

REVISTA DA FACULDADE
DE LETRAS DO PORTO

LINGUAS E LITERATURAS



II Série • Vol. VIII • 1991

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
SÉRIE DE
« LÍNGUAS E LITERATURAS »

Publicação anual

Propriedade — Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sede e redacção — Faculdade de Letras do Porto, Rua do
Campo Alegre, 1055 — 4100 PORTO - Portugal

Director — Presidente do Conselho Científico

Organizador — Delegado da Comissão Científica de Línguas
e Literaturas Modernas

Tiragem — 500 exemplares

Execução gráfica — Imprensa Portuguesa, R. Formosa, 108-116
4000 PORTO

Depósito legal n.º 50 056/91

Os trabalhos publicados são da responsabilidade
exclusiva dos seus autores.

ARTIGOS

INÊS DE CASTRO — OUTRA ERA A VEZ

II PARTE *

2. Razão de estado ou complexo de Édipo?

Adivinhas de Pedro e Inês, de Agustina Bessa Luís, não é mais uma história sobre o consagrado par, mas a tentativa de desvendar as *adivinhas*, isto é, as motivações, as razões, os verdadeiros sentimentos dos personagens envolvidos na história.

Abandonando a sequência cronológica rígida, Agustina 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 — Inês e Pedro tornam-se personagens de romance, deixam de obedecer ao que sobre eles se escreveu, para se transformarem em criaturas de Agustina, tão suas quanto as desprovidas de uma referencialidade objectiva.

«A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção do mais humilde dos cabaneiros e zagalos»¹²⁷.

Considerando-se capaz de dominar a linguagem, como os primitivos dominaram o fogo, Agustina tem consciência da sua importância na construção de um universo narrativo que se nos apresenta mais interpretativo do que expositivo. É este domínio da linguagem que ela atribui a João das Regras, justificando assim a sua vitória nas cortes de 1385: «A linguagem adquiriu a carga simbólica que

* A I Parte foi publicada no vol. VII — 1990, pp. 103-135.

¹²⁷ Luís, Agustina Bessa — *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães, Ed., 1983, p. 224.

tinha o fogo, (...) A importância que teve a palavra e os caracteres da linguagem na confirmação da nacionalidade atingiu a sua expressão mais viva na pessoa do Dr. João das Regras. Aí Inês foi definitivamente desenraizada do solo português, e a sua descendência não teve mais recuperação possível»¹²⁸.

A palavra, construtora da verdade desejada, é também máscara. Agustina é bem consciente deste seu trabalho de esclarecimento-encobrimento, da sua tarefa de desvendar o íntimo das personagens, as suas *adivinhas*:

«As adivinhas de Pedro e Inês ficam entregues à imaginação do público, dos leitores, sobretudo aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional e sabem que ela nos é imposta do exterior, primeiro que tudo»¹²⁹.

Estamos, pois, perante uma narradora interveniente, que desde a primeira página assume uma 1.^a pessoa, de características muito próprias.

O início do romance («Fui há muitos anos à Quinta das Lágrimas, onde se diz que Inês foi morta»¹³⁰) situa a narradora homodiegética na actualidade, apesar de, usando da liberdade que a narração lhe confere, ela poder interferir na diegese sempre que isso lhe pareça conveniente.

A introdução das personagens históricas faz-se através da memória e da reminiscência, «Pensei em Inês, com um certo encanto que depressa se esgotou e perdeu. Muitos anos depois, repentinamente, ocorreu-me tudo aquilo, e Inês corporizou-se na desconhecida de vestido verde tão extraordinário e que só numa dança tinha cabimento»¹³¹.

A partir deste momento as personagens históricas, convocadas através de figuras da actualidade, ganham vida e passam a agir de acordo com determinações inconscientes e escondidas. São essas determinações que a narradora vai tentar explicar, não hesitando em interferir na narrativa, de diversas formas, que vão desde a simples afirmação de parcialidade («escrevo de Pedro o que de Pedro creio»¹³²), até ao apelo à imaginação do narratário («Imaginemos que Inês estava ainda encostada aos joelhos da ama que lhe penteava

¹²⁸ *Idem*, pp. 195-196.

¹²⁹ *Idem*, p. 230.

¹³⁰ *Idem*, p. 7.

¹³¹ *Idem*, p. 10.

¹³² *Idem*, p. 81.

os cabelos loiros, cabelos como os de Isolda, que os pássaros levavam no bico como denúncia da beleza ignorada»¹³³) e à intromissão directa da narradora na diegese, ao ponto de entrar em diálogo com os personagens, afim de esclarecer um ou outro ponto mais obscuro.

A primeira tentativa de diálogo é com D. Branca, primeira esposa de D. Pedro, por ele repudiada. No curto diálogo que se estabelece, D. Branca mostra-se distante e altiva, não havendo propriamente troca de impressões. O silêncio, que a narradora lhe impõe, é talvez o índice da sua efectiva ausência na vida de D. Pedro:

«Creio vê-la andar por ali, mais alegre do que roída de pena. (...) Aproximo-me para me certificar, e D. Branca mostra-se altiva comigo.

— É uma irmã sineira? — pergunta, como se se dirigisse a outra pessoa que ela pudesse ver através de mim (...).

— Não. Estou de passagem — digo (...).

(...) D. Branca deixa-me ficar; parece esquecida de me ter dirigido a palavra. Os desastres do coração tornam mais completa a torre que se levantou em volta da herança hierárquica. Em vão eu podia falar-lhe. Não me respoedira»¹³⁴.

O segundo «diálogo», embora pouco concludente, é mais revelador das preocupações da narradora. Tentando defender a teoria de que Pedro teria sido bígamo (voltaremos a este assunto), a narradora constrói um diálogo com o monge branco que, segundo a lenda, terá assistido à momentânea ressurreição de Pedro, que antecedeu a morte definitiva. A crença de que D. Pedro teria, por momentos, voltado à vida, leva, insensivelmente, à necessidade de saber a razão. Segundo Agustina, Pedro ter-se-ia levantado para confessar o pecado de bigamia, com receio de não ser perdoado por Deus.

«— Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?

— Isso é certo.

(...)

— É verdade que o rei Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?

— Nem pelo trono do rei da Frísia eu contava uma coisa assim — disse o frade.

¹³³ *Idem*, p. 172.

¹³⁴ *Idem*, pp. 66-67.

— Que vem fazer aqui o tesouro do rei da Frísia? Não me distraia com isso, e fale do Infante. Alguém tem que saber a verdade.

— A verdade é como a fortuna — não tem cabelos (...).

— Que lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava presa em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação. Ele teve um olhar enviesado e não me deu atenção»¹³⁵.

A terceira e última intromissão da narradora, cifra-se por um curioso diálogo com o Dr. João das Regras («Aproveitando a passagem do Dr. João das Regras no solar da sua sogra, em Valdigem, que fica para os meus lados, fui vê-lo um dia»¹³⁶). Neste diálogo, Agustina coloca na boca de João das Regras a certeza do casamento de Inês com Pedro, o que leva, evidentemente, à bigamia deste último. Segundo a narradora, João das Regras teria omitido o casamento por razões de Estado. A tese da bigamia fica assim estabelecida e condiciona toda a caracterização de Pedro, Inês, Afonso e Constança:

«— Quando casou ela?

— Muito cedo, 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 ão provei nada. Limitei-me a calar as bocas, que a política não se faz com murmúrios»¹³⁷.

Antes de passarmos à análise dos personagens, baseada nas hipóteses formuladas pela narradora, gostaríamos ainda de abordar o problema da descrição da sociedade, uma vez que ela também condiciona as características das personagens em jogo.

Em vários pontos do romance há uma chamada de atenção para a importância da mulher e para o efeito que esse fenómeno provoca: «A influência das mulheres na sociedade produzia um estado de concentração, uma espécie de rotura com a polipolarização da energia (...). Em todas as épocas demasiado apoderadas pela materialização feminina, estabelece-se uma estrutura de castração»¹³⁸.

¹³⁵ *Idem*, p. 80.

¹³⁶ *Idem*, p. 119.

¹³⁷ *Idem*, p. 120.

¹³⁸ *Idem*, pp. 19-20.

Esta permanência feminina é, porém, ainda uma permanência codificada que não deve transgredir as normas vigentes, sob pena de fazer perigar toda a estrutura da sociedade. Segundo a narradora de *Adivinhas de Pedro e Inês*, o infante português não obedeceu ao direito tacitamente estabelecido, tendo modificado, embora de um modo inconsciente, as regras sociais impostas: «Ao desprender-se dos laços familiares, dos deveres do clã real, Pedro assume o risco da liberdade. Não é só a uma mulher que ele aspira. A história do Ocidente está contida nesse amor que descreve o processo de individualização de uma pessoa. A instituição feudal, conforme o sangue, vai estremececer por efeito da auto-consciência de um homem»¹³⁹.

Esta atitude transgressora de Pedro, situa-se, antes de mais, como a reacção à imagem paterna, desvendando 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»¹⁴⁰.

A reacção à figura paterna significa, para além do problema edipiano, a diferença entre duas gerações e duas concepções de sociedade: «Em D. Pedro, face aos constantes desentendimentos com o pai, nós vemos as duas épocas que se defrontam: de um lado, o barão sanguinário radicado ainda na consciência aristocrática do século XI, produto da sociedade chamada feudal. A força, a bravura e a lealdade são as armas heráldicas de Afonso IV e dos seus áulicos. Mas do outro lado está Pedro, moldado na gesta do Parsifal, contagiado pela regra da cortesia codificada numa liturgia mundana»¹⁴¹.

A oposição entre Pedro e Afonso constitui um dos cerne deste romance. Afonso 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 e 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»¹⁴².

¹³⁹ *Idem*, p. 73.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 35.

¹⁴¹ *Idem*, p. 69.

¹⁴² *Idem*, p. 16.

É conhecendo estas razões últimas da actuação de Afonso IV que a narradora avent a hipótese que ver 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 tática política, mas ainda o ódio mal extinto contra Afonso Sanches ¹⁴³, em casa de quem ela [Inês] possivelmente se criara» ¹⁴⁴.

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» ¹⁴⁵. 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 Pedro carregaria uma enorme culpabilidade — a bigamia.

Logo no início do romance, a narradora pergunta-se: «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?» ¹⁴⁶, para páginas depois afirmar: «Ele sabia que Pedro desejara, como se deseja o pecado, a morte de Inês» ¹⁴⁷.

Esta pergunta a esta 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.

¹⁴³ Bastardo de D. Dinis.

¹⁴⁴ *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 29.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 158.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 15.

¹⁴⁷ *Idem*, 126.

Tal casamento, a ter-se verificado, torna Pedro bigamo, teoria que a narradora defende: «Essa dispensa do Papa, que lhe permitia ultrapassar o impedimento de parentesco no caso de matrimónio, usou-a D. Pedro para se unir a Inês; porém, quando pretende o acordo do Papa Inocêncio para a legitimação dos filhos, encontra um obstáculo insuperável: ‘pero somos demovido, por algumas lídimas razões fundadas num direito que em toda a guisa devemos guardar’. O Papa conhece bem essas razões, que não são outras senão o acto de bigamia que tem de ser abafado»¹⁴⁸.

A defesa da tese da bigamia é tão subtilmente apresentada por Agustina que essa noção nos vai sendo inculcada através, não só de alusões directas, mas também pelo processo da *estrutura em abismo*.

No cap. II, a narradora, referindo-se a Pedro de Castela (sobrinho do português) diz abertamente que este foi duplamente bigamo e perjuro: «O amor grande que Pedro de Castela teve por Maria Padilla ficou registado na declaração solene que ele fez nas cortes de Sevilha, 1362. Disse, com muitos testemunhos de fidalgos e abades, que se casara com a dita dama, nessa mesma cidade; o que, por receio de uma rebelião da nobreza, não confessara então (...). A declaração de Pedro de Castela faz dele bigamo¹⁴⁹ e até perjuro escandaloso ao efectuar as terceiras núpcias com Joana de Castro»¹⁵⁰.

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*¹⁵¹ referencial que se torna uma reduplicação especular da narrativa principal. A figura de

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 110-111.

¹⁴⁹ Pedro de Castela era casado com Branca de Bourbon.

¹⁵⁰ *Idem*, pp. 52-53. Joana de Castro, filha legítima de Pedro de Castro, meia-irmã de Inês.

¹⁵¹ 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 du *texte*, entendu scrictement) 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*, «Poétique», n.º 27, 1978, pp. 282-283.

Pedro de Castela 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: «Quanto à pretensa paridade entre os dois Pedros, de Portugal e Castela, não parece haver razões para a perfilhar. Pedro de Castela foi um homem decerto sem vínculo hereditário¹⁵², o que desenvolveu nele uma culpabilidade devastadora, como a de Ivan o Terrível; enquanto o rei português era um justinianista, integrado no tipo de função superior que predomina no ocidental e que condiciona a sua atitude racionalista»¹⁵³.

É evidente que estas diferentes qualidades íntimas, não impedem que a apropriação que a narradora faz de certos actos do castelhano, dando-lhe um grande relevo na economia da obra, não funcione como uma perfeita estrutura em abismo que permite, em última análise, justificar a leitura que Agustina faz do mito inesiano.

Antes de finalizarmos o estudo das características de Pedro, devemos fazer alusão à sua vingança dos assassinos. A narradora justifica os actos do Rei, tentando minimizar a crueldade, apoiando-se nos costumes do tempo: «Apesar de inclinado, pela força dos sentimentos, à vindicta privada, a verdade é que D. Pedro se mostra preocupado por cumprir com o direito criminal. Os seus detractores devem ter exagerado fortemente a cena da vingança, juntando-lhe pormenores torpes e intencionais. Conhecendo-se o teor das penas da época (...) compreende-se que D. Pedro agiu normalmente e não como um demente»¹⁵⁴.

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 projecta¹⁵⁵; «Uma mulher educada para a obediência política devia ser Inês nas veigas de Albuquerque»¹⁵⁶.

¹⁵² Corria a lenda de que ele seria filho de um médico judeu e não de Afonso XI.

¹⁵³ *Adivinhas de Pedro e Inês*, pp. 198-199.

¹⁵⁴ *Idem*, 154.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 17.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 83.

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»¹⁵⁷.

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»¹⁵⁸.

Daí que «Matar Inês foi uma questão de orgulho cavalheiresco»¹⁵⁹, embora, inconscientemente, motivado por um profundo recalçamento edipiano, como vimos.

«Inês não foi chorada porque era uma ‘estrangeira’»¹⁶⁰, o seu elogio fúnebre, porém, revestiu-se de certa pompa e o tema da homilia é mais um dado para a defesa de tese do casamento secreto. Como é sabido, o discurso tratou o tema de Sara e Abraão que, ao chegar ao Egipto, esconderam o seu matrimónio, afim de que Sara pudesse cair nas boas graças do faraó e, ambos, vivessem em paz. O tópico do casamento encoberto parece repetir o caso de Pedro e Inês e, tal como na afirmação da bigamia de Pedro de Castela, descobrir, de um modo velado mas seguro, a verdade tão bem escondida.

A descrição da rosácea, esculpida no túmulo de Pedro, coincide com a maioria das descrições¹⁶¹. A leitura de Agustina tem, porém, uma interpretação diferente da maior parte dos autores que se debruçaram sobre este tema. Ela insiste na ambiguidade e no tópico da transgressão que se lhe afigura peça fundamental para a compreensão da relação entre os dois: «a leitura das suas pétalas interiores e exteriores, consagradas respectivamente aos amores idílicos e aos amores punidos. Uns representam a pequena história, recatada e provínciana, decorrida nas terras da Lourinhã e na quinta do Canidelo.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 60.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 236.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 163.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 232.

¹⁶¹ Exceptua-se, como vimos, a leitura de Jorge de Sena, que considera que as figurinhas esculpidas não são mais do que vários momentos da vida medieval, sem relação directa com a história de Pedro e Inês. Cf., nota 62.

Outros são já formas de conduta em plena colisão, e que se derramam na loucura e no crime»¹⁶².

Para completar o triângulo amoroso só falta a comparência da figura de Constança, cuja manha se pode notar no convite feito a Inês para ser madrinha do primeiro filho, morto pouco depois do baptismo. O compadrio entre Pedro e Inês proibiria qualquer tipo de relação íntima, colocando-os sob o estigma do incesto. A morte do infante viria a libertar Inês do compadrio. No dizer de Agustina, Constança «Não era uma princesa mansa e resignada»¹⁶³. Todavia, o seu papel no romance é bastante apagado, representando uma espécie de sombra, sempre presente, mas raramente actuante. Constança prefigura o impedimento aos amores de Pedro e Inês, mas é também o pretexto para que eles floresçam, proibidos e desejados.

Para terminar este breve excursão sobre o romance de Agustina Bessa Luís, resta-nos aludir à referência a outras obras sobre Inês de Castro (ou afins), referência que se destina sempre a justificar o ponto de vista da narradora do romance, focalizadora subjectiva e (porque não?), omnisciente.

As Trovas de Garcia de Resende¹⁶⁴ são convocadas para corroborar a teoria de que Pedro conheceu Inês menina, antes de Constança, o mesmo acontecendo com *A Castro* de António Ferreira¹⁶⁵. Nesta última, há ainda a acentuação no facto de Inês ter pretensões políticas, tal como Agustina defende: «Toda *A Castro* assenta no conhecimento popular das ambições de Inês, decerto muito exageradas pelo retrato político que convinha fixar no preconceito da época. A verdade é que António Ferreira recolheu da tradição coimbrã uma Castro de certa maneira cativa da paixão do infante, mais do que apaixonada»¹⁶⁶.

Ao falar de Henry de Montherlant¹⁶⁷, a narradora insiste na gravidez de Inês, na altura da morte, e na figura de D. Afonso IV.

O último caso é o da ligação da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, com a história da amante de D. Pedro¹⁶⁸, ligação que, mais

¹⁶² *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 31.

¹⁶³ *Idem*, p. 179.

¹⁶⁴ Cf. *idem*, pp. 135-136 e 235-237.

¹⁶⁵ Cf. *idem*, pp. 133-135 e 144-145.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 144.

¹⁶⁷ Cf. *idem*, p. 237.

¹⁶⁸ Cf. *idem*, pp. 140-143.

uma vez, atribui a Inês de Castro (Inês Peres) características pouco elogiosas.

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 aos personagens históricos a sua própria visão do mundo e da sociedade. Se Pedro é herói, «modelo de uma etnia e o garante de uma cultura específica»¹⁶⁹, Inês é o mistério permanente, difícil de compreender, porque as suas motivações estão constantemente dissimuladas e são, sempre, profundamente ambíguas. Consciente desta realidade, ou antes, consciente do personagem que criou, Agustina termina o seu romance, afirmando: «Mas julgar mulheres é vão emprego, pois delas tudo são memórias e não culpas»¹⁷⁰. Esta constatação desculpabiliza Inês, transformando-a num agente provocador, mas cuja provocação não é totalmente consciente, uma vez que ela se torna objecto da sua própria ambiguidade estrutural. Adivinhas de Pedro e Inês, adivinhas de solução desconhecida, adivinhas sem solução.

3. Os silêncios de Pedro: Fátima e Inês

Se o romance de Agustina é uma visão crítica e mordaz da sociedade do século XIV, *Memória de Inês de Castro*, de António Cândido Franco, é a leitura dos símbolos e sinais que rodearam os personagens que transcendem a simples existência factual para se transformarem em quase demiurgos.

A construção do romance é duplamente ternária: três partes, cada parte com três capítulos. O número três tem várias potencialidades mágicas e simbólicas, desde o lugar privilegiado que a cabala lhe confere, até às leituras herméticas e psicanalíticas.

O narrador está, frequentemente ausente da narração (exceptua-se um ou outro caso em que ele assume a 1.ª pessoa, «Estremoz é uma cidade enigmática que evocou sempre aos meus olhos a ideia de estrema»¹⁷¹), é omnisciente e narra, geralmente, seguindo um

¹⁶⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 239.

¹⁷¹ FRANCO, António Cândido — *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990, p. 244.

fio cronológico, ao mesmo tempo que interliga factos da vida de Portugal e de Castela. O romance começa com a morte de D. Dinis e termina com a morte de Pedro e a subida ao trono de D. Fernando. A narração paralela das Histórias portuguesa e castelhana tem uma função semelhante à do romance de Agustina. Em António Cândido Franco, porém, não se pode falar, de um modo tão restrito, em estrutura em abismo, uma vez que o tempo diegético, correspondendo de uma forma mais simples ao tempo do discurso, encobre um pouco a comparação necessária para fazer ressaltar a ordem cronológica dos acontecimentos.

Apesar da sucessividade cronológica, porém, o narrador não se preocupa com a verdade histórica, dando, ostensivamente, um importante papel à imaginação: «O místico aproxima-se do poeta, porque ambos vivem não daquilo que os rodeia, mas daquilo que imaginam»¹⁷².

A partir desta afirmação, as personagens terão de passar a funcionar como típicos personagens de romance, esquecendo a sua inserção na História de Portugal.

O pendor místico presente em todo o romance, reflecte-se também na importância que é conferida à natureza e às suas mutações cíclicas. Quase sempre, a introdução ou apresentação de um personagem é precedida pela descrição da natureza, dando-se especial realce às mudanças das estações e às características telúricas ou marítimas do lugar. Constança, por exemplo, não se sente bem em Lisboa, devido à demasiada proximidade do mar. A sua terra natal, Castela, confere-lhe uma predisposição para os climas secos. Inês, pelo contrário, como é de origem galega, agrada-lhe a proximidade do mar.

Os personagens, em geral, são descritos minuciosamente. O narrador, focalizador externo, conhece todos os seus sentimentos íntimos, tal como o clássico narrador em 3.^a pessoa. Antes de analisarmos os símbolos, sonhos, sinais, visões que percorrem o romance, vamos fazer uma breve caracterização dos personagens em jogo, afim de melhor podermos apreender o significado último do texto de António Cândido Franco.

¹⁷² *Idem*, p. 42.

A ordem de apresentação dos mesmos não nos parece dever obedecer a uma sequência previamente estabelecida. Começamos, pois, por Isabel de Aragão, a Rainha Santa, cuja figura se transforma num símbolo de sabedoria e modernidade: «Aquilo que a desgostou ao longo da sua vida não foi tanto a rivalidade constante que sentiu entre pais e filhos, mas sobretudo a ignorância que a rodeava»¹⁷³. Isabel encarna a diferença entre a corte de Aragão e a Portuguesa, representando o «sopro épico»¹⁷⁴ que aquela possuía e que lhe dá foros de uma «heroicidade mítica que deve ser comparada apenas à dos heróis da Antiguidade Clássica ou celta»¹⁷⁵.

D. Afonso IV, filho da Rainha Santa, é apresentado como o oposto do pai. A sua subida ao trono reveste-se de ambiguidade e é acompanhada por um sentimento de perda e de derrota, que irá culminar na morte de Inês, atribuída, por António Cândido Franco, ao próprio rei: «Curiosamente, Afonso ergueu a mão para matar Inês como se a erguesse para a amar»¹⁷⁶. Pondo provisoriamente de lado a íntima relação entre o amor e a morte, que o narrador explora, será talvez de realçar o possível parentesco existente entre D. Afonso e Inês. O rei teria tido um filho da avó desta última. Este facto torna ainda mais ambígua a sua sentença de morte:

«Foi nesse tempo de espera, enquanto se preparava a boda [da filha de Constança e Pedro], que João Afonso de Albuquerque abordou o rei, nos seus próprios aposentos, pergutando-lhe:

— Sabeis vós o que é feito de Violante, a filha de Maria Afonso de Ucero?

(...)

— Afonso IV recordou-se então de Violante que tinha vindo com Brites, sua mulher, de Castela em 1309 quando se celebrou o seu casamento com a filha de Sancho IV e da Rainha Molina (...). Violante desapareceu praticamente do circuito de relações da nobreza portuguesa e a sua ligação com a infanta de Portugal foi seriamente abalada nos seus fundamentos. Disse-se ainda, nessa altura, que a referida dama do séquito de Brites saiu de Portugal grávida do infante

¹⁷³ *Idem*, p. 40.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Idem*, pp. 158-159.

e que esperou em Albuquerque o nascimento do filho, que teve lugar no ano de 1310»¹⁷⁷.

Toda a actuação de Afonso IV é, talvez, condicionada pelo seu encontro com um leão solar, logo após a morte de D. Dinis. Este encontro parece-nos ser o acontecimento fulcral de toda a vida do rei: «Foi aí entre o restolho húmido dos bosques que o infante viu surgir das brumas uma espécie de leão solar. A aparição teve o efeito dum rito e Afonso deu, à mão, luta ao animal (...). Mas, foi aí, nas pernas, já duplamente em sangue riscadas e até em certos lados rasgadas, que o animal dominou. Fez, porém, desta vitória o segredo inesperado do seu afastamento, deixando mais estupefacto do que desesperado o homem»¹⁷⁸.

A derrota de Afonso significa, talvez, a sua difícil relação com com o poder que culmina nas incertezas relacionadas com a morte de Inês. O leão é o símbolo do poder e da soberania¹⁷⁹, poder e soberania que vencem o rei mas que, curiosamente, o predispõem para assumir o ceptro: «Foi só depois desse encontro, que teve como principal inesperado o facto do infante se encontrar sozinho por entre uma clareira de pequenas árvores marinhas, que Afonso decidiu voltar para Lisboa e instalar-se na corte entre os velhos conselheiros formados nos Estudos Gerais de seu pai»¹⁸⁰.

Pedro assume-se como diametralmente oposto ao pai. O seu domínio é prioritariamente o do silêncio, silêncio a que ele reduz todas as suas ligações amorosas: «O amor interioriza a própria fala e obriga a linguagem a expressar-se mais através do sonho do que através do rigor conceptual das palavras (...). O silêncio envolveu Pedro desde o dia em que Inês lhe deu de beber nos paços de S. Francisco em Alenquer (...). A célebre gaguez de Pedro pode datar desse instante. O amor foi nele o terror dum susto»¹⁸¹.

A interligação do amor e do silêncio é tão importante como a do amor e da morte. É neste triângulo que se estrutura todo o

¹⁷⁷ *Idem*, pp. 142-143. Violante é também avó de Inês.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 14.

¹⁷⁹ Cf. «Le lion est symbole de puissance, de souverainete, symbole aussi du soleil, de l'or, de la face pénétrante de la lumière et du verbe», *Dictionnaire des Symboles*, 3.º vol., p. 132.

¹⁸⁰ *Memória de Inês de Castro*, p. 14.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 82-83.

romance. Compreendida a importância de cada um destes termos, estará desvendado o significado da tese de Cândido Franco.

Se pensarmos que «des incitations sexuelles ont joué un rôle important dans l'évolution de la parole, que les premiers sons prononcés ont été les appels séducteurs lancés entre partenaires sexuels»¹⁸², o poder do silêncio pode levar-nos a defender a teoria de uma sociedade baseada na dificuldade da comunicação ou, em última análise, na deficiência do poder erótico propriamente dito.

À mulher é institucionalmente retirada a palavra, «Não tinha o dom frontal da palavra»¹⁸³, o que reduz a ligação Pedro-Inês-Fátima (escrava de Inês e mãe de D. João I) a uma acumulação de silêncios e de mortes desejadas.

No conhecido ensaio *L'Erotisme*, Georges Bataille¹⁸⁴ demonstra a íntima relação entre o amor e a morte, além de chamar a atenção para o aspecto quase *desumano* (animalesco) das relações sexuais. O silêncio imposto por Cândido Franco à suas personagens transcende a relação erótica, para se transformar na relação mística: «O casamento de Pedro e Inês foi uma união mística»¹⁸⁵; «A relação de Pedro e de Fátima manteve-se inteiramente silenciosa ao longo do Inverno do ano de 1356»¹⁸⁶.

A ausência de erotismo (porque ultrapassado pelo misticismo e pelo poder dos conceitos mais do que pelo dos objectos) condiciona a actuação dos personagens que se comportam de acordo com os enunciados que é preciso defender.

Por uma questão metodológica, começaremos por analisar as várias mulheres que, de uma ou outra foram, estiveram ligadas a Pedro, ao mesmo tempo que vamos compondo a sua imagem, o que facilitará a posterior análise das visões, dos sonhos e dos símbolos.

Branca, a primeira noiva de Pedro, é (como aliás o será Constança) desadaptada, «Branca de Castela nunca se adaptou a Portugal»¹⁸⁷, e enferma. Pedro, que recusa casar com ela, tem da mulher uma noção muito própria, mas que já deixa transparecer

¹⁸² KLEIN, Mélanie — *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 119.

¹⁸³ *Memória de Inês de Castro*, p. 15.

¹⁸⁴ Coll. 10/18, Paris, 1965 (1.^a ed., 1957).

¹⁸⁵ *Memória de Inês de Castro*, p. 123.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 177.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 26.

uma certa ambiguidade sexual, que se tornará muito visível na descrição de Inês e na sua relação com Fátima: «As mulheres eram para ele seres rudes e pouco enfeitados, que se ocupavam em amanharr peixe ou em trabalhar nos pequenos pomares que rodeavam a vila. Tinham qualquer coisa de viragos e, apesar da extrema religiosidade que sempre mostravam, nada tinham de fracas e de débeis. Era um tipo de mulher viril (...)»¹⁸⁸.

Constança é a mulher cuja personalidade se vai formando à custa de sucessivos casamentos falhados (com João o Torto e com Afonso XI de Castela) e de relações pouco prometedoras ou interessantes como é o caso do seu encontro com Pedro: «Constança tinha o silêncio duma viuvez escondida e a solidão dum amor perdido»¹⁸⁹.

O amor entre Constança e Pedro nunca foi mais do que ausência e negação: «Não se despiram e o corpo de Constança Manuel mal entrevisto na penumbra das traseiras do quarto pareceu-lhe deformado e sinuoso, o que lhe deu uma sensação de indefinido desgosto e indiferença»¹⁹⁰.

A incompatibilidade de Pedro e Constança provoca a incompatibilidade desta última com Inês que, na linha da ambiguidade erótica assinalada, é descrita prioritariamente como possuidora de um ar andrógino: «Inês de Castro tem, na altura, um ar andrógino e infantil, que de resto nunca perdeu, que levou o infante a confundir-la, nos confusos momentos da boda da Sé de Lisboa, com um rapazito esgaldado»¹⁹¹. Mesmo grávida, «Inês passou pela vida como uma criança, um andrógino despreocupado»¹⁹².

Esta característica condiciona o amor de ambos, que se manifesta quase desde o primeiro encontro. É Inês quem revela a Pedro, «uma outra imagem de mulher»¹⁹³, menos viril, mas maternal: «chama-me mãe»¹⁹⁴. É difícil para Pedro a relação sexual e erótica com a mulher. É porque ela é simultaneamente andrógino e mãe que o encontro com Inês se transforma num «modelo mítico a repe-

¹⁸⁸ *Idem*, p. 31.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 63.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 77.

¹⁹¹ *Idem*, p. 79.

¹⁹² *Idem*, p. 114.

¹⁹³ *Idem*, p. 83.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 98.

tir»¹⁹⁵ e que a sua morte é a consequência normal desse mesmo modelo amoroso/místico: «A luz tem a cor da elegia e sobre a sombra do amor parece divisar-se a morte»¹⁹⁶.

Inês presente a morte e deseja-a: «A morte é a imitação do amor e só morre, de forma absurda, para além evidentemente da própria divindade, o ser apaixonado ou amoroso (...). É que, no fundo, Inês desejou mais morrer do que Afonso matá-la»¹⁹⁷.

Ao matar os assassinos de Inês, Pedro mistura amor e ódio, e comer o coração de Pero Coelho corresponde a beijar Inês. É que «nesse instante a imagem de Inês corporizou-se líquida na própria imagem de Pero Coelho. Cada dentada era de facto um beijo»¹⁹⁸. Estamos, mais uma vez, perante a indiferenciação sexual de Inês, a ligação do amor e da morte, do prazer e do sofrimento.

A escolha de Alcobaça para a sepultar está talvez relacionada com o seu «erotismo velado»¹⁹⁹ e com a sua íntima ligação com o par.

A construção dos túmulos apresenta-se a Pedro como uma espécie de percurso iniciático que conduziria à ressurreição, e a morte do escultor, ao terminar a sua obra, deverá ser interpretada como o culminar de um trabalho que é a obra de uma vida, não sua (que é apenas o artesão) mas de Pedro que, através dele, prefigura a sua própria morte.

A cena do beija-mão póstumo é definida como uma «ruptura com a realidade»²⁰⁰ o que contribui para fortalecer a atracção que o povo sente por D. Pedro e, simultaneamente, a reversibilidade da vida e da morte em Inês, Inês que ressuscitará e encarnará em Fátima, que se torna «saudade de Inês»²⁰¹ como Pedro é «O rei da saudade»²⁰².

Devemos, talvez, fazer um parêntesis para explicitar melhor o papel de Fátima na relação triangular com Pedro e Inês. Fátima é uma escrava árabe, algarvia, que acompanha Inês e cujo nome cristão

¹⁹⁵ *Idem*, p. 122.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 148.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 172.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 215.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 118.

²⁰⁰ *Idem*, p. 224.

²⁰¹ *Idem*, p. 204.

²⁰² *Ibidem*.

é Teresa. Ela simboliza a união dos contrários, isto é, a fusão entre cristãos e muçulmanos, entre europeus e árabes. Mulher extremamente dedicada a Inês, favoreceu os encontros dos dois. Esta última considera-a, aliás, como uma «presença irremediavelmente ligada à sua»²⁰³.

Como já referimos, a ligação de Pedro e Fátima é tão silenciosa como a de Pedro e Inês. Fátima é a encarnação de Inês, a sua saudade, que se torna mais importante do que o próprio objecto real. Na linha do saudosismo de Pascoaes, Cândido Franco afirma que «a saudade é o amor elevado ao quadrado»²⁰⁴ e que «Fátima só poderia existir como sombra de Inês (...) ou seja, por inacreditável que isso possa parecer, a sombra de Inês parece-lhe mais importante do que a própria Inês»²⁰⁵.

A relação sexual entre Pedro e Fátima é, porém, imperfeita, porque há um terceiro elemento a separá-los — uma espada: «Deitam-se e Pedro põe entre o seu corpo e o de Fátima a sua espada»²⁰⁶. A espada, símbolo do poder (temporal ou fálico) é a força que os une (permitindo a Pedro ultrapassar, momentaneamente, a sua solidão) e os afasta, na medida em que Fátima não é ela, mas é Inês que vive através dela. A espada é também o poder que se transmite e Pedro, ao cingir João (futuro D. João I), seu filho e de Fátima, com uma espada, está, simbolicamente, a proclamá-lo rei: «Era com espadas dessas que se fecundavam ventres e se abriam sulcos ternos na terra; espadas que em vez de ferir ressuscitavam. É com ela que Pedro tocará no ombro de João, produzindo neste um frémito, um tremor caloroso e entusiástico que o percorre como uma vaga»²⁰⁷.

Para finalizar a breve abordagem dos personagens principais, resta-nos uma referência a Pedro de Castela cujos feitos são narrados (à semelhança do que sucede em Agustina) alternadamente com os de Pedro, filho de Afonso IV. As afinidades entre os dois Pedros, servem frequentemente para explicar as atitudes do segundo e marcar o paralelismo entre as vidas de um e de outro. Os sinais do dia do nascimento do neto de Afonso IV poderiam, com igual justiça, ser aplicados ao seu filho: «O dia do seu nascimento, uma marcial

²⁰³ *Idem*, p. 79.

²⁰⁴ *Idem*, p. 178.

²⁰⁵ *Idem*, p. 190.

²⁰⁶ *Idem*, p. 179.

²⁰⁷ *Idem*, p. 235.

terça-feira, foi marcado por sinais contraditórios, que pareceram preludiar a tensão bélica que haveria sempre de marcar este homem»²⁰⁸.

Deixámos, propositamente, de lado, a faceta simbólica do romance, faceta que é condicionada pelas características dos personagens envolvidos. Falamos das visões, dos sonhos e dos inúmeros símbolos e sinais que percorrem o texto.

As visões têm um papel semelhante ao dos sonhos, que em Cândido Franco são «sempre uma recordação e não um desejo»²⁰⁹, isto é, correspondem a saberes do inconsciente que, involuntariamente, ascendem à consciência.

João o Torto, o primeiro noivo de Constança, que morre envenenado, tem uma visão, que desempenha o papel de miragem: «E conta-se ainda que (...) João, o *Torto*, teria avistado (...) um belo castelo com janelas de ouro e torres de diamante. A Mancha é, de facto, propícia a essas aparições fantásticas (...). A pobreza da terra (...) cria aí ilusões, que se reconvertem constantemente em cinza»²¹⁰. O desejo de riqueza e felicidade desfez-se com a morte, não podendo a protecção, que a imagem do castelo simboliza²¹¹, competir com a ilusão da miragem.

Depois da morte de Pedro, Fátima (memória de Inês e mãe do futuro D. João I) consome-se em visões que não são mais do que a memória da sua vida passada²¹² e a tentativa de conjugar a infância árabe com a maturidade cristã. É nessa (im)possível reconstituição que ela morre, sentindo que «O seu ventre foi de facto o lugar onde se esboçaram pela primeira vez os acontecimentos do futuro»²¹³.

Mais do que as visões, os sonhos são verdadeiras chaves de leitura do romance, antecipando indicialmente sucessos que serão narrados, mais tarde, de uma forma clara e objectiva.

Constança tem dois sonhos, em dois momentos distintos do romance. O primeiro²¹⁴ situa-se no início do livro e revela os desejos recalcados da mulher que viu as esperanças de felicidade sucessivamente frustradas. Presa numa torre, Constança vê os pássaros que

²⁰⁸ *Idem*, p. 55.

²⁰⁹ *Idem*, p. 85.

²¹⁰ *Idem*, p. 16.

²¹¹ Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 1.º vol., pp. 340-341.

²¹² *Memória de Inês de Castro*, p. 249.

²¹³ *Idem*, p. 250.

²¹⁴ *Idem*, p. 17.

passam, o seu cabelo cai pelas paredes exteriores da torre, como se fosse um rio que, estranhamente, não desaguasse no mar. É interessante verificar que, desde a torre, símbolo fálico evidente, à cabeleira e aos pássaros, todos os elementos têm ou podem ter uma leitura que nos conduz ao desejo do sexo oposto ²¹⁵. Este desejo é, porém, inconsequente, porque «Quando fita o chão aquilo que vê em torno da terra são areias, areias secas onde há pouco estavam fortes leivas duma terra húmida e escura. A passagem dos pássaros secou essa terra» ²¹⁶. A aridez da terra deverá corresponder à da sua vida de esposa rejeitada e mal-amada. A mulher de Pedro foi sempre uma presença incómoda que construiu ao longo dos anos o recalçamento de um desejo erótico que não foi capaz de encontrar sublimação. Só a morte a libertou da indiferença que presidiu a toda sua vida sexual.

Se o sonho citado representa um indício da vida futura da jovem que nunca deixou de investir na atracção que sentia por Afonso XI de Castela, que lhe negou casamento depois de lho ter prometido, o segundo sonho ²¹⁷ possui uma simbologia muito simples. Grávida do primeiro filho, Constança sonha com um berço que fecha com uma tampa. A semelhança entre o berço com tampa e a urna deixa antever a próxima morte do infante que, na verdade, sucumbe de poucos meses.

Maria, filha de Afonso IV, tem também um sonho ²¹⁸, que poderá ter alguma semelhança com o da jovem Constança. A simbologia fálica é visível no tronco da árvore sem ramificações, «estática e direita como uma espada». Há, no entanto, uma diferença fundamental: em Constança, a indiferença (*secura*) é a tónica dominante, enquanto em Maria, o sangue que a árvore deita, em vez de frutos, assume uma dupla significação: as constantes guerras em que esteve envolvida depois do seu casamento com Afonso XI e durante o reinado de seu filho, Pedro de Castela, e a sua *sangrenta* união conjugal.

²¹⁵ Cf. «les oiseaux expriment souvent, dans les rêves de femmes, des désirs érotiques» e «Le nez est, comme nous l'avons cru, une image du sexe masculin, de même (...) les cheveux (...)», in TEILLARD, Ania — *Ce que Disent les Rêves*, 3.^a ed., Paris, Ed. Stock, 1979, pp. 157 e 138, respectivamente.

²¹⁶ *Memória de Inês de Castro*, p. 17.

²¹⁷ *Idem*, p. 93.

²¹⁸ *Idem*, p. 21.

É Pedro, porém, quem mais sonha, ou seja, é ele o personagem cujo destino aparece mais fortemente indiciado e com um maior número de forças obscuras. O primeiro sonho ²¹⁹ afirma, de uma forma velada, o papel que duas mulheres, tão diferentes, representarão na sua vida — Inês e Fátima: «Há uma figura de mulher que tem cabelos ondulados e líquidos como a água, apesar de serem da cor do fogo e parecerem arder como labaredas. É uma mulher que está no meio dos campos, como um turbilhão silencioso e que o salva de morrer envenenado numa sala onde ele está, no sonho, deitado, entre paredes estreitas. A mulher dá-lhe o seio moreno e Pedro, que estava deitado, levanta-se de olhos abertos».

A confusão entre as duas mulheres (que Pedro ainda não conhece) começa logo com a união da água e do fogo. Se Fátima se situa do lado da água, significando fonte de vida e meio de purificação, Inês é o fogo, a sexualidade, a afirmação da universalidade da *libido* ²²⁰. Assim como Fátima é a memória e a saudade de Inês, é também ela que impedirá Pedro de morrer, depois do assassinio daquela e que lhe dará, como a mãe, o seio moreno ²²¹. A figura da Fénix que Fátima representa está contida no sonho de Pedro, que tem já a premonição do seu futuro. É esta certeza que faz o narrador comentar: «Um sonho desses é então como uma ruína: levantam-se das suas paredes desconexas certezas inelutáveis, premonições inabaláveis» ²²².

