recentes em fonologia. Em face destes objectivos, portanto, a obra em causa não se destina a leitores leigos *tout court* na matéria que versa, mas a um grupo determinado de *leigos especiais* para quem a matéria tratada não será, apesar de tudo, totalmente estranha.

Este objectivo de colocar linguistas de certas áreas ao corrente dos desenvolvimentos mais recentes em disciplinas "estranhas" ao domínio de especialização de cada um é, aliás, o objectivo central da colecção em que se insere esta obra — a "Linguistic Theory Guides" —, conforme é dito no prefácio da colecção pelo seu director, Richard Hudson (p. xiii).

Desta forma, pretende-se ainda suscitar novos contributos advenientes do olhar, necessariamente diferente, de certos linguistas sobre questões e matérias acerca das quais reflectem menos frequentemente: o próprio autor de *Generative Phonology*, Iggy Roca, actualmente professor de Fonologia na Universidade de Essex, escreveu e organizou anteriormente diversas obras sobre outras áreas da linguística.

Assim, no livro em questão, coexistem preocupações abrangentes e especializantes: *abrangentes* na multiplicidade de pressupostos teóricos suscitados e *especializantes* na profundidade com que áreas "duras" da fonologia são criteriosamente revistas e percorridas.

2. Um aspecto importante da obra é a assunção do *SPE* como a grande referência teórica inspiradora de uma série de abordagens que, embora aparentemente divergentes, são concebidas e apresentadas de forma unificada sob o rótulo de "*fonologia generativa*" (FG)<sup>2</sup>: embora não original, esta assunção confere maior solidez à ideia de que a obra de Chomsky

<sup>1</sup> CHOMSKY, Noam, HALLE, Morris — *The Sound Pattern of English*, New York, Harper and Row, 1968.

<sup>2</sup> "(...) generative phonologists are brought together by a shared set of problems and questions. (...) One positive result of the present study has been the realisation that there is no disagreement of principle among those who, one way or another, call themselves 'generative phonologists.'" (p. xv).

"(...) Chomsky and Halle's monumental *The Sound Pattern of English (SPE)* has provided an enduring foundation stone for the discipline (...)" (p. xv).

"In particular, I have not found any strong evidence for the existence of different 'schools' (...)" (p. xvi)

e Halle representa, realmente, um marco histórico que, independentemente das críticas e revisões a que tenha sido sujeita, constitui uma referência inevitável para todos quantos, após a sua publicação, se dedicaram aos estudos fonológicos.

De acordo com as palavras de Roca<sup>3</sup>, é na filiação teórica dos autores das várias “correntes” pós-*SPE* (como a fonologia autosegmental, a fonologia métrica e a fonologia lexical) na obra de Chomsky e Halle que se encontra o factor unificador de todos eles e é tal filiação que permite agrupá-los sob a designação comum de “fonólogos generativistas”.

Este aspecto exclui do âmbito do estudo em análise os seguidores da fonologia estruturalista, de que a obra não contempla, em nenhum ponto, uma síntese, ainda que crítica. Assim, as referências à obra de Trubetzkoy — que, para esse “outro lado” ignorado da fonologia, é tão importante e fundamental como o *SPE* para os generativistas — são, neste livro, fugazes, raras e laterais, mesmo, por exemplo, quando Roca se lhe refere para reconhecer a Trubetzkoy um inegável papel precursor na génese e na teorização do conceito de “traço distintivo”, tão importante para a FG.

Mesmo tratando-se de uma introdução à fonologia *generativa*, a ausência de uma contextualização histórica que sublinhasse e *criticasse* os pontos fundamentais da fonologia estruturalista — levando dessa forma o leitor a aperceber-se mais claramente da génese e das motivações do aparecimento da FG — empobrece de alguma forma esta obra. Esta atitude exclusivista, aliás, contrasta com a de outras introduções à fonologia<sup>4</sup> e contradiz um objectivo inicial do próprio autor, expresso no prefácio (p. xvi), quando é citada uma passagem de John Goldsmith (o principal teorizador da fonologia autosegmental)<sup>5</sup> em que se defende que, em vez de optar por uma teoria, o linguista deve, das diversas teorias disponíveis, escolher e combinar os aspectos que ofereçam as melhores respostas para os diversos problemas em estudo<sup>6</sup>.