O segundo sonho ²²³ é menos complicado. Pedro vê-se atingido pela seta de um arqueiro celeste, figura evidente de Cupido. Como a cena antecede o encontro com Inês, a relação parece-nos fácil.

A importância de Fátima está bem patente no terceiro sonho ²²⁴, onde surge uma mulher que traz um cântaro de água ²²⁵ e cuja pele é de «uma cor acastanhada e escura». É a partir deste momento que ele vai assumir a sua relação silenciosa e que a ama como encarnação de Inês.

²¹⁹ *Idem*, pp. 38-39.

²²⁰ Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 2.º vol., pp. 221-232 e 309-314 e *Ce que Disent les Rêves*, pp. 130-131.

²²¹ Cf. a origem árabe de Fátima.

²²² *Memória de Inês de Castro*, p. 39.

²²³ *Idem*, p. 62.

²²⁴ *Idem*, p. 175.

²²⁵ Cf. a simbologia da água atrás referida.

O sonho seguinte ²²⁶ foca, mais uma vez, o tema da transmutação de Inês em Fátima. Pedro segura uma vara onde está enroscada uma serpente. A serpente é um princípio masculino, mas é também um símbolo de Renascimento. A serpente do paraíso, porém, significa o conhecimento perigoso que Eva oferece a Adão ²²⁷. A certa altura, esta serpente transforma-se numa ave. A aparente explicação do sonho é fornecida, no próprio texto, através da boca de uma vidente: «A serpente é a Eva primitiva, mas original. Uma espécie de fogo primeiro e central a tudo. Toda a mulher é anterior, sem deixar de ser também posterior. O pássaro é a mulher posterior, enquanto a serpente é a mulher anterior. A serpente transforma-se no pássaro, tal como o anterior se transforma no posterior. Um bate asas em direcção do céu, outro em direcção dos longes. Eva transforma-se, pelo próprio poder do tempo, em ave» ²²⁸.

A identificação de Inês com a serpente é facilitada pelo carácter andrógino que lhe é atribuído desde início, a relação de Fátima com o pássaro justifica-se pela associação que é feita entre ela e a Fénix, a ave que renasce das próprias cinzas.

O último sonho ²²⁹ abandona a temática obsessiva de todos os outros, para se concentrar no paralelismo (ou na sua ausência) entre os dois Pedros. O sonho mostra dois homens, um que sangra do flanco direito e o outro do flanco esquerdo. O sangue do primeiro destrói a terra, enquanto o do segundo a vivifica: «Tudo está carbonizado, reduzido à mais ínfima estrutura (...). Trata-se duma terra suculenta, onde brilham árvores carregadas de fruto». A identificação de ambos os homens não nos parece difícil, sobretudo se tivermos em conta a cena da morte de D. Pedro I: «A terra exumava uma frescura renovada que lhe [Pedro] parecia aliviar, pelo menos por instantes, a dolorosa circulação do lado esquerdo» ²³⁰.

D. Pedro I corresponde ao segundo homem, o vivificador, e Pedro de Castela ao devastador. Tal percepção leva o narrador a afirmar: «Foi este sonho, que afinal como todos os sonhos se torna mais real do que a simples identidade física, que determinou a recusa do rei português em receber o castelhano» ²³¹.

²²⁶ *Memória de Inês de Castro*, p. 237.

²²⁷ *Ce que Disent les Rêves*, pp. 147-149.

²²⁸ *Memória de Inês de Castro*, p. 237.

²²⁹ *Idem*, p. 243.

²³⁰ *Idem*, pp. 245-246.

²³¹ *Idem*, p. 243.

O sonho de Inês é um sonho de maternidade. Sendo a pedra um símbolo da terra-Mãe ²³², sonhar com uma pedra oca que tem dentro uma outra pedra, «mais pequena e mais frágil, que se parecia alimentar da estrutura da primeira» ²³³, é, evidentemente, desejar que no próprio ventre se desenvolva uma nova vida.

Fátima, alter-ego de Inês, sonha, também com a maternidade. Mas, nela, tudo se desenrola de um modo mais sobre-humano e místico.

O primeiro sonho ²³⁴ é uma espécie de Anunciação do Anjo, semelhante à narrada no Evangelho. O anjo entra por uma janela, trazendo, nas mãos, uma espada e dizendo que ela está «fecundada pelo poder milagroso de Deus». A espada não pode deixar de ser associada àquela que Pedro colocava entre os dois. Unidos sob o signo da espada, o fruto de ambos terá de a cingir, isto é, terá de assumir o poder e a soberania — será rei: «o teu filho é predestinado a ser a hora, a luz que se eleva da chama» ²³⁵.

Grávida, depois desta fecundação quase divina, Fátima sonha com um parto, simbólico e prometedor: «Fátima sonha que lhe nasce da boca uma árvore e que essa árvore, em vez de dar flores, dá estrelas de cintilações fortes e copiosas» ²³⁶. A árvore, que pode significar a descendência, é uma árvore especial, como especial foi a Dinastia de Avis. Em vez de flores, a árvore produz estrelas de primeira grandeza, que poderão ser entendidas como uma imagem para designar os filhos de D. João I e todos os feitos que celebrizaram Portugal na 2.^a Dinastia.

Na mesma linha dos sonhos e das visões, estão os símbolos e sinais que percorrem o romance de António Cândido Franco.

Sem grande margem de erro, poderemos afirmar que quase todos os acontecimentos importantes são marcados simbolicamente, isto é, há indícios que no-los revelam antecipadamente.

Ao oferecer um anel a Pedro, Inês não lho entrega pessoalmente, usando como mediadora Fátima, o que reforça a união triangular. A oferta do anel simboliza a entrega total ao homem amado e «um ponto de referência fetichista. É que, ao dar o anel

²³² Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 4.^o vol., p. 10.

²³³ *Memória de Inês de Castro*, p. 112.

²³⁴ *Idem*, pp. 179-180.

²³⁵ *Idem*, p. 180.

²³⁶ *Idem*, p. 194.

a Pedro, Inês teve consciência de que era a própria imagem da mulher que ela dava a Pedro. Uma imagem que Pedro não deixará mais de fixar e que lhe aparecerá, no fascínio circular da sua vida, como impossível de transpor, porque ele a sente como a própria imagem da totalidade a que o homem pode aspirar»²³⁷. É essa a razão por que, já no fim da vida, ele ainda traz no dedo o anel, tendo consciência de que ele «É um anel solar, ígneo, braço»²³⁸, isto é, um anel que significa a própria união dos dois, e a sua relação mística.

Os animais simbólicos do romance são vários e estão intimamente ligados aos personagens com que se relacionam.

Constança é, como vimos, uma personagem de potencialidades negativas. Os seus sonhos são de frustração, como a sua vida. Pouco depois do nascimento do primeiro filho, um corvo aparece (ou ela julga vê-lo) no parapeito da janela. A morte da criança, ocorrida dias depois, foi assim inidicada pala nostalgia da morte que o corvo significava.

Se o corvo corresponde à simbologia da sua vida, o canário de ouro, com todo o seu esplendor, está do lado de Pedro e Inês: «um canário amarelo veio cantar no parapeito da janela. Era um canário estridente, que brilhava com o brilho baço e solar do metal. Era um canário de ouro»²³⁹.

No início do 1.º capítulo da 3.ª parte, capítulo onde se narra o encontro de Pedro e Fátima, a figura daquele aparece associada à do cavalo (preto e branco). Se o cavalo preto se liga às trevas do mundo ctoniano, e à morte, o branco, pelo contrário, significa o carro solar e a sua força fecundadora. A ambiguidade ligada à figura do cavalo representa as incertezas de Pedro e a própria ambiguidade da sua conduta: por um lado, o desejo de vingança do pai, por outro, a compreensão, embora ainda inconsciente de que o verdadeiro encontro amoroso-místico se dará com Fátima e não com Inês. A morte desta torna-se assim necessária.

A figura de Pedro, porém, é sobretudo marcada, pela insistência no touro e por uma luta travada entre Pedro e dois animais. A importância do touro é logo referida no início do romance:

²³⁷ *Idem*, p. 87.

²³⁸ *Idem*, p. 239.

²³⁹ *Idem*, p. 98.

«A construção deste touril na Atouguia foi como que o primeiro acto político de Pedro, e simultaneamente o seu primeiro acto simbólico»²⁴⁰.

Depois da morte de Inês, Pedro avista «dois touros míticos, quase fabulosos, todos envolvidos no espesso manto da sua escuridão. Era uma imagem que parecia vir do princípio do mundo e impressionou-o fortemente. Era como se de repente esses touros tivessem surgido das entranhas da terra para o desafiar. Pulsava neles, mesmo ao longe, uma força magnética. Eles eram uma mancha negra, poderosa e bela, que tanto se associava à vida como à morte»²⁴¹. Este pequeno excerto condensa a simbologia do touro que, segundo os psicanalistas, representaria a força incontrolada sobre a qual a consciência tende a exercer o seu poder²⁴². O prazer das touradas explicar-se-ia assim, à luz da psicanálise, pelo desejo inconsciente de matar a besta interior de cada um.

Torna-se, pois, sintomática a luta a que Pedro se entrega, tentando vencer e vencer-se: «Tourear é fintar as forças incontroladas da morte, constituindo-se esse acto no acto representativo do próprio drama cósmico»²⁴³. Pedro vence o primeiro touro, mas é vencido pelo segundo. Quem cuida das suas feridas é Fátima, a mulher que lhe *permite* continuar a viver.

O enfrentar dos touros e, antes de mais, o enfrentar-se a si próprio, sendo a morte do touro, a morte simbólica a que Pedro se entrega, para depois poder renascer com Fátima, que é Inês: «Se pudéssemos fazer do amor uma película e adquirir dele uma imagem em negativo aquilo que obteríamos seria a morte (...). O sacrifício é o elo privilegiado entre a morte e o amor e tanto Inês como Pedro pretenderam fazer dele um dos pontos nodais da sua existência. O touro nada mais é do que a morte simbólica a que Pedro se entrega, a noite com duas luas que eclipsa a vida e o dia (...). O punhal dos assassinos de Inês era um *falos* simbólico tal como nos cornos do touro que atingiu Pedro há qualquer coisa dum colo de neve em que se repousa»²⁴⁴.

²⁴⁰ *Idem*, p. 37.

²⁴¹ *Idem*, p. 165.

²⁴² Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 4.º vol., p. 276.

²⁴³ *Memória de Inês de Castro*, p. 168.

²⁴⁴ *Idem*, p. 172.

A imagem do touro aparacerá, pela última vez, ligado a uma pomba branca: «Os touros transformavam-se em pombas, tal como Inês se transformava em Fátima»²⁴⁵.

A aproximação entre Inês, Fátima e as aves é uma constante do romance. Pouco depois do primeiro encontro com Inês, Pedro observa uma garça e, repentinamente, é confrontado com o seguinte: «A revelação era a analogia que se tinha desencadeado no seu espírito, sem que a vontade tivesse tido qualquer papel, entre a garça que tinha levantado voo e Inês»²⁴⁶. A atribuição da designação «colo de garça» a Inês tem, geralmente, sido tomada como um elogio. Agustina, como notámos, chama a atenção para a faceta negativa do animal e para a correspondente simbologia — a prostituta. Em Cândido Franco, pensámos que a garça se assume na totalidade das suas significações, abarcando simultaneamente Inês e Fátima — o material e o espiritual: «O primeiro pássaro era uma garça real, concreta e nítida, enquanto que o segundo era uma garça mística que podia ter o nome de fénix. Sem querer, ele associou instintivamente os dois pássaros a duas mulheres. Inês e Fátima apareceram-lhe assim envolvidas num novo mistério que as identificava e separava»²⁴⁷.

Em *Memória de Inês de Castro* os animais funcionam como símbolos das características humanas, ajudando a decifrar o difícil relacionamento entre os personagens e as complicadas motivações que os obrigam a agir de determinada forma.

Neste romance, os modos de actuação são, frequentemente, condicionados por sonhos, pressentimentos, visões ou pelos dizeres de videntes. Uma peregrina, lendo a sina a D. Pedro diz que um dos seus filhos terá um grande destino e que se chamará João. Pensando que será um dos filhos de Inês, põe ao primogénito o nome predestinado. Será, contudo, o filho de Fátima, cuja Anunciação é já simbólica, que dará início à Dinastia de Avis.

História de solidão e saudade, *Memória de Inês de Castro* é mais uma tentativa de exorcizar a morte de Inês, atribuindo-lhe uma ressurreição mística, ao mesmo tempo que cria a figura de Fátima, árabe e peninsular, como o contraste ideal que facilitaria a desejada

²⁴⁵ *Idem*, p. 238.

²⁴⁶ *Idem*, p. 90.

²⁴⁷ *Idem*, p. 190.

união dos contrários. Ao transformar Fátima na memória de Inês, o narrador quase lhe atribui a descendência de Avis, tornando-a ainda mais imortal.

III — DA LENDA AO ANTI-MITO

1. Idealização e inocência

Desde a publicação da *Castro* de António Ferreira que são inúmeras as peças que versam o tema de Inês de Castro. No nosso século, Júlio Dantas tentou adaptar a *Castro*, que considerava demasiado complexa, tornando-a mais próxima do gosto popular. Esta adaptação de Júlio Dantas está na base de uma peça de cariz popular que foi representada numa aldeia transmontana e que está inventariada numa colectânea intitulada *Teatro Popular Português — Trás-os-Montes*²⁴⁸.

As exigências do receptor obrigaram, a algumas alterações à peça de Júlio Dantas: «Porém era a tragédia *Castro* do grande académico e dramaturgo Dr. Júlio Dantas, que os dirigentes da cena adaptaram a representação popular, segundo nosso tradicional estilo. Foram por ela, a seu livre alvedrio (...), introduzidas várias cenas de romance, como o casamento clandestino de D. Pedro e D. Inês no princípio, e no fim a bárbara vingança sobre os verdugos»²⁴⁹.

Como não é difícil de compreender pela leitura destas linhas, a história de Pedro e Inês vai ser representada de forma a corresponder não só ao horizonte expectacional dos espectadores como à aceitação inquestionável das normas e convenções sociais.

Tal como a tragédia clássica, esta peça está também dividida em cinco actos mais um Acto da Coroação (o célebre beija-mão a Inês morta) cujo fim evidente é despertar a emoção do espectador que se identifica com as vítimas — Inês e Pedro, tresloucados de tanto amor.

Ao longo de toda a peça, a figura de Inês é a de uma santa, atormentada por complexos de culpa em relação a Constança, cuja imagem a persegue, apesar do seu amor já estar santificado pelo casamento.

²⁴⁸ Braga, Ed. Pax, 1969.

²⁴⁹ *Idem*, pp. 133-134.

Perante esta imagem tão idealizada da inocência de Inês, Afonso só pode sentir-se desesperado depois da sentença de morte, morrendo (o que foge totalmente à verdade) logo a seguir.

Pedro dá a imagem de um filho submisso, que se revolta num momento de angústia, mas que depressa se dá conta do erro em que caiu.

Os momentos de rebeldia de Pedro estão, na peça, justificados pelo autoritarismo gratuito de Afonso que o quer casar à força com uma Infanta de Castela, cujo embaixador já está na Corte.

O ponto culminante das relações tensas entre Afonso e Pedro dá-se no momento em que Pedro revela o seu casamento com Inês, dando o pai a entender que a mata ao que Pedro reage violentamente, horrorizando-se depois do que disse:

«PEDRO — A minha esposa, sim. Sabe que os laços
Do sagrado consórcio a Inês me ligam,
Intentarias pois ainda oprimi-la?...

AFONSO — Não julgues iludir-me: não te creio;
A tão subtil ardil em vão recorres.
Quê! Esposa de meu filho uma vassala!...
(...)

PEDRO — (...)
Evitando-as atalha uma injustiça:
Revoga pois a bárbara sentença [exilar Inês].

AFONSO — Sim, por outra mais justa, revogada
(Descansa) ela vai ser. Espadanando
Há-de em teu coração de infame o sangue
As chamas apagar que te devoram.

PEDRO — Primeiro que o seu peito a ferir chegues,
Hão-de ser-me as entranhas arrancadas:
Há-de em nós correr todo o meu sangue...
E o teu sangue também, se for preciso.
(...)

PEDRO — Ah! os céus inda imóveis não fulminam
É talvez que assombrados de escutar-me,
A desprender os raios não se atrevem.
(...)»²⁵⁰.

²⁵⁰ *Idem*, pp. 181-183.

Depois deste episódio, Pedro é preso. A série de cenas de forte cariz melodramático imprimem ao texto o efeito desejado. A figura de Afonso, embora autoritário e cruel, acaba por ser desculpabilizada, ao perdoar Inês no último momento, revogando a sentença fatal. A retratação é, contudo, demasiado tardia, porque, quando Nuno, o mensageiro, chega com o perdão, os conselheiros já tinham executado a sentença. Este súbito arrependimento de Afonso tem a intenção de não denegrir a imagem do rei de Portugal, atirando com todo o odioso sobre os conselheiros a quem Pedro, desesperado, promete horrível vingança.

Construída para despertar mais a piedade do que o terror, este *Drama de Inês de Castro* procura mostrar a infelicidade amorosa que não se pode fugir e de que se é obreiro inconsciente. O acaso da inclusão do casamento, da imagem submissa de Pedro e de uma Inês que prefere morrer a que Pedro falte aos deveres filiais, contribui para o êxito da representação popular e para a completa identificação dos espectadores com o par.

É evidente que com estes ingredientes, se perde a grandeza da dimensão trágica que nos é dada pela luta com um destino a que não se pode fugir e de que se é obreiro inconsciente. O acaso da morte de Inês, (o perdão chegou atrasado) tira-lhe o peso trágico. Se Afonso acaba por perdoar e morre acabrunhado por a não ter podido salvar, é porque a morte de Inês não possui aquela necessidade imperiosa que ela tem na *Castro de Ferreira*. Inês é, aqui, comparável às santas mártires e como elas serve de *exemplo*. Ao contrário de Ferreira, no drama popular, não é prioritário chorar Inês, mas sim canonizá-la, justificando assim o *Acto da Coroação* que é quase uma beatificação, não em si, mas porque se beija a mão de uma *santa*.

2. O nome Inês ou o mito da subversão

A peça de Fernando Luso Soares, *A Outra Morte de Inês*²⁵¹, é uma visão original do tema. Não é propriamente a história de Inês de Castro que está em jogo mas a permanência da autoridade governamental que continuamente tenta destruir qualquer foco de rebelião. Inês de Castro é aqui um símbolo, na medida em que o seu amor subverteu as estruturas do reino ou diz-se que as subverteu. Mais

²⁵¹ Col. «As Três Abelhas», Lisboa, Europa-América, 1968.

forte do que a sua própria imagem é a lenda que, enquanto persistir, manterá viva a noção de que as razões de Estado foram mais fortes de que os laços amorosos, isto é, libertadores e, porque libertadores, perigosos e aterradores.

A *Outra Morte de Inês* situa-se em 1820, antes do regresso de D. João VI a Portugal. A cena passa-se em Alcobaça. O guarda do mosteiro (João) tem uma filha a quem pôs o nome de Inês, fascinado pela imagem da mulher cujo túmulo ele mostra todos os dias aos visitantes.

A duplicidade do nome vai, simbolicamente, provocar a identificação de Inês, filha de João, com Inês de Castro. A rapariga de Alcobaça funciona como a persistência da lenda para além da morte, o exemplo vivo de que a história da Castro ainda é subversiva e capaz de incitar à luta.

Há, no entanto, uma ambiguidade fundamental na peça de Luso Soares: o aspecto político e o mítico confundem-se, ou antes, o autor serve-se do segundo para acentuar os problemas do primeiro, facto que aliás não passou despercebido à censura, como se pode ver pelos cortes sucessivos que ela fez no texto a representar. Sempre que há uma pequena referência a autoritarismos gratuitos ou ao papel nocivo da polícia, os censores não deixam passar.

Curiosamente, o principal instigador político é Manuel Inácio, o namorado de Inês. Se pensarmos na relação entre o que é dito no texto e a história que lhe subjaz, não deixa de ser interessante fazer um paralelo entre Manuel Inácio e Pedro, ambos subversores do poder instituído. Os próprios excessos a que Pedro se entregava (dança, bebida, comida) podem simbolizar a recusa em aceitar a figura do poder, tal como D. Afonso a encarna.

A problemática política é, habilmente, introduzida, por Luso Soares, através da projecção de *slides* e de comentários à acção feitos por personagens. O uso das projecções, que lembra um dos processos que Brecht preconiza para criar o efeito de distanciamento²⁵²,

²⁵² Cf. «Les projections n'ont absolument rien d'un simple moyen mécanique auquel on aurait recours pour donner des explications supplémentaires, elle n'ont rien d'un 'pont aux âmes', elles ne viennent pas au secours du spectateur, elles lui sont un obstacle; elles l'empêchent de s'identifier totalement, brisent sa tendance instinctive à 'marcher'. En médiatisant l'effet dramatique, elles deviennent parties organique de l'oeuvre d'art», in *Brecht* por DEMANGE, Camille—*Théâtre de Tous les Temps*, Paris, Seghers, 1967, p. 152.

contribui para que o espectador consiga estabelecer a diferença entre o plano literal e o simbólico — a agitação liberal e a recusa do Poder. O texto dos *slides* vai pondo o espectador a par dos acontecimentos oficiais e officiosos. As personagens comentam os textos de uma forma claramente contestatária, mostrando bem de que lado está o povo.

A comunicação com o público é ainda estabelecida por dois personagens (Manuel Inácio e João) que em duas tiradas fazem o papel de narrador, explicando alguns pormenores menos claros.

Desde o início da peça que paira o fantasma da morte, logo referenciado no sonho de Maria (mãe da Inês), grávida, que vê três homens avançar com facas para uma rapariga parecida com a sua filha: «Era uma casa muito comprida e muito escura, com duas janelas em bico, como essas que vemos no Mosteiro e nas casas dos ricos. Ao fundo, banhada por uma luz, estava uma moça que mais me parecia a minha Inês. Depois vieram três homem, avançando lentamente. Oh, meu Deus? Eram facas enormes, o que eles traziam, e tudo se passou em silêncio, como se fosse inútil falar»²⁵³.

O sonho funciona como uma prolepse, um presságio que se irá cumprir no final.

Esse fantasma ou essa atracção da morte é ainda indiciado(a) pela citação de versos das trovas de Garcia de Resende que Inês insistentemente recita, fazendo suas as palavras da outra Inês, a de Castro. A importância do valor simbólico das trovas de Resende é tão grande que, frequentemente, Inês é acompanhada por um coro que repete alguns dos versos que ela canta:

«INÊS — Qual será o coração
A quem não comove a sorte
A quem não comove a morte

CORO — (*longínquo e angustiado*)
Qual será o coração

INÊS — Tão cru e sem piedade
Tão de pedra tão fechado
Que matou tão sem cuidado

CORO — Tão cru e sem piedade
(...)»²⁵⁴.

²⁵³ *A Outra Morte de Inês*, p. 31.

²⁵⁴ *Idem*, pp. 43-44.

A repetição do coro funciona como um eco cujo papel será o de acentuar a semelhança dos dois destinos, de tal forma que a morte da rapariga, a partir de certo momento, nos aparece inevitável.

No último episódio, em vez de Inês (já morta), é João quem recita alguns versos das estrofes de Resende, tendo o mesmo coro a acentuar as suas falas. A voz de João é a voz da inocência, a voz da crença popular. Por esta razão, ele não entende a morte da filha, que lhe parece sem nexos, mas sente (instintivamente?) que tem de dar o mesmo nome (Inês) à filha recém-nascida. A lenda, a memória não podem morrer.

«A minha filha nasceu,
a minha filha voltou.
Outra filha Deus me deu,
o mesmo nome lhe dou»²⁵⁵.

Figura menos primária é a da mãe de Inês, Maria, cujos pressentimentos revelam o seu conhecimento das razões profundas dos actos humanos. É por isso que só ela vê os quatro homens vestidos de negro que, a determinada altura, entram em cena.

Esses estranhos personagens começam por criticar a vida de Pedro e Inês, desde a construção dos túmulos à vingança do primeiro, para depois se interrogarem sobre a própria identidade. Vindos das trevas, não sabem quem são, só sabem que odeiam Pedro e Inês. Por meio do diálogo e através de sucessivas tomadas de posição no vazio, sabendo-se partidários da maior vítima dessa história que, para eles, é Afonso IV, chegam à conclusão de que: «Nós somos, sim!... Somos aqueles que devem repetir os séculos (...). Se repetirmos os séculos, poderemos admitir ou concluir que eu sou o rei Afonso, posto a sofrer o resultado da sua sentença mortal..., e que vós sois os meus três conselheiros tomados por um renovado desejo de matar Inês de Castro»²⁵⁶.

O auto-reconhecimento do rei e dos conselheiros parece-nos transformá-los mais em símbolos do que em personagens referenciais. Estes quatro homens, vestidos de negro, significam o obscurantismo,

²⁵⁵ *Idem*, p. 102.

²⁵⁶ *Idem*, p. 64.

a censura e a repressão que, na peça, são simbolicamente identificados com a lenda de Inês. Daí que o Primeiro Homem de Negro (D. Afonso IV) afirme «é da minha vontade que matem a lenda»²⁵⁷.

Depois desta tirada, Inês, cambaleante, cai desfalecida aos pés do túmulo da sua homónima. A morte de uma corresponde ao ressuscitar momentâneo da outra. O diálogo entre Inês de Castro e Afonso revela todo o alcance da morte da rapariga de Alcobaça. Enquanto para a Castro essa morte é um crime (tal como a sua o fora), para Afonso ela é necessária e imperiosa. As razões da morte de 1355 são aqui repetidas simbolicamente: «Tu não compreendes ainda, Inês de Castro! Hão-de morrer só as que usem esse nome por inspiração do teu. Nessas é que a poesia degenera e anarquiza a razão. Nessas é que o sonho atenta contra a autoridade»²⁵⁸.

O desaparecimento do corpo de Inês de Alcobaça é a certeza de que as lendas (a poesia) não são pareáveis como os corpos. O próprio Afonso se dá conta disso quando diz: «A angústia começa a despedaçar-me a alma e a paz... Este convencimento de que existem dois caminhos inconciliáveis: um, por onde vou em busca da tua lenda para matá-la; e outro, por onde as lendas seguem, talvez insensíveis à morte»²⁵⁹.

Para que estas afirmações se tornassem coerentes era preciso que o corpo desaparecesse, para que não houvesse prova material da morte e para que o novo nascimento se apresentasse como o mesmo, o renascimento de Inês que, tal a fénix, se ergue das próprias cinzas. Se passarmos para um plano simbólico, podemos afirmar que o ideal do povo se manterá, mesmo que haja mortes e prisões, como está indiciado no texto.

Quase no fim da peça, aparecem três figuras togadas, de branco e com máscaras. Estas figuras poderão ser uma espécie de réplica do coro das tragédias antigas. Comentando a acção, elas repõem três perguntas, cujas respostas constituirão o verdadeiro significado da obra:

«Daí, a minha pergunta, que fica em suspenso: terá ela sido morta por verdadeiras razões de ordem política?!...

(...)

²⁵⁷ *Idem*, p. 81.

²⁵⁸ *Idem*, p. 86.

²⁵⁹ *Idem*, p. 89.

(...) não terá ela sido morta porque a sua existência, baptizada por inspiração da Inês antiga, significava a sobrevivência de um mito que desprestigiou a autoridade?(...)

(...)

(...) Se Inês de Castro morreu por amor e a mataram razões políticas de Estado, duras e implacáveis, no estranho caso desta rapariga persiste o mesmo conflito entre a autoridade e a juventude, entre a força e a graça, entre a morte e a poesia»²⁶⁰.

Complexa e ambígua, a figura de Inês ultrapassa as vulgares interpretações da sua vida e da sua morte. Não é a Inês reincarnada, pela força mística do amor, como em António Cândido Franco, mas é a força que se desprende da sua lenda, a força subversiva (do amor, da liberdade) que não se extingue. Inês morta é Inês acabada de nascer, Inês que é preciso matar enquanto reinam a opressão (de todos os tempos e lugares):

«PRIMEIRO HOMEM DE NEGRO — Chamaram-vos assassinos, irmãos! Mas porque esta lenda persiste em deturpar as razões que me levaram à condenação antiga, é da minha vontade que a matem.

SEGUNDO — Estamos prontos, senhor!»²⁶¹.

Depois deste diálogo, e antes do fim da peça, há apenas a quadra já citada, de João, que se regozija com o nascimento da filha.

O final é assim passível de uma dupla leitura: por um lado, a ordem, a opressão não desistem, e matarão sempre Inês; por outro, Inês é imortal, porque renasce a cada momento e através dos séculos.

A *Outra Morte de Inês* é a análise lúcida das relações entre a poesia e o poder, a liberdade e o autoritarismo. A *morte* é plural porque não basta destruir pontualmente, será preciso *matar* o pensamento e esse permanece para além do material.

3. A dessacralização de Inês

A peça de Luís Machado, *Mistério e Mito de um Grande Amor*, é de um teor completamente diferente da de Luso Soares. Escrita para ser representada na inauguração da exposição de pintura de Mário Silva, «Inês de Portugal», o autor intitula-a de *happening*, o que a

²⁶⁰ *Idem*, p. 94.

²⁶¹ *Idem*, p. 102.

coloca na linha das representações improvisadas ou pseudo-improvisadas e da tentativa de destruir a concepção de teatro naturalista.

Empenhado em desmontar não só o mito mas a própria linguagem, Luís Machado confessa: «utilizei algumas frases da obra-prima de António Patrício, 'Pedro, o Cru', uma vez que necessitava de fazer colagens — não foram muitas mas algumas — para as falas de Pedro e era importante (como desmontagem) partir dum texto teatral existente e conhecido»²⁶².

A apropriação das tiradas de António Patrício tem uma dupla significação: as frases semelhantes funcionam como um eco conhecido e consagrado, que ao repetir o texto alheio o imitam e o transgridem. A imitação situa-se, evidentemente, na repetição das mesmas falas. Esta repetição, contudo, é transgressiva, uma vez que as frases não só não se situam no mesmo momento diegético nas duas peças, mas também alteram o seu significado de acordo com o contexto.

A análise de alguns casos concretos demonstrará melhor o que acabámos de dizer.

No Acto segundo de *Pedro O Cru*, quando Pedro desenterra Inês, no Convento de Santa Clara, a certa altura, diz: «Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... Melhor do que o das rosas que me deste... Nem o sumo dos pomares de Coimbra... nem o feno ceifado, ó meu amor...»²⁶³.

A mesma tirada, em Luís Machado, situa-se num momento factualmente posterior: Inês está num ataúde no meio de uma sala e Pedro está mais excitado e mais febril. A sua vingança sobre os assassinos já foi consumada. O uso de maior adjectivação do que em António Patrício contribui também para dar a medida do personagem e da forma como ele está concebido: «Cheiras a podre, Inês! Saboreio o teu cheiro como um corvo guloso (*inclina-se para ela enquanto fala*). É bem melhor do que o aroma das rosas que me deste! (*com doçura*). Nem o sumo gostoso dos pomares de Coimbra é tão divino! Ó meu amor!»²⁶⁴.

Frases quase seguidas, em António Patrício, podem aparecer em tiradas deferentes, em Luís Machado, imprimindo-lhes um significado diverso.

²⁶² MACHADO, Luís — *Mistério e Mito de um Grande Amor*, Lisboa, Ed. Império, Ltda., 1984, p. 6.

²⁶³ PATRÍCIO, António — *Pedro O Cru*, *cit.*, p. 118.

²⁶⁴ *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 19.

«É a nossa hora, Inês... Estamos sózinhos. Estás bem assim? Tu ouves-me dormindo»²⁶⁵.

e

«Estás bem assim? Claro que estás, com o teu Pedro estás sempre bem.

(...)

É a nossa hora, Inês. Sabias? Quero morder os teus lábios!»²⁶⁶.

A frase «Há uma Rainha agora em Portugal»²⁶⁷ aparece em António Patrício na cena, já citada, do convento de Santa Clara, e em Luís Machado, antecede o beija-mão.

Um caso curioso é o da mudança de sujeito na mesma frase. Em *Pedro O Cru*, Pedro, em determinado momento, diz: «Eu por mim sinto que vou nascer»²⁶⁸, em *Mistério e Mito de um Grande Amor*, o sujeito é diferente: «Eu sei, minha Inês, eu sinto que vais nascer»²⁶⁹.

A mudança do sujeito parece-nos justificada pelo facto de Inês renascer, no fim da peça.

A representação do *happening* obedece a certas regras que são indicadas no início: uma sala nos paços de Santarém, no centro da qual está o túmulo de Inês, e ao lado os corpos dos três assassinos.

Como é próprio deste tipo de teatro, o público é chamado a participar, de uma forma quase compulsiva: «Todos os visitantes da exposição são vestidos com uma capa preta de plástico e recebem também uma vela que a figura feminina que acompanha o pintor acenderá»²⁷⁰.

A participação activa dos espectadores no espectáculo que, em princípio, talvez facilitasse a identificação com a cena, tem, na verdade, um efeito contrário. Este efeito é, não só provocado pela interpelação directa dos actores, que cria um certo desconforto, como também pelas constantes mudanças de iluminação que chamam a atenção para o efeito cénico propriamente dito e pelos cartazes que, à semelhança da projecção de *slides* na peça de Luso Soares, criam o brechtiano efeito de distanciação.

²⁶⁵ *Pedro O Cru*, p. 165.

²⁶⁶ *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 20.

²⁶⁷ *Idem*, p. 25 e *Pedro O Cru*, p. 120.

²⁶⁸ *Pedro O Cru*, p. 140.

²⁶⁹ *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 23.

²⁷⁰ *Idem*, p. 9.

Se o primeiro cartaz se limita a transmitir uma ordem ao público: «SENTEM-SE! POR FAVOR, APAGUEM AS VELAS! PRECISAMOS DO VOSSO SILÊNCIO!»²⁷¹, o segundo faz uma pergunta incómoda; «FOMOS OU NÃO CÚMPLICES DESTA TRAGÉDIA?»²⁷², enquanto o terceiro contém uma afirmação polémico-irónica: «A MAIORIA DOS PORTUGUESES GOSTARIA DE TER FEITO AMOR COM INÊS DE CASTRO»²⁷³. Durante a exposição do último cartaz, duas personagens fazem, agressivamente, essa pergunta a membros da assistência. É evidente que tais artifícios contribuem para um afastamento emocional dos espectadores.

Na primeira cena da peça, o Coro das Clarissas repete alternadamente: «Inês!... Pedro!... Inês!... Pedro!...»²⁷⁴, em tom de carpi-deira. Logo a seguir, vem a descrição pormenorizada da cena e o Narrador dá-nos uma breve resenha histórica dos acontecimentos, que levaram à criação do mito.

Este coro, ao contrário do da *Castro* de Ferreira, não comenta a acção mas tem um papel quase mágico. A repetição obsessiva e alternada dos nomes dos dois principais protagonistas, cria um ambiente encantatório que favorecerá os acontecimentos posteriores.

Um outro coro que também está presente é o Coro dos Espíritos cujo papel é ligeiramente diferente do das Clarissas.

A sua primeira tirada resume-se à repetição, que vai aumentando de intensidade, do termo «Necrófilo»²⁷⁵, aplicado a D. Pedro.

Esta qualificação faz não só ressaltar a velha ligação do amor e da morte, de que já falámos longamente, mas faz também sobressair o aspecto doentio de D. Pedro, que se compraz na observação desta. A segunda intervenção do Coro dos Espíritos situa-se quase no fim da peça, quando um Eremita tenta ressuscitar Inês.

Este Eremita é definido como «um misto de mago e astrólogo do século XIV»²⁷⁶, detentor de poderes herméticos e mágicos.

Invocando Hécata (a deusa dos mortos e dos sortilégios), o Eremita tenta, através de palavras mágicas proferidas em Latim,

²⁷¹ *Idem*, p. 10.

²⁷² *Idem*, p. 16.

²⁷³ *Idem*, p. 18.

²⁷⁴ *Idem*, p. 11.

²⁷⁵ *Idem*, p. 19.

²⁷⁶ *Idem*, p. 21.

ressuscitar Inês. O Coro dos Espíritos secunda a invocação a Hécata, tendo, neste passo, um papel semelhante ao coro da *Castro*: comenta e desenvolve a acção.

Inês tarda em acordar, o Eremita, em pânico, abandona os ritos mágicos, o Latim dos sortilégios, e diz em português vernáculo: «Acorda... Acorda Inês! Compadece-te da minha pobre cabeça... Mas porque não voltas à vida? Grande devassa! Puta!»²⁷⁷.

Ao ouvir estas palavras, Pedro ri-se e Inês começa a levantar-se. O riso de Pedro e os atributos de Inês são elementos que provocam a distanciamento e a destruição do mito. De igual forma, a palmada no rabo que Pedro dá ao eremita, como agradecimento, assim como o espectáculo do beija-mão e a dança que se lhe segue contribuem para desfazer definitivamente a aura de Inês.

O final acaba de destruir qualquer pequeno efeito ilusório que porventura se tenha criado. O Narrador, depois de os actores terem despido os fatos da cena, afirma:

«Deixámos o século XIV, a época de Inês já passou. Regressemos ao presente.

Estamos já em 1985, na cidade de Lisboa e na exposição 'Inês de Portugal' que o artista Mário Silva concebeu para comemorar os seus vinte e cinco anos de pintura»²⁷⁸.

A transformação dos personagens em actores e a chamada à realidade extra-palco, lembra os processos de Pirandello e a teorização daí decorrente.

A peça termina com uma canção entoada em coro por todos os participantes. A canção é constituída por três sextilhas que invocam, bastante ironicamente, a figura de Inês.

Escrito para ser representado como *Happening*, *Mistério e Mito de um Grande Amor* consegue dessacralizar o mito inesiano, mediante o uso da ironia, do exagero e do modo de representação. Máscaras que se assumem como máscaras e que não têm a mínima veleidade de se fazerem passar pelas personagens que representam. Ao despir-se no fim da peça, os actores demonstram inequivocamente a sua falsidade, falsidade que os espectadores já tinham sentido. Apesar da cena do beija-mão e da coroação, Inês é definitivamente destronada.

²⁷⁷ *Idem*, p. 23.

²⁷⁸ *Idem*, p. 26.

IV — CONCLUSÃO

Nas linhas que atrás deixámos, tentámos mostrar os avatares que a figura de Inês de Castro sofreu nos últimos trinta anos, momento de tão grandes modificações literárias e culturais. Apesar de não haver um decréscimo no interesse que a sua imagem de mulher despertou, ela passa a ser analisada de um ponto de vista mais livre e desinibido. Há, na maior parte das obras, a tentativa de escrever a visão pessoal da História, de destrinçar razões esquecidas ou de *inventar* motivações e realidade.

Para Inês de Castro, outra era a vez.

Maria de Fátima Marinho

NA GALÁXIA SONORA: SOBRE O FADO DE COIMBRA *

Em memória de Celso Cunha

«Quase todos os problemas que apresenta a versificação portuguesa através dos oito séculos da sua história estão por aclarar. (...) Para isso, necessário se torna pesquisar, também (...) um sem número de fenómenos aparentemente insignificantes mas, na verdade, de alta relevância, pois que incidem sobre o suporte fônico, modificam a própria estrutura da massa sonora ritmada, que é o verso.»

Celso Cunha

«Coimbra terra de encanto
Fundo mistério é o seu
Chega a ter saudades dela
Quem nunca nela viveu.»

Anónimo

«Tout rapport à une voix est forcément amoureux»

Roland Barthes

Muitos encontros são difíceis de datar. Aquele de que escolhi escrever, demorando sobre ele um olhar mais atento, é por certo caminho onde se cruzam acasos variados, circunstâncias irrepetíveis, «o esforço insidioso da biografia»¹. Esse olhar demorado, concreto, mais não é do que a procura de uma resposta a uma pergunta de há muito aflorada. Olhar, antes de mais, alongando-se no que os outros ouviram, olharam.

* Versão refundida da comunicação apresentada no 1.º Congresso Português de Literaturas Marginais, Abril de 1987.

¹ SARTRE, Jean Paul — *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, NRF-Gallimard, 1972, p. 21.

Globalmente considerado, esse jogo de múltiplos olhares é constituído em parte fundamental pela bibliografia existente, disponível: relativamente abundante mas, sobretudo no que respeita a Coimbra, de cunho muitas vezes memorialista². Ainda assim, preciosa. A outra parte do conjunto será formada por depoimentos pessoais (não publicados), *performances* e gravações³. Aqui tocamos documentos de passagem, alguns ouvidos há muito tempo, literalmente irrepetíveis, com a sensação do muito que, mesmo já na era dos programas radiofónicos difundidos em directo, não ficou registado senão na memória dos ouvintes. O objecto define-se, num certo sentido, a este nível, como algo que pode estar a chegar ao fim; do qual, em todo o caso, muito se perdeu, sobretudo para alguém que não tem dele senão uma experiência tardia, marginal, externa, escandalosamente inaceitável à luz da «ortodoxia» da vivência coimbrã. No entanto, talvez essa heterodoxia tenha a vantagem de permitir entrever o fenómeno não exaustivamente mas como um todo em transformação, sem cair no logro bastante habitual de instaurar o fado de alguma (quase sempre a sua) geração, por sinédoque, como o fado de Coimbra.