3. Como dissemos, o autor inclui nesta sua introdução à fonologia generativa todas as correntes que, de uma forma ou de outra, se revêem nos princípios fundamentais do modelo da FG proposto pelo *SPE*.

O termo “fonologia generativa”, nesta obra, ocorre assim com um sentido lato que inclui não só a “FG *standard*” decalcada restritivamente do *SPE*, mas que engloba também os desenvolvimentos posteriores de correntes que, não negando os princípios basilares de Chomsky e Halle, abrem novos caminhos na exploração fonológica das línguas<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Vd. nota 2.

<sup>4</sup> Cf., p. ex., LASS, Roger — *Phonology — An introduction to basic concepts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, que tem, à partida, objectivos mais generosos do que os de Roca, propondo-se ser uma introdução geral a todas as correntes da fonologia, e DURAND, Jacques — *Generative and Non-linear Phonology*, London/New York, Longman, 1990, que, embora sendo uma introdução à FG (tal como o livro de Roca), contém um capítulo inicial reservado à apresentação crítica da fonologia estruturalista.

<sup>5</sup> “(...) *the task of the linguist is not to choose among theories so much as it is to select and then integrate the best of all currently available framework into a new, more satisfactory model*” (GOLDSMITH, John — *Vowel Harmony in Khalkha Mongolian, Yaka, Finnish and Hungarian*, in “Phonology Yearbook”, 2, 1985, p. 254, cit. por Roca, p. xvi).

<sup>6</sup> Neste contexto, recordamos as palavras do biólogo e epistemólogo Francisco Varela: “(...) *qualquer ciência que descure o seu passado arrisca-se a repetir os seus próprios erros — e fica sem perspectivas em relação ao seu desenvolvimento*.” (VARELA, Francisco — *Conhecer — As ciências cognitivas, Tendências e Perspectivas*, trad. port., Lisboa, Instituto Piaget, s/d, p. 23).

<sup>7</sup> Vd. nota 2. Como exemplo de uma obra de introdução à FG que, de forma mais restritiva, engloba sob tal etiqueta unicamente os modelos propostos pelo modelo “clássico” do *SPE*, é possível citar DELL, François — *Les règles et les sons — Introduction à la phonologie générative*, Paris, Hermann, 2.<sup>a</sup> ed. rev. e aum., 1985 [reimp. 1992].

Apesar desta aceitação dos princípios fundamentais do *SPE*, alguns aspectos da teorização de Chomsky e Halle não deixam de ser criticados nesta obra. No mesmo capítulo — o primeiro — que dedica à síntese dos aspectos fundamentais do *SPE*, o autor refere as críticas que os autores das correntes pós-*SPE* — a fonologia autosegmental, a fonologia lexical e a fonologia métrica — dirigiram à obra de Chomsky e Halle. De todas essas críticas avulta a recusa do *segmentalismo* patente no *SPE*, que Roca percorre nas pp. 3 e ss. do seu livro: embora confira à noção de “traço distintivo” o estatuto de verdadeira *unidade fonológica*, concebendo os segmentos como combinações de superfície dessas unidades, o *SPE* não desiste de procurar ao nível de tais segmentos todos os factos fonologicamente relevantes, fazendo do modelo que propõe um modelo *unilinear* (p. 3).

O que as correntes posteriores vêm demonstrar é que existem factos fonologicamente pertinentes — o acento, o tom, a duração, entre outros (pp. 3 e ss.) — que não podem ser explicados em função unicamente do nível dos segmentos; eles pertencem a níveis *sobrepostos* (pp. 40 e 41), o que faz com que se fale de tais abordagens em termos de *fonologia não-linear*<sup>8</sup>. O autor propõe que se fale, de preferência, em *fonologia multilinear* (p. 262, nota 2).

4. No intuito de introduzir todas as abordagens *multilineares* da fonologia, a obra de Roca vem completar uma bibliografia já razoavelmente extensa. Além dos textos fundadores das diversas correntes — que o autor inclui na bibliografia final do livro<sup>9</sup> —, encontravam-se já disponíveis quer introduções a correntes específicas<sup>10</sup>, quer introduções genéricas a várias correntes<sup>11</sup>.

A estrutura da obra reflecte, da parte do seu autor, a já referida preocupação de abrangência e de profundidade: depois dos dois prefácios — um do director da colecção, repetido em todas as obras da mesma, e outro de Iggy Roca — e de uma lista de abreviaturas (muito útil, pois, como em todas as obras de inspiração generativista, elas abundam ao longo de todo o texto), a obra propriamente dita divide-se em cinco capítulos principais, cada um dos quais dedicado a uma das correntes abordadas ou a um tema muito específico.