² COELHO, Trindade — *In Illo Tempore. Estudantes, lentes e fútricas*, 8.ª ed. Lisboa, Portugalíia, 1969; CALISTO, Diamantino — *Costumes Académicos de Antanho, 1858-1950*, Porto, Tip. Imprensa Moderna Ld.ª, 1951; BRAGA, Teophilo — *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Pública Portuguesa*, t. III, 1700 a 1800, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1898; FERRÃO, António Duarte — *Palito Métrico Lavrado no Lorrão da Pachorra com a ferramenta de Cachimonia embrulhada no Título de Calouriada e oferecido aos Regalões do Parnaso no esquipatino pires de um Poeta Mestiço*, 5.ª ed., Coimbra, Ty. do «Paraízo Terraqueo» Reis Leitão edit., 1900; VASCONCELOS, Antão de — *Memórias de Mata-Carochas*, Porto, Empreza Litteraria e Typográfica Editora, s.d.; XAVIER, Alberto — *História da greve Académica de 1907*, Coimbra, Coimbra Ed., 1962; LOPES, António Rodrigues — *A sociedade tradicional académica coimbrã, Introdução ao estudo etnoantropológico*, Coimbra, 1982; ANDRADE, Mário Saraiva de — *Mataram um Espantalho, Em defesa da Praxe*, Coimbra, Coimbra Ed., 1959; CAIADO, Carlos (comp.) — *Antologia do Fado de Coimbra*, tomo I, Coimbra, 1986; MORAIS, J. Ribeiro (comp.) — *Fados e Canções de Coimbra*, Porto, 1982; SOUSA, Afonso de — *O Canto e a guitarra na Década de Ouro de Academia de Coimbra (1920-1930)*, 2.ª ed. ilustr., Coimbra, 1986; Id. — *Resposta a «Algumas interrogações sobre Artur Paredes» (1899-1980)*, dactilografado.

³ A lista de gravações é muito longa pelo que é impossível incluí-la. De qualquer modo, algumas das obras bibliográficas citadas contêm indicações discográficas.

No conjunto de olhares evocados, conforme a perspectiva, assim o objecto escolhido é preferentemente designado por «Fado de Coimbra»⁴, «serenata Coimbrã»⁵ «Fado — Canção» ou «Canção de Coimbra»⁶. Analisando atentamente essa questão optei, não sem hesitações, pela primeira designação, que se prende, relativamente ao fado de Lisboa, como problema de uma origem em parte comum. Fado de Lisboa e fado de Coimbra apresentam-se a uma análise global como duas galáxias de formação recente e em transformação muito clara, embora segundo ritmos e modelos variáveis, mesmo divergentes. Aliás, forma, como lembra Zumthor, equivale a força⁷.

O fado de Lisboa propriamente dito, o mais antigo, não parece remontar a antes do início do séc. XIX. É um produto tipicamente urbano, de origem afro-brasileira, surgido nos bairros populares, em ambientes de «bas-fonds». Pensa-se que descenda do lundum, já referido por Nicolau Tolentino na sátira «A Funcção» como «o doce londum chorado»⁸; dança trazida para Portugal pelos negros do

⁴ CAIADO, Carlos — *O.c.*; COELHO, Trindade — *O.c.*; LOPES, Óscar — «Homenagem a Adriano Correia de Oliveira», in *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986; FREITAS, Frederico de — *O Fado, Canção da Cidade de Lisboa. Suas origens e Evolução*, Lisboa, sem editor, 1973; CORREIA, Mário — *Adriano Correia de Oliveira. Vida e Obra*, Coimbra, Centelha, 1987.

⁵ LEÇA, Armando — *Da Música Portuguesa*, Lisboa, Lumen 1922; Id., *Música Popular Portuguesa*, 1.º volume, Porto, Editorial Domingos Barreira, s.d.; FARIA, Francisco — *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?*, Coimbra, Comissão Municipal de Turismo, 1980.

⁶ SOUSA, Afonso de — *O canto e a guitarra...*, cit.

⁷ ZUMTHOR, Paul — *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

⁸ TOLENTINO, Nicolau — *Obras Completas com alguns inéditos e um ensaio biográfico-crítico* por José Torres, Lisboa, Typographia de Castro e Irmão, 1861, p. 250:

«Em bandolim marchetado
Os ligeiros dedos promptos
Louro paralta adamado
Foi depois tocar por pontos
O doce londum chorado

Se Marcia se bamboleia
Neste innocente exercício;
Se os quadris saracoteia;
Quem sabe se traz cilício,
E por virtude os meneia?»

Sobre o fado ver CARVALHO, Pinto de (Tinop) — *História do Fado*, Lisboa, Empreza da História de Portugal Sociedade Editora, 1903; PIMENTEL, Alberto

Congo, já popular no século XVI, era considerada pela sociedade portuguesa sensual e obscena. Mesmo depois de já não ser dançado com os requebros que incluíam, por exemplo, a célebre «umbigada», o lundum foi adoptado como composição cantada nos salões do século XIX figurando em albuns para canto como o *Cancioneiro de Músicas Populares para canto e piano* de César das Neves⁹. Do fado, segundo recentes pesquisas, há variados testemunhos no Brasil como composição coreográfica, anteriores à chegada a Portugal.

Não se sabe bem como a guitarra lhe foi associada. Descendendo do cistre medieval, ela foi instrumento de salão ao longo do século XVIII, chegando ao Porto, na sua forma moderna, como importação de Inglaterra e sendo por isso mesmo designada como guitarra inglesa¹⁰. Assim é referida no anúncio de um recital publicado num jornal da época¹¹ bem como no primeiro método de guitarra editado em Portugal, da autoria de António de Silva Leite, mestre de capela da Sé do Porto¹². Mas se foi associada de uma maneira tão definitiva à forma emergente do fado (inicialmente

— *A triste canção do Sul (Subsídios para a história do fado)*, Lisboa, Livraria Central, 1904; FORTES, José Maciel Ribeiro — *O Fado. Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*, Porto, Companhia Portuguesa Editora Lda., s.d.; LEÇA, Armando — *Da Música Portuguesa*, cit.; Id, *Música Popular Portuguesa*, cit.; FREITAS, Frederico de — *O.c.*; OSÓRIO, António — *A Mitologia Fadista*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d. (1974); SIMÕES, Armando — *A Guitarra Portuguesa; bosquejo histórico*, Évora, 1974.

⁹ NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino de — *Cancioneiro de Músicas Populares para canto e piano*, 3 vols., Porto, Typographia Occidental, 1893/195/98; cf. ainda *Trovador (coleção de modinhas, recitativos, árias, lundús, etc.)*, Nova edição correcta, Rio de Janeiro, Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho — Editor, (Porto, Typ. de António José da Silva Teixeira), 5 vols., 1876.

¹⁰ Cf. SIMÕES, Armando — *O.c.*

¹¹ Cit. por CAIADO, Carlos — *O.c.*, p. 202.

¹² LEITE, António da Silva — *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento...*, Porto, Na Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796, Reedição facsimilada, Lisboa, I.P.P.C. Dep. de Musicologia, Lusitana Música, II/Opera Rerum Scriptorum n.º 2, 1983. No que respeita à popularidade do instrumento, na época, atente-se nestas afirmações com que o A. inicia o «Prólogo»: «Amigo Leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, na multidão dos Discípulos, que hei tido de *guitarra*, o estar para cada hum delles escrevendo, não só as necessarias Regras...». Outra elucidativa passagem é a que inicia a Parte II, §I, «Da invenção, e serventia

dançado, ao que indicam vários testemunhos e a expressão remanescente «bater um fado») foi porque o seu *ethos* plangente se adaptava bem a essas primeiras composições cantadas, de linha melódica simples, geralmente em compasso binário e em tom menor, com síncope no segundo tempo¹³, dando corpo a um poema narrativo literariamente pobre que contava, em mote e glosas em décimas, um rico rol de acções e desgraças¹⁴. Neste fluxo movente as modificações cedo foram tão evidentes que delas assim se queixava certo autor anónimo:

«Ai fado que foste fado
Ai fado que já não és
Ai fado que estás mudado
Da cabeça até ao pés.»¹⁵

De qualquer modo é possível distinguir fases globalmente muito nítidas nesta evolução¹⁶: uma primeira de fado vadio, marginal e marginalizado, ligado a referências históricas cedo transformadas em mitos como a Severa, o Conde de Vimioso, etc.; Numa situação de menor marginalidade, o fado subindo ao palco, por exemplo, integrado em revistas. Mais recentemente ainda, musicando muitas vezes poemas de poetas consagrados na República das Letras como José Régio, Pedro Homem de Melo ou David Mourão Ferreira.

da guitarra», p. 25: «A guitarra, que segundo dizem, teve a sua origem na *Gram-Bretanha*, he hum instrumento que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos povos, que achando-a, capáz de supprir por alguns instrumentos de maior vulto, como o *Cravo*, e outros; e assás sufficiente para entretenimento de huma Assembleia; evitando o incommodo, que poderia causar o convite de huma *Orquestra* a adoptárão uniformemente, esmerando-se em a tocarem com toda a destreza; eu vendo que a Nação Portugueza a tinha também adoptado, e se empenhava em tocalla com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrução dos meus Nacionais...».

¹³ Cf. LEÇA, Armando — *Da Música Português*, cit., e FARIA, Francisco, — *O.c.*

¹³ Cf. LEÇA, Armando — *Da Música Portuguêsa*, cit.; e FARIA, Fran-

¹⁵ Anónimo, cit. por FREITAS, Frederico de — *O.c.*, p. 235.

¹⁶ Cf. CARVALHO, Pinto de (Tinop) — *O.c.*; COELHO, Trindade — *O.c.*; FREITAS, Frederico — *O.c.*

No que respeita a Coimbra, há testemunhos que indicam que, no século XIX, fados de Lisboa, levados por estudantes da capital, aí terão sido cantados, incluídos em récitas universitárias. Diamantino Calisto em *Costumes Académicos de antanho* diz ter saído de um sarau «levando ainda nos ouvidos as últimas notas plangentes do fado da Severa na guitarra de Pires de Lima»¹⁷. Coimbra era, na época, segundo diferentes testemunhos uma cidade de tradições musicais não só no que respeita a serenatas como também a música de salão, razão que levaria certos lisboetas galantes a irem aí passar o inverno¹⁸. A viola, a flauta, a rabeca, o bandolim eram, no entanto, os instrumentos usados nessas serenatas antes do «enxerto» da guitarra por influência do fado de Lisboa¹⁹. O meio que recebeu esta canção

¹⁷ Cit. por CAIADO, C. — *O.c.*, p. 203.

¹⁸ Cf. o testemunho de Ribeiro Sanches citado por BRAGA, Teóphilo — *O.c.*, p. 184: «Também vi homens de maior idade, sem professarem mais do que a vida de *feição* e *galanteo*, virem de Lisboa e das Provincias passarem o inverno a Coimbra, na intenção de se divertirem; nunca lhes faltou companhia de jogar, glosar motes, tocar instrumentos, dansar e consumir o tempo na conversação dos equívocos e dos repentens»; cf. ainda este excerto da composição *Palito Mérito*, cit., p. 162.

«Se fores curioso de instrumentos,
E que saibas tocar-os mui bastante,
Procura-me nos proprios aposentos
Quem nelles vires ser mais ignorante;
Que se nelles tocares mil portentos
Não temas que te falhe algum estudante;
Quer já seja forreta, quer benino,
A procurar depois teu sábio ensino.»

¹⁹ Cf. ainda dois outros excertos de *Palito Métrico*, cit., p. 211; «Merquei-vos, (...) uma flauta, rabeca e manchinho; (...) uns dados e baralhinhos de cartas; porque, supposto o vosso genio estes serão lá [em Coimbra] todos os vossos estudos e curiosidades»; p. 220: «...usareis de outras ideias folgazonas para ter certo o jantar e ceia. Para isto vos servirão de muito as vossas prendas de tocar flauta e rabeca...».

A propósito da vida musical coimbrã o citado livro de Trindade Coelho, é uma fonte particularmente rica, sobretudo nos capítulos «O Orfeão académico», «A sebenta» e «A récita dos quintanistas.» De uma leitura global concluímos que a música tinha efectivamente papel importante na vida estudantil tanto em repentinos improvisos como em actividades mais regulares como as récitas dos quintanistas e os saraus do Orfeão Académico, fundado em 1880. Aparecem no livro

em Coimbra era absolutamente oposto ao da capital. Ali, marginal composto de marinheiros, fadistas, prostitutas, embora fruindo eventualmente da simpatia de alguns aristocratas. Aqui, formado por estudantes universitários, mesmo que de origem social minimamente variável: vocacionado, portanto, a receber influência de uma música mais erudita, especialmente das modinhas portuguesas e brasileiras, então em grande moda nos salões (e que são, em última análise, árias edulcoradas)²⁰, das árias de certas óperas mais conhecidas, eventualmente, mais tarde, de *lieder*²¹. Passando dos seus marcos fundadores reais e míticos como João de Deus e Augusto Hilário aos seus continuadores, às vozes mais antigas conservadas em gravações como a

vários testemunhos de que o fado já faiza parte da vida coimbrã, embora recentemente. Assim, o acompanhamento é referido oscilando entre a guitarra e a viola. Por outro lado, o fado parece relativamente aproximado do de Lisboa, sobretudo no tipo satírico-narrativo de que são transcritos vários exemplos (pp. 199-201; 221, 253, 278). Que por isso mesmo mantinha, apesar do seu crescente fascínio, uma aura nítida de marginalidade e obsceno, atesta-o a reacção escandalizada de certa solteirona a quem, nuns versos encomendados em troca de um doces, um estudante se atreveu a incluir a palavra «fado», que foi obviamente descodificada não no seu sentido etimológico mas no mais recentemente adquirido; transcrevo o excerto (p. 107):

«.....
 Já não tenho teu talento
 Que ameigava a triste sina
 Que me deu o duro fado!
»

Mas que demónio foi aquela palavra «fado» no sétimo verso! Pareceu *esquesita* ao pudor de D. Felicidade — e quiçá Realista! Escandalizou-se! Os outros (...) entraram todos a dar razão à vizinhança, — e a dizer com ela: — Que sim! Que «fado» não era palavra que se escrevesse. Demais a mais, nuns versos para uma senhora! E para uma senhora em convento! — Credo!».

²⁰ Cf., a este respeito, FREITAS, Frederico de — *A Modinha Portuguesa e Brasileira. Alguns aspectos do seu particular interesse musical*, Braga, Separata da Revista «Bracara Augusta», vol. XXVIII, fasc. 65-66 (77-78), 1974.

²¹ Cf. as afirmações de COELHO, Trindade — *O.c.*, sobre as récitas dos quintanistas: «a [peça] *Fábia*, nesse ano metia os melhores bocados de música de todas as óperas, com versos de João Penha e Guerra Junqueiro...» (p. 275). De outra peça chamada *Dom Quixote* diz que «era uma opereta» (p. 283). Do programa apresentado pelo recém-formado Orfeão Académico, destaco «*Coro de caçadores de Freychutz* de Weber, orquestra e coros e *Marcha do Tannhauser* de Wagner, orquestra e coros» (p. 84).

de António Menano, e às modificações de configuração, afinação e dedilhação introduzidas na guitarra por Artur Paredes, esta galáxia só pode ser vista em perpétuo movimento, com pontos de maior continuidade e pontos de mais clara metamorfose. Os «puristas» que querem cristalizar *ad aeternum* aquilo a que chamam inquestionadamente a tradição estão, de um modo geral, a tomar a parte pelo todo fazendo passar por ele o corte diacrónico que viveram²². Daí a exclusão radical do chamado fado de Coimbra da grande renovação surgida na década de 60 com José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Luís Goes.

Qualquer erro (se o é o da designação de «fado», neste caso), por maior que seja, não surge em princípio sem razão. Assim, se o fado de Coimbra se foi afastando progressivamente do de Lisboa não só a nível musical — adopção do compasso quaternário e de um tom maior, riqueza de modulações, bem na linha do canto Romântico²³ — como poético — acentuação de uma vertente lírica, elegíaca, não narrativa — continua a ter em comum com ele a origem, um certo tom nostálgico, a tensão — contenção gestual, o acompanhamento à guitarra e à viola. Na insistência em adoptar qualquer designação outra que não fado haverá, penso, por parte de certos autores uma vontade inconsciente de afastar toda a pesada aura de marginalidade tradicionalmente conotada pelo género lisboeta que a tantos fez brotar florilégios de diatribes²⁴.

Globalmente considerado, o fado de Coimbra é formado por uma pluralidade de formas poético-musicais muito diversas. De facto, desde

²² Sobre a questão da tradição transcrevo este elucidativo passo de LOPES-GRAÇA, Fernando — «O valor da Tradição nas culturas musicais», *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*, Lisboa, Prelo, s.d., p. 173: «Evidentemente que, mesmo na arte, existem duas formas de tradição: uma tradição petrificada, feita de ideias inoperantes de resíduos de sistemas e de concepções ultrapassados, mas que procuram teimosamente impor-se e uma tradição viva e eficaz, que é aquela que do passado extrai todos os elementos dinâmicos capazes de fertilizar o presente e preparar o porvir. Neste sentido, a tradição identifica-se com a própria evolução histórica, no seu jogo dialéctico de acções e reacções.» No entanto, a tradição é quase sempre pensada no primeiro dos sentidos citados.

²³ Cf. LEÇA, Armando — *Da Música Portuguesa*, cit.; FARIA, Francisco — *O.c.*

²⁴ Alguns exemplos escolhidos entre muitíssimos (e veementes) disponíveis: FORTES, José Maciel Ribeiro — *O.c.*, p. 28: «A África forneceu a droga,

pelo menos, António Menano e Edmundo Bettencourt que se conhecem, incorporadas no repertório Coimbrão, toadas tradicionais da Beira, do Alentejo, dos Açores, etc.²⁵, lado a lado com composições originais, frequentemente constituídas por duas quadras, outras vezes por esquemas estróficos diversos onde chega a ser incluído, embora raramente, o soneto. Apesar de ser, como fiz notar, uma canção estudantil, de «doutores» segundo a designação coimbrã, transmite-se com características muito marcadas de forma tradicional e, por isso, marginal à literatura-instituição. Assim, reinterpretada, reinventada canções que, por simples esquecimento do autor circulam como anónimas²⁶; adapta

Lisboa deu o recipiente para aquela se decompor resultando o *Fado* lisbonense»; ARROIO, António, cit. por FORTES, Ribeiro — *O.c.*, p. 84 «Portugal é positivamente um doente moral e o *Fado* basta para se formular o diagnóstico da doença»; VIEIRA, Afonso Lopes — «Da linguagem e do conto», *Em Demanda do Graal*, Lisboa, Portugal — Brasil Id, 1922, p. 359: «Nessa canção infame (e porque não encantadora às vezes?) a alma de Lisboa desabrocha e exprime-se numa linguagem caricatural e acobreada que não é já decerto a portuguesa»; LEÇA, Armando — *Da Música Portuguesa*, cit., pp. 37-38: «Entre nós, a adopção do *fado* é um gravíssimo erro sentimental, documento frizante de sociedade portuguesa destes últimos decénios. (...) É o *fado* um remendo no Cancioneiro Português, a sua página gongórica, um pingue-pingue choradinho...»; OSÓRIO, António — *O.c.*, p. 107: «Conforme se viu, contaminou o *fado* a própria Literatura, não é de mais insistir nesse ponto, que demonstra bem como o *fado* não se reduz a um fenómeno de marginais ou de superfície, a um contágio isolável, por ser uma moléstia endémica, enraizada fundamente no terreno social. Pois bem, na influência contínua e longe de ser pequena do *fado* sobre a literatura (e, conotativamente, desta sobre ele) encontra-se o *ponto mais grave desta enfermidade colectiva* porque aí se nos de para a sua extensão.»; LOPES-GRAÇA, Fernando — «Variações sobre o *fado*», *Reflexões...*, cit., p. 222: «Ah! sem dúvida o *fado* é uma coisa inferior, inferiosíssima. Mas, primeiro que tudo, por razões estéticas antes que éticas»; p. 224: «Se o *fado* é vício, um pecado, um estupefaciente, um dissolvente das energias morais e sociais e todas essas coisas tremendas que os senhores sociólogos dizem que ele é — há que investigar porque é que o é»; p. 225: «Muito bem: combata-se o *fado*»; p. 227: «Criemos a alegria! Sublime Tarefa.»

²⁵ Repare-se que estes cantores continuaram, embora dando-lhe uma diferente dizendo lírica, individual, a linha de adaptações de melodias populares que, conforme testemunho de COELHO, Trindade — *O.c.*, pp. 83-4 vinha sendo prática do Orfeão Académico desde a sua fundação.

²⁶ «... quer o *fado* lisboeta, quer o *fado* coimbrão estão ligados a uma autoria poética a que conferem, por vezes, uma espécie de consagração pelo anonimato. LOPES, Óscar — *O.c.*, p. 143.

novas letras a novas músicas e reciprocamente; selecciona nos monstros sagrados da poesia antiga e, sobretudo, contemporânea, alguns poemas ou fragmentos breves, muitas vezes os mais simples e mais estruturados sobre clichés expressivos ²⁷. Essa selecção, fá-la de um modo análogo à poesia tradicional, alterando a ordem, trocando, recompondo, colando blocos móveis de poesia e de música conforme a necessidade, a memória, o momento. Há fados atribuídos a certos autores cuja autoria tem pouco de certo. Outros, cuja a autoria é correctamente atribuída mas sofre uma manipulação livre, fazendo de peças soltas um todo adequado a uma canção. Dois exemplos: andam quadras de António Nobre em vários fados, algumas anonimamente como esta do *Só*, às vezes incluída no «Fado corrido», outras no «Vira de Coimbra»:

«Vou encher a bilha e trago-a
 Vazia como a levei!
 Mondego, qu'ê da tua água?
 Qu'ê dos prantos que eu chorei?» ²⁸

²⁷ Cf. as três leis referidas como estruturantes da canção por SARAIVA, Arnaldo — «Estudo crítico» a *Canções de Sérgio Godinho*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1983, p. 21: «da brevidade, da medianidade e da fácil memorização». Mesmo se as outras não estão ao mesmo nível imediatamente presentes, a primeira preside às adaptações (de supressão) frequentemente imprescindíveis para que o poema, previamente existente, caiba nos limites razoáveis da canção. Escolho, entre os mitos disponíveis três adaptações deste tipo: «As minhas asas», Almeida Garrett/António Portugal; «Lianor», Camões — José Mesquita; «Trova do vento que passa» — Manuel Alegre/António Portugal. A questão dos limites da duração é tão crucial que o mesmo aconteceu em certos *lieder*. Veja-se o caso de Duparc que, musicando o poema de Baudelaire «L'Invitation au voyage», suprimiu a segunda das três estrofes.

²⁸ CALADO, Carlos — *O.c.*, pp. 36-8, regista como popular na versão de José Miguel Baptista, a referida quadra incluída em «Para as raparigas de Coimbra», *Só*, Paris, 1892, p. 70; apresenta-a com pequenas diferenças relativas à pontuação ou à substituição de «Vou» por «Fui», mais intuitivamente estruturante de uma sequência causal-temporal; além disso, mais clara como forma fónica. Transcrevo a versão da *Antologia*, cit., p. 27:

«Fui encher a bilha e trágo-a
 Vazia como a levei
 — Mondego, que é da tu'água
 Que é dos prantos que eu chorei.»

SOBRE O FADO DE COIMBRA

O «Fado d'Anto», cuja autoria é atribuída (e correctamente) a Nobre é formado por quadras aglutinadas *ad libitum* do citado autor, uma publicada no *Só*, outra em *Primeiros Versos*, outra em *Despedidas* apresentando, na sua realização cantada, algumas diferenças em relação ao original²⁹. Este é, de facto, um campo de oralidade fundamental definindo-se mais como movência do que como fixação-citação exacta de um texto. Todo o trabalho tende para a *performance*, não necessariamente de rua mas pura *performance* em que o intérprete representa como que uma autoridade autoral. Cada cantor oscila entre cantar um fado já pertencente ao reportório tradicional

²⁹ Transcrevo o *Fado de Anto*, criado por Francisco Menano com a localização de cada uma das quadras nas obras de António Nobre e a transcrição simples da gravação, registada na *Antologia*, cit., p. 78.

«A cabra da velha Torre
Está chamando por mim...
Quando um estudante morre
Os sinos tocam assim...»

Primeiros Versos
Porto, 1921, p. 97

«Ah quem me dera abraçar-te
Contra o peito, assim, assim...
Levar-me a morte e levar-te
Toda abraçadinha a mim!»

Despedidas
Porto, 1902, p. 53

«Minha capa vos acoite
Que é p'ra vos agasalhar:
Se por fóra é cor da noite,
Por dentro é cor do luar...»

Só
Cit., p. 69

«O sino da velha torre
Meu amor, chama por mim
Quando um estudante morre
Os sinos tocam assim»

«Ó quem me dera abraçar-te
Contra o peito assim, assim
Levar-me a morte e levar-te
Toda abraçadinha a mim»

«Minha capa vos acoite
Que é p'ra vos agasalhar
Se por fora, é cor da noite
Por dentro, é cor do luar»

Confrontando a transcrição da *Antologia* com as versões publicadas por Nobre ou seu irmão Augusto Nobre (*Primeiros Versos* e *Despedidas*) nota-se, antes de mais, que a autoria da letra é atribuída, na citada antologia, por tradição. As diferenças de pontuação (às vezes gramaticalmente pouco correcta) apontam para a passagem a escrito através do canto sem o cotejo com o original. Este

como outro cantor, aqui investido da autoridade máxima, de quem o aprendeu, ou alterá-lo em busca de uma perfeição pessoal sempre sonhada e nunca atingida. Se o fado não vive numa oralidade pura como os cantos dos iletrados ou das culturas primitivas, vive entre uma oralidade segunda e uma oralidade mista, para usar os termos de Zumthor³⁰, socorrendo-se do escrito apenas como apoio a um trabalho que se realiza de uma forma essencialmente oral e, se possível, ao vivo. Por isso a oralidade mediatizada, patente nas gravações é, para além de um registo precioso, quase sempre um adjuvante de novas *performances*.

Nesta galáxia sonora em expansão, praticada com as características de fenómeno oral e portanto hoje, depois de Gutenberg, excêntrica face à cultura dominante, mesmo quando os seus cultores são gente de letras ou investigadores universitários, o verdadeiro fio unificador é a voz. O fado de Coimbra caracteriza-se por um estilo vocal próprio: sério, elegíaco, lírico, docemente apaixonado sem objecto, desenvolvendo numa breve canção o ponto de exclamação que, pensa-se na esteira de Valéry, estará na origem mítica da poesia. Óscar Lopes sublinha que o fado de Coimbra se estrutura «segundo uma linha melódica na organização à guitarra e/ou viola e um *páthos* tipicamente romântico nos portamentos que prolongam *ad libitum* as sílabas tónicas das palavras de efeito»³¹. Normalmente o cantor não

facto é confirmado pela nota da p. 79: «Embora a música seja a mesma, a letra deste fado foi encurtada para as duas primeiras quadras por Camacho Vieira, Edmundo Bettencourt, Lacerda e Megre e José Afonso, tendo estes três últimos modificado o primeiro e o sexto versos para «A cabra da velha Torre» e «Junto ao peito assim, assim», respectivamente.» Ora a forma do primeiro verso assinalada como variante é *precisamente a original*, coisa que o organizador da antologia desconhece.

³⁰ ZUMTHOR, Paul — *La lettre et la voix. De la «Littérature» Médiévale*, Paris, Seuil, 1987, especialmente pp. 18-19. Id. — *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F., 1984.

³¹ LOPES, Óscar — *O.c.*, p. 144. Saliente-se que as sílabas que merecem realce mais sistemático são quase sempre as coisas de final de verso. É importante reparar que, quanto à execução no canto, a influência de prolongamento e/ou mesmo desdobramento das sílabas tónicas, mesmo nos versos agudos, revela clara influência da música erudita: ópera e *lied*, mesmo quando se trata da interpretação de composições recolhidas da etnografia portuguesa (ver nota 25). Paiva Boléo, em recensão a CUNHA, Celso Ferreira — *O Cancioneiro de Joan Zorro, Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*, vol. I, T. II, Coimbra,

possui grandes conhecimentos de canto. Exige-se-lhe uma bela voz de tenor ou, raramente, de barítono, que ele valoriza com uma emissão e dicção cuidadas mas sem grandes virtuosismos³². Talvez por isso a voz resulte generosa e larga, sem a aspereza de certas emissões tradicionais e sem os estragos de artificialismo tantas vezes produzidos pelo estudo do canto³³. Nestas composições a que, com Barthes, poderíamos chamar *Música Prática*, isto é, mais do que para ser ouvida, para ser feita, a voz é duplicada pela outra voz, dissimulada, do acompanhamento. Através da voz revela-se, num espanto concomitante, a plena reverberação da língua. Atrevo-me a estabelecer aqui um paralelo com as célebres afirmações de Barthes

Acta Universitatis Conimbrigensis. Por ordem da Universidade, 1975, p. 24, afirma que «na poesia recitada ou no canto moderno (...) [se verifica] um alongamento da vogal tónica» substitutivo da paragoge considerada por Celso Cunha em «Sobre o e paragógico na épica e na lírica», *Língua e verso*, 3.^a ed., revista e aumentada, Lisboa, Sá da Costa, 1984, p. 65 «antes de tudo (...) um necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas da língua à final grave, tradicional e típica da poesia peninsular: um arcaísmo — ou melhor, um tradicionalismo, antes que linguístico rítmico»; cf. a este respeito MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Romancero hispánico*, T1, Madrid, Espasa Calpe, 1953. Se, do ponto de vista da transmissão, o fado de Coimbra assume a despreocupação e movência das formas tradicionais (ver notas 25 e 30), do ponto de vista da dicção, rejeita as vias mais tradicionais, hoje tidas como arcaizantes ou disforicamente populares, procurando outras alternativas mais conotadas com o tratamento erudito e/ou simplesmente moderno da língua.

³² Cf. a este respeito as afirmações de LOPES-GRAÇA, Fernando, em «Do virtuosismo e dos virtuosos», *O.c.*, pp. 77-78: «Digamos que há uma virtuosidade adjectiva e uma virtuosidade substantiva: aquela é a virtuosidade romântica, a virtuosidade dos virtuosos, que é a virtuosidade considerada não como meio mas como fim a outra é a virtuosidade simplesmente, que consiste também, sem dúvida, na perícia técnica mas já existente por e para ela mesma se não que posta ao serviço da obra e consubstancial a ela. A segunda é modesta e apaga-se ante a obra; a primeira é exibicionista e sobrepe-se-lhe».

³³ Se toda a aprendizagem resultando em artificialismo é desagradável, o caso agudiza-se no que respeita ao tantas vezes infeliz tratamento ou simples desatenção que tem merecido a língua portuguesa na música. Cf. a este respeito as lúcidas páginas de LOPES-GRAÇA, Fernando — «Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses» e «A língua portuguesa e a música», *O.c.*, pp. 109-117 e 165-172, respectivamente; Id. — «Dois diálogos, II — com Alberto de Lacerda em Londres», *Reflexões sobre a música. Obras Literárias*, Lisboa, Cosmos, 1978, pp. 252-9.

sobre a melodia francesa: «C'est le champ (ou le chant) de célébration de la langue (...) cultivée»³⁴. (In)consciente e (in)directamente na linha do canto Romântico, o fado preenche em certa medida, na cultura poético-musical portuguesa o lugar quase sempre vago do canto cuidado especialmente em português: ópera e, sobretudo, *lied*. Sem grandes tradições entre nós, pelo menos junto de um público alargado, os *lieder* de Schubert ou Schumann não foram substituídos a nível significativo por congéneres canções portuguesas que, mesmo existindo, nunca conheceram grande voga em Portugal após o declínio da modinha. Pelo contrário, pode afirmar-se que têm existido sérias reservas ao cantar em português, havendo as mais das vezes um mau relacionamento com a língua³⁵, hoje em dia agravado pelo crescente desaparecimento do hábito de dizer poemas ou mesmo, apenas, do puro prazer de falar. Quantas vezes o recurso às modinhas brasileiras em programas contemporâneos será o convite ao retorno a um português que se outrou³⁶.

A especialização do fado de Coimbra num timbre próprio, o tenor, situa-se num terreno híbrido, de transição entre a ópera e o *lied*. Neste, segundo Barthes, os quatro registos vocais definem uma estrutura edipiana. Pelo contrário, o *lied*, embora necessitando da voz, vai abolir as vozes como sistema de oposições³⁷. Assim, no

³⁴ BARTHES, Roland — «La musique, la voix, la langue», *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 249. De um modo geral recomenda-se a última parte do livro com subtítulo «Le corps de la musique».

³⁵ Cf. nota 33. Como sublinha o Autor citado aí, a ópera de Alfredo Keil, a *Serrana*, na sua estreia, em 1899, «foi ainda cantada em italiano, só depois vindo a sê-lo em português», *Páginas escolhidas...*, cit.

³⁶ Afirma lapidarmente LOPES, Óscar — «A Porta Mágica — Haroldo Maranhão. Como eu gosto deste livro», *O.c.*, pp. 100-1: «esta graça é também a graça de um português que não é o meu e onde todavia germinam alguns dos melhores rebentos que as gramáticas, as escolas e outras alfândegas da língua secularmente me rasoinaram antes mesmo de me assomarem à boca. (...) Para um português, ler ou ouvir brasileiro ou galego é já sentir como a nossa fala podia ser de outro jeito, é ver rever descender todos os ramos da hera a partir de um segmento que estava seco, nem por ele se dava, não vinha de lá detrás nenhum seiva.»

³⁷ BARTHES, Roland — «Le chant romantique», *L'obvie et l'obtus*, cit., pp. 253-5.

chamado fado de Coimbra, expurgado o dramatismo operático, especializa-se, perpetua-se, discretíssimo, subterrâneo, o papel do jovem, do filho. A ninguém como a ele são endossadas certas imagens líricas elementares, obsessivas³⁸. A ninguém como a ele o papel da reiteração do lirismo, da esperança. E quando, na década de sessenta, surgiu em plena força a canção de intervenção, com raízes inequívocas no fado de Coimbra, como é geralmente reconhecido por quem se tem debruçado sobre ela³⁹, foi ainda o timbre conotativamente juvenil, o tenor, aquele que produziu e difundiu os cantos contra a ditadura. Foi ainda este filho simbólico que aglutinou os anseios de um grupo muitíssimo mais vasto e diversificado na experiência de celebração laica de um ângulo festivo, incomparável do 25 de Abril de 1974: a de (por sinédoque) um país a cantar.

Nesta reconciliação da poesia consigo própria, com a língua e com a voz desempenhou papel definitivo, no depurar progressivo do lirismo de timbre filial, a areia polícroma e movente a que chamamos fado de Coimbra. Sobre a sua permanência e metamorfose como

³⁸ Por exemplo, a da relação essencial com a figura da Mãe, como está bem patente no «Fado do Choupal», criação de António Menano:

«Minha Mãe quando eu morrer
Chore por quem só chorou
Para então dizer ao mundo
Deus m'ó deu, Deus m'ó levou

E pr'a ser mais desgraçado
No mundo, do que ninguém
Basta nunca ter andado
Ao colo de minha mãe»

A. Caiado, *O.c.*, p. 114.

A uma pessoa sem conhecimento nem simpatia pelo fado de Coimbra ouvi uma vez fazer este comentário a um cantor veterano: «Que coisa ridícula este tamanhão a chamar pela mãe!...».

³⁹ Cf. LOPES, Óscar — *O.c.*; LETRIA, José Jorge — *O.c.*; CORREIA, Mário — *O.c.*, especialmente os testemunhos de Manuel Alegre, pp. 76-8, e Fernando Pacheco, pp. 67-8.

objecto último, essencialmente vocal compôs Manuel Alegre «Trova Nova»:

«Já não há capas ao vento
Nesta nossa trova nova
E de *jeans* ou de *rock*
Nem por isso é menos trova

Chega o tempo de outra trova
Menos dor menos lamento
Em Coimbra sempre nova
Chega a trova deste tempo

Trova do amor e talvez
Trova de outro amor mais puro
Porque é de Pedro e de Inês
Com raízes no futuro

Trova de um outro choupal
Que já está dentro de nós
E onde em vez do rouxinol
Chega a vez da nossa voz.»⁴⁰

Vera Lúcia Vouga

⁴⁰ Cf. brochura anexa à antologia discográfica *Tempo(s) de Coimbra: oito décadas no canto e na guitarra*, ed. Leonel de Brito/JORSOM, s.d. [1985], p. s/ n.º.

«A TENTAÇÃO DE SÃO MACÁRIO» E «LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER»: UMA ABORDAGEM INTERTEXTUAL

Quando se relê uma obra poética tão vasta e inovadora como a de Eugénio de Castro, não é difícil encontrar aspectos novos ou menos estudados que vêm alargar inesperadamente o horizonte que estrutura a experiência estética individual.

Vem isto a propósito do poema narrativo *A Tentação de São Macário*¹, que ocupa um lugar discreto na vertente menos explorada da bibliografia eugeniana — aquela que corresponde à última fase de produção do Poeta — e faz parte de uma série de composições editadas entre 1922 e 1925, cujos títulos (*Canções desta Negra Vida, Cravos de Papel, A Mantilha de Medronhos, A Caixinha das Cem Conchas, Descendo a Encosta, Chamas duma Candeia Velha*) parecem traduzir, na sua coloração neo-romântica, a intenção de recuperar um realismo lírico de cunho popular. Também se verifica nalgumas delas o apuro «de certas qualidades de narração» já anteriormente reveladas, como bem observou Óscar Lopes², e proporcionadas, agora, por uma orientação temática de timbre folclórico e religioso, a par de uma depuração estilística que se extremará nos *Últimos Versos*, publicados em 1938.

Com a publicação desta obra em 1922, Eugénio de Castro concretiza o projecto de explorar a seu modo o filão da hagiografia³, aproveitando elementos da tradição oral relativos à lenda de São Macário, patrono das povoações situadas na serra que tem o seu nome. Na «Advertência preliminar», podemos ler que o poema se

¹ In *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. VIII, Lisboa, Lumen, 1940, pp. 79-116.

² Cf. LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Col. «Temas Portugueses», Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 91-107.

³ Lembremos os contributos anteriores de Eça de Queirós (*Lendas de Santos*, 1912), Raul Brandão e Júlio Brandão (*Vidas de Santos*, 1891) e António Correia de Oliveira (*Tentações de S. Frei Gil*, 1907).

inspira na «lenda nacional» ligada ao culto ainda vivo do Santo, a qual apresenta, nas próprias palavras do Poeta, «vários pormenores de efabulação idênticos ou semelhantes aos da lenda francesa que Gustave Flaubert aproveitou para o seu admirável conto *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*».

Apontando como fonte culta do seu texto o *Portugal Antigo e Moderno*, de Pinho Leal, Eugénio de Castro faz questão de lembrar aos leitores que a fonte inspiradora de Flaubert foi «o vitral duma igreja da sua província». Uma declaração de intenção tão formal, cujo objectivo imediato é defender o texto daqueles que, «com honrado ou malévolu intuito» (sic), pretendessem pôr em causa a sua originalidade, apesar de as coincidências serem vulgares nos hagiológicos, corre porém o risco de produzir um efeito de sinal contrário. Neste caso, pensamos que o risco foi calculado pelo próprio Eugénio de Castro, o qual, por linhas travessas, parece querer provocar no leitor aquela curiosidade que só se satisfaz no confronto dos textos. Assim, respondendo ao repto por ele lançado, procuraremos ver até que ponto o *Saint Julien*, de Flaubert, lhe poderá ter guiado a inspiração ou interferido, muito embora como modelo denegado, no jogo de integração poético-narrativa e simbólica de uma lenda de contornos imprecisos, que o Poeta laboriosamente refaz. Pela «Advertência» ficamos ainda a saber que, entre as várias versões da lenda disponíveis na tradição oral, o Poeta seguiu aquelas «que fazem de São Macário o mimoso filho dum poderoso castelão» e não o moço humilde que tem «por pai um obscuro almocreve», pelos «efeitos artísticos» que a escolha lhe possibilitava. O esclarecimento é tanto mais importante quanto é esta variante que comparece numa página de *Mulheres da Beira*, de Abel Botelho, que passamos a resumir: Macário é filho de um humilde almocreve que regressa a casa depois de uma prolongada ausência. Ao surpreender o pai deitado com a mãe, mas não o reconhecendo, o moço mata-o sem piedade. Ao dar pelo engano foge para uma ermida situada no alto da serra, por cujos caminhos se arrasta «a fazer penitência por toda a vida»⁴. De vez em quando, desce ao povoado para pedir pão e brasas, que leva nas mãos sem se queimar. Até que um dia, encontra uma moça no caminho e é tentado por ela; mas as brasas que traz nas mãos incendeiam-se, como um aviso do céu.

⁴ Cf. «A Ponte do Cunhede», in *Mulheres da Beira*, 2.ª ed., Col. «Lusitânia», Porto, Lello & Irmão, s.d., pp. 45-101.