No primeiro capítulo (“Phonological representations”), são sintetizadas as principais propostas do *SPE*, juntamente com as críticas mais importantes de que foram alvo por parte das correntes que lhe sucederam; no segundo (“Lexical redundancies”), são apresentados os pontos principais da fonologia lexical; o terceiro (“Basic elements”) expõe a questão dos traços distintivos e das relações de hierarquia e dependência entre traços; o quarto (“The sonority fabric”) sintetiza as questões relacionadas com as estruturas silábicas e a fonologia métrica; e, finalmente, o quinto capítulo (“Domains and modes of application”) introduz questões relacionadas com a prosódia.

O volume fecha com as notas de todos os capítulos (a comodidade de leitura lucraria se estas notas aparecessem no pé de cada página ou, pelo menos, reunidas no final de cada

<sup>8</sup> Cf., p. ex., DURAND — *Op. cit.*

<sup>9</sup> Recorde-se que alguns desses textos estão parcialmente traduzidos para o português em MATEUS, Maria Helena Mira; VILLALVA, Alina (orgs.) — *Novas perspectivas em Fonologia*, Lisboa, Laboratório de Fonetica da Faculdade de Letras de Lisboa, 1985, com um prefácio de Maria Helena Mateus.

<sup>10</sup> Cf., p. ex.: MOHANAN, K. P. — *The Theory of Lexical Phonology*, Dordrecht, Reidel, 1986, para a apresentação da fonologia lexical; GOLDSMITH, John A. — *Autosegmental and Metrical Phonology*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, para uma introdução à fonologia autosegmental e à fonologia métrica.

<sup>11</sup> Cf., p. ex., DURAND — *Op. cit.*, ou KATAMBA, Francis — *An Introduction to Phonology*, London/New York, Longman, 1989.

capítulo), uma extensa lista bibliográfica (um óptimo elemento de trabalho para quem queira prosseguir uma investigação nesta área com base em referências bibliográficas abundantes, seguras e recentes) e três índices — de autores, de assuntos e de línguas citadas. Estes índices revelam-se também bons instrumentos de trabalho, facilitando o acesso directo e rápido a partes específicas do corpo de texto.

O índice de línguas citadas — que fornece ainda indicações sobre a genealogia e a geografia das mesmas — confirma que o português não é referido uma única vez ao longo de toda a obra, apesar de alguns aspectos da fonologia da língua (como o acento, as estruturas silábicas, os ditongos, etc.) se prestarem e terem sido já objecto de estudos fonológicos no quadro teórico das abordagens multilíneas (ou não-lineares) <sup>12</sup>.

5. Na apreciação final desta obra, diremos que ela se revela uma boa fonte de saber para quem queira iniciar-se ou aprofundar os seus conhecimentos na matéria em estudo — as correntes da FG pós-SPE. A organização do volume em capítulos vincadamente repartidos por assuntos, domínios e correntes ajudará o leitor a organizar os dados que for adquirindo e contribui para um aprofundamento considerável das questões tratadas; a deliberada opção teórica pelo modelo generativista, com a exclusão da referência a qualquer outro quadro teórico alternativo, se bem que algo limitadora nos termos anteriormente referidos, terá, de certa maneira, a vantagem de situar o leitor num quadro teórico bem definido; a bibliografia e os índices, conforme já referido, constituem bons elementos de trabalho para um desenvolvimento dos assuntos apresentados.

A esta obra, porém, faltaria talvez um capítulo de síntese final onde as diversas perspectivas apresentadas ao longo do texto fossem sujeitas a uma abordagem contrastiva sintetizadora.

Se esta obra não consegue ser uma introdução *directa* às correntes da fonologia que se propõe apresentar — isto é, uma introdução que possa ser lida e assimilada por um leitor qualquer, mesmo com alguma formação em linguística —, isso deve-se acima de tudo à deliberada opção inicial de servir de introdução à fonologia *generativa*, escrita para sintacticistas (p. xv) — acrescentaríamos que escrita para sintacticistas *generativistas* — que dominem previamente não só os pressupostos gerais da gramática generativa mas também o rigor formalista presente nos escritos generativistas.