Debrucemo-nos, agora, sobre a variante literária de Eugénio de Castro: o poema⁵ divide-se em quatro cantos e abre com os gritos desesperados de Macário que, sob o efeito de uma maldição, acaba de atingir mortalmente o pai, quando tentava caçar um veado. Macário refugia-se na serra para dar largas à sua dor e é abordado por um homem «piedoso» (sic), que procura indagar o motivo dela. Sensibilizado pela sua «estranha voz divina» (sic), o moço conta-lhe a sua desdita, referindo as circunstâncias felizes em que nascera e crescera, num castelo onde o pai, senhor de nobilíssima linhagem, sustinha os ataques dos inimigos e velava pelo bem dos súbditos. Quis o destino que um bandido perigoso por ele condenado à morte o amaldiçoasse a caminho da forca, rogando-lhe esta praga: «Que a tua raça finde em breve e desgraçada!» (p. 91). Para afastar a tristeza daqueles lugares, organizou-se uma batida de veados, dando-se o parricídio. Depois desta longa analepse (pp. 88-93), Macário é aconselhado pelo «afável caminhante» (sic) a regressar ao castelo, já que «foi a mão do Destino» (p. 94) que cometeu aquele crime. Mas Macário, revoltado e fora de si, fica na serra a expiar a sua culpa, sem reparar que o homem que dele se afasta, tem «uma chaga em cada pé e em cada mão» (p. 95). No segundo canto, depois de um sono que nem a tempestade conseguiu abalar, Macário desperta e pede perdão a Deus pela sua revolta. A fé ilumina-o e «num triunfo total dos seus cinco sentidos» (p. 102), Macário atinge a impassibilidade absoluta: «Hirto, sem o menor, mais leve movimento» (p. 103). Mais perto «de Deus e de seu pai» (p. 104), experimenta a tortura da fome e lança aos abismos os anéis de safiras que traz nos dedos. A raiz amaríssima do zimbro, de que se alimenta, fá-lo «sentir o encanto dos mártírios» (p. 106). No terceiro canto, Macário socorre uma águia ferida, só depois descobrindo a sua semelhança com «uma gárgula estranha, hedionda e pavorosa, / Que, de nariz recurvo e de eriçado pêlo, / Representava o Diabo em seu natal castelo!» (p. 109). No dia seguinte, volta a águia a visitá-lo e deixa cair do bico um pão. Macário toma-o por uma dádiva de Deus e cede à tentação de o comer. Mas logo se apercebe do arдил do demónio, que começa a tentá-lo com sonhos de luxúria e lembranças da vida que abandonara. No quarto canto, é flagelado pelos ventos

⁵ Cf. *ed. cit.*, a partir da qual serão feitas todas as transcrições, cuja ortografia actualizámos, seguidas da indicação, entre parênteses, da(s) respectiva(s) página(s).

do Inverno e, ao avistar do alto da serra as casas humildes e fume-gantes do vale, resolve descer à aldeia. Bate a uma porta e pede a uma velhinha pão e brasas para se aquecer, levando-as nas mãos sem se queimar. No dia seguinte, regressa à aldeia e o milagre repete-se perante a gente que o veio presenciar. Ao terceiro dia, sem reparar no povo que o contempla, Macário volta para a serra com as brasas nas mãos. Mas, de súbito, vê uma «loira donzela» (sic) que o fita com um sorriso e sente «a tentação de a despir e beijar» (sic). Então as brasas queimam-lhe as mãos, que ficam «em carne viva» (sic), e Macário corre para a montanha gritando de dor. Na manhã seguinte, um pastorinho que guarda o seu rebanho, vê Macário subir ao céu por uma «radiosa escada d'oiro» (sic), entre um anjo e «o caminhante celestial das cinco chagas!» (p. 116).

Não é nosso intuito abordar o texto segundo aquela perspectiva que permitiria, com base nos originais manuscritos, reconstituir o caminho que levou o nosso Poeta da *forma simples à forma literária* da lenda, e que seria a da crítica genética, empenhada em questionar o prototexto e os mecanismos de produção textual. Preferimos tentar uma abordagem pelo lado da *intertextualidade* e, na linha de pensamento de Michael Riffaterre, entendê-la «comme un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire»⁶. Partindo do princípio que há uma relação intertextual explícita entre *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* e *A Tentação de São Macário*, e que essa relação deve ser vista como «le conflit du texte et de l'intertexte»⁷, verificamos que, no caso do poema de Eugénio de Castro, os dados do conflito aparecem enunciados logo no *paratexto*. Com efeito, pela «Advertência» ficamos a saber que a modelização intertextual se fez a partir de algumas versões orais da lenda e das informações de carácter etnográfico, geográfico e histórico colhidas no dicionário de Pinho Leal, não sendo mencionada *La Légende* como *fonte literária*, nem havendo alusão a qualquer outro texto congénere⁸. Poder-se-á até admitir que a escolha do título, onde em vez de *lenda* aparece a palavra *tentação*, tenha sido determinada por uma estratégia

⁶ Cf. RIFFATERRE, Michael — *L'Intertexte inconnu*, «Littérature», n.º 41, Paris, Larousse, 1981, pp. 4-7.

⁷ *Id.*, *ibid.*

⁸ A influência de *Tentações de S. Frei Gil*, de António Correia de Oliveira, na génese do poema é mais do que plausível.

de despiste, a qual acaba, todavia, por reconduzir a Flaubert e ao título *La Tentation de Saint-Antoine*, obra publicada em 1874, três anos antes de *Trois Contes* (1877). Em ambos os textos aparece o nome próprio, mas enquanto *A Tentação de São Macário* é um título subjectal (ou temático), designativo do acontecimento principal, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* é um título objectal (ou remático)⁹, que, ao indicar o género do texto, não deixa de entrar em litígio com o título genérico do tríptico de que ele faz parte (*Trois Contes*). Esta contradição, para a qual chamou a atenção R. Debray-Genette¹⁰, torna-se por demais evidente no *excipit* de *La Légende*: «Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve sur un vitrail d'église, dans mon pays» (p. 135)¹¹, onde Flaubert não deixa de sublinhar o carácter ficcional do texto. Pondo de lado o imbricado problema das suas fontes, indissociável desta questão, vemos que o título faz apelo a um modo de leitura sobredeterminado pelo código limitativo e prescritivo do *legendário*, que obrigatoriamente incorpora o maravilhoso cristão na história, abrindo-lhe «uma dimensão sobrenatural, atemporal, meta-histórica», para citarmos Benjamin F. Bart, estudioso da obra de Flaubert¹².

Mas, antes de prosseguirmos, relembremos sumariamente *La Légende*: Julien, filho de ilustres senhores feudais, é iniciado na arte da caça pelo pai. Mas o gosto de caçar depressa se converte numa prática compulsiva e sádica (prenunciada na infância pelo prazer de matar bichos indefesos), que o leva à chacina gratuita dos animais. Certa vez, ao matar um cervo, este prediz-lhe que ele assassinará os seus próprios pais. Para escapar à terrível profecia, Julien foge do castelo paterno e luta por causas justas e pela fé cristã. Casa-se com a filha de um imperador e, acreditando que estavam afastadas as condições para a profecia se cumprir, cede à tentação de ir caçar. Na sua ausência, chegam ao castelo dois pobres velhos que andam à procura do filho há muito desaparecido. Reconhecendo os pais de Julien, a castelã oferece-lhes o seu próprio leite para eles repousarem. Ao amanhecer, depois de uma sinistra caçada, Julien entra nos aposentos da mulher e julgando ser ela que está deitada com um

⁹ Cf. GENETTE, Gérard — *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, pp. 132-134.

¹⁰ DEBRAY-GENETTE, Raymonde — *Métamorphoses du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, pp. 132-134.

¹¹ FLAUBERT, Gustave — *Trois Contes*, Paris, Garnier, 1969.

¹² BART, B. F. — *Flaubert et le Légendaire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n.º 4-5: *Flaubert*, Paris, Armand Collin, 1981, pp. 609-620.

suposto amante, trespassa os pais com a sua infalível espada. Desesperado, abandona aqueles sítios fatídicos e entrega-se à mendicância. Por fim, instala-se num lugar inóspito, perto de um rio perigoso, oferecendo os seus préstimos de barqueiro àqueles que necessitam de o atravessar. Um dia, ouve uma voz a chamá-lo: é um leproso de aspecto repugnante, que ele atravessa de uma margem para a outra, levando-o depois para a sua cabana. Dá-lhe de beber e comer, e, ao vê-lo moribundo, deita-se sobre ele para o aquecer. Mas o leproso é, afinal, Jesus Cristo, que o leva para o céu.

Consideremos, agora, os textos em função de uma evidente analogia temática: ambos nos narram vidas de santos que, de acordo com as respectivas fontes hagiográficas, pertenceram a nobres famílias e nasceram em sumptuosos castelos medievais, recebendo uma rigorosa educação cristã. Em consequência de uma praga maléfica, ambos cometem involuntariamente o parricídio, expiando a culpa na mais austera pobreza, sem saberem que, fortalecidos pela mesma fé, vão ao encontro da santidade e de um fim glorioso.

Por razões diversas, ambos os escritores foram atraídos, numa determinada fase do seu itinerário espiritual e artístico, *pelo mundo obscuro e profundo da legenda*¹³. Sabe-se, pela correspondência de Flaubert, que *La Légende* foi escrita «pour échapper au désespoir»¹⁴. Eugénio de Castro, por seu lado, afirma na «Advertência» que *A Tentação*, dedicada à memória do pai, foi a primeira obra que escreveu depois da sua morte, o que favorece uma interpretação do texto que vise pôr em evidência um efeito de especularidade autobiográfica (nomeadamente como parábola da condição do artista, vocacionado para um destino de excepção).

Num dos estudos que consagra a Flaubert em *Métamorphoses du Récit*, Debray-Genette dá-nos uma sugestiva definição de legenda: «un récit imaginaire, à base de merveilleux, en l'occurrence chrétien, qui peut fort bien s'opposer non seulement à la vérité historique par son caractère fabuleux, mais encore à toute forme de crédibilité, en particulier morale»¹⁵. Efectivamente, Julien está longe de corresponder

¹³ Cf. BART, B. F. — *Ibid.*, p. 609. De notar a forte dimensão edipiana das duas lendas.

¹⁴ Cit. por BIASI, Pierre Marc de — *Le Palimpseste hagiographique*, in «La Revue des Lettres Modernes», *Gustave Flaubert-2*, Paris, Minard, pp. 69-124.

¹⁵ Cf. DEBRAY-GENETTE, Raymonde — «Saint Julien: forme simple, forme savante», in *op. cit.*, p. 137.

ao «modelo imitável», susceptível de criar «adesão imediata» ou espontânea simpatia¹⁶. Como demonstra com toda a clareza Debray-Genette, tomando por referência algumas observações pertinentes de Jolles, trata-se de uma *douta* recriação artística da hagiografia, em que o protagonista é uma réplica literária do santo «que começa a existência como contra-santo»¹⁷. Do ponto de vista do Autor de *Formas Simples*, «tais santos talvez sejam, justamente, os mais próximos para o comum dos mortais»¹⁸. Só que, como afirma Sartre com alguma malícia numa passagem de *L'Idiot de la famille*, oportunamente lembrada por D. Genette, «l'Oedipe moderne n'est pas celui qui devient parricide sans le savoir, mais celui qui rêve de tuer sans aller jusqu'au crime»¹⁹.

A perversidade de Julien contrasta em absoluto com a ingenuidade de Macário, sublinhada pelo Poeta através de expressões como: «o ingénuo parricida» ou «o ingénuo penitente». Macário aproxima-se, talvez excessivamente, do pecador *naïf* que se salva pelo arrependimento e por uma fé singela, ou do santo milagreiro recortado pelo imaginário popular no hagiologismo folclórico veiculado pela tradição oral. Mas a variação conflitual entre o texto e o seu intertexto, elabora-se através de procedimentos muito mais subtis.

Um efeito de relação que de imediato se impõe, resulta de o facto religioso, explorado num caso pela forma breve do conto e, noutro, pela forma do poema narrativo, se reportar a uma Idade Média evocada em ambos os textos por meio de *clichés* históricos, que tornam presente o Oriente e as guerras santas. Diz Macário:

«E baptizado fui, em radiosa função,
Por um santo cardinal, com água do Jordão,
Que um meu ilustre avô, em épocas passadas,
do Oriente trouxera, ao regressar das Cruzadas.» (p. 89)

Mas também, através do pormenor que sinaliza a presença muçulmana como um elemento simultaneamente fascinante e funesto,

¹⁶ Cf. *op. cit.*, p. 137.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 135 ss. As citações que fazemos são retiradas da tradução brasileira da obra de Jolles: *Formas Simples*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1976, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Apud* DEBRAY-GENETTE, Raymonde — *Op. cit.*, p. 137.

o qual, pela sua essencial alteridade²⁰, pode de um momento para o outro pôr em perigo a ordem estabelecida:

«Son père, le voulant réjouir, lui fit cadeau d'une épée sarrasine.

Elle était au haut d'un pilier, dans une panoplie. Pour l'atteindre, il fallut une échelle. Julien y monta. L'épée trop lourde lui échappa des doigts, et en tombant frôla le bon seigneur de si près que sa houppe en fut coupée: Julien crut avoir tué son père, et s'évanouit» (pp. 99-100)²¹.

Para o Romantismo, a Idade Média representa o período áureo da fé cristã — uma fé intuitiva, que não separa Deus e Natureza, e através da qual é possível atingir uma verdade transcendente. É este sentido profundo de religiosidade, recuperado pelo legendário romântico, que vem refractar-se no hagiografismo pré-rafaelita e neo-romântico, o qual pode ser visto como a expressão translata de um idealismo estético. Vejamos, por exemplo, como é tratado nos dois textos o *motivo da tempestade*, que a literatura romântica replasmara. Flaubert introdu-lo na parte final do seu conto para designar a presença do sobrenatural divino no mundo natural, explorando intensamente o seu potencial de visualidade. Como refere B. F. Bart, este elemento «nous préparera à l'apothéose du saint, la synthèse de cette oeuvre, en nous aidant à transcender les affres de Julien, passeur assailli de moustiques, mordu par le froid, subissant les assauts d'un monde naturel qui le punit de ses pêchés»²². Eugénio de Castro recorre ao mesmo motivo para abrir o segundo canto do poema, explorando igualmente a sua plasticidade e as suas virtualidades cenográficas:

«Uma nuvem, no azul, fuliginosa e densa,
Velou a lua exangue; e a treva, sem detença,
Das cumieiras desceu aos luarentos prados,
Apagando o fulgir dos ribeiros prateados,
Calando os rouxinóis nos vergéis sonolentos.
E acordando, sinistra, os furibundos ventos,
Que se alçaram bramando, em convulso alarido,
Como se no alto céu Deus tivesse morrido!» (p. 97)

²⁰ Vd. BIASI, Pierre-Marc de — *Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans «La Légende de Saint Julien l'Hospitalier»*, Extrait de «Romantisme», n.º 34, Paris, Éd. C.D.U. et SEDES, 1981, pp. 47-66.

²¹ As citações são feitas a partir da edição Garnier, seguindo-se a indicação da(s) página(s) entre parênteses.

²² Cf. *op. cit.*, p. 618.

Mas se o parricídio, mesmo involuntário, parece exigir a punição de Macário pela Natureza irada, a verdade é que ele, beneficiando da protecção divina, está mergulhado num sono purificador que o prepara para assumir um destino de santidade.

A religiosidade que impregna o universo diegético desempenha um papel fundamental no desenvolvimento estrutural dos dois textos. É certo que as três profecias que encontramos em *La Légende* se reduzem a apenas uma n' *A Tentação*: a do assassino condenado à força pelo pai de Macário. Mas esta dissimetria é compensada pelos três momentos em que a fé do parricida é posta à prova. O primeiro, quando este se desfaz dos anéis de safiras, símbolo da riqueza e da vida mundana que ele troca por uma vida de asceta simbolizada pelo zimbro, cuja raiz lhe mitiga o tormento da fome. O gesto de lançar ao abismo os anéis inscreve no texto a oposição *alto vs baixo*: à queda vertical vai opor-se a apoteótica ascensão de Macário ao céu no fecho do poema. O segundo, quando a águia, descendo pela segunda vez dos espaços, abre o bico e deixa cair «um grande e loiro pão», antecipando simbolicamente no desenho do seu voo a queda de Macário na primeira tentação. O terceiro, quando ele desce pela terceira vez do alto da serra ao povoado e, já no regresso, é tentado pelo desejo «de despir e beijar» a «loira donzela» que lhe sorri, lançando-se em seguida numa fuga de sentido ascensional que o levará ao topo da montanha — patamar da eternidade, onde virá pousar «a radiosa escada d'oiro» pela qual irá subir ao céu.

Em *La Légende*, as predições que assinalam momentos-chave da narrativa obedecem a uma ordem simbólica. A primeira é feita à mãe: «Réjouis-toi, ô mère! ton fils sera un saint!» (p. 81). A segunda é feita ao pai: «Ah! ah! ton fils... beaucoup de sang!... beaucoup de gloire!... toujours heureux! la famille d'une empereur» (p. 82). A última é feita ao próprio Julien pelo cervo: «Maudit! maudit! maudit! Un jour, coeur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!» (p. 98). Mas, como faz ressaltar Jacques Neefs²³, na ordem da sua realização elas quase se invertem, visto que Julien comete o duplo parricídio já depois de se ter tornado imperador, atingindo por último a santidade, no momento crucial da ascensão ao céu.

Em qualquer dos casos, porém, os santos têm um fim de vida apoteótico, o que poderá corresponder a uma mesma intenção de *dar*

²³ NEEFS, Jacques — «Le récit des croyances: *Trois Contes*», in *Flaubert, la dimension du texte*, Manchester, University Press, 1982, pp. 121-140.

a ver o facto religioso e despertar «le sentiment (...) le plus naturel et le plus poétique de l'humanité» (Flaubert)²⁴. Para Jacques Neefs, no entanto, a afirmação tem um alcance estético e «se trouve enveloppée dans l'interrogation sur l'adhésion au symbolique qui caractérise l'oeuvre esthétique elle-même»²⁵. É por demais evidente que Eugénio de Castro quis também abordar a questão religiosa pelo lado estético. A fé instintiva de Macário permite-lhe reconstruir espiritualmente a vida «longe do mundo vil, naquele alto deserto» (p. 104), isto é, no isolamento e no silêncio meditativo. A postura inicialmente rígida da personagem, que parece comprazer-se no *odi profanum vulgus*, dá lugar, porém, a uma humanização progressiva, suscitada pela revelação dos valores primordiais da fé, ligados a um franciscanismo difuso. Em nosso entender²⁶, *A Tentaçao* é uma obra que faz, embora veladamente, a apologia dos princípios básicos do cristianismo, na medida em que estes podem contribuir para um revigoramento espiritual capaz de gerar uma ideia renovada de Pátria, na estrita fidelidade aos seus valores mais genuínos.

Mas, voltando ao confronto dos textos, consideremos agora a oposição que se estabelece entre um *espaço aberto*, referido à esfera do natural, e um *espaço fechado*, reportado à esfera do cultural. Este último é representado n'*A Tentaçao* por um castelo e em *La Légende* por dois — o dos pais de Julien e o dele próprio. Na descrição do castelo «roqueiro» (sic) onde nasceu Macário, fulguram detalhes que lembram a descrição flaubertiana do castelo onde Julien, também ele filho único, veio ao mundo e cresceu, sugerindo a mesma abundância de senhores feudais onnipotentes. Neste castelo, apoiado «sur les quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu'au fond des douves» (p. 77), festeja-se o nascimento do filho longamente esperado «dans l'illumination des flambeaux, au son des harpes, sur des jonchées de feuillages. On y mangea les plus rares épices, avec des poules grosses comme des moutons; par divertissement, un nain sortit d'un pâté; et, les écuelles na suffisant plus, la foule augmentait toujours dans les

²⁴ *Apud* NEEFS, Jacques — *Ibid.*, pp. 122-123.

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ Veja-se, a propósito da evolução estética do Poeta, o importante estudo de José Carlos Seabra Pereira intitulado: *No centenário de «Caristos» — em prol de Eugénio de Castro*, in «Colóquio/Letras», n.º 113-114, Janeiro-Abril de 1990.

oliphants et dans les casques» (p. 80). A tranquilidade que se vive aqui contrasta com a agitação do castelo de Macário, provocada pela alternância da paz e da guerra. Os momentos festivos são interrompidos pelas surtidas contra os mouros e outros atacantes:

«Depois, caída a noite, enchiam-se os salões
Onde, em rases de cor's discretas e serenas,
Se viam reviver mitológicas cenas,
Ao sanguíneo fulgor d'altos brandões alçados
Em férreos argolões na parede chumbados,
E aonde à mesma luz, numa cadência mansa,
Cada par se ajeitava ao tonilho da dança,
Enquanto pelo ar, como vivos estoques,
Silvavam dos anões os perversos remoques...
Mas a paz era então mais rara do que o oiro!
Ao sentir-se o inimigo, o leonês ou o moiro,
Danças, jogos, festins findavam num momento!
Tudo era então furor, cólera, movimento;» (p. 89)

Como se pode ver, Macário move-se num cenário que é também requintadamente idealizado e num momento histórico decisivo para a consolidação da autonomia da Nação recém-fundada.

O espaço natural, contraponível ao espaço cultural, corresponde aos lugares onde Julien se entrega às suas mortíferas caçadas, proporcionando a Flaubert belíssimas descrições. A região onde se situa o castelo paterno é montanhosa e escarpada: «Trois heures après, il se trouva dans la pointe d'une montagne tellement haute que le ciel semblait presque noir. Devant lui, un rocher pareil à un long mur s'abaissait, en surplombant un précipice; et, à l'extrémité, deux boucs sauvages regardaient l'abîme.» (p. 93).

O castelo de Macário surge, do mesmo modo, numa paisagem grandiosa e acidentada:

«Nasci, vinte anos há, num castelo roqueiro,
Teatro secular de sangrentas querelas,
Onde, alta, dominando ameadas quadrelas,
E olhando eternamente a mais linda paisagem
Gigantesca e morena, a torre de menagem,
Toda orgulhosa, vê três léguas de arredores
Que são bens ancestrais dos seus ricos senhores.» (p. 88)

O acidente de caça dá-se na tapada e Macário, «na maior confusão, insensato, sem norte» (p. 93), corre até ao «alto da serra erma, rude, escalvada» (p. 103), permanecendo «inteiramente só naquelas serranias» (p. 106), de onde avista o «val' onde um rio serpeia» (p. 113). A caça e a guerra, actividades ligadas ao universo cultural, semantizam de uma forma positiva (porque eticamente justificadas) o espaço natural. Temos ainda que considerar a função dos lugares avistados de longe por ambos. Lugares de conjugação e felicidade, de que voluntariamente se excluíram, e que os compelem a realizar repetidas vezes a descida: «Quelquefois, au tournant d'un côte, il voyait sous ses yeux une confusion de toits pressés, avec des flèches de pierre, des ponts, des tours, des rues noires s'entrecroisant, et d'où montait jusqu'à lui un bourdonnement continuel.

Le besoin de se mêler à l'existence des autres le faisait descendre dans la ville» (p. 124).

Vejam os em seguida este fragmento do último canto d'*A Tentação*:

«Veio a noite... Do inverno o vento enregelado
Soprou do norte, hostil. Macário, arripiado,
Sem se lembrar do céu, na escuridão da serra,
O ardente olhar baixou à mentirosa terra,
(...)

Viu, calmas, fumegando, as casas numa aldeia...
(...)

Nessas casas, lá em baixo, humildes e discretas,
Como a vida seria um paraíso! e quietas
Decorreriam lá as passageiras horas,
Sem remorsos e sem ansias devoradoras!
No lar fervia o caldo, e, em puro, honesto alinho,
Dos leitos alvejava o imaculado linho...
(...)

— «Lá em baixo,»

Disse ele, «ali, ao pé do serpentino riacho,
«Vive gente feliz, que, rindo prasenteira,
«Conversa sem ter frio ao calor da lareira!
E em repentino impulso, ei-lo que ao vale desce
No rompante febril dum homem que endoidece!
(...)

(pp. 114-115)

Num e noutro caso, este movimento descendente corresponde simbolicamente à tomada de consciência de uma solidão irreversível, condição *sine qua non* da subida dos dois santos ao céu. Resta referir que é no espaço natural que ocorre a irrupção do maravilhoso ou do sobrenatural divino. Em *La Légende*, a profecia do cervo atingido mortalmente pela última flecha de Julien dá-se na floresta; e o chamamento do leproso vem da outra margem do rio ²⁷. *N'A Tentação*, a aparição do «suave caminheiro» dá-se no alto da montanha, onde Macário será tentado pela água diabólica. E o milagre das brasas realiza-se quando Macário, vindo da aldeia, regressa à serra. Esta, como vimos, é um espaço de mediação entre a terra e o céu, onde Deus se revela, com uma função semelhante à que assume, nas últimas páginas de *La Légende*, a cabana de Julien, que ele construíra «avec de la terre glaine et des troncs d'arbres» (p. 127) e que se abre no momento apoteótico da ascensão do santo, «face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel» (p. 135).

Quanto à caracterização das personagens, parece-nos que Eugénio de Castro, ao preferir o «filho do castelão», abriu a possibilidade de o aproximar de Julien, retratando-o como um «mancebo loiro e esbelto» (sic), nobre e culto, repartindo os seus dias, tal qual o seu *modelo*, por festins, caçadas, actos litúrgicos e leituras que, no seu caso, são de poemas! Há um passo bastante elucidativo quanto a esta aproximação, em que Macário surge «como um rei adolescente e loiro» (p. 101). A primeira imagem de Julien é, na verdade, a de um recém-nascido «bien serré dans ses langes, la mine rose et les yeux bleus» (qui) «ressemblait à un petit Jésus» (p. 88). Numa outra passagem, ao evocar cenas felizes do passado, Julien vê-se nostálgicamente como «un adolescent à cheveux blonds» (p. 129).

As figuras femininas, na sua brevíssima aparição, não lembrem em nada o tipo de mulher mais vulgar na região: «Minha Mãe... que olhos azuis e que angélico portel!» (p. 90), diz Macário. Também a jovem que o tenta, «sorrindo-lhe viçosa», é:

«Uma loira donzela idealmente formosa
 Etéreo serafim de palidez lunar,
 (...)» (p. 116)

²⁷ A primeira profecia dá-se porém num espaço fechado. A aparição do ermita à mãe de Julien, prefigura a cena final: «(...) il s'éleva dans l'air doucement, puis disparut» (p. 81). A segunda é feita por um Boémio, que surge ao pai de Julien «en dehors de la poterne» (p. 82).

Nesta formulação um tanto paradoxal, o tipo físico da mulher beirã, de que mais se aproxima «a toute mignonne et potelée» (p. 105) mulher de Julien, é preterido pelo *cliché* parnasiano da mulher angelical.

Repare-se, agora, na descrição da figura misteriosa que aparece a Macário depois do parricídio:

«De súbito, eis que surge em luarentas vestes,
Mais pálido que a Morte, um fantasma divino,
Um homem singular de nariz aquilino,
Alto, de fina barba e longa cabeleira...

(...)

Com descarnadas mãos, que são garras d'amor,

(...)

(p. 87)

Em nada se parecendo com o Leproso de *La Légende*, mas apresentando, como ele, indícios de sobrenaturalidade, não deixa de nos recordar a imagem do pai de Julien que este vê reflectida na água, quando é assaltado pela tentação de se matar: «(...) il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleures» (p. 126). Nela vislumbramos ainda «un vieillard en froc de bure, toute l'apparence d'un ermite» (p. 81), que vem anunciar à mãe de Julien que ele será santo.

A percepção do sobrenatural, que pode ser não apenas visual, mas também auditiva, é desencadeada nos dois textos pela voz daquele que interpela, a qual é percebida com um apelo divino. A utilização do discurso directo pelos narradores vem reforçar o carácter sobrenatural da apelação: o Leproso repete três vezes o nome de Julien e «cette voix haute avait l'intonation d'une cloche d'église» (p. 130). Macário, por sua vez, estremece ao ouvir «a voz que lhe falava» e que «era uma estranha voz divina» (p. 88).

Gostaríamos, por último, de assinalar n'*A Tentação* o notável trabalho de Eugénio de Castro ao nível da perspectiva, de que resulta uma perfeita fusão do real e do irreal. A focalização omnisciente, que se harmoniza com uma linguagem convencional, tributária de um estilo decadente e propenso à alegorização, mas empenhada em conferir ao enunciado uma coloração medieval, cede frequentemente o passo à focalização restritiva. Esta propicia a inscrição de marcas de oralidade que vinculam o texto às versões folclóricas da lenda e produzem um efeito de contraste com as características atrás

apontadas. A oralidade está também presente em *La Légende*, através de um profundo trabalho do ritmo, o qual se desdobra no admirável «travail de coloration, de rendu (...) celui d'un artiste en miniature ou en vitraux»²⁸, mas cujo único instrumento é a palavra.

O pitoresco não está também ausente da escrita de Eugénio de Castro, sobretudo no realismo de alguns passos, onde certos pormenores descritivos criam uma forte sugestão visual, a qual se combina com a sugestão musical advinda dos recursos melódicos da linguagem e do ritmo.

A leitura d'*A Tentação de São Macário* deixa-nos, porém, longe do envolvimento provocado pela escrita resplendente e fortemente erotizada que comparece em obras como *Salomé* ou *Belkiss*, e nos faz pensar outra vez em Flaubert. Mas não terá sido Eugénio de Castro, entre os nossos poetas decadentes e simbolistas, o que melhor soube fazer reverberar a intensidade da pulsão visual num estilo poético simultaneamente vigoroso e original? Na verdade, alguns dos seus poemas narrativos e dramáticos lembram-nos irresistivelmente a pintura de Gustave Moreau, como se ele tivesse perfilhado o mesmo princípio estético que levou o pintor a afirmar que: «L'art est la poursuite acharnée par la seule plastique de l'expression du sentiment intérieur».

Maria João Reynaud

²⁸ Cf. PLANQUE, Joel — *La poésie des «Trois Contes»*, in «Études Normandes», 3, 1981, pp. 57-64.

EM TORNO DA POÉTICA REGIANA

Se é hoje possível falar do fim de um silêncio em torno de José Régio, no sentido em que algumas recentes manifestações de interesse pela sua obra parecem apontar, tal se fica a dever ao que Eduardo Lourenço definiu há trinta anos como «a anónima inteligibilidade que o tempo acrescenta ao tempo que o precedeu»¹, muito mais do que a uma pretendida condição pós-moderna que, na orfandade dos grandes referenciais ideológicos, nos deixasse livres para novas releituras de um passado *moderno*. Em qualquer dos casos, porém, o que se nos afigura mais inesperado, para lá desse regresso previsível do poeta, do dramaturgo ou do ficcionista, é a *redescoberta* de um Régio *poeticista*, autor de uma teoria da arte tão sem precedentes entre nós e de tal modo avançada no tempo que então era o nosso, que só agora, meio século decorrido, a podemos realmente receber e avaliar na densidade das suas formulações.

É por isso que o título deste estudo não refere, como eventualmente possa parecer, qualquer aproximação aos traços que identificam a poesia, o teatro ou a ficção do autor, nem tão pouco aos aspectos nucleares da sua doutrina, mas exclusivamente uma tentativa de análise da sua *poética* em sentido estrito, isto é, tomando a palavra como indagação do *modo de ser* da arte, em geral, e da literatura, em particular, procurando chegar à sua diferença específica através da descrição dos seus procedimentos, da elaboração de conceitos gerais e abstractos e da construção de uma tipologia das categorias operatórias. É dessa *démarche*, porventura marginal a uma imagem mítica que de Régio se desenhou em vida e lhe sobrepairou depois, que aqui nos ocupamos.

A obra ensaística tende a ser tomada, no conjunto da produção multimoda do autor, como periférica, ainda que ao lado do poeta dramático ou supralírico, do dramaturgo e do ficcionista tenha, desde sempre, convivido o crítico. E será mesmo esta última actividade

¹ LOURENÇO, Eduardo — *Tempo e Poesia*, Porto, Ed. Inova, 1974, p. 168.

que directamente concorre para a produção do *efeito de unidade* da obra (aquela unidade que segundo Régio se devera buscar na diversidade)², se tivermos em conta que além da análise judicativa de múltiplas obras e autores, José Régio empreendeu um reiterado esforço de auto-análise e de 'autocrítica' que culmina, de forma tão inédita quanto polémica, na «Introdução a Uma Obra», o célebre Posfácio à 2.^a edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, várias vezes refeito e cuja versão definitiva é concluída a poucos meses da morte do escritor:

«... sonhando *remexer* a minha própria criação até onde nunca o fora, e, melhor ou pior, experimentar a seu respeito o que já tenho tentado a respeito de obra alheia: uma crítica em que a posição compreensiva e a judicativa se integrassem numa forma de conhecimento. Compreender e fazer compreender sem abdicar do juízo — proposição fundamental duma *crítica compreensiva* cuja teoria e prática persigo — eis o meu projecto ou sonho.»³

Muitos se apressaram a ver este projecto como o epifenómeno do decantado 'umbilicalismo' regiano (na inocente suposição de que nem toda a escrita passa pelo o umbigo antes de chegar à mão) e limitaram-se a apelar para o senso comum — ao qual também Régio recorrera não poucas vezes como instância legitimadora do conhecimento⁴ — para evidenciar a (in)conveniência de se ser juiz em causa própria. Outros o encararam como a ratificação do «idealismo individualista»⁵ que sobredeterminava toda a criação do autor e que, desse modo, se diferia para o plano da crítica e da *autocrítica*, conservando-se fiel aos deuses tutelares — da introspecção a Freud e a Adler, do intuicionismo bergsonianiano e do psicologismo presencista à «crítica compreensiva» de Charles du Bos, etc.

Poucos se detiveram na declaração, aí expressa, de *um propósito teórico*. É certo que se reportava a *uma teoria da crítica*

² RÉGIO, José — «Introdução a uma obra», Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, 7.^a ed., Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 123-4 e 139.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ RÉGIO, José — «A Expressão e o Expresso», in *Três Ensaios sobre Arte*, 2.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 86 e 91.

⁵ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, Porto, Ed. Inova, 1969, p. 367.

que Régio nunca realizou, permanecendo sempre no terreno da pura doutrina da crítica. Não obstante, pensamos que há incidências teóricas dispersas (sobretudo no citado Posfácio) e que, se avançarmos por sobre o que aí há de mais passional, circunstancial ou caduco (o ressentimento latente que se 'projecta' na defesa da «crítica compreensiva»; o conflito patente com a má fé dos críticos; a suspeita generalizada das inconfessadas frustrações que lhes assistem... etc.), nos ficam considerações de interesse sobre a natureza da crítica: o problema do juízo, o estatuto da subjectividade, a especificidade da crítica literária, as opções de método ⁶.

Interessa-nos, porém, uma outra hipótese: a de que essa determinação com que encara um projecto teórico, ainda que gorada no domínio da crítica, possa ter frutificado noutro lado. Já voltaremos a ela.

Quanto aos textos doutrinários que José Régio assinou na *Presença* ou que anonimamente lhe saíram do punho admitimos que não representem, como quer Eduardo Prado Coelho, «um grande saldo teórico» ⁷, dada a circularidade a que não puderam furtar-se, mas não é de todo verdade que se trate de «circularidade estéril» ⁸. A recorrência obsessiva que neles se patenteia de certos valores (originalidade, sinceridade, superioridade, verdade profunda, etc.) encadeados em tautologia não é apenas a fruição de «rondar, na dança destas formulações, o coração irredutível da arte» ⁹, mas o sintoma visível de uma presciência: a da especificidade de uma substância (arte, literatura) que se esquiva à límpida formulação, à definição explícita, mas que apesar disso vai abrindo, a quem persiste na sua busca, pequenas zonas de claridade às quais é preciso regressar com novo fôlego e melhores armas. Essa recorrência é *uma ronda em espiral*, em torno de um núcleo *duro*, refractário à dilucidação, mas ela integra uma componente evolutiva da maior importância: a deslocação ou a movência do sujeito que de cada repetição retira (e desenvolve) a exígua diferença que lhe está associada, encontrando aí a pequena fresta que lhe permite avançar.

⁶ RÉGIO, José — Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, ed. cit., pp. 105, 165 et passim.

⁷ COELHO, Eduardo Prado — *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes editores, 1979, p. 139.

⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹ *Idem, Ibidem.*

José Régio sempre se mostrou muito sensível aos pontos da subtil passagem que permitem aceder de um sistema conceptual a outro. Formulou-o exemplarmente a outro propósito: «Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade»¹⁰.

Ora é também por uma espécie de passagem subtil que o autor de *Três Ensaios sobre Arte* transita da doutrina à teoria. E fá-lo quase sem sobressalto porque o propósito doutrinário que o move de início cedo se desvanece, deixando campo livre à pura indagação. Os mais reticentes poderão, talvez, objectar que ainda aí as interrogações de Régio são interrogações retóricas, ou o produto da enenação de uma demanda científica destinada a fundamentar as opções doutrinárias que lhe preexistem: a simples leitura da *poética* em causa dissipará toda e qualquer reticência. Não há nela nenhum fingimento: apenas interrogação, dúvida, resposta, frustração e avanço. E muita tenacidade.

O *corpus* desta *poética* é integrado, no fundamental, por um texto nuclear cujo título desde logo assinala a recorrência fecunda de uma *démarche* — *Em Torno da Expressão Artística* — e por um segundo texto de carácter complementar — *A Expressão e o Expresso*¹¹. A estes dever-se-ão acrescentar algumas passagens do citado Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, bem como fragmentos dos artigos publicados na *presença*, que correspondam a zonas em que a doutrina cede o passo à *poética*, isto é, em que o ímpeto normativo e a convicção de um certo *dever ser* são substituídos por uma necessidade de descrever o modo de funcionamento da arte e da literatura¹². Trata-se, é certo, de simples fragmentos inseridos em contextos marcadamente doutrinários, mas que justificam já a afirmação de Óscar Lopes: «A teoria estética geral e literária é tradicionalmente pobre entre nós (...) No entanto, se percorrermos os números da

¹⁰ RÉGIO, José — *Três Ensaios sobre Arte*, p. 70.

¹¹ O terceiro ensaio de *Três Ensaios sobre Arte* poderia, pelo menos em parte, integrar esta *poética*. No entanto, dado o seu âmbito mais restrito (Teatro) e a sua tonalidade mais próxima da doutrina, optámos por deixá-lo no horizonte destas considerações.

¹² Referimo-nos a fragmentos dos seguintes artigos publicados na *presença*: «Classicismo e Modernismo» (n.º 2, Março, 1927); «Lance de Vista» (n.º 6, Julho, 1927); «Literatura Livresca e Literatura Viva» (n.º 9, Fevereiro, 1928); «Li-te-ra-tu-ra» (n.º 45, Julho, 1935).

Presença assistimos, pela primeira vez, ao desdobrar de uma problemática nesse domínio»¹³.

Este reconhecido pioneirismo justifica uma última consideração preambular. É sabido, na verdade, como a teoria da literatura é entre nós uma indagação recente e frágil, cuja identidade é ainda posta em causa pela inexistência de uma tradição de pensamento que lhe delimite fronteiras precisas. Mas a este propósito é preciso também referir uma certa suspeita, indefinida mas sobrepairante, onde se misturam razões de fundo e alguns equívocos.

Em termos muito simplificados, poderíamos apontar a dificuldade de isolar a teoria literária, ainda que só por razões de método, de um conjunto de disciplinas afins, no seio das quais foi brotando despercebidamente — pelos outros e por si mesma — já depois do mapa cor-de-rosa da epistemologia positivista ter estabelecido a partilha dos estudos literários entre a Crítica e a História da Literatura. Postulada como evidência pelos herdeiros do positivismo, a literatura era uma matéria a historiar, mas cuja especificidade era ocioso questionar.

Por outro lado, coloca-se também a dificuldade de subtrair a teorização ao império da doutrina. Uma tradição milenar de normatividade, que se desenvolveu na rasura do teor da *Poética* de Aristóteles, e que remonta, pelo menos, à *Ars Poetica* de Horácio, foi ciosamente conservada pela posteridade, das poéticas medievais às poéticas finis-seculares oitocentistas, revigorando-se, já no nosso século, nos manifestos das vanguardas e na multiplicidade de programas doutrinários. Tudo converge, assim, para uma certa tendência para ajuizar os poucos esforços teóricos no domínio literário como manifestações de doutrina encapotada.

Refira-se, por último, que a súbita emergência, a partir do início do século, de poéticas descritivas elaboradas por sucessivas vagas teóricas, dos Formalistas Russos a Bakhtine e à Semiótica de Tartu, dos *New Critics* ao desconstrucionismo de Paul de Man e Geoffrey Hartman, do Estruturalismo francês à Semiótica greimasiana, multiplicando em vertigem os conceitos operatórios ou inflacionando a metalinguagem instável sobre uma *res nullius* — a literatura —,

¹³ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, Lisboa, I.N.C.M., 1987, p. 630.

adensou em torno da nova poética um clima de crisperação e suspeita, favorável à propagação de atitudes equívocas a seu respeito.

Estas circunstâncias adversas, tão grosseiramente esboçadas, permitem apenas sublinhar a importância acrescida da teorização de José Régio — ele mesmo especialmente refractário a vagas e a modas. Produto de uma reflexão solitária, a poética regiana aproxima-se com rara perspicácia do que há de mais decisivo nas formulações da teorização europeia e norte-americana do século XX. E à distância (ou proximidade) em que nos encontramos dela, ganham uma justeza mais lúcida as palavras com que Adolfo Casais Monteiro respondeu à tão discutida crítica de Eduardo Lourenço: «fica quase verdade a ideia de «contra-revolução» que o seu ensaio expõe. Quase verdade porque só a sua obra poética e romanesca e dramática a pode fundamentar; quanto à ensaística, crítica e polémica, a coisa muda de figura e torna-se mais delicada qualquer interpretação que naquele sentido lhes simplifique os pontos de vista»¹⁴.

É a pertinência de uma tal distinção que nos parece ressaltar com redobrada intensidade quando se procede a uma leitura atenta da peça nuclear da poética de José Régio.

1. O método

A poética regiana tem no ensaio *Em Torno da Expressão Artística* o seu texto fundamental. Publicado em 1940, foi posteriormente revisto e inserido em *Três Ensaios sobre Arte*.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, o autor refere-se-lhe como «tentativa de filosofia da arte»¹⁵. A crítica viria a reconhecer-lhe a «ampla inteligência teorizadora» e as «qualidades de análise e de

¹⁴ LOURENÇO, Eduardo — *Ob. cit.*, p. 285. Cf. o fragmento da carta inédita de Régio a Casais, publicada no *Jornal de Letras*, n.º 395, de 30 de Jan.º de 1990, p. 8: «A respeito do meu caderno «Em Torno da Expressão Artística», chegue-me a roupa ao pelo quando quiser... mas leia primeiro todo o ensaio, e *com atenção*. Olhe que se não trata duma obra polémica (a despeito de várias alusões) mas duma tentativa de filosofia da arte (perdoem-me os filósofos!) Não gostaria que você o encarasse superficialmente... ser-me-ia, depois, demasiado fácil rebatê-lo.»

¹⁵ V. nota anterior.

síntese que tornaram possível este ensaio solidamente estruturado»¹⁶. Óscar Lopes admitiu mesmo que se tratava de «uma obra-prima de clareza, pacientemente arrumadora e exemplificante»¹⁷.

E porque estamos, efectivamente, em presença de uma obra-prima em que avulta uma rara inteligência teorizadora e uma sólida estrutura, há interesse em considerar, em primeiro lugar, o plano estrutural desta poética. Ele indicia o rumo seguido pela *démarche* teórica, as suas fases e as suas encruzilhadas.

Dos seis capítulos que a constituem, o primeiro avança de imediato com a pedra angular em que se funda a sua concepção de arte: a *expressão*. Todo o edifício que depois se constrói assentará nesta pedra e nela conhecerá o seu limite epistemológico, à semelhança do que acontece com o sema *mimesis* na *Poética* de Aristóteles.

Em seguida, Régio estabelece uma tipologia das expressões segundo um modelo quadripartido: expressão vital, expressão mística, expressão retórica e expressão artística. E desde logo revela o critério formal que subjaz a tal sistematização: as três primeiras categorias identificam-se por oposição à quarta — a primeira, por insuficiência; a segunda, por excesso ou transcendência; a terceira, simultaneamente por insuficiência e por excesso.

Das três primeiras se ocupam, em separado, os capítulos II, III e IV, para no quinto se proceder ao desenvolvimento de uma *fórmula* em que o conceito de expressão artística se analisa. Finalmente, o último capítulo fornece o resumo de toda a *démarche* e as conclusões a que foi possível chegar sob a forma de teses.

Ora, se valorizamos esta dimensão macro-estrutural é porque, ao destacar as grandes etapas de um programa teórico, ela nos permite verificar até que ponto o método determina o objecto formal desta poética. De facto, num primeiro momento, o autor distingue e delimita *externamente* tal objecto, opondo-o aos domínios que lhe estão mais próximos ou com os quais se pode confundir, dadas as afinidades que os ligam. Assim, o conceito de expressão artística, antes de ser definido internamente (e para o poder ser) é delimitado por oposição ou por valor sistémico: a expressão artística *vale* aquilo que as outras categorias expressivas não valem. Ao traçar um sistema

¹⁶ LISBOA, Eugénio — «Nota bio-bibliográfica», in *José Régio*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1957, p. 15.

¹⁷ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, p. 645.

de fronteiras, Régio ilumina pontos obscuros e elimina equívocos que, de contrário, viriam a ser causa de insucesso do método.

Feita a destriça, pode então passar à descrição interna do conceito de expressão artística, mas é nessa fase de separação das águas, e especialmente na oposição expressão artística / expressão vital, que nos parece residir o saldo teórico mais importante. Com efeito, ela assinala, dentro da poética regiana, um esforço semelhante àquele que os Formalistas Russos levaram a cabo com a distinção formal entre os conceitos de *língua quotidiana* (onde a finalidade da comunicação domina em absoluto e não concede qualquer autonomia à materialidade da linguagem) e de «*língua*» *poética* (em que tal finalidade é secundarizada, deixando aos formantes linguísticos uma certa margem de autonomia que torna perceptível a sua materialidade, ao mesmo tempo que se 'enfraquece' e transforma a sua ligação ao universo dos referentes).

Bem pouco importa sabermos hoje, cerca de setenta anos depois de Jakubinski ter estabelecido essa distinção, que o conceito de «*língua*» poética não tardaria a mostrar a sua fragilidade. Nem por isso deixou de ter constituído um objecto formal, sobre o qual se ergueu um importantíssimo projecto teórico, nem de ter fornecido uma espécie de *andaime* sem o qual a Opoiáz não teria chegado a noções como as de literariedade, de processo, de função ou as de percepção estética e de forma.

A teoria da literatura tem na sua história recente múltiplos exemplos destes esforços teóricos: Jakobson com a oposição «*língua poética*» / «*língua emocional*»; Moukarovski, ao tempo do Círculo Linguístico de Praga, com a tentativa de chegar à definição de «*signo artístico*» por oposição ao *signo* linguístico de Saussure; e tantos outros.

Ora a rentabilidade que José Régio consegue tirar da sua oposição entre tipos de expressão não é menor e essa sistematização inicial permite atingir um duplo saldo teórico:

a) explicitamente, define a especificidade da arte, tomada esta na sua maior extensão, num projecto que se dirige a todas as artes e recupera a poética para o seu sentido etimológico, observando a exigência de abstracção e generalidade que qualquer teoria tem de respeitar;

b) e implicitamente, a definição da especificidade da arte legítima, em termos epistemológicos, a independência da poética ao assinalar-lhe aí um objecto formal (ou objecto de ciência) autónomo.

É preciso, no entanto, ter em conta que, a despeito dessa pretendida generalidade do fenómeno artístico (que se quer confirmada na exemplificação retirada à literatura, mas também à pintura, à música, ao bailado, deixando na sombra tudo o que separa a arte verbal das artes não verbais), há nesta poética um horizonte sempre mais imediatamente literário. Isto mesmo explica que as categorias de expressão que o autor estabelece sejam todas elas categorias da expressão verbal (ou, no caso da expressão mística, uma categoria que se define pela ausência de uma conduta verbal). Por outras palavras: Régio estabelece *uma tipologia dos discursos* dentro da qual situa a arte da palavra.

Ora, à distância em que nos encontramos hoje, apercebemo-nos, com espanto, de que desse modo José Régio se antecipava, numa vintena de anos, à definição de um objecto formal para a poética que Jakobson divulgou em 1958, com o sucesso que se conhece: «L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question: *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art?* Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires»¹⁸.

É claro que a poética de Régio não contempla a referida diferença específica da arte verbal em relação às outras artes, antes as postula indiferenciadamente, mas, ao colocar a tónica na oposição da arte verbal às outras condutas verbais, realiza o essencial do programa de Jakobson de 1958 e possibilita a fundação de uma poética autónoma. O que é muito, convenhamos.

2. A expressão vital

A expressão vital é definida como aquela expressão que não chega a ser arte e que corresponde «a essa constante manifestação da vida»¹⁹. Tendo-a ilustrado inicialmente com o exemplo do gaguejar

¹⁸ JAKOBSON, Roman — *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 210.

¹⁹ RÉGIO, J. — «Em Torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 15. A partir daqui, e por comodidade de leitura, todas as citações não acompanhadas de nota remetem para este ensaio.

do indivíduo emocionado, introduz-lhe depois uma precisão fundamental: «(...) bem poderia o nosso emotivo articular, falar, gritar, etc., e por igual não chegaria a sua expressão a ser aquela peculiar expressão que é a da arte».

Uma vez mais é manifesta a proximidade deste posicionamento em relação à perspectiva do jovem Jakobson já referida («língua poética» vs «língua emocional»), da qual dava ainda testemunho aquando da sua passagem por Lisboa em 1972, naquele modo singelo que a sua *sagesse* lhe permitia: «Quando estudante, li nos manuais que existem poemas (de Puskin, por exemplo) sem imagens, sem tropos, cuja única força reside na ideia e no sentimento. (...) li, por outro lado, comoventes cartas de amor ou lancinantes cartas de despedida de pessoas que iam matar-se: Pois bem: eram textos repassados de sentimento, não eram poemas!»²⁰.

Régio é talvez mais radical. Considera que «a expressão vital e a expressão artística tanto mais perfeitas quanto mais afastadas uma da outra». Mas, a coincidência dos exemplos que apresenta (v.g. o da «mãe que se lastima sobre o cadáver do filho») confirma um entendimento muito próximo da diferença essencial entre as duas expressões.

A designação *expressão vital* não será, por certo, a mais feliz (como, de resto, não foi feliz uma boa parte das designações que a poética contemporânea introduziu, à falta de melhor, na metalinguagem que lhe era indispensável), sobretudo porque, tomada demasiado à letra, pode trair ou restringir o âmbito do seu conceito. Em 1956, suscitou reparos a Óscar Lopes, que precisamente a havia tomado em sentido estrito²¹. É, porém, significativo que tal crítica tenha desaparecido na sua 'releitura' de 1987, na qual penetra com muito maior acuidade o mesmo ensaio, salientando agora, no pensamento regiano, a necessidade da pré-existência da expressão vital «pois a expressão artística supõe-na para, precisamente, a transcender»²².

²⁰ JAKOBSON, Roman — *O que fazem os poetas com as palavras*, «CADERNOS da Colóquio/Letras», 1, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, s.d., p. 11.

²¹ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, p. 411: «Ora a verdade é que expressões vitais puras não as há [...] A linguagem só relativamente se pode considerar como uma expressão vital».

²² *Idem* — *Entre Fialho e Nemésio*, II, p. 644.

De facto, o carácter funcional ou operatório deste conceito não remete excessivamente a uma perspectiva vitalista, antes equivale à «língua quotidiana ou de comunicação» dos Formalistas Russos, a que já aludimos, ou àquilo que nas Teses de 1929, o Círculo Linguístico de Praga designava por «langage pratique», isto é, a linguagem dominada por qualquer daquelas funções que, na esteira de Bühler, eram entendidas como funções de comunicação.

De resto, José Régio dilucida muito bem o cerne da questão. Retomando os seus exemplos e tornando-os mais complexos, (sem com isso roubar um grama à sua clareza meridiana), configura dois casos-limite em que a oposição entre expressão vital e expressão artística ganha um recorte mais nítido.

a) O primeiro desses casos é o do indivíduo emocionado em cujas palavras se insinua «uma certa escolha ou insistência, certo propósito ou cálculo», não se limitando a exprimir-se por «mero impulso primeiro» ou «*por se exprimir, mas para se exprimir*». Alguém que observe um tal indivíduo sentir-se-á constrangido ao verificar «que o indivíduo emocionado prestes a emocioná-lo — o nota; e, mudando de atitude interior, se propõe exactamente contagiá-lo. (...) Digamos que o homem emocionado se desdobrou em pessoa e personagem. A sua expressão já é, ou tende a ser, *uma expressão segunda*; permitam-me dizer: *uma expressão da expressão primitiva*»²³.

Note-se, antes de mais, que nos encontramos aqui na perfeita compreensão do desdobramento pessoa / personagem, inerente à criação literária, por parte de alguém que, *enquanto poeticista*, assimilou sem equívoco a teoria do fingimento, em especial a da «Autopsicografia». (Pelo que: o Régio doutrinador da sinceridade é mais complexo do que alguns o pensam). Mas, a surpresa maior está em ter chegado por essa via à ideia da expressão artística como *expressão segunda* ou *expressão de uma expressão*, definindo já o que só muitos anos mais tarde Iuri Lotman virá a designar como *sistema modelizante secundário*.

Quando este semiótico, na posse de uma considerável aparelhagem conceptual (como é a da Semiótica de Tartu, em que

²³ Sublinhado nosso.

convergem a herança da Opoiaz, a contribuição de Mikhail Bakhtin, a Teoria da Informação, formulações da Lógica, como as de Kolmogorov, etc.), estabelece a distinção entre as línguas naturais e os sistemas modelizantes secundários, afirma: «*A arte é um sistema modelizante secundário*. É preciso não compreender «secundário em relação à linguagem» mas unicamente como «utilizando a língua natural enquanto material»²⁴.

Ora este trabalho da linguagem sobre a linguagem a que a expressão artística dá forma, ou, como dizia Valéry, em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio, descreveu-o José Régio sozinho e à sua custa, através do conceito de *expressão da expressão*. Claro que a sua 'solidão' é relativa: o que queremos salientar é que também como poeticista Régio se desinteressa (ainda que as conheça...) voluntariamente, por conveniência de método, das abordagens teóricas alheias, para lhes preferir os seus próprios passos, às vezes apoiados pelo recurso ao *sensu comum*, sobre o qual exerce um inconfundível talento de «*dialecta temível*» que não abdica de «*pensar por si*»²⁵. Di-lo a cada passo em «*A Expressão e o Expresso*»: «O que sobre o assunto hajam escrito quaisquer grandes pensadores — não me interessa de momento. Porém me interessa que (...) seja ela uma noção ou intuição do sensu comum; do grande público, digamos» (*op. cit.*, p. 86). Se é difícil aceitar este apelo ao intuícionismo, a que Régio se conservou sempre fiel, quando se trata de metodologia teórica, não é mais fácil rejeitá-lo a partir do momento em que conduz a formulações como a de expressão segunda.

A expressão vital fornece, por conseguinte, à expressão artística a substância a que ela *dá forma* ou transforma. De igual modo, o sistema modelizante secundário de Lotman pressupõe a língua natural sobre que exerce um processo de reelaboração.

O 'enfraquecimento' ou a desfocagem da relação referencial na expressão artística, enunciou-os Régio ao afirmar que «por isso mesmo se comunicarão menos, sob o ponto de vista meramente vital ou

²⁴ LOTMAN, Iuri — *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 37.

²⁵ LISBOA, Eugénio — *Uma lucidez apaixonada*, «Prelo», número especial sobre Eduardo Lourenço, Maio, 1984, p. 24.

humano, os sentimentos ou emoções do indivíduo emocionado emocionante, exigindo este aos assistentes, para que logre comunicar-se-lhes, uma transformação paralela à sua, da atitude interior: para que logre comunicar-se-lhes... já noutra plano».

Não iremos, certamente, ao ponto de afirmar que uma tal *transformação paralela* poderia conter, em embrião, uma potencial teoria da recepção. Basta-nos que ela dê conta, em termos de pura teoria, da segunda quadro da «Autopsicografia» que *Presença* publicara em 1932. Importa, contudo, não esquecer que a dilucidação teórica desta questão tenha ainda levado José Régio a lançar uma súbita claridade sobre a relação da arte com a vida: «Porém, o puro manifestar-se em arte não pode ser senão mera aparência ilusória: arremedo ou transposição do puro manifestar-se vital (...) não pode dispensar a palavra escrita ou falada mediata (...). Decerto será um triunfo da arte a ilusão tanto quanto possível perfeita da vida. Mas essa ilusão é, de facto, *uma grande ilusão*».

A compreensão que Régio revela da presença mediatizadora da linguagem, da irredutibilidade dessa mediação numa expressão segunda, constitui um enorme saldo teórico e antecipa em trinta anos — em meio de um clima adverso pela ressurgência do paradigma da *mimesis* que o neo-realismo patrocinava — a caracterização de fenómenos que normalmente associamos à teorização literária dos anos sessenta (v.g. o «*effet de réel*» — Barthes, 1968) e setenta (v.g. a «*ilusão referencial*» — Riffaterre, 1978).

A importância destes contributos de Régio tem permanecido na sombra e ainda de alguma maneira a craveira do poeticista é ofuscada pela imagem 'oficial' do doutrinador. Distinguir essas duas dimensões que nele coexistem, ao lado das do poeta, do dramaturgo, do ficcionista, do crítico; saber o que, nos seus posicionamentos, está do lado da paixão e o que está do lado de uma reflexão mais fria, interessada mas serena, — eis o que começa agora a ser possível.

b) Atrás referimo-nos a dois casos-limite, apresentados por Régio, em que a relação entre expressão vital e expressão artística se estreitava, para melhor esclarecer o traçado da sua fronteira. Ora o segundo desses casos projecta a situação inversa: a do retrato em que «a semelhança com o modelo é fotográfica e sugere reprodução». Haveria, desta feita, em quem se dispusesse a «comungar na criação do artista» um constrangimento de sinal contrário, causado por uma

presença excessiva da expressão vital. «Ora o modelo sem tirar nem pôr não é arte porque é o Senhor Fulano ou a Senhora Cicrana que são gente viva»²⁶.

Iuri Lotman tomou precisamente o mesmo exemplo, o dos retratos de Catarina da Rússia, para estabelecer a dicotomia entre o que, na sua terminologia, designa por *mensagem* e *linguagem*, defendendo que o valor informativo de cada uma dessas categorias, num mesmo texto pictórico, muda de acordo com o código do leitor, as suas expectativas, o momento histórico, etc. E se, num determinado momento da percepção de um texto artístico, o público tende a tomar muitos aspectos da linguagem como mensagem, «a obra para as futuras comunicações estéticas torna-se completamente linguagem»²⁷.

O que José Régio já intuía era a presença desse jogo de forças antinómicas (v.g. «mensagem»/«linguagem») que caracteriza a *expressão segunda*: de um lado, age a referencialidade que a expressão vital guarda em si e que, mesmo quando submetida à transformação pela expressão artística, preserva em certo grau (é aquele «mínimo de mundo visível» que o mago de «Las Ruinas Circulares» de Borges necessitava para dar vida ao seu sonho de criar, esse mínimo de mundo sem o qual a linguagem deixa de o ser); do outro lado, na direcção oposta à desse impulso centrífugo, actua uma força centrípeta que atrai a linguagem à sua nova identidade de substância *translúcida*, perceptível em si mesma, e que inevitavelmente perturba a ligação ao mundo, a capacidade comunicativa. Deste jogo, onde por exemplo Moukarovski fazia residir a causa da evolução da arte, Régio apreende o conflito latente, que acentua ora uma, ora outra das forças em presença, e no capítulo quinto reexaminar-lhe-á as implicações. No entanto, desta primeira confrontação podia desde logo inferir a natureza «segunda, mediata e indirecta» da expressão artística em relação à expressão vital «tendo ambas, embora, o mesmo conteúdo ou objecto, que é o ser humano e tudo mais através dele».

²⁶ Cf. a reflexão de Barthes sobre a natureza da fotografia: «ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...] Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa) [...] Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre». BARTHES, Roland — *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 17-19.

²⁷ LOTMAN, Iuri — *Ob. cit.*, p. 53.

3. A expressão mística

Em termos metodológicos, esta categoria não tem a rentabilidade da expressão vital. No entanto ela opera como um revelador de laboratório: o seu confronto com a expressão artística permite ver, em negativo, aquilo que esta última não pode dispensar sem se anular. Admitindo que a expressão mística transcende a expressão artística, mas que é, enquanto mística, incomunicável ou inefável, ou, quando muito, se exprime «por meios que humanamente considerados são a própria negação da expressão» (silêncio, êxtase, estado de graça, passividade ardente), encontra-se nela a prova *a contrario* do pressuposto da comunicabilidade da expressão artística.

A essa luz diferente se deverá rever o estatuto dos *poetas místicos*, pois «é como artista que o místico então exprimirá o seu misticismo; não como místico: pois na medida em que se exprime como místico deixa de se exprimir como artista». Experiência mística e experiência da criação poética são, assim, experiências distintas, separadas no tempo, e cuja relação não difere substancialmente daquela que a expressão artística estabelece com outras vivências de diversa ordem, durante as quais «o poeta não cria; embora então fomenta, ou se fomenta nele, obra futura».

Deste confronto resulta ainda uma segunda contraprova importante: a do carácter *segundo* da expressão artística, anteriormente analisado. Na medida em que o poeta procura dar conta de uma experiência mística, ele reelabora uma expressão anterior através de uma outra, em que necessariamente a primeira se transforma.

4. A expressão retórica

Reportando-se à acepção pejorativa, mas corrente, do adjectivo, esta designação aplica-se, na poética de José Régio, à simulação da expressão artística, que peca por excesso e insuficiência, por vacuidade e ênfase, isto é, por disfunção. Um tal desequilíbrio não pode ser aferido senão internamente e supõe, portanto, a existência de um princípio de adequação ou de decoro entre as partes de um todo.

É por este lado que a *démarche* da poética regiana desemboca no problema das relações entre forma e conteúdo, ou expressão e expresso e seus avatares metafóricos ou metonímicos (corpo e alma,

veste e corpo, ou, como queria Chklovski, copo e vinho...). E encontra aí um lugar de perdição, de dúvida, donde sai mais frágil e menos consequente. Régio questiona-se sobre a aceitabilidade de termos tais como «expressão sem objecto», «arabescos no vácuo», «jarro cheio de nada», sem conseguir evitar o sobressalto que essas manifestações da expressão retórica lhe provocam.

Do ponto de vista de uma *démarche* monista que depende inteiramente da pedra inicial — o conceito de expressão — e se sabe a si própria uma teoria da expressão, é impossível resolver do seu interior esta espécie de maniqueísmo poético. Resta-lhe debater-se ou deslocar a questão. Régio debate-se. Mas essa hesitação ou inquietação comporta um certo grau de inconsequência, já que nunca impediu que Régio balançasse sempre no mesmo sentido. No Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo* afirma que «não são os motivos, mas a eficiência da expressão, o que primacialmente importa na obra de arte como arte». E mais adiante: «*Força* do impulso criador; *qualidade*, digamos, do objecto desse impulso; *eficiência* da expressão, — eis o que na obra de arte importa (ou a mim parece importar), notando, porém, que propriamente é a *expressão* que define a *arte como arte*».

O ensaio «A Expressão e o Expresso» é uma apostila ao capítulo IV de *Em Torno da Expressão Artística*, em que retoma o mesmo debate viciado nos termos. Por isso falámos em lugar de perdição, ainda que provisória, da poética de José Régio. Aqui se vê forçada a despromover a expressão de traço específico da arte à qualidade de componente, em co-presença de outras, ainda que componente privilegiada. Tal não apenas colide com a sua premissa maior: também contrasta com formulações de menor tibieza do citado Posfácio e de artigos doutrinários como «Literatura Livresca e Literatura Viva» (*Presença*, n.º 9 de Fevereiro de 1928).

A verdade é que só uma reformulação do próprio conceito de expressão permitiria superar o que há de impasse neste capítulo. Aceitando a dualidade forma/fundo e decidindo acolhê-la na sua teoria, só lhe resta admitir a equivalência da expressão a um dos termos do binómio tradicional — a forma —, ficando depois constrangido, sem saber exactamente o que fazer do outro termo — o conteúdo ou o expresso. Sem se tornar nunca falaciosa, a argumentação ganha uma tonalidade escolástica que o obriga a recorrer ao humanismo e a promover o humano à categoria formal de traço distintivo

do conteúdo. Quando fala do homem, Régio regressa da poética à doutrina, e quando remonta de novo ao plano da indagação teórica, falta-lhe um golpe da asa (a juntar aos outros já realizados pela *démarche*) que lhe permitisse postular a expressão como plano *único* da manifestação da arte através do qual se acede aos diferentes extractos constitutivos da obra.

5. Mergulho e voo

E finalmente chegamos à definição dos atributos internos da expressão artística, na formulação crucial desta poética: «Intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real, eis o que (...) dizia haver no modo de expressão que é a expressão artística».

Assim concatenada, nela se destaca em primeiro plano a organização binária dos seus termos, de tal modo que cada par sintetiza uma oposição interna, imediatamente visível nos adjectivos do segundo. Mas não é apenas a natureza antinómica de intenção profunda vs jogo e de imitação aparente vs transfiguração real que esta fórmula enuncia: é também o cruzamento de uma conexão indicial entre o 1.º e o 3.º e entre o 2.º e o 4.º dos seus termos. Como afirma Régio, de um lado temos «aquilo que sendo imitação aparente da expressão vital se relaciona com a intenção profunda da arte de fixação e comunicação»; e, do outro lado, «aquilo que, sendo jogo, opera sobre a realidade imitada uma transfiguração real».

Esta hábil equação permite reconfigurar dois outros pares: intenção profunda/imitação aparente e jogo/transfiguração real, sendo que, no primeiro, a conexão indicial funciona por contiguidade ou por metonímia, e, no segundo, por relação causal.

O interesse desta recomposição será meramente o de chamar a atenção para o facto de o binarismo da formulação regiana postular uma outra dualidade implícita que a arte importa da linguagem, ao acolher esta última como sua substância; a de se dar como *estrutura de superfície* (jogo/transfiguração) que deixa ler, através de si, e em rasura, uma *estrutura profunda* (intenção/realidade imitada). A oposição mais geral realiza-se entre estas duas estruturas e decorre directamente da oposição entre expressão artística e expressão vital.

É, assim, o problema da referencialidade da arte que subjaz a toda a fórmula «intenção profunda e jogo, imitação aparente e

transfiguração real». Abandonando a concepção da arte como *mimesis* em que o realismo se funda, toda a poética contemporânea se vê obrigada a redefinir o lugar funcional do mundo na arte (e o do mundo do homem, antes de mais).

Se para a poética de Régio o jogo é inerente à arte, logo lhe assinala uma intenção profunda que o impede de se reduzir a mero ludismo, gratuito ou indiferente. Ora a ideia de jogo intencional, ou de jogo em que se projectam intenções, não significa, nesta poética, a redução da arte ao quadro intencionalista que durante tantos anos dominou os estudos literários, tanto na Europa como nos Estados Unidos, resvalando, as mais das vezes, para um behaviourismo encapotado. Com efeito, poderia pensar-se, a partir da fórmula em análise, que o jogo é entendido como *resposta* a um *estímulo* (a intenção) que o transcende, podendo ser identificado por uma relação de causalidade — conhecida a causa, procede-se à avaliação da qualidade da resposta. Não é essa, obviamente, a perspectiva de *Em Torno da Expressão Artística*.

José Régio, ainda que encarando a obra como manifestação da personalidade do autor, introduz nessa perspectiva uma *nuance* capital que se encontra explicitada no Posfácio aos *Poemas de Deus e do Diabo*. Ao defender a liberdade da criação artística, afirma que essa mesma liberdade «tanto permite a uma obra ser estudada em relação ao seu autor, à sua nacionalidade, ao seu tempo, etc., *como independentemente de quaisquer circunstâncias*». E acrescenta: «Só ao primeiro lance de vista contradiz isto o que vínhamos dizendo: Até na obra estudada *independentemente da personalidade sua criadora* (e quantas cujos autores nos são desconhecidos!) é ainda uma personalidade que *vamos achar*: Pois não está ela como que objectivamente manifesta, *crystalizada*, na obra?»²⁸.

A esta luz, pensamos, esclarece-se um ponto decisivo: a personalidade criadora é tomada, neste caso, enquanto *efeito de escrita* e não enquanto causa, ou seja, como um dos planos que a obra manifesta e que pode ser lido em estrutura profunda, *crystalizado* no seu texto. Por isso Régio argumenta com o caso dos autores desconhecidos, num posicionamento muito semelhante ao que Valéry enunciava pela mesma altura: «Nous savons peu de chose d'Homère:

²⁸ RÉGIO, José — Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 138. Sublinhado nosso.

la beauté marine de l'*Odyssee* n'en souffre pas»²⁹. Ora era precisamente dessa premissa que o titular da cadeira de Poética no Collège de France partia para lançar a ideia de uma nova história literária que, em vez de ser uma história dos autores e dos acidentes das suas vidas, fosse uma história da consumação da literatura, sustentando que uma tal história se poderia fazer «sans que le nom d'un écrivain y fut prononcé. On peut étudier la forme poétique du Livre de Job ou celle du Cantique des Cantiques, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus»³⁰.

Esta singular afinidade — para lá do muito que diverge nos dois poeticistas — permite sublinhar em Régio, não obstante o 'idealismo individualista' da sua poesia, dos seus dramas e dos seus romances e do 'psicologismo presencista' em que comunga, a capacidade teórica de equacionar o problema da relação obra/autor fora de um determinismo grosseiro que *a priori* constrangesse a criação artística ou de uma perspectiva behaviourista que a identificasse enquanto resposta a uma intenção transcendente. A este respeito importa ter em conta o comentário que lhe suscitou um depoimento de Miguéis, em que este último sustentava a necessidade de uma literatura responder às interrogações da sua época: «Será finalidade essencial da literatura *responder* seja ao que for? (...) Quer-me parecer que a literatura antes *põe* (e quando as *põe*) interrogações, do que lhes responde». (*Presença* n.º 44 — Abril de 1935).

Entendemos, por conseguinte, que a intenção profunda que se manifesta através do *jogo* e o preserva de um ludismo gratuito, lhe é inerente ou intrínseca, porque só nele e por ele se constitui como intenção. Nesse sentido aponta a definição final (para Régio, sempre provisória) de arte: «Uma expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam as fundas intenções dos homens».

Consideremos, agora, o segundo par da definição regiana: imitação aparente/transfiguração real.

Em 1956, como atrás referimos, Óscar Lopes considerava a formulação de Régio «uma concepção admirável e imensamente

²⁹ VALERY, Paul — *Oeuvres*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953, pp. 1438 e ss.

³⁰ *Idem, Ibidem*.

fecunda»³¹ que, em seu entender, comportava uma crítica simultaneamente aplicável a quatro grandes concepções de arte: à meramente lúdica e à meramente moralista, utilitária ou propagandística; à concepção idealista e à concepção realista nas suas principais modalidades históricas, isto é, a realista aristotélica, a realista naturalista e a superficialmente neo-realista. Embora tenhamos dificuldade em perceber como é que uma concepção *profundamente* neo-realista não estaria em aberta contradição com a concepção de Régio, pensamos que a análise de Óscar Lopes aos três primeiros termos da formulação se mostra indubitavelmente fina e penetrante. O mesmo já não se poderá dizer da interpretação do 4.º termo: «é *transfiguração real* porque uma obra de arte só o é na medida em que nos diz qualquer coisa de novo, e uma coisa nova de cada vez que a fruimos, uma coisa única e diferente, embora consequente (não necessariamente coerente) com tudo o que nos disse»³².

São compreensíveis as razões 'históricas' deste desencontro entre o conceito de transfiguração real e a leitura que dele produzia Óscar Lopes, que sempre se mostrou muito céptico em relação a uma ideia-chave (da qual a transfiguração real é apenas a versão mais elaborada) que os homens da *Presença* proclamaram, na esteira da geração de *Orpheu*: a ideia de *transposição*³³. Considerando-a como «um indescritível processo de «fuga ao real comum»», historiou as transformações que sucessivamente se vão operando sobre esse conceito nos presencistas e afirma que, a partir de 1935, «a transposição» converter-se-á mais agressiva e polemicamente em «deformação, gênese de toda a arte». Por isso mesmo — defende ainda Óscar

³¹ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, p. 410.

³² *Idem*, *Ibidem*, p. 412.

³³ Já em 1927 José Régio se refere à «tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos» como uma das características fundamentais da geração de *Orpheu* (*Da geração Modernista*, «presença», n.º 3, Abril, 1927). Cf. também SIMÕES, João Gaspar — *O Mistério da Poesia*, 2.ª ed., Porto, Editorial Inova, 1971, p. 204: «artista, no meu conceito, é o que estiliza a sua vida interior, compreendendo por estilização a transposição do plano puramente vital para o estético dos fenómenos psicológicos. Mas esta transposição não é querida nem calculada — é imposta. O artista não pode exprimir-se sem estilizar-se; ou transpor-se, o que é o mesmo». Atente-se no facto de se tratar de um texto de 1931.

Lopes —, o esquema da génese psicológica da poesia que os presencistas perfilham reduz-se «à magra teoria da transposição»³⁴.

(A verdade é que a «magra» teoria da transposição tinha atrás de si uma longa e ilustre tradição na poética da Modernidade, que remontava das primeiras vanguardas deste século às *correspondances* de Baudelaire, ao «Je est un autre» de Rimbaud e, maximamente, à teoria mallarmeana da «Transposition — Structure» em que se funda o seu projecto do Livro).

Torna-se mais difícil compreender na leitura de 1956 de Óscar Lopes que a ideia de transfiguração real, tomada fora de qualquer parentesco com o fenómeno da transposição, seja interpretada, não como transfiguração de uma expressão vital ou de uma realidade imitada, mas como transfiguração que a obra de arte realiza *de si mesma* de cada vez que é fruída.

A importância deste desencontro é hoje, porém, diminuta, já que Óscar Lopes reformulou substancialmente esta interpretação em «Doutrina Literária Presencista»: «Mas basta esse transcender da expressão primária para se alterar o significado do real imediato, e portanto se transfigurar qualquer imitação aparente»³⁵.

Quanto ao desenvolvimento que José Régio faz da sua fórmula, é preciso reconhecer que converte esta última na conclusão do melhor teorema do ensaio.

«Sem a imitação aparente não lograria o artista fixar e muito menos comunicar a expressão vital que é, digamos, o fundo humano da sua obra. Assim a comunicação é tanto mais difícil quanto menos essa imitação *aparece*. (...) Mas para conseguir tanto, de que dispõe a arte senão de palavras, movimentos, sons, volumes, cores, imagens...? É combinando e *jogando* com eles que o artista imitará a realidade».

Eis, portanto, a perfeita consciência de que, por um lado, a função de comunicação é perturbada pelo jogo, não porque este a suprime, mas porque a faz coexistir com outras redes de relações internas (em que o jogo se organiza) e, ao fazê-lo, introduz um factor de fuga ou de ruído na comunicação; e de que, por outro lado, na ausência de ligação ao mundo, a expressão artística atenta contra si mesma enquanto lugar simbólico: fuga e regresso, deslocação em relação a uma ordem prévia a que só pode fugir, invocando-a.

³⁴ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, pp. 632-638.

³⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 644.

A referencialidade que sustenta a imitação aparente não é apenas submetida à perturbação de outras redes relacionais, mas a todo o tipo de condicionamentos impostos pelos meios limitados de que o artista dispõe e que determinam o «corte, escolha, cálculo a que ele terá de submeter a realidade infinitamente diversa, inapreensível ou inexprimível na sua totalidade». Em suma, pelo *processo* em que toda a arte se constitui, ela não pode deixar de transfigurar, recriando-os, os *materiais*, de que se utiliza. É, assim, a transfiguração, que toda a expressão artística opera sobre uma outra ordem em que se funda, aquilo que realmente impede a confusão — e, do mesmo passo, o divórcio — entre a arte e a vida, e o que nos dá como real é apenas a realidade dessa transfiguração. (Tal como em Valéry: «Le seul réel, dans l'art, c'est l'art»).

Nestes termos, o final do ensaio não se esquivava a uma inflexão ética ao colocar na transfiguração real a moralidade intrínseca da arte: «Para os que sabem não confundir arte e vida nem divorciá-las, qualquer obra de arte mergulha nos abismos da realidade e ensina a transcendê-los: a olhá-los como de fora ou de cima, de um plano que a humanidade e a vida não atingem senão redimidas. (...) Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade».

A existência desta moralidade intrínseca surge aqui como juízo *a posteriori* e nada tem a ver com a submissão a finalidades éticas que a expressão artística devesse acolher e prosseguir. A rejeição das finalidades extrínsecas é liminar na poética de José Régio e até mesmo fora do seu *corpus* se encontra constantemente reiterada³⁶. Trata-se assim de uma moralidade que não é propósito mas consequência, inerente ao próprio dispositivo da transfiguração. Algo que

³⁶ COELHO, Eduardo Prado — *Ob. cit.*, p. 143, afirma que «Régio diz claramente no posfácio de 69 aos *Poemas de Deus e do Diabo* que concebe a literatura, não como fim, *mas como meio*» e acrescenta, referindo-se explicitamente ao poeta, que «Presença desqualifica a arte para valorizar a personalidade». Ora o que se lê no citado Posfácio é coisa muito diversa: «De aí o pendor a conceber a literatura não propriamente como fim mas antes meio, — *embora meio de nada senão que da desinteressada expressão e livre comunicação do humano*» (pp. 111-112; o sublinhado não é nosso: é do próprio Régio). Por conseguinte, a restrição introduzida à ideia de *meio* acaba por anular o valor que Eduardo Prado Coelho lhe quer atribuir. De qualquer modo, a conclusão seria sempre a inversa: Régio valoriza a personalidade para *qualificar* a arte.

EM TORNO DA POÉTICA REGIANA

se poderia colocar entre a catarse de Aristóteles e a terapia analítica, como uma espécie de efeito purificador dos ritos antropológicos em que se celebra um *regressus ad uterum* para legitimar a emergência do novo ou do que surge como novo: a criação.

Do mesmo teor é a moralidade intrínseca da expressão artística e de seu jogo.

De um jogo assim, «com esse poder de aprofundar a natureza, a vida, a humanidade, a realidade, e se elevar sobre elas; com esse dom de entrar à intimidade dos seres ou coisas e lhes sobrepassar; com essa regalia (ilusória ou não) de simultâneos mergulho e voo», de um jogo assim, dizíamos, se preparava Hermann Hesse, nesse mesmo momento, para nos dar a belíssima alegoria em *O Jogo das Contas de Vidro*: José Régio, ele também Magister Ludi exilado de Castália, acabara de teorizá-lo de um modo nada menos luminoso.

Américo Oliveira Santos

O CLASSICISMO MODERNISTA DE JOSÉ RÉGIO *

Ce qui est le meilleur dans le nouveau
est ce qui répond à un désir ancien.

PAUL VALÉRY

A história crítica da *presença* reveste-se desde logo, e não sem algum paradoxo, de um carácter consensual: ela é a mais polémica de todas as que marcaram a literatura portuguesa do século XX. Trata-se de uma história de crises e embates, em que todavia as críticas ao «presencismo» não resistiriam a um fogo cruzado entre si, uma vez que mutuamente se anulam e excluem. O acto de constituição da revista coimbrã (1927) representou um vigoroso embate, em nome da «originalidade artística», contra os vários academismos dominantes. O seu curso e o seu fim (1940) culminaram num embate geracional, em nome da «independência artística», contra os promotores do neo-realismo. E a sua posteridade conheceu uma série de embates e debates, em nome do modernismo, cujo texto fundador tem a assinatura de Eduardo Lourenço: «*Presença*» ou a *Contra-Revolução do Modernismo*, admirável exercício ensaístico que iria condicionar, de há cerca de três décadas até aos nossos dias, em nome da «revolução poética» e da «aventura ontológica» de *Orpheu* (1915), um certo tipo de valoração negativa, quando não proscritiva, da *presença* no contexto modernista português.

Eduardo Lourenço visava desmontar a «mitologia crítica» do «Segundo Modernismo»¹. Entretanto, o que sucedeu não foi o termo

* O presente trabalho obteve o Prémio de Ensaio José Régio/1989 «ex aequo» (atribuído em 1990).

¹ «'Presença' ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?», in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 187-193 e 291 (republicação, com passagem de título afirmativo para título interrogativo e nota final incluindo

de uma mitologia, nem sequer a substituição de uma mitologia negra por uma mitologia branca (a ordem dos factores é arbitrária), mas simplesmente a fundação de uma *mitologia cinzenta*. A *presença* passou a existir no reino do equívoco e do hipercriticismo. Com a radicalização inflacionária das perspectivas teórico-críticas e das apoloéticas impressionistas ou sentimentais, prosperou a mistura de tintas sobre a paleta da história, e da *presença* foi subsistindo uma imagem difusa e perturbadora: uma imensa anamorfose sob os vários pontos de observação. É evidente que a *presença* — e, por tabela, o modernismo em geral — beneficiou a prazo da abertura de uma crise e de uma problemática em torno do seu estatuto histórico. Por entre os fumos ficou à vista a sua natureza não-linear, polivalente e irreduzível, solicitando uma escuta e uma reflexão atentas às relações contraditórias do movimento poético moderno com a modernidade², ao carácter heterogéneo e plural de um tempo estruturalmente antinómico, tenso e dialéctico. Patente se fez ainda a questão essencial: há uma outra *presença* que é uma presença *outra*, imanente à sua historicidade mesma, original e originária.

Ambivalência e estereografias

O problema da categorização historiográfica da *presença* tem permanecido dependente de uma pulverização topológica e axiológica cujos limites a um tempo extremos e centrais correspondem aos programas do «segundo modernismo» e da «contra-revolução do modernismo». Ou seja: correspondem a uma espécie de categorização estereológica que alguns autores têm ensaiado reduzir ou amplificar. Para João Gaspar Simões e Eugénio Lisboa, os principais defensores da tese do «segundo modernismo», a *presença* consagra a fase de

uma carta de Adolfo Casais Monteiro). Curiosamente, José Régio escrevia em 1935: «[...] só falta que *Fradique* nos acuse de contra-revolucionários, *O Diabo* de reaccionários, e *Bandarra* de... internacionalistas!»; «Alguns revolucionários têm-me achado tradicionalista; e quase todos os tradicionalistas me chamam revolucionário». N.ºs 46 e 47 da *presença*, in *Páginas de Doutrina e Crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 307 e 318. Convém no entanto sublinhar que Eduardo Lourenço utiliza «contra-revolução» num sentido de todo alheio à esfera semântico do político.

² Cf. PAZ, Octavio — *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 9, 18 e *passim*.

equilíbrio criador e de consciencialização crítica do modernismo³. Na expressão de Gaspar Simões, a *presença* representa o «classicismo do modernismo»⁴. David Mourão-Ferreira, que opõe o «provincianismo» do grupo de Coimbra ao urbanismo «prematuro» dos poetas de *Orpheu*, propugna também a ideia de uma segunda fase «dentro do próprio Modernismo», porém «mais crítica do que criadora», onde se processa o delineamento da «primeira 'tradição da modernidade'» mediante a criação de uma «'poética de tensão'» entre vários extremos, nomeadamente «o clássico e o moderno»⁵. Este dualismo nuclear traduz, segundo Jacinto do Prado Coelho, a «conciliação entre modernidade e classicismo»⁶. Por seu lado, a antítese de Eduardo Lourenço, desenvolvida no plano temático e filosófico (o «psicologismo» degradando o «ontologismo»), obtém de Eduardo Prado Coelho, a partir da análise de *Em torno da Expressão Artística* de José Régio, uma fundamentação linguística e semiótica que assimila o conceito *forte* e polémico de «contra-revolução» a um «pré-modernismo» ideológico, espiritualista e substancialista, anterior à passagem de uma *estética da representação* para uma *poética da produção*⁷. Mas não faltam as tentativas de síntese. Adolfo Casais Monteiro, sem deixar de insistir no papel de defesa pedagógica e correctora do modernismo exercido pela sua geração, admite a proposta de Eduardo Lourenço desde que seja traçado, em termos absolutamente lineares, um corte longitudinal *Orpheu-presença* separando, por um lado, uma

³ Cf. SIMÕES, João Gaspar — *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 27-28 e *passim*, e *Perspectiva Histórica do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 21 e seg.; LISBOA, Eugénio — *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 25 e seg., 69 e 70-72, *José Régio: Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 42, e *Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp. 51-52 e 124.