Este livro de Roca presta-se, como tal, a ser um óptimo complemento de outras leituras, quer no âmbito geral da linguística, da fonologia e da gramática generativa, quer no âmbito mais específico do estudo da fonologia multilinear ou não-linear, a par de obras — como a de Durand <sup>13</sup> — talvez mais abordáveis num primeiro momento graças a uma exposição mais gradual dos diversos conceitos e a uma contextualização histórica mais clara das diversas questões em confronto.

João Veloso

---

<sup>12</sup> Cf., p. ex., os estudos reunidos em *Actas do Workshop sobre Fonologia/Proceedings of the Workshop on Phonology (Coimbra, 27-28 Setembro 1993)*, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, 1994.

<sup>13</sup> DURAND — *Op. cit.*

HISTORIOGRAFIA GRAMATICAL (1500-1920). LÍNGUA PORTUGUESA – AUTORES PORTUGUESES. Compilação e organização de Simão Cardoso, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Anexo VII, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1994, 324 S.

Die Arbeit ist ein Teil einer umfangreichen Habilitationsschrift an der Universität Porto. Ausgangspunkt war die durch Verfasser festgestellte spärliche Bibliographie zur portugiesischen Linguistik. Er stützt sich auf veröffentlichte Kataloge, von denen der Katalog der Drucke des 16. Jahrhunderts der Nationalbibliothek Lissabon der jüngste ist (1990); der nächste datiert bereits von 1970 (Reservados da Biblioteca Geral von Coimbra).

Im übrigen sind nur portugiesische Bibliotheken — und die Nationalbibliothek von Rio de Janeiro — benutzt worden, allen voran die Lissaboner Nationalbibliothek, die der Ajuda, die Universitätsbibliothek von Coimbra.

Im Umfang des Bandes bezieht sich die Hälfte der untersuchten Sprachen auf das Portugiesische, es folgen das Lateinische, Spanische, Französische, Italienische; auch brasilianische und afrikanische sind zu nennen, wobei uns an die linguistische Aktivität der Jesuiten erinnern.

Es folgt ein chronologischer Index, der ein schnelles Suchen ermöglicht und die wachsende Dichte von Werken im 18. und 19. Jahrhundert anschaulich belegt.

Man kann dem Vorwort — von Jorge Morais Barbosa, Coimbra — zustimmen, daß «eventuelle Lücken dieser Bibliographie nicht Wert und Nützlichkeit» schmälern.

Zu Pêro Magalhães de Gândavos Regras que ensinam a maneira de escrever..., Lisboa 1574, muß die fehlende deutsche Edition in Portugiesische Forschungen der Görres-Gesellschaft, Band 9 1969, 110 bis 135, die mit Sicherheit in der BN Lissabon vorhanden ist, ergänzt werden.

Düsseldorf

*Rolf Nagel*



## SUMMARIES



ANA MARIA BARROS DE BRITO, **Sobre algumas construções pseudorelativas em Português** (*On some Pseudorelative Constructions in Portuguese*)

This article attempts to analyse a complex of pseudorelative constructions, introduced by Verbs of perception or expressions of a presenting type or those included in certain “independent” constructions. In common with the relatives they have the structure of encasement of oration of *que* in a NP. But they have properties which distinguish them: (i) they do not take a relative morpheme, only the complementator *que* and therefore the “co-referential” interpretation is derived from the direct identification of the content of the empty category by the stroke [+CONC] in COMP and indirectly by the superior NP; (ii) the pseudorelatives have, in general, a tense which depends on that of the master oration, described as a COMP [- IND. T.]. This aspect allows us to position the pseudorelatives closer to infinitive and gerundial constructions.

FÁTIMA OLIVEIRA, **Aspecto, Referência Nominal e Papéis temáticos** (*Aspect, Nominal Reference and Thematic Roles*)

This article investigates the question of correspondence between the referential type of NP and the aspectual constitution of predical verbs. Based on a type of event semantics with lattice structures, an attempt is made to articulate the influence which the type of nominal reference has in certain argumentative positions in the aspectual determination of phrases. By resorting to a conception of thematic proto-roles (understood as a complex of semantic properties), an attempt is made to establish the extent to which some of these properties condition the semantic relation established between predical verbs and their arguments. The understanding of these questions is of crucial importance for determining the nature of the relation between Semantics, Lexics and Syntax, and how it can be established.