⁴ *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, p. 166. Sublinhado meu.

⁵ *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 14, 26, 33-37, 41 e 74-75, Introdução a AA.VV. — *Publicação Comemorativa do Cinquentenário da Fundação da «presença»*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, p. 8, e *Presença*, in «Dicionário da Literatura» (dir. Jacinto do Prado Coelho), Porto, Figueirinhas, 1981, pp. 868-869.

⁶ *Modernismo*, *ibidem*, p. 658.

⁷ «Situação da Poesia da 'Presença'», in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 24 e seg.

linha tradicionalista («contra-revolucionária»), com expressão no decadentismo-simbolismo revivescente em textos da publicação de 1915 e nas obras de Gaspar Simões, de Torga e de Régio, e, por outro lado, uma linha «revolucionária» composta por Pessoa, Sá-Carneiro e ele próprio⁸. Já Fernando Guimarães procura integrar a estética «presencista» numa tradição romântica modernamente desenvolvida com o simbolismo-decadentismo e o expressionismo, atribuindo à designação «segundo modernismo» um valor sobretudo cronológico, referente aos «presencistas» e a determinados poetas nacionalistas e neo-realistas dos finais da terceira década do século⁹. Por fim, Jorge de Sena, ao reconhecer na *presença* uma identificação estreita com as opções estéticas pré-modernistas, aponta para a inexistência de «conexões necessárias e suficientes» entre os dois modernismos e assimila o conceito relativo de «contra-revolução» a uma tarefa de organização crítica da «revolução». Mas não passa sem acentuar uma linha de continuidade no «combate contra o academismo» e «pela independência do escritor e da expressão artística»¹⁰.

Todo o debate em torno desta problemática implica necessariamente a «questão José Régio». Sabemos que pertence ao autor de *Poemas de Deus e do Diabo*, nas palavras de Eduardo Lourenço, «a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de 'Orpheu'»¹¹. Também não desconhecemos que o poeta ousou estrear-se com a transposição poética de um demónio de tipo baudelaireano em época de feroz censura moral. E dificilmente alguém contestará que, de acordo com Jorge de Sena, «proclamar aquela independência», em 1927, no célebre manifesto *Literatura Viva*, «era um acto revolucionário»¹². Todavia, a imagem crítica de Régio tem sido reduzida à imagem anacrónica e retrógrada de uma *presença* ausente dos caminhos determinantes da modernidade poética. E, ao mesmo tempo, inversamente, numa espécie de círculo vicioso, a imagem crítica da *presença* tem sido destilada de uma

⁸ Carta a Eduardo Lourenço, in *Tempo e Poesia*, op. cit., pp. 281 e seg.

⁹ *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, 1981, pp. 9, 31, 69, 77 e 103-104, e *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, INCM, 1982, p. 84.

¹⁰ Régio, *Casais, a «presença» e outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 30-31, 76 e 78.

¹¹ Op. cit., p. 167.

¹² Op. cit., p. 31.

projecção analógica dessa imagem negativa de José Régio. Tal realidade decorre em parte do facto de o poeta surgir à luz da história recoberto de atributos contraditórios e na aparência inconciliáveis. Vale a pena recenseá-los de relance.

Gaspar Simões considera que Régio é moderno apenas «no tipo de sensibilidade que traz para a poesia», tradicional no plano da expressão poética, revolucionário nos restantes géneros e «revolucionário integral» no manifesto *Literatura Livresca e Literatura Viva*, além de clássico «no seu romantismo estrutural»¹³. Para Casais Monteiro, Régio é moderno «pela temática» e tradicional «pelo estilo», tradicional na poesia e «moderníssimo» em *Jogo da Cabra Cega e Jacob e o Anjo*, ambivalente na «luta entre problemas de hoje e moldes espirituais de ontem»¹⁴. David Mourão-Ferreira vê na sua obra a fusão de uma «poemática tradicional» e de uma «poética modernista»¹⁵. Jacinto do Prado Coelho classifica-o como moderno «pela atitude humana» e clássico «pela contenção»¹⁶. Manuel Antunes situa-o entre um «classicismo de estrutura» e um «modernismo de superfície»¹⁷. Fernando Guimarães identifica-o com um expressionismo original¹⁸. E Jorge de Sena inscreve-o, «em cronologia estética», num momento «anterior» a *Orpheu*, mas prolongando e renovando a tradição poética «em tom maior»¹⁹. Renovação que terá movido José Gomes Ferreira a designá-lo «principal obreiro» da destruição das falsas vanguardas e da luta contra o academismo contemporâneos da *presença*²⁰. Portanto: Régio «é» tudo, um tradicionalista, um clássico, um romântico, um pré-modernista²¹, um modernista²², um

¹³ *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, op. cit., pp. 27, 38 e 58, e *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, op. cit., pp. 285 e 290.

¹⁴ *Sobre a Obra de José Régio*, in AA.VV. — *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, pp. 52 e 55.

¹⁵ *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980, p. 62.

¹⁶ *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática, 1961, p. 67.

¹⁷ *José Régio, Poeta*, in AA.VV. — *Estrada Larga*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s. d., p. 263.

¹⁸ *O que foi a «Presença?»*, in AA.VV. — *Publicação Comemorativa do Centenário da Fundação da «presença»*, op. cit., p. 30.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 30 e 127.

²⁰ *José Régio*, in AA.VV. — *In Memoriam de José Régio*, op. cit., p. 338.

²¹ COELHO, Eduardo Prado — *Op. cit.*, p. 24. Este qualificativo é atribuído à *presença* através de José Régio.

²² LISBOA, Eugénio — *Op. cit.*, *passim*.

expressionista, um revolucionário e um contra-revolucionário²³. Ponto de convergência ou ponto de divergência, Régio constitui-se assim como ambivalência estrutural irredutível. Se Pessoa equilibrou e refundiu o universo no diverso («sê plural como o universo»), o corifeu da *presença* refundiu e reequilibrou, sem sombra de exclusão, o diverso no universo:

Para reaver, porém, todo o Universo,
[...]
Basta-me o gesto de contar um verso²⁴.

Um verso que é todo uni-verso, imagem pura do *individuum*, o indiviso in-divisível mas circularmente di-visível nesse negro «átomo a mais que se animou»²⁵ para se transformar num sujeito nuclear pós-apocalíptico. O sujeito é uma condensação rítmica. Eis a base invisível. Base de definição da via de acesso dialéctico a uma síntese de efeito totalizante. Não, decerto, a via dualista do «tradicional» e «moderno», do «romântico» e «moderno», do «clássico» e «moderno», do «classicismo do modernismo», do «classicismo de estrutura» e do «modernismo de superfície» (a superfície é uma estrutura), mas, justamente, a via que torne perceptível a aparição do ponto de fusão textual: a via do *classicismo modernista*.

A expressão unificante

Antes de mais, é preciso demonstrar que Régio, ao desenvolver uma prática organizada de crítica e teorização sem precedentes na cultura portuguesa, concretizou um dos projectos fundamentais da modernidade. Pessoa limitara-se, infinitamente, a um fragmentarismo luminoso mas invisível, mesmo secreto. Com Régio, o escritor e o teorizador estabeleceram em definitivo relações estáveis de comunidade e solidariedade. A literatura tornou-se autoconsciente e reflexiva,

²³ LOURENÇO Eduardo — *Op. cit.*; Régio é o principal visado pela tese do autor.

²⁴ «Testamento do Poeta», in *Biografia* (1929), 6.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 172.

²⁵ «Cântico Negro», in *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), 9.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 59.

pensativa e pensável. Mais: a literatura, encontrando a sua luz, encontrou a sua sombra ²⁶ e passou a poder *falar* numa voz de vozes múltiplas, a bofetada futurista no gosto do público transformou-se em intervenção cirúrgica no gosto desse *ainda* mesmo público.

A aplicação regiana do pensamento ordenado e da inteligência subtil ao objecto literário (muito longe de Gaspar Simões e não muito perto de Casais Monteiro) revela-nos um *construtor de sistemas* tão fecundo que os seus textos teóricos e doutrinários constituem o principal banco de dados ao serviço da crítica e da historiografia da literatura portuguesa de 1925 a 1940. No fundo, pressupõe-se afinal que eles reflectem uma condição moderna: a sobreposição interactiva texto-metatexto, o jogo de coincidências da prática com a teoria e da teoria com a prática. Se Régio defendeu nos manifestos *Literatura Viva* (1927) e *Literatura Livresca e Literatura Viva* (1928) o «individualismo», a «subjectividade», a «personalidade», a «autenticidade», a «originalidade» e a «independência da arte», então toda a sua obra está explicada — assim pensa a crítica. Mas em que medida se tem fixado a «sombra» desde o interior do sistema que a gera, sem perda de perspectiva e de visibilidade? Hoje impõe-se uma releitura dos discursos crítico, ensaístico, doutrinário e poemático na sua coerência interna e na sua coesão sistémica, tomando-os pela base até à cúpula, sem euforias de qualquer espécie, à margem de conexões ou desconexões sentimentais, e sobretudo acima das formulações isoladas mas temporalmente condicionadas. O modo de conhecimento deve limitar-se a uma fria descrição do fenómeno na sua aparição pura, para que seja possível captar o movimento de uma *estrutura essencial* revelando os sub-sistemas ordenadores de uma poética.

É já um ritual a invocação exclusiva dos referidos manifestos quando a crítica ensaia caracterizar a *presença* e a obra de Régio. Ora, esses manifestos são tão-só a base invertida de um edifício teórico laboriosamente construído até à cúpula: *Em Torno da Expressão Artística* (1940), que integra e sistematiza a problemática da «literatura viva» deslocando o acento «impressionista» para uma tónica «expressionista». Em torno da *expressão* artística: «vida»,

²⁶ No sentido da «sombra» de Gaëtan Picon: «A obra [...] apela irresistivelmente à consciência crítica; esta acompanha-a como a sombra segue cada um dos nossos passos». *L'Écrivain et son Ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 11.

«individualismo», «originalidade», «independência», etc., vêm clarificadas as suas relações estruturais com a expressão *artística*. Régio promove — à luz de uma poética já consolidada, e numa altura em que a filosofia da linguagem, a linguística e a semiótica davam os seus primeiros passos, sobretudo com Karl Bühler e Louis Hjelmslev, no estudo da expressão e da expressividade — a determinação de níveis expressionais e de modelos de transformação generativa. Devo dizer: de uma verdadeira *semiótica da criação artística*, algo que nenhum outro poeta português elaborou²⁷. A «vida» e os seus correlatos recebem assim o estatuto de significantes funcionais de uma concreta morfogénese textual. O que carece, obviamente, de demonstração.

Explícita ou implicitamente, a teoria de Régio assenta num grupo de cinco postulados: *i)* A *comunicação* distingue-se da *expressão*, que é uma outra forma de comunicar (no esquema de Bühler, teríamos uma função comunicativa e uma função expressiva da linguagem); *ii)* A *expressão* pressupõe a existência de um «expressor» e de um «expresso»²⁸; *iii)* «A arte é expressão» ou «triunfo da expressividade comunicativa», mas *nem toda a expressão é arte*²⁹; *iv)* Há vários tipos de expressão, alguns dos quais são em geral confundidos com a «expressão artística»: a «expressão vital», a «expressão retórica» e a «expressão mística»; e *v)* Estes três tipos de expressão configuram respectivamente uma *anterioridade*, uma *lateralidade* e uma *posteriori-*

²⁷ Refiro-me, naturalmente, aos poetas *modernos*, cuja maior bandeira é a de terem substituído a neoclássica obediência cega ao cânone dominante e a romântica espera da musa inspiradora pela consciência crítica dos princípios, meios, fins, possibilidades e limites da linguagem, incluindo, a par da consciência de uma nova consciência, a profunda *consciência do inconsciente*. Não me refiro aos poetas realmente «não-modernos», entregues à sua missão de mimetismo pseudomodernista ou de escrita «em pleno gozo de todas as liberdades criadoras», contra os «constrangimentos teóricos» da consciência poética que «retiram» a poesia da «vida» e lhe subtraem a capa de «espontaneidade». Este ponto é importante para a compreensão contrastiva da «vida» regiana.

²⁸ Cf., por exemplo, «Em torno da Expressão Artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, 2.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 43, 46 e 76. Cf. ainda «A Expressão e o Expresso», *ibidem*. O conceito de «expressor», substituirá o de «artista» por analogia e contraste com o conceito pessoano de «fingidor» em «Vistas sobre o Teatro», *ibidem*, p. 119.

²⁹ «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 9 e 75.

dade face à «expressão artística». Vejamos. A expressão vital ou «primitiva» define-se como «expressão espontânea, directa, imediata» das emoções do sujeito pré-textual, e mantém uma relação de «divergência» crescente com a expressão artística. Assim, «o compromisso entre a atitude vital e a atitude artística» equivale a «uma atitude impura»³⁰, porque a expressão artística é uma «expressão segunda», uma *expressão de uma expressão*: «expressão da expressão primitiva» (e não do conteúdo primitivo), ou seja, «expressão transfiguradora da mera expressão vital», dupla e mediata, «*forma* dada ao que parece informe, incoerente ou indisciplinado»³¹. Por conseguinte, a expressão artística encerra uma «irredutibilidade» estrutural, implica um trabalho de «selecção ou cálculo», uma *formalização* da expressão-substância, uma operação de «corte sobre a realidade»³². Daí a sua imanência: «imitação aparente e transfiguração real», é «expressão bastante» do seu equilíbrio interno, mais «unificação» do que simples unidade do dualismo expresso-expressão³³. Esta «necessária unidade interna» funda a obra de arte como *estrutura*, ou, glosando a imagem arquitectural do clássico Fénelon, como *edifício*: «Mas uma obra não são páginas: é um edifício»³⁴.

São muito diversas as expressões «retórica» e «mística». Enquanto esta «transcende a arte» graças a uma linguagem de «silêncio e passividade, êxtase e inibição», salvo nos casos em que recebe informação estética³⁵, a expressão retórica significa a «expressão pela expressão», a «expressão sem o expresso», a «simulação artística», o «desequilíbrio interno» entre o «deficiente» e o «excesso»³⁶. Noutros termos, a expressão retórica — em que «retórica» detém o valor depreciativo de «afectada» — resulta da imitação, por uma expressão B, de uma expressão A que funciona como modelo hipercodificado «expressor»: destituída de *marca singular e diferencial*, seja a tradicional marca de estilo, seja aquele mecanismo de desautomatização perceptiva que por essa altura os formalistas russos acabavam de descrever.

³⁰ *Idem*, pp. 16, 19, 20-21 e 73.

³¹ *Idem*, p. 21.

³² *Idem*, pp. 27-28, 74 e 77.

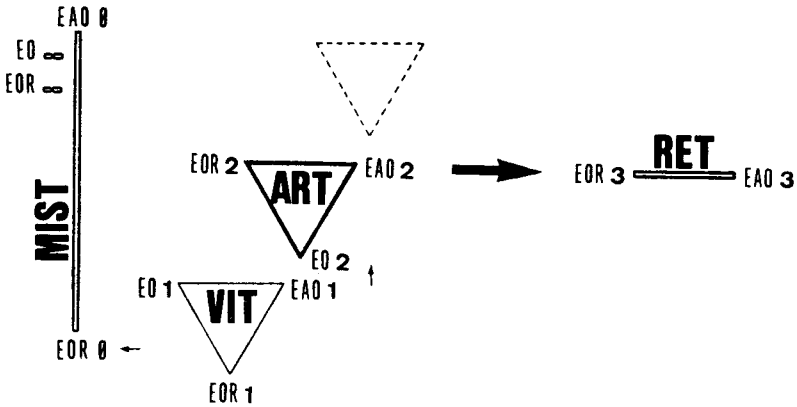
³³ *Idem*, pp. 55 e 59.

³⁴ *Idem*, p. 35. Sublinhado meu.

³⁵ *Idem*, pp. 34-35 e 75.

³⁶ *Idem*, pp. 22, 43, 45, 47, 51 e 58.

Atente-se agora na representação diagramática do modelo (em que EOR=expressor, EO=expresso e EAO=expressão):



Vemos que a morfogênese se processa mediante a combinatória dos factores e dos níveis de emergência transformacional. Mas o centro do sistema é notoriamente a expressão artística, envolvida por uma *anterioridade* («vital»), por uma *lateralidade* («retórica») e por uma *posterioridade* («mística»). Centro dinâmico, porém: como não entrever aqui uma analogia com o modelo da conotação de um Roland Barthes e com o da «estrutura do texto artístico» de um Iuri Lotman? *Mutatis mutandis*, ocorre a mesma transformação de um primeiro sistema («sistema denotado», «sistema modelizante») em expressão de um segundo sistema («sistema conotado», «sistema modelizante secundário»), e assim sucessivamente³⁷. No sistema regiano, trata-se sempre da projecção do triângulo inferior sobre o vértice «expressão» do triângulo superior, reformulando automaticamente o estatuto de cada um dos factores triádicos.

Entre os vários níveis de produção registam-se diferenças estruturais que interessa evidenciar. A expressão vital é tridimensional. Organizada pelos principais factores do famoso modelo jakobsoniano

³⁷ Cf. BARTHES, Roland — *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 165-166, e LOTMAN, Iuri — *A Estrutura do Texto Artístico*, trad. port., Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp. 37 e seg.

— emissor, contexto, mensagem —, e assimilável ao triângulo semiótico de Ogden e Richards — referente, significado, significante —, transporta contudo uma especificidade: o emissor («expressor») é menos fonte ou referente do que *filtro* de passagem do expresso à expressão. No nível da expressão artística, o expressor é já um *efeito* que por sua vez filtra um *expresso-efeito* («expressão 1» transformada) numa *expressão-efeito* («expresso 2» transformado). Estamos obviamente num nível multidimensional, insusceptível de redução a uma mecânica vitalista ou a uma metafísica espiritualista. Régio apreende o infinito no finito e o finito no infinito através de uma lógica transformacional generativa: quer em sentido ascendente, quer em sentido descendente, o expressor exprime uma expressão que exprime um expresso que exprime uma expressão que exprime um expresso que exprime um expressor que exprime etc. A cadeia de círculos e espirais, de desdobramentos e reconversões apenas permite fixar uma *realidade*: a *condição dinâmica da expressão artística*. Para obtermos uma imagem mais nítida desta condição, observemos uma imagem descritiva das expressões «mística» e «retórica». Na primeira, bidimensional e vertical, a expressão, «zero», é o expresso que transcende um expressor neutro, estático e extático, simples mediador hierofânico do expressor infinito da transcendência. Igualmente bidimensional, a expressão retórica é no entanto horizontal: mera expressão ortogonal de uma «expressão artística» reduzida ao estatuto de hiper-código e à função de modelo gerador ou expressor. O seu conteúdo reside sempre nesse particular expressor não-imanente: outro texto, texto outro, texto *de* outro. Ao excluir este tipo de expressão da área da expressão artística, Régio tem em vista proscrever a imitação servil ou *ortomorfose* dos academismos pseudoclássico e pseudobarroco e dos epigonismos modernista e vanguardista. Em suma: a «literatura livresca», não interactiva, muito menos integrativa, mas tão-só retroactiva ³⁸.

Que consequências sucedem a tais conclusões? Desde logo, a aporia de uma metalinguagem que opõe a «forma» ao «fundo». Régio

³⁸ Régio visava também o neo-realismo, que oscilaria entre o «vital» e o «retórico». Além da data de publicação deste ensaio (1940), outro índice explícito nesse sentido é a argumentação desenvolvida em torno do motivo da «Torre de Marfim». «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 42-43.

cai muitas vezes nesta armadilha³⁹, que encadeia as oposições expressão-expresso, continente-conteúdo e estilo-ideia, parecendo postular a preexistência da «subjectividade do criador»⁴⁰. Mas a contradição, notoriamente marcada pelo «ar do tempo», é só aparência, de modo algum essencial. Ficou claro que a expressão vital preexiste à expressão artística. Porém, aí o «fundo» consiste, como vimos, numa *expressão*, e a preexistência orienta-se em sentido inverso ao de um determinismo mecanicista. A preexistência coopera como termo de uma *relação divergente paradoxal* no sentido de um «ajuste fundo-forma» em virtude da potência unificante da criação: o «artístico» emerge de uma dialéctica em que «forma e fundo pareça haverem nascido do mesmo movimento»⁴¹, no qual a preexistência é suprimida pelo seu efeito. O «artístico» é *forma que transforma*. Está afinal em causa a «interdependência» ou «correspondência» semiótica dos dois termos, sob cuja mediação, numa época em que apenas o formalismo russo, o funcionalismo de Praga e a glossemática de Copenhaga possuíam profunda consciência deste problema, José Régio se põe em linha com uma trajectória moderna que vai das *correspondances* baudelaireanas à projecção do princípio de equivalência do paradigma sobre o sintagma de Jakobson, à projecção do homónimo sobre o sinónimo de Meschonnic e ao isomorfismo de Greimas⁴². Permanece, no essencial, o *princípio* da adequação significante-significado: um equilíbrio dinâmico, uma fusão, uma «homonímia» que no *código de tipo clássico* regiano se chama «vida».

Não deve pois constituir motivo de preocupação o desconhecimento, por parte do poeta, do seu contemporâneo Louis Hjelmslev

³⁹ É Eduardo Prado Coelho quem chama a atenção para este problema (*op. cit.*, pp. 31-32 e 37). Embora me coloque numa perspectiva final, que não de princípio, diversa, devo assinalar que Eduardo Prado Coelho é o único crítico a fundamentar teoricamente, nos planos linguístico e semiológico, poético e estético, todo um discurso de contestação da *presença*, fecundo e estimulante, que de certo modo exprime as reservas «naturais» de uma geração tão importante como a da década de 60. Cf. ainda, do autor, «Teorias da Presença», in *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

⁴⁰ «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 43, 46 e 52.

⁴¹ «A Expressão e o Expresso», *ibidem*, pp. 100-101.

⁴² Cf. JAKOBSON, Roman — «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale*, trad. fr., vol. 1, Paris, Minuit, 1981, p. 220; MESCHONNIC, Henri — *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15; e GREIMAS, A. J. et alii — *Ensaio de Semiótica Poética*, trad. bras., São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 18 e seg.

e da distinção entre «substância» e «forma» da expressão ou «substância» e «forma» do conteúdo, aliás intuída nas frases: «uma forma dada ao que parece informe», «Fazer arte não será dar forma à expressão vital?» e «uma transformação [...] já noutro plano»⁴³. Hoje em dia, essa fundamental distinção ainda não penetrou nos espíritos de alguns críticos e poetas pós-«presencistas» ou pós-«modernistas». Por exemplo, Eduardo Lourenço, ao defender, sem dúvida com incomparável brilhantismo, a tese da «contra-revolução», não escapou ileso à dicotomia tradicional equivalente forma-conteúdo⁴⁴. Por outro lado, convém não esquecer que o modernista dos modernistas, Fernando Pessoa, levou a efeito a «revolução da linguagem poética» sem sair dessa dicotomia deformante. Num manuscrito de 1935, onde, curiosamente, aborda a «poesia nova» de José Régio, identifica «forma» com «maneira» (procedimento também presente na metalíngua regiana) e define-a como «o conjunto dos factores cujo produto é a expressão». Forma e conteúdo são para Pessoa «termos em contraste lógico», duas «espécies opostas» que devem partilhar um «elemento comum»: o «individualismo absoluto», «no sentido puramente estético», que «significa a tensão do artista para exprimir inteiramente a sua alma»⁴⁵.

Sobra portanto muito pouco espaço para o tão rebatido «psicologismo». No sistema regiano (não perturbemos o pessoano), somente o «expressor 1» pode ser infiltrado pelo «psicológico». Mas, como vimos, o infiltrado será sempre *filtrado*, transposto na cadeia de transformações. A palavra centrípeta «psicologismo» é excessiva, de certo modo viciada. O centro do sistema reside não no psicológico mas no poético, lá onde se configura uma consciência clara da

⁴³ «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 21. Cf. HJELMSLEV, Louis — *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 53-64.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 172.

⁴⁵ «A Poesia Nova em Portugal», in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, s. d., pp. 346-347. Aqui o discurso de Pessoa em nada é distinto do de Régio. Trata-se de uma evidência que dispensa comentário mas merece alguma reflexão no contexto das relações entre os dois poetas e os movimentos que representam. Pessoa opera desde muito cedo (1912, pelo menos) com falsas dicotomias, hoje «tradicionais» e «anacrónicas», como «sentimento»-«forma», «ideia»-«forma», «pensamento»-«forma», «interioridade»-«forma» ou «essência»-«forma». *Idem*, pp. 81, 307, 323 e 342.

poeticidade, tão confundida pelos neo-realistas com a «arte pela arte». Fica pois excluída pela base uma *centralidade* psicológica, que de qualquer maneira seria centrifugada. A presença ou ausência do *eu* indica liminarmente uma situação de discurso, uma *topologia discursiva* onde o sujeito regiano procura uma resolução mas se debate com a vertigem da dissolução ⁴⁶. Tudo o mais é *causa figurada pelo efeito* ⁴⁷.

A questão psicológica será mais produtiva se a deslocarmos para o plano da psicologia da representação artística, com certeza uma das mais fundas e profundas preocupações de Régio na sua acção *modernista* contra os reflexos condicionados e os automatismos de uma literatura estereotipada como a vigente nos anos 20 ou demasiado envolvida na ingénua «batalha do conteúdo» e no desprezo pela expressão como a neo-realista. *Em torno da Expressão Artística* é a cúpula circular e circulante, reflexiva e pedagógica de tal acção de reciclagem, sem deixar de reluzir na noite escura da nossa modernidade como o texto-base, pouco importa se lido ou deslido, se lido ou treslido, de uma nova consciência literária. Antes dele, só Pessoa, naquela miniatural «Autopsicografia» que levou o carimbo de entrada da *presença* e que se volveu em alimento de um longo equívoco. O debate em torno da «sinceridade» e do «fingimento» tem sido travado desde a sua origem ao nível algo crédulo e simplista das palavras-rótulos e das miragens semânticas que as tornam visíveis. A verdade é que existe toda uma invisibilidade essencial em estado latente de abertura e aparição: a de uma homologia estrutural entre as noções de *autenticidade artística* e de *fingimento psicopoético*, que mais reúnem do que separam os dois modelos ⁴⁸. A «dor sentida»

⁴⁶ Jorge de Sena identifica a questão da «subjectividade» de Régio com um «tema» e uma «crítica da condição do poeta» em geral tendendo para a objectividade de um *eu* universalizado. *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ Cf. Régio: «Na expressão é que a arte está. O que valoriza o modelo é a expressão. O resto são outras coisas, como por exemplo: humanismo, psicologia, moral, filosofia, misticismo, etc., — quando não arremedo destas nossas actividades», «A Expressão e o Expresso», *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ Cf., a propósito, Jacinto do Prado Coelho: «José Régio não confunde sinceridade literária com *sinceridade humana*: sabe que exprimir é transpor e que a expressão literária começa quando acaba a expressão puramente emocional. Separa-se aqui duma estética romântica. As considerações que tece a este respeito no ensaio 'Em torno da Expressão Artística' [...] são talvez o mais feliz esclarecimento para a compreensão do célebre 'O poeta é um fingidor...' de Pessoa». *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 260.

e a «dor fingida» de Pessoa correspondem à «expressão vital» e à «expressão artística». Os dois termos de cada sequência articulam-se igualmente segundo regras de transformação estrutural — de transmutação poética, graças à «consciência da sensação» ou à consciência selectiva da «*expressão vital*». O *eu* «fingidor» que «deveras sente» a dor que finge partilha no essencial a ambição do *eu* «autêntico» aspirando a transformar-se, como diria Ortega y Gasset, num *eu* «insubornável» ante o mimetismo academicista.

O classicismo modernista

Em torno da Expressão Artística fornece-nos um modelo de produção regulador da morfogénese textual que só ficará completo se o articularmos com outros metatextos de teor estritamente estético. Que *formas profundas* sustentam o acto de constituição estética do texto regiano? A resposta a esta questão depende fundamentalmente de um exame do sistema de valores estéticos e histórico-estilísticos em vigor na poética de Régio.

Na sua dissertação de licenciatura, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, de 1925, Régio soube compreender aquilo que só o nosso tempo começa a admitir até às últimas consequências: a arte moderna é a manifestação de «duas tendências antagónicas», uma «arte toda intuitiva» e uma «arte toda intelectualista»⁴⁹. Desordem e equilíbrio, destruição e construção procuram coexistir naquele desiderato de liberdade total que outras épocas só muito rara e condicionalmente toleraram e que autores excepcionais como um Shakespeare, um Goethe ou um Baudelaire apesar de tudo conseguiram realizar.

Por outro lado, em 1927, no n.º 2 da *presença*, Régio publicava o artigo *Classicismo e Modernismo*⁵⁰. Aí surgia uma concepção trans-histórica de «modernismo», conceito de que as múltiplas correntes artísticas associadas seriam apenas defectivas manifestações históricas. Configurava-se uma duplicidade categorial: o modernismo era concebido enquanto *categoria estética*, trans-histórica e tipológica, e enquanto *categoria histórica*, empírica e datada. Assim se compreende,

⁴⁹ Cit. por SIMÕES, João Gaspar — *Perspectiva Histórica do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁰ Este artigo, bem como todos os publicados na *presença*, está coligido no volume de Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*

em parte, a ordenação dos artigos publicados nos três primeiros números da revista: *Literatura Viva* manifestava uma nova presença modernista; *Classicismo e Modernismo* categorizava e universalizava na ordem temporal o conceito de «modernismo»; e *Da Geração Futurista* acentuava o carácter exemplar mas particular de *uma outra* geração modernista. A *presença* («literatura viva») e o *Orpheu* («geração futurista») inscreviam-se na base de uma pirâmide imaginária de que o *modernismo* representava o vértice virtual.

Os artigos *Literatura Livresca e Literatura Viva, Ainda uma Interpretação de Modernismo, Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes e A propósito do Segundo Salão dos Independentes*, publicados na *presença* entre 1928 e 1931, e os ensaios *António Botto e o Amor* (1938), *Em torno da Expressão Artística* e *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* (1941) reabrem e encerram — curiosamente, o último livro deriva do trabalho inaugural de 1925 — uma prática de estilhaçamento das categorizações críticas e histórico-literárias já convencionalmente agregadas à mitologia modernista. Régio, semioclasta, promove novas equivalências e oposições antitéticas que desmistificam, com uma radicalidade inaudita, as crenças então aceites ora num eterno e não-degradável modernismo imanente à história, ora num modernismo inócuo e evanescente à flor do tempo. Tais relações de equivalência e de oposição antitética podem resumir-se em cinco postulados: *i*) «Em qualquer tempo houve modernistas», porque pertencem a «todos os tempos aquelas obras em que a verdadeira centelha fulge»⁵¹; *ii*) Mas o modernismo não é livre da sua sombra negra: «o academismo de sempre; o dogmatismo de quaisquer doutrinas, antigas ou modernas»⁵²; *iii*) Este academismo começa com os discípulos que substituem «aos dogmas, fórmulas e preconceitos academistas os dogmas, fórmulas e preconceitos modernistas»⁵³; *iv*) Portanto, o «conceito de modernismo

⁵¹ «Ainda uma interpretação de Modernismo», *ibidem*, pp. 96 e 98.

⁵² «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 49.

⁵³ *António Botto e o Amor*, 2.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 145.

Numa crítica de 1931, Régio declarava: «Eis o que é preciso combater hoje: O modernista oco e o adepto ao modernismo», para logo acrescentar: «Tende-se actualmente, nas próprias manifestações do modernismo, a regressar sub-repticiamente àqueles limites mais ou menos convencionais contra os quais o modernismo se insurgiu: eis a perfídia, consciente ou inconsciente, dos *adeptos ao modernismo*». *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 271-273.

a-temporal» pressupõe um «conceito de suprema independência» relativamente a correntes ou escolas, digamos à «fanfarrinha dos *ismos*»⁵⁴; e v) Logo, o «modernismo» e o «individualismo» correspondem-se na ordem dos princípios⁵⁵. O modernista — seja Régio, seja afinal Pessoa, sejam quantos saem da *episteme* moderna mas só podem ser nomeados modernistas, Petrarca, Camões, Rabelais, Donne, Góngora, etc. — assume uma postura radical de preservação da sua individualidade criadora, projectando o histórico no trans-histórico, ante o arrefecimento acelerado da incandescência renovadora imposto pela institucionalização de correntes e escolas, «antimodernistas»⁵⁶ no sentido em que, entregues a uma retórica repetitiva e autoconfirmativa, desfazem o cordão de passagem de energia entre o sistema das formas categoriais e o sistema das manifestações figurativas, a zona da independência e a zona da dependência. O modernista é, por conseguinte, o mais perfeito exemplo do criador de «expressão artística»; e o «antimodernista», o mais ingénuo candidato a produtor de «expressão retórica».

A *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* conduz-nos ao exame de outro par de conceitos em oposição orgânica e antitética: «clássico» e «romântico», duas «tendências naturais», puras e «irreduzíveis» no plano tipológico, impuras e amplamente redutíveis no plano histórico das manifestações textuais: «o tipo do romântico puro é tão raro, se não tão irrealizável, como o do puro clássico». A tipologia associa-se ao que hoje designaremos por descrição fenomenológica: os princípios «da disciplina, do equilíbrio, da autoridade» e «da liberdade, da instabilidade, da aventura», respectivamente reguladores dos tipos «clássico» e «romântico», combinam-se em graus variáveis, com maior ou menor predomínio, e em níveis de manifestação heterogéneos ao longo da «pequena história da moderna poesia portuguesa»⁵⁷.

⁵⁴ «Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes e Literatura Viva», *ibidem*, pp. 61 e 132.

⁵⁵ «Divagação...», *ibidem*, p. 133. João Gaspar Simões, em conferência no Primeiro Salão dos Independentes, segue no encaixe de Régio: *Tendências e Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, que assume o conceito trans-histórico de «modernismo», não pode deixar de ser directamente associado à dissertação de Régio, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*. Cf. SIMÕES, João Gaspar — *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, pp. 317 e seg.

⁵⁶ «Ainda uma Interpretação de Modernismo», *op. cit.*, p. 97.

⁵⁷ 4.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 13-14.

Seguir o rasto da aparição das diferentes combinatórias — eis a sugestão de Régio, surpreendente numa fase dos estudos literários dominada pelo historicismo oitocentista. O que está em jogo é, ainda, uma implícita concepção de texto como *volume* e uma espécie de visão radiográfica de estruturas profundas essenciais aos níveis mais elementares da estética dos estilos.

Entretanto, a dialéctica clássico-romântico, matricial no pensamento crítico de Régio, tem uma resolução decisiva em *Classicismo e Modernismo*. A atitude romântica transforma-se em atitude clássica sempre que o poeta submete a sensibilidade à inteligência, a espontaneidade à consciência crítica⁵⁸. O dualismo reconverte-se, e o clássico ascende na escala tipológica à categoria absoluta originária, matriz do equilíbrio, da sobriedade e da harmonia. Origem essencial da obra, este *classicismo estrutural* aspira a uma realização final concreta: o *edifício*⁵⁹. Quando Régio escreve que este classicismo é a «característica de todas as superiores realizações artísticas» (no que coincide com Pessoa), reporta-se a relações de homologia e correspondência entre uma estrutura figurativa individual (uma projecção combinatória como aparição histórica) e uma estrutura formal universal (uma morfologia profunda essencial). Cada realização artís-

⁵⁸ *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 22-23. Trata-se do «romantismo dominado» de um Gide, ou de um Valéry, para quem o classicismo, fenómeno recorrente, supõe sempre um «romantismo anterior». Cf.: PEYRE, Henry — *Qu'Est-ce que le Classicisme?*, Paris, A.-G. Nizet, 1983; WELLEK, René — «The Term and Concept of Classicism in Literary History», in *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971; SECRETAN, Dominique — *Classicism*, Methuen, Londres, 1973; e DUBOIS, Claude-Gilbert — *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 178-180. Cf. ainda PESSOA, Fernando — *op. cit.*, pp. 150-151: «O verdadeiro artista clássico [...] pensa primeiro o seu poema, e sente depois como base neste pensamento. [...] toda a grande arte é clássica, até liricamente; pois nenhuma arte é grande se não tocar o nosso espírito em todos os pontos, tanto pelo sentimento como pela razão. [...] A verdadeira arte decadente é a dos românticos. Aqui o ponto de partida é o sentimento; o intelecto é empregado para interpretar esse sentimento».

⁵⁹ A concepção estrutural da obra está bem patente nas seguintes afirmações: «Toda a verdadeira obra exige um esqueleto, uma construção, uma arquitectura, digamos: um sistema e uma dialéctica»; «Qualquer verdadeira obra é construída como uma sinfonia — e a inteligência não pode deixar de presidir a tal construção». *António Botto e o Amor*, *op. cit.*, p. 82. São afirmações como estas que a crítica não tem observado, e que só podem pôr em crise qualquer redução do caso Régio a uma solução romântica ou neo-romântica.

tica constitui uma invenção *única* de soluções combinatórias dentro da regra fundamental do equilíbrio: «O que importa é que um artista possua em si próprio, e por si próprio descubra, o *seu* classicismo. Isto é: A conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras»⁶⁰. Régio recusa simultaneamente dois totalitarismos pré-textuais: o da regra e o do desregramento, mas afirma sem equívocos uma tensão textual entre os dois modelos. O «romantismo» é dominado pelo efeito intelectual da harmonia e o «classicismo» é sujeito a uma vibração que o dinamiza.

Esta concepção tem várias consequências. Primeiro, «o classicismo deixa de estar de acordo seja com que doutrina estética for, porque deixa ele mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente»⁶¹. Segundo, possibilita uma «compatibilidade» entre classicismo e modernismo: «Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo», e «limitar-se a uma dessas correntes (que valem sobretudo como revelação de tendências) seria para um artista incorrer no risco de ficar apenas um *caso literário*»⁶². Terceiro — corolário lógico —, «o modernismo superior é individualista e clássico», quer dizer: «para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista»⁶³. Compreendemos agora o sistema regiano. O seu escopo é um «classicismo vivo»⁶⁴, energético, emergente, espécie de alotropia empírico-transcendental que só poderemos designar através de um dualismo transversal e dialéctico: *classicismo modernista*, modelo conceptual que nos permite, em simultâneo, restituir a figura à forma, ao traço, à origem, e situar a origem, o traço, a forma e a figura na história. Entre uma «historicidade» e uma «formalidade» textuais, nesse *entre* em que o sujeito se fragmenta e intersecta, analítico e sintético, forma e figura sem

⁶⁰ *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, p. 22. Sublinhado meu.

⁶¹ *Idem, ibidem.*

⁶² *Idem*, pp. 23-24.

⁶³ *Idem*, p. 24.

⁶⁴ *António Botto e o Amor*, *op. cit.*, p. 143. Ao descrever a obra de Botto, poeta modernista, Régio fala de «simplicidade poderosa», «severidade espontânea», «equilíbrio luminoso», «elegância congénita», «sobriedade natural», «simplicidade», «economia», «concisão» e outras «características permanentemente verificáveis» no «estilo clássico», «o ideal a atingir na expressão de cada um». *Idem*, pp. 142-143 e 146.

fundo e sem superfície. O classicismo modernista emerge para nomear o que na ordem do clássico se exclui do classicismo academicista.

Uma das observações obrigatórias a respeito do criticismo e da teoria literária de José Régio resume-se invariavelmente numa só palavra: «a-histórico». A verdade é contudo outra. Em rigor, Régio inscreve-se numa perspectiva não «a-histórica» *mas histórica e a-historicista*. Por uma dupla razão: exerce uma clara ruptura com o historicismo oitocentista, de raízes românticas, e seus prolongamentos literário-nacionais, favorecendo a noção de «estrutura»; e desenvolve a sua prática de crítica e teorização no momento histórico em que por toda a Europa e nos Estados Unidos da América ocorria uma movimentação intensa e multimoda de redescoberta de afinidades profundas da modernidade com esferas mentais, ideológicas e estéticas que o historicismo proscivera da história ou que o vanguardismo mais ou menos sepultara sob os escombros do passado recente.