FERNANDA IRENE, **Deixis e Poesia** (*Deixis and Poetry*)

The best way to pay homage to a writer is to read his works; thus, the point of departure for this article is an analytical reading of some of Óscar Lopes’ texts on *deixis* and on *poetry* and attempts to make clear the way in which, in these texts, these two themes are implicitly and productively articulated and contaminated by each other. In order to develop some aspects of a possible association between *deixis* and *poetry* this article is centred on an analysis of Eugénio de Andrade’s poetry, and attempts to emphasize its *showing, ostensive-deictic* character.

## SUMMARIES

ISABEL MARAGARIDA DUARTE, **Acordes com outra voz: a partir de "Efeitos de polifonia vocal n'O Primo Basílio" de Óscar Lopes** (*Harmonies in a Different Voice: After Óscar Lopes' "Efeitos de polifonia vocal n'O Primo Basílio"*)

This article attempts to apply certain suggestions taken from Óscar Lopes' article "Efeitos de polifonia vocal n'O Primo Basílio" to some exemplifying passages of discourse in the novel *Os Maias*. The examples chosen show that those theories which consider that reported speech has three different forms (direct speech, indirect speech and free indirect speech) do not do justice to the whole complex range of voices which makes up Eça's novel.

A. GIROLAMI-BOULINIER; MARIA DA GRAÇA PINTO, **A linguagem oral e escrita em línguas românicas** (*Oral and Written Language Levels in Romance Languages*)

The authors studied the oral and written language level of children attending the fourth year of Primary school in Castilian, Catalan, French, Italian and Portuguese.

With this purpose in mind, they collected, for each language, the narratives (oral and written) of 60 children belonging to whole classes and constituting representative samples, in Barcelona, Paris, Turin and Porto.

For each language, they compared the mean number of words, the syntactic structures (complete sentences and descriptive presentations), the terms (syntagmatic groups) linked to the main verb of the structures and the vocabulary (grammatical and lexical words) used.

It was thus possible to establish a dictionary of the different lexical words used in connection with the proposed topics.

In general, the "language situation" is, on average, of the same type. Such a detailed study shows the similarities and differences peculiar to each language and underlines the possibility of learning languages, which are very similar.

Moreover the scores obtained allow us to compare the level of a child with the mean scores corresponding to his/her class and to deduce, if necessary, what can be done to improve his/her language ability.

ANDRÉ GIROLAMI-BOULINIER, **Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté** (*Language: a method leading to a «pédagogie de l'immédiateté»*)

According to Andrée Girolami-Boulinier, in order to practice what she calls "la pédagogie de l'immédiateté", it is necessary to take into account two aptitudes: first, to *listen and memorize* the sentences which are presented orally to the listeners and, second, to *see and memorize* the sentences which are read. In fact, the grasping of the sentence should lead to its comprehension. Andrée Girolami-Boulinier demonstrates her method, showing how indirect reading "lecture indirecte" works, and its implications, and the impact — in pedagogical terms — of the immediate and exact grasping of the parts and sub-parts of the sentence.

M. GOMES DA TORRE, **Imported models: a tradition of English-language teaching in Portugal**

In this paper I try to demonstrate how the importance of the English language outside Britain was recognised by early Portuguese grammarians and how the latter were attentive, especially during the eighteenth and nineteenth centuries, to foreign models and transferred them to their books.

CLARA BARROS, **«Porque» e «Ca»: aspectos do discurso «justificativo» no texto do Foro Real** (*«Porque» and «Ca»: Aspects of the «justificative» discourse in the text of the Foro Real*)

In an analysis of the legal text of the *Fuero Real* the existence can be noted of a “justifying” discourse which accompanies the legislative discourse: the author attempts to make this clear through a formalization of different uses of the conjunctions *porque* and *ca*, given that these constructions constitute a frequent and typical expression in the “justifying” discourse in the text under analysis.

SIMÃO CARDOSO, **A Gramática latina no séc. XVI — as “partes orationis” na Gramática do P.<sup>o</sup> Manuel Álvares (1572) e na Minerva de Sanctius (1587)** (*Latin Grammar in the 16th Century — the “partes orationis” by Father Manuel Álvares (1572) and in Minerva by Sanctius (1587)*)

The study of the so-called “partes orationis” has long occupied philosophers and grammarians. In approaching this problem in “Gramática Latina” by Father Manuel Álvares, this article intends to show how the word is studied, both in the greco-latin tradition and under the influence of rationalism coming from western grammar; the pedagogically inspired “Gramática Latina” is compared with Sanctius’ *Minerva*, a grammar understood as a science and subordinated to the “causæ”.

ARNALDO SARAIVA, **Óscar Lopes e a Busca do Sentido** (*Óscar Lopes and the Busca do Sentido*)

In his “search for the meaning” of mainly 19th and 20th century Portuguese texts, Óscar Lopes is working like a traveller, an adventurer and a detective; disregarding rigid methodology, yet making use of his multidisciplinary knowledge, he is interested in what is said and what is suggested, he follows threads or directions in the text and also attempts to make meaning of the possible meanings of the text.

## SUMMARIES

ISABEL PIRES DE LIMA, **À Procura de um Rosto ou de uma Voz — o ensaísmo literário de Óscar Lopes e eu** (*In Search of a Face or of a Voice — Óscar Lopes' Literary Essays and Me*)

After having evoked the type of human and pedagogical relationship which binds the author to Óscar Lopes, a global approach to his literary essays is attempted, taking account of the following main ideas:

- the integrating aspect of the different areas of knowledge of Óscar Lopes' essays;
- the awareness that the literary text is an open-ended text to which each reader gives new life;
- the assumption of the essays as a fragile attempt in search for meaning(s), which is connected to its dialogical aspect;
- literary historiography as a narration which leads to self-awareness.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, **Reescrever a História** (*Rewriting History*)

In recent decades structures and forms of the historical novel have reappeared. This article attempts to study the way in which Agustina Bessa Luís introduces History into the present of narration and how this is transformed by the influence of characters and things which happened in the past.

ANA PAULA QUINTELA FERREIRA SOTTOMAYOR, **A Esperança de Prometeu** (*The Hope of Prometheus*)

The author analyses two Portuguese literary productions based on the myth of Prometheus: *Prometeu Libertado* (*Prometheus Unbound*) by Guerra Junqueiro — left unfinished and posthumously edited in 1926 — and *Canto de Prometeu* (*Prometheus' Song*) by João de Barros (1951). The former, which presents the release of Prometheus by Jesus, is one of the Christian versions of this myth written in the 19th century, the latter, that contains the rebel's lament, comes close to *Prometheus* by Goethe or even to the Aeschylean tragedy. In both Portuguese poems the Titan achieves the freedom of the mind through hope.

MARIA JOÃO REYNAUD, **Raúl Brandão: ficção e infância** (*Raúl Brandão: Fiction and Childhood*)

Raúl Brandão and Maria Angelina Brandão's *Portugal Pequeno* is generally underestimated in the context of Brandão's work. In this article the author attempts to reread this work in the light of a modernity which has gone unnoticed, emphasizing a certain number of aspects which make this work a(n) (ignored) classic of Portuguese children's literature.

## SUMMARIES

FRANCISCO TOPA, *A História de João Grilo — Do conto popular português ao cordel brasileiro* (*The Story of João Grilo — From Popular Portuguese to Brazilian Trash Literature*)

This article attempts to study the story in popular Portuguese tradition surrounding the figure of the sooth-sayer João Grilo. This somewhat oblique narrative — which besides elements of predicting stories and some features of marvellous stories, presents facetious characteristics — is here studied from a comparative perspective, in the area of popular Portuguese stories (and also of children's literature) and of Brazilian trash literature.

MARGARIDA L. LOSA, *Presentificação e efeito de empenhamento: Breves considerações acerca da redução da distância narrativa no romance politicamente empenhado dos anos trinta e quarenta* (*The effect of commitment: Brief considerations about the curtailing of narrative distance in some politically committed novels of the thirties and forties*)

This paper associates the narrative technique of «presentification», i.e., the curtailing of temporal distance between the time assigned to the story and the time assigned to its narration (a technique one tends to associate with modernist experimentalism), with the search for an *effect of commitment* such as authors of the *new social realist movement* intended to generate in their readers. Authors like Ignazio Silone, Jorge Amado, António Alves Redol and, in a different key, Graciliano Ramos, seem to bring fiction so close to extra-fictional reality that it is as if they wished to lead their readers to intervene in that reality themselves. In this way we have a kind of narrative fiction that mixes a documentalism often similar to journalistic reportage with a lyric propensity to voice emotions of people who are (re)presented as being still alive, living close to us and in need of our solidarity.