Como se sabe, o pós-guerra desencadeara o efeito de alternância histórica no sentido de uma nova consciência da «ordem». Dentre as suas diversas expressões estéticas e ideológicas, podemos assinalar: o neoclassicismo francês, um Valéry, um Gide, a acção da *Nouvelle Revue Française* (a que a *presença* é sistematicamente associada); o *classical revival* anglo-americano e um T. S. Eliot exaltando a tradição, o «talento individual» e os *metaphysical poets*; a exumação do barroco estimulada pelas sensibilidades decadentista, expressionista e vanguardista; a reabilitação de Góngora, sinédoque do que na cultura espanhola é o *Siglo de Oro*, através da Geração de 27, coetânea da geração da *presença*; ou ainda a metamorfose de Dada no surrealismo, em nome de uma certa «ordem» e de um maior «equilíbrio» (ou antes: de um menor «desequilíbrio»), com André Breton, em balanço regressivo, a plantar no seu primeiro manifesto toda uma árvore genealógica⁶⁵. Em Portugal, António Sérgio dá à estampa

⁶⁵ A simultaneidade temporal e o desencontro do «presencismo» e do surrealismo francês têm suscitado algumas críticas nada favoráveis à imagem de modernidade do movimento da *presença*. Mas há uma crítica, sistematicamente reiterada, segundo a qual o surrealismo não é mencionado uma única vez nas páginas da revista coimbrã, que importa corrigir. Subscrevem-na mesmo os melhores e mais insuspeitos estudiosos do movimento surrealista português, como, por exemplo, Jorge de Sena e Maria de Fátima Marinho. O poeta surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos não lhe resistiu uma vez mais em recente entrevista ao espanhol *Diario 16*, atribuindo à geração «presencista» a responsabilidade histórica de assim ter bloqueado o contacto imediato da

dois tomos dos *Ensaíes* (1920 e 1929) e difunde as suas ideias sobre um classicismo estrutural que influenciarão as concepções de Régio ⁶⁶, Aubrey Bell diagnostica falta de disciplina mental e de senso crítico na literatura portuguesa, e Pessoa atravessa, poeticamente, a sua fase clássica, levantando, em *Athena*, a bandeira do equilíbrio, da harmonia e do atemporalismo. A nível internacional, vive-se uma grande intensificação dos estudos e das apologias do classicismo, histórico e geográfico, recorrente e «eterno», e é largamente debatida a dicotomia clássico-romântico ⁶⁷.

Mas há mais. Como vimos, Régio integra-se numa consciência antinómica e tipológica absorvida na definição dos princípios estéticos fundamentais. O tempo de reflexão e amadurecimento dessa consciência coincide com a década de 20. As dicotomias poesia ingénua-poesia sentimental de Schiller e clássico-romântico ou realista-idealista de Goethe percorrem o século XIX, numa via paralela à do historicismo, para se reconverterem nas antíteses apolíneo-dionisíaco de Nietzsche (referência regiana), objectivista-subjectivista de Riegl, abstracção-*Einführung* de Worringer e clássico-barroco de Wölfflin

literatura portuguesa com o movimento francês. Ora, a verdade, no tocante à não-menção, é esta: Régio mencionou o surrealismo em 1927, em 1928 e em 1929, nos n.ºs 6, 9 e 23 da *presença*, designando-o por «ultra-realismo» em contextos que não deixam margem para dúvidas sobre o seu quadro de referência. Portanto: três anos depois da publicação do primeiro manifesto de Breton, dois anos após o surrealismo ter sido designado, em Portugal, por «super-realismo» (cuja semântica era diametralmente oposta), e muito antes do aparecimento sucessivo das designações «sobre-realismo» e «surrealismo». Cf. *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 38, 61 e 97.

⁶⁶ O simples cotejo de algumas passagens do primeiro tomo dos *Ensaíes*, de 1920, com os textos teóricos de Régio evidenciará uma afinidade entre os dois autores que chega a revelar-se essencial e que só pode ter repercussões no quadro topológico da história da teorização literária na modernidade portuguesa e das redes de conexões que envolvem o modernismo em geral: são significativas questões como a da reunião do «sentimento» e da «razaõ», da «fúria» e da «ordem» numa «obra superior», a da «sinceridade profunda» e da liberdade do artista, a do carácter negativo das «regras de escolas», a do «individualista clássico», a do «instinto de ordenação» e a da «ideia do *outro-eu*». Cf. SÉRGIO, A. — *Ensaíes*, I, Lisboa, Sá da Costa, 1976, pp. 65-66, 71-72 e 141-149.

⁶⁷ Podemos citar um pequeno grupo de autores: François Hepp, Benda, Gide, Thérive, André Suarès, Ramon Fernandez, Brémond, Middleton, Valéry, René Bray, Daniel Mornet, Truc, Fidao-Justiniani, Henry Peyre, Grierson, Herbert Read, Ransom, Pierre Moreau, Antal, etc. Cf. PEYRE, Henry — *Op. cit.*, *passim*.

(1915, ano de *Orpheu*), Fritz Strich, Oscar Walzel e Spoerri, e ainda, com matizes muito específicos, de Eugenio d'Ors e de Henri Focillon. A década do aparecimento da *presença* conhece a disputa entre o historicismo e o anti-historicismo, o confronto aberto entre as dicotomias clássico-romântico e clássico-barroco, a descoberta de novas correlações em torno do classicismo e a emergência teórica do maneirismo. O tempo da *presença* tem uma identidade própria não susceptível de alienação histórica: a identidade de uma *revolução de valores profundamente policentrada* que só pode relativizar qualquer tipo de leitura monocêntrica ⁶⁸.

Régio está *presente* nesta realidade histórica. E um dado adicional significativo é o facto de ter antecipado, em muitos anos, as conceptualizações trans-históricas, estruturais e fenomenológicas de «clássico» e de «modernista» que um Amado Alonso e um Jorge de Sena iriam desenvolver nas décadas seguintes. Para Sena, criador de um sistema tipológico de atitudes estéticas complexo e original, «modernista» também detém um valor trans-histórico, a par de um valor histórico localizado, e opõe-se radicalmente a «academicista», nos termos de um conflito constante entre a liberdade estética e uma ética do zelo institucional. Por outro lado, a categoria «clássico» entra em oposição com «barroco» e «romântico», respectivamente nos planos da expressão e da emoção ⁶⁹. Quanto a Amado Alonso, o seu «ideal clássico da forma poética» adquire uma expressão lapidar que faz acudir ao espírito grande parte do discurso de Régio: «Os poetas clássicos são os únicos que levam por igual o ideal de perfeição a todos os aspectos do poema. [...] Eles ostentam a perfeição da forma no sentimento, na intuição, na realidade representada, no pensamento racional, na ordenação do poema, na construção sintáctica, na signi-

⁶⁸ Acerca do contexto acima apresentado, cf., por exemplo: PEYRE, Henry — *Op. cit.*; JODI, Rodolfo Macchioni — *Barocco e Manierismo nel Gusto Otto-Novecentesco*, Bari, Adriatica Editrice, 1973; WELLEK, René — *Conceptos de Crítica Literaria*, trad. venez., Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, e *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, *op. cit.*; HAUSER, Arnold — *Teorias da Arte*, trad. port., Lisboa, Presença, 1978; ANCeschi, Luciano — *L'Idea del Barocco — Studi su un Problema Estetico*, Bolonha, Nuova Alfa Editoriale, 1984; e SILVA, V. M. de Aguiar e — *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, e *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1982.

⁶⁹ «Ensaio de uma Tipologia Literária» (1960), in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 39-43.

ficação e poder sugestivo das palavras e no governo do material sonoro»⁷⁰. Em 1969, ao proceder a uma revisão geral da sua poesia, Régio, falando de si mesmo na terceira pessoa, declarava:

Sobretudo o atraíam aqueles perpétuos motivos de arte que já todos têm por universais e eternos — da nossa tão relativa eternidade! — mas ele poderia *re-sentir* de modo próprio, como *particularmente seus*. Não será isto visível nos *Poemas de Deus e do Diabo*, e, depois, em todos os seus livros de versos ou até de prosa? E não haveria nisto uma tentativa de fundir duas suas tendências antagónicas, — uma romântica, ou barroca, para o particular e o estranho, o individual e o transitório, outra, clássica, para o geral e o comum, o universal e o permanente?

Creio não se poder estudar o nosso autor sem lhe notar o movimento sobressaltado entre inclinações antagónicas; e, do mesmo passo, ora o seu impulso para sublinhar o conflito desses extremos (tendência dramática) ora quer a sua penumbrosa intuição duma conciliação, ou superação, dos inconciliáveis, quer o seu salto dum a outro extremo (tendência porventura lírica ou mística)⁷¹.

Com efeito, as antinomias descritas, ocorrentes ao nível categorial, atingem o momento de uma superação dialéctica no *classicismo modernista*, que articula as estruturas de profundidade e as estruturas de superfície, projectando o *novo*, o que «começa a existir», sobre o *eterno*, o que «existiu e existirá»⁷². É este «esquematismo transcendental» que dá acesso aos «formantes» do texto regiano⁷³, localizados no ponto de intersecção de uma tipologia com uma topologia e com uma tropologia. Tipo, *topos* e tropo representam as dimensões operatórias da morfogénese textual.

⁷⁰ *Materia y Forma en Poesía* (1955), Madrid, Gredos, 1969, p. 48.

⁷¹ «Introdução a uma Obra» (1969), posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁷² «Ainda uma interpretação de Modernismo», *op. cit.*, p. 93.

⁷³ Na linha de J.-M. Benoist ao propor o estudo do barroco enquanto «formante profundo» ou «espécie de alfabeto ancorado na história e irradiando de cada vez para lá do momento da sua origem, a partir do foco que tem um nome próprio e um lugar». AA.VV. — *Figures du Baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 13.

Círculos: tipologia, topologia, tropologia

O predomínio de formas versificatórias tradicionais, de reiterações codificadas, paralelismos, quiasmos e construções anafóricas na poesia de José Régio é um índice evidente da operatividade de um princípio ordenador. Contudo, a regularidade e a estabilidade, a simetria e a harmonia das formas externas não devem ser confundidas com esse princípio ordenador, de que constituem tão-só aparências, manifestações fenomenológicas operando no espaço textual exterior. Nem sempre o recurso a essas formas externas dá origem ao efeito estético de equilíbrio e harmonia, interactivo e integrativo, pondo em jogo os vários níveis e planos textuais. No classicismo academicista, e em geral na «expressão retórica», o exercício de produção não passa do plano da manifestação linear e exterior. O que está em causa é a reprodução de um hipercódigo retórico-literário de prestígio. Com o classicismo modernista de Régio, o princípio ordenador é um princípio interior e essencial à função da forma da expressão e da forma do conteúdo. O seu módulo figurativo mais denso reside no soneto, dotado de uma estrutura lógico-formal fortemente ordenadora. Valéry relacionou-o com a arquitectura (ainda o *edifício*), arte da construção por excelência que confere um sentido intelectual ao espaço mediante o código das proporções geométricas e aritméticas. As suas virtualidades harmónicas e correlações *necessárias* de concisão e justeza — o «*maillot* justinho ao corpo» de António Sérgio — tornaram-no a grande figura do classicismo. Além disso, o soneto exprime uma geometria circular: o círculo, forma da perfeição e metáfora do classicismo, é o seu formante mais profundo⁷⁴. Não é pois sem forte justificação que Régio selecciona em exclusivo o soneto ao elaborar o seu emblemático livro *Biografia*. Toda a sua obra, na totalidade ou só no tão sensível domínio central da poesia, se estrutura como *reescrita do círculo*, símbolo da simplicidade, da duração e da perfeição.

⁷⁴ Cf. SARDUY, Severo — *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, pp. 9, 17, 44 e seg., 57 e seg., e 73 e seg. Sarduy opõe «clássico» a «barroco» por meio da oposição dos modelos geométrico-cosmológicos da órbita circular de Galileu e da órbita elíptica de Kepler. Ao «clássico» corresponde o círculo, forma do centro único e da regularidade; e ao «barroco», a elipse, forma do centro pelo menos duplo, do descentramento e da deformação.

Em 1943, João Pedro de Andrade comparava a poesia de Régio a «uma pedra lançada a um lago, procurando cada vez maiores profundidades e traçando à superfície cada vez mais largos e harmoniosos círculos»⁷⁵. De facto, tudo ocorre por condensação de um centro dilatante e irradiante. Ao condensar-se, o centro reforça-se e projecta-se telescopicamente sobre a circunferência, dando lugar a uma arquitectura de círculos concêntricos representativos de uma imagem cosmológica e teológica retroprojectada sobre os movimentos axiais da obra poética. Tal a famosa fórmula teológica do século XII, a obra é uma esfera cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhum lado. Em 1940, Casais Monteiro localizava implicitamente o carácter clássico de Régio nesta tendência para uma «forma arquitectural» a que, em 1970, atribuía o papel de solidarização da expressão e do conteúdo:

A verdade é ser José Régio na moderna literatura portuguesa o único grande escritor cuja obra é arquitectural: tem um único tema fundamental, mas todas as formas de expressão estética foram chamadas a procurar exprimi-lo com a mesma multiplicidade e diversidade do real⁷⁶.

O círculo é circulação geradora, forma-se em anéis e transforma-se em espirais, mas sempre em retorno. De rotação em translação, de evolução em revolução, de escrita em reescrita, esse retorno é um eterno retorno à base do edifício que David Mourão-Ferreira identificava, em 1950 e em 1953, com os dois livros originários, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e *Biografia* (1929): «todos os temas desse primeiro livro virão a ser repetidos, re-tratados, glosados até à saciedade», como, por exemplo, em *Jacob e o Anjo* (1940) e em *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942); e o segundo «acompanha», e como que ‘resume’, toda a restante produção»⁷⁷. Estes dois livros funcionam, na verdade, de maneira articulada: temos um centro irradiante e um sistema anelado, em sentido crescente, de

⁷⁵ *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, p. 21.

⁷⁶ *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 195, e *Sobre a Poesia de José Régio*, in AA.VV. — *In Memoriam de José Régio*, op. cit., p. 56.

⁷⁷ *Vinte Poetas Contemporâneos*, op. cit., pp. 65 e 68.

tipo telescópico; pelo eixo central passa e repassa o finito infinito das imagens; e pelo primeiro livro passam e repassam todos os livros através do segundo. Todavia, salienta David Mourão-Ferreira:

Há uma diferença fundamental entre a *Biografia* e as restantes obras poéticas de Régio: enquanto as outras, por corresponderem a crises mais agudas do seu conflito lírico-dramático, *encerram* épocas, ou fases, esta *Biografia* é, pelo contrário, um conjunto em que todas elas se projectam e articulam, quase uniformemente reflectidas graças ao emprego de uma única forma — o soneto» ⁷⁸.

Biografia é o livro (mito moderno), *the work in progress*, livro infinito, modelo circular, cíclico e *vivo*, como o título sugere. Não se trata de uma biografia pessoal, função que os sonetos, por todas as razões inerentes à sua natureza intrínseca, jamais poderiam desempenhar. Trata-se de uma bio-grafia, de uma absorção poemática da escrita enquanto figura *viva*, numa lapidar sugestão da *vitalidade* da «expressão artística» — ou, utilizando a conhecida fórmula de Henri Focillon, da «vida das formas».

A dinâmica desta arquitectura poética provém da tónica da subjectividade, instância que modeliza e torna visíveis as recorrências circulares. O sujeito não é um símbolo psicológico ou teleológico, causalista ou finalista. O sujeito é simplesmente um *topos*, uma figura anafórica, uma origem em movimento. Esta origem lê-se na transparência do espaço formal e cenográfico: do círculo ao «novelo», através dos quais se constitui, se destitui e se restitui já só «paródia de mim mesmo» ⁷⁹, o mesmo e o outro num só ponto, o canto e o contracanto numa voz só:

Tão livre de mim,
Que quando ora escrevo: *eu*,
Aquele *eu* se alarga em halo, ⁸⁰.

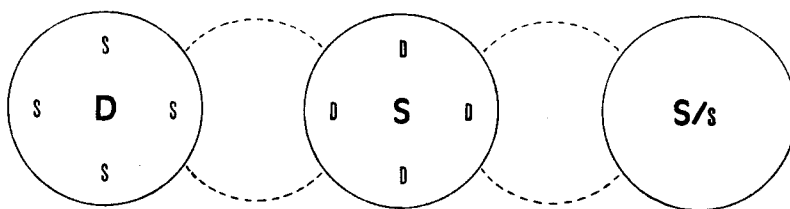
⁷⁸ *Idem*, p. 67.

⁷⁹ «Struggle for Life», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁰ «Caos», in *As Encruzilhadas de Deus* (1936), 6.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1970, p. 148.

O *eu* que «se alarga em halo» quando se reconhece, pela escrita, como «Aquele», e se move de uma correlação de subjectividade (eu-tu) para uma correlação de personalidade (eu-ele), *constitui-se*, no processo dessa dilatação deíctica, em espaço visível. A subjectividade objectivada é a subjectividade clássica, não intensificada até ao limite do empolamento, mas alargada e atenuada em círculos sucessivos até ao limiar de um sentido geométrico. Este sujeito dividido define o classicismo modernista, entre uma resolução monista e uma desintegração pluralista. Em rigor, o sujeito clássico tradicional é um sujeito *unário*; o sujeito modernista é um sujeito *vário*; e o sujeito do classicismo modernista é um sujeito *binário*, lugar tenso e intenso de uma conflitualidade interna. Que outro dado explicaria melhor a preferência de Régio não por Pessoa mas por Mário de Sá-Carneiro?

Do conflito interno do sujeito resulta a exasperação da subjectividade, traduzida numa permanente perda do objecto: eu, o outro, Deus. O sujeito da enunciação domina em parte as pulsões dessa conflitualidade graças à discursivização de três paradigmas circulares imanentes e descontínuos. Visualizemos os paradigmas (em que *S*=Eu e *D*=Deus):



Esta trindade, de que a obra é o círculo uno e global, representa três tipos de movimentos do sujeito binário. O primeiro corresponde ao paradigma teológico que figura Deus como centralidade radial. Aí o sujeito é gravitacional, tende para o centro de gravidade divina, aspira à identidade na transcendência:

Um como que desespero ascensional me invade,⁸¹

⁸¹ «Levitação», in *Mas Deus É Grande* (1945), 3.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1970, p. 121.

O segundo descreve a situação inversa: a centralidade do sujeito desencadeia a perda do objecto. Assim, a variação topológica repercute a metamorfose de um sujeito gravitacional em ascensão num sujeito radial que, submerso na consciência da não-figurabilidade de Deus e da sua própria condição dispersiva, levitante e volátil, se vê condenado ao estigma da alteridade na identidade:

Entregue ao não-ser que sou ⁸².

O terceiro paradigma, de tipo humanista, figura essa alteridade: eu-outro, sujeito barrado, binário, central e periférico, reduzido a uma radical transcendência imanente:

Filho do pó, já o próprio pó sou eu... ⁸³.

É a metáfora do *indivíduo* ocupando a centralidade de Deus, a reactualização de um dos mais profundos debates do homem moderno. Com o homem moderno, sublinha Jean Starobinski, «o mundo interior suplantou a imagem objectiva do cosmos, e o indivíduo chamou a si a centralidade de Deus» ⁸⁴.

Porém, a metáfora em si assume alguns aspectos ilusórios, dado que não existe nem substituição nem intersecção das cadeias metonímicas da imanência humana e da transcendência divina. Os círculos mantêm sempre uma relação de descontinuidade. A única metáfora possível é a metáfora do Engano e do Desengano:

Erigi contra os céus o meu imenso engano

De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano! ⁸⁵.

Consciência dramática que conduzirá à centralidade do sujeito, à superação irónica dos inconciliáveis e à cenografia do sujeito

⁸² «Ausência», in *idem*, p. 66.

⁸³ «Imortalidade», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 178.

⁸⁴ Prefácio a POULET, Georges — *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 19.

⁸⁵ «Poema do Silêncio», in *As Encruzilhadas de Deus*, *op. cit.*, p. 108.

objectivado. Mas binário. O manequim, o actor, o palhaço ou o *clown* teatralizam essa superação irónica do *eu* e do *outro* que não raro se supera a si mesma através do fingimento, do sarcasmo e do riso. O terceiro círculo adquire então uma expressão figurativa na *imagem do circo*: o *eu*, ao centro, é cercado pelo espelho periférico do «eu-multidão».

Apesar de tudo, dificilmente a ironia poderá assumir uma função de centralidade no sistema tropológico de Régio⁸⁶, por razões decorrentes da tipologia clássica e da topologia circular interior e centralmente descentrada. O tropo por excelência da retórica clássica localiza-se na área da ironia, mas, em rigor, ocupa a zona de maior grau de contenção: a zona do litote. A poesia de Régio é global e essencialmente uma poesia do litote. Opõe-se a uma poesia da hipérbole, de tipologia barroca, cujo maior expoente modernista é um Álvaro de Campos. Mas não elimina a relativa frequência da hipérbole, muito pontual, ao longo dos seus versos — uma hipérbole controlada pela radiação nuclear e periférica do litote.

O litote opera uma atenuação ou diminuição quantitativa (o étimo grego significa «pequeno», «simples») de determinadas propriedades semânticas mediante a negação de propriedades contrárias, é «uma ironia da dissimulação com valor perifrástico»⁸⁷ e, enquanto função aritmética das entidades sémicas, provoca «uma deslocação ao longo de uma série intensiva»⁸⁸. Em suma, o litote é uma operação circular negativa que, ao dizer menos para, na volta, dizer mais, perverte aquela lógica da sinceridade ingénuo e confessionalista não raro atribuída à poesia de Régio. Mas concorre basilamente para a produção de um *efeito* de sinceridade, pois «uma nudez assim é pouco amável»⁸⁹.

Temos portanto objectivamente isolado o formante tropológico regulador da contenção, da sobriedade e da simplicidade emotivas e

⁸⁶ Sobre a ironia em José Régio, cf., por exemplo, LISBOA, Eugénio — *José Régio: Uma Literatura Viva*, op. cit., pp. 68-78.

⁸⁷ LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, trad. port., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 158.

⁸⁸ GRUPO μ — *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 49 e 133.

⁸⁹ «Soneto de Onan», in *Biografia*, op. cit., p. 75.

expressivas que moldam o discurso lírico-dramático de Régio, espaço de tensão entre uma *patética* e uma *problemática*⁹⁰:

Porque tudo o que em mim é só abjecto ou pequenino,
Lá surgia dramático, e por isso, grandioso⁹¹.

Em *António Botto e o Amor*, o dramatismo é definido como a «tendência a opor entre si sentimentos, instintos e atitudes, desencadeando conflitos ou propondo *problemas cuja solução deixa em suspenso*»⁹². O poeta domina o patético problematizando, em círculos sucessivos, de litote em litote, pela «inteligência analítica», pelo «juízo crítico», pelo «senso do conflito humano», pela «densidade intelectual» e pela «*imaginação psicológica*»⁹³. Conforme evidenciou Emil Staiger, o lírico e o dramático opõem-se como o emocional ao lógico e a sílaba à frase. A poesia de Régio move-se à distância da concentração, emocional ou silábica, porque projecta a carga emotiva sobre a ordem discursiva e transdiscursiva. A condensação, a metáfora e a parataxe cedem o lugar à tensão e à interdependência, à metonímia e à hipotaxe: na frase, «o sujeito está em função do predicado e a frase subordinada em função da principal, e é necessário olhar previamente a totalidade para compreender cada uma das partes»⁹⁴. Eis o cimento do *edifício*, da subjectividade objectivada, da «*inclinação prosaica para a análise*»⁹⁵, da sintaxe racionalmente equilibrada, da serenidade discursiva, da transparência densa da linguagem e da alegorização metonímica:

A pouco e pouco cimentada, a frente
Do imponente edifício ascende aos ares.
De entre estéticas margens regulares,
Plácida, flui a face da torrente...⁹⁶.

⁹⁰ Sobre a «patética» e a «problemática» no discurso dramático, cf. STAIGER, Emil — *Conceptos Fundamentales de Poética*, trad. esp., Madrid, Ediciones Rialp, 1966, pp. 154 e 179.

⁹¹ «O Diário», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 35.

⁹² *Op. cit.*, p. 136. Sublinhado meu.

⁹³ *Idem*, pp. 78 e 80. Sublinhado meu.

⁹⁴ STAIGER, Emil — *Op. cit.*, p. 209. Cf. ainda pp. 170-171 e 212-214. É interessante notar aqui a definição do lirismo formulada por Valéry: «O lirismo é o *desenvolvimento* de uma exclamação». *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 549. Sublinhado meu.

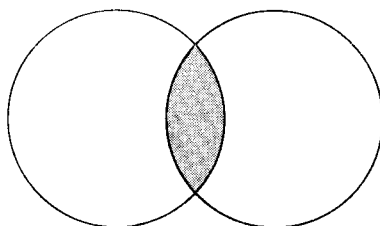
⁹⁵ «Introdução a uma Obra», *op. cit.*, p. 150.

⁹⁶ «Equilíbrio Instável», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 25.

Uma aventura da intersecção

E todavia: a metáfora. Régio foi uma de duas grandes sinédoques do modernismo português. Este Régio que ao mesmo tempo neutralizou a cronologia da linguagem e cronometrou o processo modernista trouxe à revelação não apenas uma consciência crítica e integradora do movimento de 1915. Ele revelou-se *o primeiro sistematizador*, e como tal soube conduzir-se até uma consciência poética do projecto teórico-crítico da modernidade, jamais «contra-revolução» — coisa que não existe em literatura, onde nada se extingue ou institui em exclusivo e definitivo — de uma «revolução» perpetrada no exílio, e sem ocupação do poder, como todas as verdadeiras revoluções poéticas, mas *refluxo dialéctico* cuja síntese iria propagar-se às gerações seguintes, assim libertas do que poderia ter sido um complexo «órfico» de incalculáveis proporções e consequências. A outra grande sinédoque é obviamente Fernando Pessoa. A República de Pessoa não foi por certo a *presença*, na qual e através da qual adquiriu direitos de cidadania excepcionais. Os contra-revolucionários expulsam, degredam ou extinguem os revolucionários. Pessoa e Régio entreolham-se como duas sinédoques solitárias num mundo «cheio de pouca gente», sabedores de que tradição e revolução significam, se de algum modo coordenadas, duas formas de experimentação e conhecimento na mais plena liberdade integral. Valorar um em função do outro, ontem ou amanhã, é perder o essencial de uma complementaridade definidora das linhas do modernismo que tivemos. Uma complementaridade que se manifesta como uma metáfora histórica.

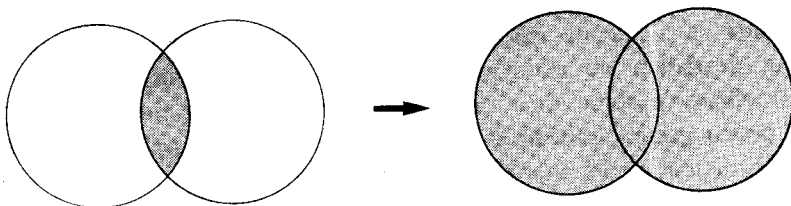
A ideia de uma topologia da metáfora em termos de espaço de substituições tem dado origem a alguns equívocos. Hoje sabe-se que a metáfora resulta da intersecção de duas sinédoques:



Lógica interseccionista: o espaço comum, ou «classe limite», funda uma identidade entre os dois termos. O espaço não comum funda a

«originalidade da imagem» obtida⁹⁷. Se os dois termos forem Pessoa e Régio, ou *Orpheu* e *presença* — duas sinédoques do modernismo português —, a «classe limite» encerra os traços de uma identidade (independência da arte, consciência crítica e dramática da linguagem, objectivação da subjectividade, anti-academismo, anti-historicismo, atemporalismo, etc.), enquanto o espaço não comum comporta os traços distintivos (tendência barroca-tendência clássica, desintegração-integração, excesso-contenção, figuração ontológica-figuração psicológica, pluralismo-binarismo, poesia sem crítica-poesia com crítica, etc.).

Mas a metáfora é algo mais: «A metáfora extrapola, baseia-se numa identidade real manifestada pela intersecção de dois termos para afirmar a identidade dos termos inteiros. Ela estende à *reunião* dos dois termos uma propriedade que não pertence senão à sua intersecção»⁹⁸. Assim:



O essencial a reter é que a metáfora supõe uma intersecção e uma invasão. No caso das nossas duas sinédoques históricas, a sua intersecção gera uma corrente de propagação recíproca. Os dois conjuntos tornam-se *conjuntos*. E todavia: a conjunção disjunta.

A metáfora pura do modernismo português desperta precisamente desta capacidade intrínseca para inscrever a metáfora na topografia da história. A Régio se deve essa aventura da intersecção, resistindo a todo o tipo de inclusões e de exclusões⁹⁹. A Régio devemos essa glória.

Luís Adriano Carlos

⁹⁷ GRUPO μ — *Op. cit.*, pp. 106-107.

⁹⁸ *Idem*, p. 107.

⁹⁹ Num quadro de sinédoques do modernismo, Casais Monteiro tenderia para a inclusão, e Gaspar Simões, para a exclusão. O mesmo sucederia, por exemplo, ao par Ângelo de Lima-Luís de Montalvor no contexto de *Orpheu*. O que explicaria muita coisa, se tal problema não saísse do âmbito do presente trabalho.

DE LA GESTE DE LA DOMINATION A LA POÉTIQUE DE LA RELATION

Le discours poétique d'Edouard Glissant, de par son métissage culturel, de par sa créolisation linguistique, s'offre à la première lecture comme profondément terraqué, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire fait de terre et d'eau. C'est un discours où le géologique, l'ethnologique, le lignagistique, le mythique, l'atavique et l'historique se combinent dans une profusion baroque, animés par un langage tellurique que la métaphore d'inspiration analogique et le rythme poétique du chant africain rendent incantatoire. Le creuset géographique de tout ce travail poétique, ce sont les Antilles. Chez Edouard Glissant, l'insularité n'implique pas un cercle fermé, obsessionnel et nostalgique. Sa poétique est, paradoxe vital et chaleureux, un chant de transparence et d'opacité, d'ouverture et d'encerclement, de vie et de mort. Les mots 'métissage' et 'créolité' perdent toute leur connotation péjorative et gagnent une dynamique valorative qui les place au centre de toute la réflexion anthropologique et culturelle glissantienne, laquelle se propose de dépasser la vieille dialectique colonisatrice, métaphorisée par William Shakespeare dans ses personnages Caliban et Prospero. Glissant préconise une Poétique de la *Relation*¹ qui est une grille plurielle de lecture du Divers contre l'esthétique du Un. Le poète, fils d'une terre inquiète², d'une conscience solaire³, d'un peuple déraciné, exilé, est un témoin éloquent de ceux qui subissent les violences de l'Histoire, le bouc émissaire de ceux qui n'ont pas de voix. Il assume la souffrance collective de son peuple et la dit dans un chant de révolte maîtrisée par le désir supérieur de voir éliminés tous les concepts de classicisme de langue et de culture, de supériorité et d'infériorité, proclamés par les racismes purs et puritains. Les pages noires de l'Histoire ne doivent pas être absoutes,

¹ GLISSANT, Edouard — *Poétique de la Relation*, Paris, Seuil, 1990.

² GLISSANT, Edouard — «La terre inquiète» in *Les Indes*, Paris, Seuil, 1965, pp. 37-63.

³ GLISSANT, Edouard — *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, s.d.

mais exorcisées. Si les Histoires politiques jugent impitoyablement, les poétiques subliment. La Traite fut avant tout une déterritorialisation. Le roman *Quatrième Siècle*⁴ plonge son lecteur dans le passé récent, mais très ancien pour la mémoire collective de courte haleine, du bateau négrier Rose-Marie et de son histoire tragique d'un réalisme étouffant, que déréalisent les propos de «Papa Longoué», aux échos lointains de forêt tropicale, oscillant entre la tendresse et la haine. Le romancier, tout comme son personnage Mathieu, n'a pas de solutions préconçues pour le pathos de l'Histoire subie par les peuples et les cultures. Il fait pourtant progresser son récit en dévoilant par ses hésitations, par ses réticences et par ses longues parenthèses (qui ne sont pas des procédés de mise-en-abyme, mais des voix parallèles et simultanées, une sourdine où se fait entendre la voix des Ancêtres) la matrice originale africaine, égarée dans la diaspora. Le poète transfigure tout par son humour pour montrer que l'Épopée de la colonisation est une geste à sens unique, une violation de valeurs, de temps et d'espaces. L'interminable thématique des origines, de la matrice primordiale; la richesse symbolique et fétichiste dont sont investies la terre, la mer, la forêt et la parole, accusent la transparence de l'Occident attaché à des préjugés de classicisme et de logique cartésienne. Dans cette recherche permanente de la Relation qui accepte le métissage de langues, de cultures, de races, sans pour autant renier le Divers, Edouard Glissant entrevoit l'Histoire comme un jeu toujours chancelant d'esclavages et de libertés. En Martinique, l'entrechoquement des cultures, qui se sont superposées comme les couches géologiques d'origine volcanique de la montagne Pelée, pousse les gens du pays, démunis d'esprit critique, à assimiler la langue et la littérature, à imiter l'être-dans-le-monde européen par le blanchissage contrefait de la peau, par le refus du créole et par la création de ce que Léon Delmas a appelé «littérature de décalcomanie». *Soleil de la conscience*, mi-essai, mi-poème, est l'espace littéraire par excellence du défi du jeune poète transplanté à Paris, métropole des savoirs sublimés et arrogants dans leur purisme axiologique. Glissant accepte le pari de la possibilité d'une identité au sein même de la diversité. Son «je» identificateur n'exclut pas l'Autre, mais, au contraire, l'implique dans un Nous qui unifie la conscience de l'Histoire et de ses langages. C'est d'ores et déjà l'esquisse de la pensée originale

⁴ GLISSANT, Edouard — *Quatrième Siècle*, Paris, Seuil, 1964.

de Glissant traduite par le titre de son dernier livre: *Poétique de la Relation*. La pensée d'Edouard Glissant témoigne d'une conscience lucide de l'Histoire qui, chez lui, selon Jacques André,

«progresses par réconciliations successives: entre l'homme et le pays, des hommes entre eux, de l'homme avec lui-même»⁵.

Cette réconciliation ne renvoie pas à un humanisme «tiède, incolore et rassurant»⁶ que Glissant critique à plusieurs reprises. C'est pourquoi il met en cause le concept stéréotypé de l'Humanisme occidental où la langue colonisatrice serait un facteur d'humanisation, une prophylaxie générale contre des déculturations et des diffractions⁷ introduites par les créoles, les pidgins et les sabirs. Le mythe de la Tour de Babel présente le plurilinguisme comme confusion empêchant l'accès à la porte du dieu unique. Or, si toutes les langues de l'Empire furent proliférantes, comme le portugais, l'espagnol, le français, l'anglais et parcoururent dans leur voyage intercontinental de grandes distances, elles se soumirent pour cette raison même à la dérive comme les caravelles qui avaient transporté les Conquistadores. Pour l'auteur du *Discours antillais*⁸, l'Histoire n'est pas une totalité et les langues ne sont pas totalitaires. S'il y a des cultures ou des langues mineures en termes géopolitiques, elles ne le sont jamais en termes moraux et chaque fois qu'une d'entre elles meurt, l'imaginaire collectif s'appauvrit. Tous les sabirs sont apoétiques. La parole du poète est impuissante, mais irremplaçable, pour redire et réorganiser le monde physique, pour l'interpréter et proclamer la diversité du Un et l'unité du Divers. *L'Intention Poétique*⁹ glissantienne exige le Multiple et refuse l'Unique; approuve le Relatif et dé-dogmatise l'Absolu. Sa proposition de faire remplacer la poétique de la domination par celle de la Relation est un apport très important et très original dans le cadre des néo-colonialismes renaissants et d'une négritude mal comprise. Glissant évite d'ailleurs ce terme qui a connu

⁵ ANDRÉ, Jacques — *Caraïbales, études sur la littérature antillaise*, Paris, Editions caribéennes, 1981, p. 135.

⁶ *Poétique de la Relation*, pp. 125-126.

⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁸ GLISSANT, Edouard — *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

⁹ GLISSANT, Edouard — *L'Intention Poétique*, Paris, Seuil, 1969.

pourtant une fortune littéraire et sociologique considérable¹⁰. Il n'est plus question chez Glissant de réclamer le droit d'être nègre ou de protester contre la *lactification*, imposée ou souhaitée, de la race noire. Il dépasse cet état premier du problème et propose le métissage de cultures, déjà réalisé sous certains de ses aspects, mais inavoué du point de vue théorique en tant que modèle culturel d'une fraternité possible qu'aucune vision monolithique de l'Histoire ne pourra engendrer. Sa Poétique de la solidarité entre tous passe évidemment par le refus de la soi-disante transparence de l'esthétique et de la pensée occidentales. Glissant se bat pour l'opacité:

«Quand j'avais la proposition: «Nous réclamons le droit à l'opacité», ou que j'argumentais en sa faveur, mes interlocuteurs se récriaient: «Quel retour de barbarie! Comment communiquer avec ce qu'on ne comprendrait pas? Mais la même réclamation, formulée en 1989 devant des publics très divers, a suscité un intérêt nouveau»¹¹.

Et cette opacité traduit non seulement le droit à la différence qui éviterait déjà certaines réductions d'ordre génétique sur lesquelles se fonde la présomption de l'excellence de la race. Elle exprime surtout non l'encerclement dans une carapace impénétrable, mais la subsistance dans une singularité irréductible. L'opacité est un chemin de compréhension; elle n'établit pas l'autisme dans la mesure où elle fonde réellement la Relation. Elle conduirait non à un Humanisme fade et trop généralisant auquel font appel les Humanismes occidentaux, qui se réclament de la transparence et veulent anéantir les cultures de l'opacité pour les 'élucider'. La poétique de l'opacité d'Edouard Glissant n'est pas une impasse qui mènerait à un dualisme inéluctable ou à un manichéisme sans avenir. Pour lui, l'opaque n'est pas l'obscur¹². C'est là que réside, selon lui, la grande équivoque de la pensée occidentale. L'opaque est le non-réductible de la singularité individuelle et collective de peuples non soumis à un rationalisme clair et pur de

¹⁰ BRITO, Ferreira de — *Aimé Césaire et Ina Césaire et le péché d'être noir* in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II série, vol. V, tomo 2, 1988, pp. 375-411. Existe em separata.

¹¹ *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 203.

¹² *Ibidem*, p. 205.

souche européenne. L'opaque présuppose un système de pensée essentiellement analogique. L'opaque produirait ce que Glissant appelle «la divergence exultante des humanités»¹³. On comprend donc que la poétique glissantienne privilégie le baroque au détriment du classique. Le baroque est une technique littéraire d'exubérance appliquée à une manifestation de la pensée et de la sensibilité esthétique. La profusion baroque n'a jamais été l'équivalent de confusion. L'opacité n'est pas le degré zéro de la civilisation, mais un chemin de liberté dans la différence d'être et d'être-dans-le-monde qui récuse la hiérarchisation occidentale de la pensée, qui appelle 'barbarie' des manifestations, dites opaques, de cultures différentes. *L'Intention Poétique* de Glissant invite les poétiques de la lumière et de la lucidité construites à partir des philosophies totalisantes du UN à une réflexion approfondie sur certains concepts-stéréotypes comme nord/sud, occident/orient, qui ont une charge sémantique dégradée, lesquels à cause de leur dualisme déjà pétrifié empêchent l'avent de la Relation sans frontières géographiques, culturelles et politiques. Les antinomies ne sont pas infranchissables et la *Poétique de la Relation* se construit sur un nouvel art poétique où tous seraient de véritables exotes pour comprendre le cheminement à faire ou à refaire du Un au Multiple, sans tomber dans l'exotisme de pacotille à la manière de Loti. Glissant analyse le travail poétique réalisé par Paul Claudel, Saint-John Perse et Victor Segalen dans cette détermination de l'esthétique du Divers¹⁴. Il est très réticent à l'égard de ces trois poètes du Divers. De tous les trois, c'est Segalen qui plonge le plus profondément dans la reconnaissance du Divers, saisi au vif en Chine où il découvrit «le grand fleuve Diversité»¹⁵. La relation exotique de Paul Claudel, de Saint-John Perse et de Victor Segalen, bien qu'elle suscite des degrés d'analyse et de perspective distincts, est pourtant très éloignée de la poétique de la relation glissantienne, celle-ci étant marquée par l'idée-force d'errance, d'exil, de mouvance des cultures. A Paris, ce fils et étranger, à cheval sur deux cultures, l'indigène martiniquaise et la française qu'il a apprise à l'école, ne cherche pas l'exotisme de l'Occident. Bien au contraire, il observe chez lui-même une ambivalence exprimée par le dérèglement baroque insulaire caraïbe et par l'extrême mesure

¹³ *Ibidem*, p. 204.

¹⁴ *L'Intention Poétique*, *op. cit.*, pp. 95-100.

¹⁵ *Ibidem*, p. 99.

française, plastiquement appliquée dans la cathédrale de Chartres ou dans les vers de Racine. Voyageur sans préjugés, Glissant commente:

«Je promène mon regard, depuis ce temps que j'ai dit, sur ces paysages de la connaissance française. /.../ Je devine peut-être qu'il n'y aura plus de culture sans toutes les cultures, plus de civilisation qui puisse être métropole des autres, plus de poète pour ignorer le mouvement de l'Histoire»¹⁶.

Poète-ethnologue, né dans un bouillon de cultures où plusieurs couches successives se sont superposées, créant ainsi une synthèse de races, moeurs et savoirs, Glissant se demande si cette symbiose peut réussir une unité. Question difficile sans doute, qui fait, très habilement, passer le poète de la langue au langage pour que son errance puisse se développer, et le pousse à se réfugier dans un temps primordial:

«un chaos d'écriture dans le temps où l'être est tout chaos»¹⁷.

La poétique lui permettra de dépasser la contradiction de dépaysement et d'intégrer dialectiquement sa vérité antillaise et sa vérité française par une espèce de sortilège artistique, surréalisant, qui le fait écrire:

«Naître au monde est d'une épuisante splendeur»¹⁸.