GONÇALO VILAS-BOAS, *Christoph Geiser trifft Robert Walser in Thum. Geisers "Jakob von Guntens Traum"* (*Christoph Geiser meets Robert Walser in Thum. "Jakob von Guntens Traum" by Geiser*)

In this article the author analyses the intertextual relations between Geiser's text and *Kleist in Thum* and *Jakob von Gunten* by Robert Walser; thereby, account is taken of the opposition between exterior and interior space and the structuring function of the dream/desire.

JOHN GREENFIELD, *A Sermon on Stones? A Note on Volmar's Daz Steinbuoch*

The author analyses the thirteenth century lapidary *Daz steinbuoch* by the cleric Volmar, and argues that its structure follows that of the sermon, as set out in medieval treatises on the *ars prædicandi*, in that the argument put forward by this work (i.e. that stones have magic powers), is upheld by quoting from the Holy Scripture.

## SUMMARIES

RUI CARVALHO HOMEM, **Retórica do riso: comédia, sátira e um dia na Feira com Ben Jonson** (*Rhetoric of laughter: comedy, satire and a day at the Fair with Ben Jonson*)

Using as a point of departure a brief consideration of the characteristically unstable relationships between such codes as comedy and satire within genre theory, this essay goes on to apply those critical concerns to a reading of the work of the Renaissance dramatist Ben Jonson, with particular reference to his comedy *Bartholomew Fair*. It is argued that this text fully confirms a tendency, already discernible in some of his previous comedies, for Jonson's certainties as a satirist to be drastically questioned. Contributions from social history and anthropology are brought in to help account for the replacement of satiric inculcation by an exculpatory perspective deeply rooted in the understanding and in the dramatic/theatrical practice of comedy.

MARIA JOÃO PIRES, **A Demanda da Linguagem em "The Garden of Cymodoce" de A. C. Swinburne** (*The Quest of Language in A.C. Swinburne's "The Garden of Cymodoce"*)

Within an overall view of A.C. Swinburne's poetic work "The Garden of Cymodoce" is situated at a point of transition between thematic vectors of transgression and loss and the affirmation of spirituality as seen in the final stage of his work. Thus, this article attempts essentially to detect the ways in which the poem is lead back to this affirmation through poetic strategies constructed on the potentiation and the polyvalence of meaning which are characteristic of poetics at the end of the last century.

MARIA JOÃO PIRES, **Literatura e Teologia: A melhor forma de recontar Babel** (*Literature and Theology: The best way to recount Babel*)

This work attempts to detect some of the theoretical implications which result from the interdisciplinary convergence between literature and theology in the 20th century. Essentially this article attempts to problematize the importance which an analysis of biblical language has in bringing together these two disciplines and in particular the Bible and the world.

A. FERREIRA DE BRITO, **Vozes da Resistência na revista luso-francesa Afinidades durante o período da Ocupação** (*Voices of the Resistance in the Luso-French Review Afinidades during the Period of the Occupation*)

The Luso-French review *Afinidades* was published in Lisbon during the occupation of France. Although the political climate was not favourable, owing to the regime's sympathies for Hitler and Mussolini, this review was a forum for intelligent resistance to the Germans and to the government of Vichy. In it all the great poets of the Resistance are represented, thereby feeding a francophile audience with hope for Liberation.



## SUMMARIES

FÁTIMA OUTEIRINHO, **As traduções da obra de Rousseau em Portugal: texto e paratexto** (*The Translations of Rousseau's Work in Portugal: Text and Paratext*)

This article on the Portuguese translations of Jean-Jacques Rousseau's work intends to bring to light new elements which can lead to a closer knowledge of Rousseau's reception in Portugal. The phenomenon of the translator is analysed in regard to its informative wealth, as is the way and nature of penetration in the reception of this author, thereby allowing us to explain the reasons which lead to a late boom of translations.

MARIA JOSÉ COSTA; MARIA EMÍLIA TRAÇA, **Lembranças** (*Recollections*)

In these lines the authors bear witness to their personal experience and their admiration of Prof. Óscar Lopes.

FRANCISCO TOPA, **Drummond Minimal — Revisitação de O Averso das Coisas** (*Minimal Drummond — Revisiting O Averso das Coisas*)

In this note the author gives a brief account of *O Averso das Coisas*, a work by Carlos Drummond de Andrade, which was published posthumously. This collection of aphorisms (which the author calls *minimal*) is organized from A to Z, and is characterized by a humour which is rarely on the side of happiness and attempts to reveal the darker side of things.

FRANCISCO TOPA, **Adeus, senhora, que eu parto — Três glosas anónimas e a impublicável variação de Domingos Monteiro** (*Adeus, senhora, que eu parto — Three anonymous comments and Domingos Monteiro's unpublishable variation*)

In this note the author presents and publishes four eighteenth century comments, taken from manuscripts of the time, under the motto "*Adeus, senhora, que eu parto (...)*". Three of them are anonymous, while the other, which was thought to be lost and is a parody of evident eschatologic content, is by Domingos Monteiro.

NICOLAS HURST, **Some thoughts on the university entrance exam in English Language of 1993 and 1994**

This brief article is an attempt to criticise, in the constructive sense of the word, the development, production and administration of the 1993 and 1994 versions of the national exam in English Language. The mere existence of the exam can be said to be wholly positive but this does not mean that there is no room for improvement.

## ÍNDICE

Apresentação.....	5
Dados biográficos do Prof. Óscar Lopes.....	9
<b>Artigos</b>	
ANA MARIA BARROS DE BRITO — <i>Sobre algumas construções pseudo-relativas em português</i> .....	25
FÁTIMA OLIVEIRA — <i>Aspecto, referência nominal e papéis temáticos</i> .....	55
FERNANDA IRENE — <i>Deixis e poesia</i> .....	75
ISABEL MARGARIDA DUARTE — <i>Acordes com outra voz: a partir de «Efeitos de polifonia vocal n'Ó Primo Basílio» de Óscar Lopes</i> .....	91
A. GIROLAMI-BOULINIER e M. GRAÇA PINTO — <i>A linguagem oral e escrita em línguas românicas</i> .....	105
ANDRÉ GIROLAMI-BOULINIER — <i>Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté</i> .....	121
M. GOMES DA TORRE — <i>Imported models: a tradition of English-Language Teaching in Portugal</i> .....	135
CLARA BARROS — <i>«Porque» e «ca»: aspectos do discurso «justificativo» no texto do Foro Real</i> .....	149
SIMÃO CARDOSO — <i>A gramática latina no séc. XVI</i> .....	159
ARNALDO SARAIVA — <i>Óscar Lopes e A Busca de Sentido</i> .....	175
ISABEL PIRES DE LIMA — <i>À procura de um rosto ou de uma voz</i> .....	181
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>Reescrever a História</i> .....	189
	475

ANA PAULA Q. F. SOTTOMAYOR — <i>A esperança de Prometeu</i> .....	221
MARIA JOÃO REYNAUD — <i>Raul Brandão: ficção e infância</i> .....	233
FRANCISCO TOPA — <i>A história de João Grilo</i> .....	245
MARGARIDA L. LOSA — <i>Presentificação e efeito de empenhamento</i> ...	275
GONÇALO VILAS-BOAS — <i>Christoph Geiser trifft Robert Walser in Thun, Geisers «Jakob von Guntens Traum»</i> .....	287
JOHN GREENFIELD — <i>A sermon on stones? A note on Volmar's Daz Steinbuoch</i> .....	295
RUI CARVALHO HOMEM — <i>Retórica do riso: comédia, sátira e um dia na Feira com Ben Jonson</i> .....	301
MARIA JOÃO PIRES — <i>A demanda da linguagem em «The Garden of Cymodoce» de A. C. Swinburne</i> .....	349
MARIA JOÃO PIRES — <i>Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel</i> .....	359
A. FERREIRA DE BRITO — <i>Vozes da Resistência na revista luso-francesa Afinidades durante o período da Ocupação</i> .....	371
FÁTIMA OUTEIRINHO — <i>As traduções da obra de Rousseau em Portugal: texto e paratexto</i> .....	395
<b>Varia</b>	
MARIA JOSÉ COSTA e MARIA EMÍLIA TRAÇA — <i>Lembranças</i> .....	421
FRANCISCO TOPA — <i>Drummond minimal</i> .....	423
FRANCISCO TOPA — <i>Adeus, senhora, que eu parto</i> .....	431
NICOLAS HURST — <i>Some thoughts on the university entrance exam in English Language of 1993 and 1994</i> .....	441
<b>Recensões</b> .....	447
<b>Summaries</b> .....	455
<b>Anexos</b> .....	465