C'est par cette voie que la contradiction entre le dedans et le dehors du poète/essayiste, au lieu de devenir une impasse, se transforme en un appel de relation, en une alliance de l'opacité et de la transparence qui mènerait, par des procédés différents, à une survie intelligente et généreuse de toutes les cultures dans un métissage qui ne serait pas synonyme de conglomérat hasardeux et accidentel, mais ré-union du Divers où les concepts de beau et de laid, comme pour les surréalistes, ne seraient pas subordonnés au goût impositif et totalisant de l'Europe, mais exprimeraient plutôt un état élargi de perspectives et de sensibilités sociologiquement motivées par la variété

¹⁶ *Soleil de la conscience, op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

des conditions de vie. La Relation préconisée par le poète ne supprime pas, c'est évident, les entrechoquements de sensibilités et de mentalités. La conscience du fait que la culture occidentale, se voulant unique et jetant un air de mépris sur la créolisation en marche, a violé des consciences naïves, opaques, se manifeste dans l'écriture de Glissant qui compare érotiquement son pays natal à une femme violée par le colonialisme, tétée par un serpent mythologique¹⁹. L'Histoire et le mythe bras dessus, bras dessous dans cette lutte entre les peuples à vocation universaliste qui ont voulu modifier l'Histoire du Divers, charger «l'Histoire de clarté»²⁰, rendre unique la beauté vagabonde de l'univers. Mais la foi du poète est assez ferme: il est possible de jeter un pont entre les fils de l'Histoire et les fils du mythe; une plate-forme d'entente se lève dans l'horizon d'attente des cultures où le sacré du respect mutuel est préférable au massacre de la dictature du goût et de l'opinion:

«qui cherche l'unité la cristallise d'abord dans son langage»²¹.

La solidarité des cultures, petites ou grandes, est donc le chemin choisi par Glissant. *Varietas delectat*; l'unicité appauvrit; les complexes de supériorité ou d'infériorité tombent par terre. L'alexandrin canore, mesure solennelle de l'occident, symbole d'une poétique boursofflée (qui sert et dessert Saint-John Perse) cède la place à la parole «épiléctique»²² du poète, décrit comme un «essaim torturé de contradictions»²³, qui veut dire le «chaos de l'écriture dans l'élan du poème»²⁴. Ce que les colons ont nommé en surface l'exubérance et l'enfantillage des nègres est la possibilité du sens collectif, dans une certaine mesure animiste, qui se manifeste en rires, chants et danses, en un seul mot, dans un rythme autre qui exprime une conception différente du monde. L'oralité des cultures créoles favorise cet épanchement par le chant. Le poète est un griot chargé de transmettre la palabre et de rétablir l'harmonie rompue entre culture et nature. La quête permanente du matriciel, de ce qui est avant l'Histoire

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 29.

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ *Ibidem*, p. 53.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

responsable de cette rupture de l'équilibre primordial de l'homme et de la nature, de la terre, de la mer et du soleil n'est pas une aliénation du poète qui se cache dans un ailleurs a-temporel, dans un paradis perdu comme celui de son *île aux fleurs* où s'est engagé, des siècles durant, le combat entre la mangouste et le serpent, l'indien et le blanc, le blanc et le noir, dans une relation de force, d'esclavage, de domination. Or le poète de *Sel Noir*²⁵, terre et eau, élément culinaire et ingrédient purificateur du rituel chrétien, ne se réfugie pas dans l'intemporalité spatiale pour se protéger sous un idéalisme de mauvais aloi. Glissant affirme que la «poésie est chair»²⁶ et que, par conséquent, «il est dans l'histoire jusqu'à la moindre moelle»²⁷ pour surprendre sa profondeur, ses rythmes vitaux, si souvent ignorés par une actualité de surface. Il plonge dans l'Histoire du passé et dans les couches les plus anciennes de la matière pour témoigner, en tant que poète-interprète, de sa «splendeur morale»³¹. Le tellurique et l'ancestral ouvrent les portes de l'être d'avant la chute dans l'Histoire. Glissant s'abreuve au tellurique d'avant l'Histoire et d'avant le dérèglement de l'équilibre précaire et toujours menacé du binôme nature/culture:

«cette parole qui vous tient n'est pas de vous,
bêchez vos mots.
Je n'ai de phrase qu'en ce fleuve sans rivage,
où les boues montent»²⁸.

Dans ce jeu poétique et sociologique, Glissant titre un de ses recueils de poèmes *Pays rêvé, pays réel*²⁹. Apparemment c'est le songe qui crée la réalité, mais chez Glissant l'onirisme n'est jamais arbitraire et gratuit. L'opacité se revêt d'une force transformatrice, d'une énergie fécondante. L'onirique est le contrepoint d'une réalité sociologique et culturelle assez humiliante. Le poète erre à la recherche de sa racine ou de son rhizome³⁰; il est le nomade des grandes savanes

²⁵ GLISSANT, Edouard — *Le sel noir*, Paris, Gallimard, 1983. La première édition date de 1960 aux éditions du Seuil.

²⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁷ *Ibidem*, p. 39.

²⁸ *Ibidem*, pp. 76-77.

²⁹ GLISSANT, Edouard — *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Seuil, 1985.

³⁰ Glissant préfère la notion de «rhizome» à celle de «racine». Voir *La Poétique de la Relation*, op. cit., p. 23.

africaines et par l'intermédiaire de son «doux parler déraisonnable»³¹, belle définition de sa poétique, il cerne le réel d'une terre volcanique, ardente, tropicale où les hommes et les choses s'entrechoquent et détruisent une harmonie irrémédiablement perdue par l'imposition de l'Unique. Rêver d'un pays d'avant, d'avant la Traite, de la déterritorialisation forcée, de l'affrontement culturel, c'est chercher, en dernière analyse, ses racines ancestrales africaines, parce que le colonialisme ravageur a détruit toutes les traces de la vieille culture caraïbe avant l'arrivée des esclaves noirs:

«Nous humons ce pays qui tarit en nous, le pays
S'éloige d'un tel songe où pas une eau ne bruit
Hélons «Comme le vent, tout ainsi l'antan» et c'est
cri
Roué de sucre, en parabole d'un moulin de ce pays»³².

L'art poétique de Glissant combine très bien le réel et l'irréel, l'onirique et le drame quotidien d'un peuple dont il est porte-parole. On est bien loin des poèmes-manifestes et des objurgations de la Négritude agressive. La créolisation de la langue française soutenue par le poète dans *Le Discours antillais* et dans *Poétique de la Relation* est appliquée sur-le-champ à sa technique littéraire. Le lecteur français ou francophone se voit confronté à une syntaxe, à un lexique et à un rythme où l'analogique prévaut sur le logique. Au niveau paradigmatique et syntagmatique, le discours poétique créolisé, hybride, conscient de son métissage, est le premier effort pour éviter la déculturation sans retour, à laquelle les Antillais étaient condamnés. La révolte et la protestation contre la *lactification* d'une culture de souche africaine se font poétiquement. Le ludisme onirique de *Pays rêvé, pays réel* imbibé tous les poèmes d'un rythme nouveau de la langue française, créolisée pour dire de nouvelles réalités que le français classique ne saurait pas traduire. Pour dire que la synthèse des cultures spontanément engendrée n'est pas une menace mais une issue dans ce monde interculturel voué à la symbiose. Les Antillais ne sont pas les héritiers d'une culture atavique, et le poète leur conseille de ne pas être «les mendiants de l'Univers»³³. Le travail poétique développé par Glissant

³¹ *Pays rêvé, pays réel, op.cit.*, p. 13.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 98.

pour découvrir ce «pays d'avant dans l'entrave du pays-ci»³⁴ commence donc par une fouille linguistique où l'errance de la langue répond au nomadisme ancestral du peuple qui la parle. Dans cette langue métissée, le langage poétique d'Edouard Glissant opère une sélection très originale dans le contexte de la francophonie. Il faudrait se placer dans l'euphorie métaphorique des surréalistes français pour lire et déchiffrer ces vers de *Pays rêvé, pays réel*:

«Nous courons dans la foule avons crié aux chiens
Mangé la morue frite auprès des lumignons, la nuit
Nous coule au flanc les cris
Roulent dans la ravine des morts
Nous n'avons drap pour nous lever sur l'algue
Irrémédiable et nous hélons avec les agoutis
Toutes les bêtes qui nous nagent au coeur»³⁵.

Le réel s'inscrit toujours dans cette surréalité caractéristique de la sensibilité africaine et antillaise; l'opacité et la transparence s'attirent et se repoussent. Le réel est indéniable, parce qu'omniprésent dans l'oeuvre de Glissant. Poèmes et essais paraissent se commenter les uns les autres et le passage constant du vécu au créé et vice-versa établit une des démarches fondamentales de la poétique glissantienne. Le poète est toujours un critique même quand les ailes de sa fantaisie recréent l'imaginaire collectif africain. Et dépassant d'autres auteurs comme Aimé Césaire, dans son *Cahier d'un retour au pays natal*³⁶, et de Frantz Fanon, dans *Peau Noire, Masques blancs*, Glissant se bat contre la pulsion du retour, qui empêcherait la Relation. La formulation de la Négritude africaine et antillaise n'est pas la même; la première procède d'une multi-réalité de cultures ancestrales menacées; la seconde précède l'intervention de ces nouvelles cultures subverties par le désordre colonial³⁷. La Négritude était donc trop généralisante et Glissant l'a mise de côté. La Négritude pour lui n'est plus un appel, mais un constat. La *Poétique de la Relation* est une proposition élargie d'une synthèse qui n'anéantit pas les cultures; bien au contraire elle

³⁴ *Ibidem*, p. 17.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁶ CÉSAIRE, Aimé — *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983. La première édition de ce recueil date de 1946, Paris, Bordas.

³⁷ Voir le discours antillais, *op. cit.*, p. 35.

les sauve en évitant l'écrasement du plus faible par le plus fort. Glissant, se réclamant de l'opacité au niveau de la pensée et du style, que la critique en général désigne comme exemple du baroque noir, insiste sur l'idée assez souvent reprise que l'opacité et l'obscurité ne s'équivalent par, car:

«Nous parlons clair qui ne sommes poètes ni chanteurs fous
Notre voix fronce aux plis des bleus mahagony
Nos contes s'éclaircissent de virer au van du soir
Les enfants les récitent d'un an à l'autre»³⁸.

La prose et la poésie, la prose poétique, l'élan rythmique africain des vers de *Pays rêvé, pays réel*, la référence aux conteurs, aux personnages empruntés à la légende immémoriale et à la galerie de ses actants romanesques comme Mahieu, Mycea et Thaël, cycliquement repris dans *La Lézarde*³⁹, *La case du commandeur*⁴⁰, *Le Quatrième siècle* et *Mahagony*⁴¹ — tout cela contribue à donner à ce recueil poétique une richesse et une profondeur où l'historique et le mythique recréés par ce poète tellurique se confondent dans ce chant-récit ou dans ce récit-chant. Les personnages légendaires comme Milos et Ichneumon

«dont la parole a délacé
Le souffrir du pays d'antan
De la ravine délitée du pays-ci»⁴²

soulignent les traits plaintifs de ce chant de mort de quatre siècles d'humiliations et dénoncent l'épique occidentale dont chaque page de gloire est un chapitre de la souffrance tragique des Noirs. Le texte d'Edouard Glissant, où ce jeu est plus ouvert, est la pièce de théâtre *Monsieur Toussaint*⁴³. Il a repris la figure emblématique de Toussaint-

³⁸ *Pays rêvé, pays réel, op. cit.*, p. 32.

³⁹ GLISSANT, Edouard — *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

⁴⁰ GLISSANT, Edouard — *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981.

⁴¹ GLISSANT, Edouard — *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.

⁴² *Pays rêvé, pays réel, op. cit.*, p. 32.

⁴³ GLISSANT, Edouard — *Monsieur Toussaint*, version scénique, Paris, Seuil, 1986.

-Louverture, héros de la Révolution de Saint-Domingue, bien après la proclamation d'indépendance de la plupart des colonies africaines, survenue entre 1957 et 1960. La distanciation poétique est exemplaire. *Monsieur Toussaint* relate la saga de la longue libération d'un peuple à la recherche de sa syntaxe et de sa sémantique. Il ne s'agit plus d'une pièce de ressentiment politique comme celle d'Aimé Césaire qui traite un sujet identique. Les ressorts dramatiques de cette pièce sont bien différents. *Monsieur Toussaint* ne témoigne plus d'une littérature engagée et pamphlétaire contre les blancs. Le dramaturge-poète est ce qu'Antonin Artaud appelait un hiérophante, c'est-à-dire un ordonnateur magique des cérémonies⁴⁴. Il est en même temps un ethnologue qui, par le biais de la parole primordiale et élémentaire, jaillissant en d'effervescentes images telluriques, prétend retrouver l'âme collective d'un peuple et réintégrer une unité qui permettrait la conjugaison harmonieuse de l'identité et de l'altérité au sein d'une solidarité universelle qui, d'après lui, n'est pas nécessairement coïncidente avec l'Humanisme réclamé par l'Occident. Glissant ne condamne pas l'Histoire politique en bloc. Esclavage et marronnage sont les deux coordonnées fondamentales représentées par ce double héros de la révolte et de la révolution. Dans cette pièce, le poétique voile le politique. *Monsieur Toussaint* offre à ses lecteurs/spectateurs un double espace dramatique, onirique et réel, où les dieux, les morts, le peuple et les héros interviennent en un jeu permanent d'intersections spatio-temporelles qui débarrassent le discours idéologique sous-jacent de sa charge politique agressive. De nombreuses melopées, des formules symboliques et évocatoires du vaudou, empruntées au créole, sillonnent le discours politique parallèle et modèrent l'exaltation du héros Toussaint, le contraignant à interpréter l'Histoire des idées et des mentalités dans son rythme le plus long. La «Prêtresse Maman Dio», de par sa conscience pacifique du temps des dieux et des hommes, supplie Toussaint-Louverture

«Laisse dormir ton histoire dans l'incendie et le chaos sans qu'un homme maintenant la réveille. Craignez le mot qui éclaircit la chose obscure»⁴⁵

⁴⁴ ARTAUD, Antonin — *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome IV, p. 74.

⁴⁵ *Monsieur Toussaint*, *op. cit.*, p. 50.

et le tempère dans sa révolte généreuse pour la dignité morale de son peuple. Loin du théâtre épique au sens brechtien du mot, sans exclure une certaine pédagogie que tout acte théâtral implique et que sa pièce assume également, la grande révolte du marron, que l'Histoire a consacré comme héros de l'indépendance, est celle de la relation possible entre deux blocs, deux sensibilités, deux visions différentes, non nécessairement irréductibles, du monde et de l'Histoire. Il n'y a rien de la tragédie grecque et, par extension, européenne, dans cette pièce. La fatalité de la soumission de l'homme confronté aux dieux ne régent pas *Monsieur Toussaint*. Le pathos de l'Histoire des Cultures n'est pas une souffrance sans espoir. La domination cèdera un jour sa place à la Relation fraternelle et la pigmentation de la peau ne sera plus critère de racisme ou marque d'esclavage. L'engagement d'Edouard Glissant est, quant à nous, très spécifique dans le contexte du théâtre négro-africain contemporain, lequel, selon Jacques Chévrier dans son oeuvre *Littérature nègre*⁴⁶, a une tendance manifeste pour l'engagement, renouant ainsi avec les vieilles traditions littéraires où le théâtre noir s'est toujours manifesté comme expression de la conscience collective. L'engagement tout court du théâtre négro-africain en général se renferme assez souvent dans une impasse idéologique manichéenne avec les purs et les impurs, les bons et les méchants, artificiellement séparés par une tranchée infranchissable. Cette expérience théâtrale d'Edouard Glissant dépasse de partout cet engagement politique plus ou moins immédiatisé et le dialogue trans-racique des cultures est entamé. Caliban et Prospero de *La Tempête* de Shakespeare n'incarnent pas une contradiction absolue et définitive. Comme dans la pièce d'Aimé Césaire du même nom, ni violence, ni soumission. La confrontation tragique de plusieurs siècles à cause d'un Prospero intransigeant, «écraseur», «broyeur» de consciences et anti-nature⁴⁷, est poétiquement atténuée par le rut des tambours et de la danse africaine. Forcer l'Histoire par le massage d'un théâtre didactique, partial et partiel, ce serait introduire une erreur politique et artistique grave, aux résultats conventionnels, sur l'aire du jeu théâtral. Edouard Glissant préfère un théâtre de la Relation qui laisse toutes les portes ouvertes à un dialogue/conflict entre colons et colonisés,

⁴⁶ CHÉVRIER, Jacques — *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 161.

⁴⁷ CÉSAIRE, Aimé — *Une tempête*, Paris, Seuil, 1969. Voir respectivement pp. 38 et 79.

entre classicisme et créolisation, entre purisme et métissage, pour dépasser le colonialisme aux affres de l'agonie et le néo-colonialisme, vantage du nouvel espoir africain et antillais. Il propose une nouvelle pédagogie politique humaniste qui consiste en une confraternisation dans la synthèse de valeurs culturelles du Nord et du Sud. La Méditerranée n'a pas l'exclusivité du bon sens et du bon goût. Comme le théâtre d'Aimé Césaire, celui d'Edouard Glissant est avant tout une protestation contre le psittacisme littéraire des africains ou antillais qui reniaient leur africanité ou leur antillanité en singeant les vieux modèles rhétoriques et littéraires européens. La redécouverte du génie passait par un retour aux sources africaines. Danse, musique, rythme des tam-tams, tout cela contribue à donner au théâtre d'Edouard Glissant une force magique et transformatrice qui refuse les clichés politiques et les mots d'ordre toujours apoétiques. Le théâtre de Césaire comme celui de Glissant est initiatique, s'inspire de l'ethnologie antillaise et africaine. C'est un rite de passage vers la restitution de la mémoire collective d'un peuple souffrant, plein de ressentiments, d'humiliations et de traumatismes, et, malgré tout, disponible pour le rachat moral de sa dignité déniée. Le théâtre de Glissant n'a pas comme uniques destinataires les Noirs. Ce serait prêcher à ses paroissiens. Il ne veut absolument pas se placer en porte-à-faux avec les situations sociologiques, historiques et réelles. Glissant écrit pour un public métissé dans une langue, elle aussi créolisée, pour questionner la langue et les clichés culturels de l'Occident. *Monsieur Toussaint* propose poétiquement la fin de l'agenouillement collectif d'un peuple à la recherche de son identité, réclamant sa dignité morale, le droit d'être différent. Il y aura toutefois un long chemin à faire et à refaire: celui de la Relation, qui sauve le Divers, premier principe de la richesse et de l'universalité, au niveau de la langue comme au niveau de la culture. L'esthétique glissantienne du Divers s'inscrit dans une éthique de l'universel, dans une anthropologie de la fraternité que sa langue véhiculaire et poétique, celle des droits de l'Homme, a oubliés lorsqu'elle a émigré en Afrique et aux Antilles.

*

* *

Les Indes Occidentales, que Cristophe Colomb a rencontrées, mais qu'il n'a pas découvertes (et cette nuance est essentielle!), sont

constituées par un champ d'îles⁴⁸, par une terre inquiète au sens géologique et moral que cette épithète comporte. Glissant refait poétiquement le cycle historique et épique des Conquistadores. Encore une fois et contrairement à beaucoup d'autres auteurs, il ne fait aucune diatribe primaire contre l'Histoire de la colonisation. *Un Champ d'îles*, petit recueil qui date de novembre 1952, est l'image même de l'éclatement insulaire en résultat de la nature effervescente de la terre et de la mer situées dans une région volcanique. Le poète/prosateur ou le prosateur/poète fouille les entrailles de la mer et de la terre pour chanter leur éclat et leur éclatement. Terre éclatante, terre souffrante:

«Apitoyée cette île et pitoyable
Elle vit de mots dérivés
Comme un halo de naufragés
A la rencontre des rochers»⁴⁹.

Le ludisme des images telluriques fait du poète un chanteur d'une nature superbe, dans laquelle l'aquatique, le géologique et le végétal attestent ensemble l'effervescence volcanique de la terre et de la mer, cristallisant en sel, cette fois noir. La complicité entre la voix du poète et la terre est totale. La parole est une émanation de la terre, formant la maïère première et fondatrice de toute signification:

«Parce que la parole a son histoire qu'il faut
fouiller longtemps comme un plant d'igname
loin au fond de la terre»

— Commente papa Longoué dans le roman *La lézarde* et le poète le confirme dans un quatrain du *Champ d'îles*:

«Toute parole est une terre
Il est de fouiller son sous-sol
Où un espace meuble est gardé
Brûlant, pour ce que l'arbre dit»⁵⁰.

⁴⁸ Voir «un champ d'îles» in *Les Indes*, op. cit., pp. 7-27.

⁴⁹ *Les Indes*, op. cit., p. 19.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20.

Le poète est un archéologue des savoirs cachés dans cette terre, dans cette île-femme:

«L'île est bientôt femme
Apitoyée sur elle-même mais crispant
Son désespoir dans son coeur nu»⁵¹.

Par un procédé rhétorique de parataxe, Glissant évite les liaisons de cause et de but, entasse les éléments telluriques, perce les temps, dans un va-et-vient permanent entre le passé, le présent et l'avenir de cette île de beauté et de souffrance où le concret et l'abstrait surréalisant se marient parfaitement comme dans ce passage:

«Savoir ce qui dans vos yeux berce
Baie de ciel un oiseau
La mer, une caresse dévolue
Le soleil ici revenu

Beauté de l'espace ou otage
De l'avenir tentaculaire
Toute parole s'y confond
Avec le silence des Eaux»⁵².

Le poète traverse les temps d'opacité et de transparence, observe les rythmes lents et accélérés de l'Histoire et s'écrie ému:

«Le temps qui demeure est d'attente
Le temps qui vole est un cyclone
Où c'est la route éparpillée»⁵³.

Champ d'îles, les Antilles, terre torturée par les volcans et par l'Histoire, peuple déraciné en quête de son âme et de sa culture autochtone, qui ne souhaite pas se replier sur lui-même dans un autisme

⁵¹ *Ibidem*, p. 18.

⁵² *Ibidem*, p. 16.

⁵³ *Ibidem*.

inconséquent pour s'ouvrir au souffle de l'Histoire et démultiplier la Relation:

«De la douleur a-t-on fait un mot
Un nouveau mot qui multiplie»⁵⁴,

Le recueil *La terre inquiète*, qui date de 1954, poursuit cette quête tellurique. L'évocation de l'Océan, qui est une de ses premières pages, reprend le thème de la souffrance de ce peuple «qui est chant, rosée du chant et le parfum de toutes les bouches»⁵⁵, qui voit dans la mer le principe éternel de pureté et de sagesse, sali par l'Histoire des hommes qui l'ont exploitée. Dans un chant maritime où les baies, les falaises, l'orage, les naufrages d'un côté et de l'autre la variété énorme du paysage tropical des forêts, le poète demande étonné et surpris au milieu des contradictions entre nature et culture:

«Où est l'unique tant crié?»⁵⁶.

Dans des versets très longs et pointillés d'exclamations où le rythme paraît prévaloir au sens, son chant de joie et de douleur prépare déjà son nouveau poème apparemment épique: *Les Indes*. Obsédé par le thème du voyage d'un peuple forcé à traverser les mers pour aller en Amérique ou aux Antilles, l'auteur de ces versets voit dans la mer l'espoir d'une Relation sans rivages et répète pour trois fois cette question où la mer est rhétoriquement anthropomorphisée:

«Et que dire de l'Océan, sinon qu'il attend?»⁵⁷.

Il attend la fin de l'esprit d'épopée que *Les Indes*, recueil paru en 1955, développera en profondeur. Divisé en cinq mouvements musicaux, ce poème est, quant à nous, l'espace poétique qui consacre définitivement le poète Edouard Glissant. Création esthétique supérieure, elle a l'allure de l'épopée classique, bien qu'elle soit, en dernière instance, une anti-épopée démythificatrice de l'épopée historique qu'elle

⁵⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 62 et 63.

évoque. Son premier mouvement, «L'Appel» se situe en 1492, moment privilégié de l'accélération historique de l'Occident où a commencé ce que le poète appellera dans *Poétique de la Relation* le nomadisme en flèche⁶⁴, la geste de la domination et la grande équivoque européenne qui a interprété comme découverte épique la reconnaissance de cultures autres et les jugea, d'une façon primaire et acritique, élémentaires et sauvages. Le poète reconnaît l'idéalisme de

«ceux qui partirent d'Espagne et du Portugal, convoitant l'or et les épices; mais soldats et mystiques aussi»⁵⁸

attirés par l'esprit belligérant de croisade contre les infidèles. Le sacre et le massacre ont commencé. Dans la didascalie d'introduction, le poète évoque le père Labat, jacobin et corsaire, et nomme Toussaint Louverture que le premier fit fouetter à sang et qui, plus tard, deviendrait le libérateur d'Haïti⁵⁹. La référence géographique de départ est Gênes, golfe de la Méditerranée, centre vital du commerce européen et de la Religion expansionniste romaine. L'humour purificateur du poète se cache sous un style évocatoire solennel:

«O le sel de mer est plus propice ici que l'eau bénite de l'évêque /.../,
Ville, écoute; sois pieuse! Religion te sera faite dans nos coeurs»⁶⁰.

Et l'épopée commença. «Sacre ou ravage?»⁶¹ — demande le poète. Dans la perspective de la geste classique, oeuvre sublime de héros, demi-dieux; élargissement du monde. Dans l'optique du poète, c'est un chant de mort, parce qu'il fut toujours accompagné des chaînes de la domination et de l'esclavage. Oeuvre de révélation pour le monde méditerranéen, mais oeuvre de destruction pour l'Afrique et pour les Indes. Pour Glissant, moment historique râté pour la

⁵⁸ Dans *La Poétique de Relation*, Glissant distingue le «nomadisme circulaire» qui est une forme non intolérante de la sédentarité impossible» et le «nomadisme en flèche», celui des Conquistadores, qui a pour but de conquérir des terres par extermination de leurs occupants. Voir p. 24.

⁵⁹ *Les Indes, op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

connaissance et le reconnaissance des cultures dans la diversité du UN. «Le mot n'est plus muet!»⁶² — exclame le poète s'introduisant dans le récit de ce voyage qui oscille entre l'historique référentiel et l'onirique débridé. Dans l'inépuisable voyage du second mouvement, sous le signe de la peur et de l'ascèse, Cristophe Colomb émerge comme héros de cette traversée. Le réalisme des allusions aux foudres, aux tempêtes, au scorbut, voisine lyriquement avec des vers transfigurés et nébuleux comme celui-ci:

«De terre le Passé couché en ta nuit tiède,
Et le Chaos! qui est aurore courtisée de toutes terres»⁶³.

Et après la découverte de ce qui était déjà connu et espace vital de cultures originales, le troisième mouvement c'est la Conquête, la convoitise des mines d'or et d'argent: les Conquistadores ont tout saccagé. Dans l'introduction au troisième mouvement, le poète ne cache pas ses noms: Cortez, Pizarre, Almagro, Balboa, Valverde⁶⁴. Les indiens furent massacrés car ils récusaient le travail et la soumission au maître. L'Histoire en filigrane est rendue poétique par la légèreté métaphysique de vers comme ceux-ci:

«Mais le rivage sommeillait dans son éternité.
/.../
Mais la forêt bruissait dans son éternité.
/.../
Et la montagne tressaillait dans son éternité.
/.../
Ma ville pleurait, très douce, en son éternité.
/.../
La femme se taisait, si belle, en son éternité.
/.../
Mais la terre gardait, si nue, le voeu de son éternité.
/.../
Or la terre pleurait, sachant quelle est l'éternité»⁶⁵.

⁶² *Ibidem*, p. 77.

⁶³ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 92-100.

Refrain de bel effet tautologique qui projette le temps du récit et le temps douloureux de l'Histoire dans une atmosphère de temps méta-historique dont le filtre converti un chant d'épopée contre l'Épopée en un chant lyrique constellé de métaphores stylistiquement osées et caractéristiques de la sensibilité et de la pensée analogique des poétiques africaines.

Au niveau des titres, la Conquête rime avec la Traite. Pure coïncidence poétique fille du hasard? Ce sont les Indes de la souffrance après les Indes rêvées, le chant de mort commencé sur la rive occidentale de l'Afrique. Un massacre de noirs pour compenser le massacre des caraïbes. L'épopée devient tragédie collective; l'esthétique du Divers devient par limposition d'un langage de déraison l'esthétique du Un. Ce chant poétique rend compte des contradictions historiques de la colonisation. Le poète a du mal à trouver l'expression poétique adéquate à l'horreur de l'évocation de la Traite. D'où son premier vers apotéique qui ouvre ce nouveau mouvement:

«Choses horribles, prose dure...»⁶⁶.

Et c'est avec des poèmes en prose que Glissant exorcise la tragédie de la Traite. La distanciation poétique et onirique du récit historique, si on le compare à la description faite dans *Quatrième Siècle*, est énorme et subtile. Un poème n'est pas un pamphlet; le message de la Relation souhaitée passe mieux par un filtre purificateur. Le poète remarque cependant que sa parole est

«crue, sans abondance ni bonheur»⁶⁷

raide comme la réalité qu'il veut nommer:

«Les Indes pour aujourd'hui, de déraison;
terres, sans lieu et sans levant, de viol d'homme
et de suicides — pour ceux qui ne veulent voir
lit terrible de ta nuit»⁶⁸.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

La terre rouge fut baignée de sang et le chant de regret et de mort se fit entendre tragiquement. La transhumance et le nomadisme ébranlèrent le monde. La langue indigène se transforma en «grammaire mortuaire»⁶⁹. La strophe est dure, parce qu'elle prétend redire le malheur d'un peuple déterritorialisé et humilié dans le tréfonds de sa conscience. Le poète, porte-parole de cet agenouillement de plusieurs siècles, se considère comme un fils de ceux qui survécurent et passe de l'exorcisme au souhait d'une nouvelle ère de relations fraternelles entre les peuples dans le respect de la Diversité:

«ô Soleil, et toi Mer, nous connaissons votre métrique et votre sens!... Et que se ferme, sur ce rêve où vous voilà enclos, avec les siècles et les mots, que se ferme le Chant de Mort ou l'Ombre aura régné»⁷⁰.

Le cycle du voyage épique est définitivement clos, comme d'ailleurs le genre épique en tant que genre. Hegel avait déjà déclaré sa fin ou son inévitable transformation. Les épopées solaires devinrent épopées obscures. Les Héros noirs comme Delgrès, Toussaint, Dessalines ont lutté jusqu'à la mort pour libérer leur peuple de l'esclavage. Le grand retour a commencé. Encore chant de mort, ce cinquième mouvement prépare le Chant de vie auquel le marronnage et l'émancipation progressive de la tutelle accablante du colonialisme avaient déjà prélué. Le sang des héros et des martyrs ne sera pas stérile: il fécondera le sol de cette terre torturée et l'espoir d'une Relation multiple naîtra dans les consciences les plus sensibles. La terre, la mer et la forêt formeront à nouveau une harmonie et la parole onirique d'une fraternité possible assumera la responsabilité de tourner une nouvelle page dans l'histoire de la sociabilité entre peuples et cultures. L'invocation de la Liberté arrachée par les héros antillais clôt cet hymne à la terre rouge et à ses enfants-martyrs, qui ont anéanti peu à peu l'épopée de la domination.

Le sixième mouvement de cette partition de douleur africaine et antillaise commence exactement par le grand retour des Découvreurs à leur pays natal, par une nouvelle traversée de cette mer éternelle et universelle. C'est l'épopée de la Relation qui s'annonce. Les peurs

⁶⁹ *Ibidem*, p. 108.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 110.

s'estompent. Tous les grands mythes condensés dans *La Lusíade* et exprimés symboliquement dans l'épisode de l'Adamastor se défont. Glissant évoque des silhouettes de héros qui crurent en la prédestination de leur mission oecuménique en vertu de leur mariage géographique avec la mer:

Gama, épi éblouissant et gloire ramassée,
jailli d'un socle d'eau.
Magellan dont le nom fouette la tempête
et déracine les Six-mâts —
Qu'ont-ils nourri qui ne soit terre prophétesse,
limon du rêve» ⁷¹.

Par la vigueur de son mot flamboyant, fils d'un paysage succulent, le poète propose aux Conquistadores et aux héros de l'émancipation politique et morale des Antilles un voyage intime à l'intérieur de chacun d'eux et à chacun de nous-mêmes, à l'intérieur de chaque culture et de chaque peuple, pour que tout le monde découvre que

«nous sommes, tous, réunis sur un seul rivage» ⁷².

Il lance ainsi un appel de confraternisation qui déclare révolu le cycle et le cercle du voyage maritime expansionniste de l'Occident en Afrique, en Amérique et aux Indes. La mer qui sépare les peuples pourra devenir un trait d'union entre tous «dans ce bruit de fraternité» ⁷³.

L'oeuvre assez vaste d'Edouard Glissant, poésie, essais, théâtre, romans, démontre que l'artiste est un réactivateur. La division des genres n'existe pas chez lui. Ethnologue, historien, philosophe, linguiste, peintre de fresques, dramaturge, Glissant représente dans le contexte global de la francophonie une voix originale qui se fraie des voies nouvelles à l'entente entre les cultures et les langues. En adoptant la langue de la francité, Glissant, si opposé aux purismes normatifs des métropoles des savoirs, refuse d'égrener machinalement ce que lui-même appelle «le chapelet civilisationnel» ⁷⁴ et greffe sur elle, avec

⁷¹ *Ibidem*, p. 127.

⁷² *Soleil de la conscience*, *op. cit.*, p. 60.

⁷³ *La case du commandeur*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁴ *Ibidem*.

une liberté créatrice remarquable, une syntaxe qui se plie à la nécessité tellurique de significations constellées autour du mot matriciel 'Odono', à propos duquel 'Papa Longoué' affirme:

«son sens retourne par devant comme la procession autour de l'église»⁷⁵.

Son langage relève d'une langue créolisée. Il pense que toute langue qui émigre et qui est empruntée par d'autres peuples, se soumet ipso facto à de nouvelles réalités qu'elle cherche à maîtriser. L'impérieux désir de rythme et de chant, la tradition vivante des cultures orales africaines et antillaises, l'intention poétique de mélanger et de confondre les genres, tout cela féconde et enrichit la langue française, qui se restructure pour dire les beautés du Divers. Le poète proclame sans lâcher ses mots:

«L'ère des langues orgueilleuses dans leur pureté doit finir pour l'homme: l'aventure des langages commence»⁷⁶.

Le français, comme d'ailleurs toutes les autres langues dans l'aventure de leur diaspora par le monde intercontinental et interculturel, n'ont plus leurs amarres solidement fixées au quai de départ. La dérive est la loi de leur survie au gré des vents et des marées. Ce sont des langues qui n'appartiennent plus exclusivement à de vieilles cultures écrites, soumises à des grammaires magistralement normatives. Elles veulent dire des rythmes nouveaux et de nouvelles réalités. Elles sont donc langues en copropriété géographique, historique et politique. Si elles furent, au nom de l'Empire, agents de domination sur d'autres peuples, elles représentent aujourd'hui un patrimoine commun qui permet la multiplicité dans l'unité communicative d'ensemble. Glissant recrée le langage et les personnages qui le parlent dans une affirmation péremptoire de métissage linguistique et culturel. Sa fascination pour «la syllabe originelle», pour «le mot scellé» ne fait que remettre en question l'exclusivité que pensait avoir la méditerranéité en matière d'esthétique. La créolisation n'est jamais synonyme d'abâtardissement. Le calque linguistique et culturel de l'assimilation aliène l'esprit, parce

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Cité dans la préface de *Sel Noir*, *op. cit.*, p. 10.

qu'il supprime le tellurique vital. La poétique d'Edouard Glissant est, par conséquent, une espèce de 'frisson' primordial qui crée des rythmes vitaux et établit des relations multilatérales de solidarité qui se frayent les chemins, difficilement accessibles, de l'universalité.

En somme, l'oeuvre d'Edouard Glissant

— Provoque les hommes et les cultures en vue d'une réflexion critique approfondie sur l'Histoire et ses lectures poétiques totalisantes, contribuant ainsi à redéfinir certains concepts de l'Humanisme universel, qui ne doit jamais confondre les parties et le tout.

— Invoque, sans narcissisme, mais avec une véritable conscience axiologique, les forces tutélaires et telluriques de son pays pour éviter l'aliénation séductrice d'un décalquage sans racines ni dans la terre ni dans le sang.

— Convoque tous les langages animés par l'intention poétique à dépasser les barrières géo-historiques des peurs ancestrales ou actuelles et à intérioriser la métaphore du voyage-aventure au tréfonds de la sensibilité de chacun, dans l'harmonie souhaitée et possible des pouvoirs et des savoirs, quelle que soit leur nature et leur géographie.

Ferreira de Brito

SCARRON ET SCARRON II: UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

INTRODUCTION

SCARRON ET SCARRON II: UN CAS D'HOMONYMIE

«Ils ont, pour discours ordinaires,
Des termes bas & populaires,
Des proverbes mal appliquez,
Des quolibets mal expliquez,
Des mots tournez en ridicule,
Que leur sot esprit accumule
Sans jugement et sans raison (...)»¹

Ainsi s'exprimait Scarron, en 1650, dans l'«Epistre à M. D'Aumalle», quand il était en train d'écrire son oeuvre burlesque la plus célèbre, *Le Virgile Travesti*, parodie de *l'Enéide*. C'est toute une théorie d'un genre, qui, suivie avec la rigueur d'un excessif conventionalisme, succombe facilement à la même maladie des genres plus traditionnels. Parce que la parodie vit de l'imitation du rapport avec l'oeuvre d'un autre. Bien sûr, on pourrait facilement trouver un exemple de parodie dans presque toutes les époques, pour qu'on puisse dire qu'elle est «un genre de tous les temps». Même l'*harmonieuse* Antiquité, inscrit parmi ses oeuvres la *Batrachomyomachia*, parodie de *l'Illiade*, écrite par Hipponax et datée du VI^e siècle a.C., époque encore très proche de celle où on situe, plus didactiquement que scientifiquement, l'existence d'Homère. L'intérêt par l'épopée,

¹ SCARRON — *Poésies Diverses*, notes de Maurice Cauchie, Paris, Libr. Marcel Didier, 1947, t. I, pp. 471-473.

ayant une intention burlesque ou non, se révélera aussi, soit à travers la musique d'Offenbach, compositeur de *La Belle Hélène*, soit, déjà au XX^e siècle, dans *La Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono. Mais dans cette continuité, il y a des moments où le genre a un plus grand succès auprès des lecteurs; où il est un des éléments représentatifs d'une époque. Et ce n'est que quand un genre s'épanouit qu'il dévoile son essence.

Ces apogées de la parodie, en général, et plus spécifiquement, de l'épopée «travestie», sont particulièrement brèves: genre à la mode mais toujours sans les honneurs de la littérature classique, pratiquée mais encore plus facilement critiquée, elle exige de ses lecteurs une connaissance, voire une adhésion, simultanée et partielle, soit à l'épopée, soit à sa version ridicule. Ecrire ou commenter une parodie implique de la part de l'auteur et du lecteur la conscience de jouer sur le terrain de l'ambiguïté, de la (con)fusion entre deux textes. On se sent toujours entre deux forces contraires, avec des mots qui, soudainement, peuvent se tourner contre leur créateur, parce que, tout comme dans l'ancien conte enfantin de l'apprenti sorcier, les instruments qu'il manie ne sont pas complètement à lui. C'est surtout cette instabilité, cette oscillation d'intentions qui empêchent la compréhension de la parodie. Elle ne représente pas, sauf quelques rares exemples de poèmes burlesques italiens², une version populaire de l'épopée, capable de raconter, d'une manière accessible, les aventures «inaccessibles» des héros. Mais elle n'est pas non plus, contrairement à l'avis très répandu de quelques critiques de notre époque sans héros, une simple anti-épopée. La définition se révèle beaucoup plus problématique quand on analyse les moments de plus grand succès du genre des époques nostalgiques qui connaissaient fort bien la désillusion.

En conséquence, nous avons choisi deux moments, séparés dans l'espace et dans le temps, unis par un semblable assentiment du public à la parodie de l'épopée. Et deux oeuvres, chacune représentative de son siècle, parodiant deux épopées diverses.

Scarron, Paul, *Le Virgile Travesti*, «Oeuvres de Scarron», nouvelle édition plus correcte que toutes les précédentes, Paris, Bastien, 1786.

² Lalli aurait fait un «travesti» d'une oeuvre de Virgile pour «traduire le poète latin en style agréable et badin pour le rendre accessible à tout le monde». Vide BAR, Francis — *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle*,

Scarron II, J. R. M. — *Les Lusiades Travesties*, Parodie en vers burlesques, grotesques et sérieux, Voyage maritime et pédestre du grand portugais Vasco da Gama, Porto, J. R. Mesnier, 1883.

Le titre, le pseudonyme de l'auteur du XIX^e siècle, tout suggère une continuité du genre, une identification de propos. Mais, est-ce que le burlesque de l'épopée est encore le même, deux siècles passés? C'est quand les ressemblances sont plus volontaires que les différences sont plus significatives. Outre les questions de style individuel, les oeuvres témoignent d'une tradition que chaque époque continue et conditionne. L'essence d'un genre se trouve dans son histoire.

La parodie en France, au XVII^e siècle

Le XVII^e siècle, celui qu' on appelle «le grand siècle» de Racine, de Boileau, de Lully, est, en France, une époque de grandes convulsions, de conflits décisifs pour la civilisation européenne, surtout pendant sa première partie, quand la splendeur n'est pas encore suffisante pour faire oublier les litiges. L'établissement d'un nouvel ordre social sous Louis XIV, est le fruit de nombreuses luttes entre la royauté et les classes de la noblesse et du clergé.

Ce climat tumultueux, d'instabilité politique et sociale, est le décor d'une littérature assez inégale, qu'on pourrait dire «d'esprit baroque» (Tournant), qui aime la transgression, la nouveauté, l'énigme, le bizarre et où l'artifice ne désire pas seulement créer la surprise mais suggérer aussi une petite provocation qui devient peu à peu un élément déjà attendu et de bon ton. La poésie burlesque se développe, ainsi, aisément, sans rien avoir de «marginale», pour utiliser un mot de nos jours, mais étant presque une institution d'époque. Être en butte aux poètes burlesques était signe de célébrité. Dire une boutade sur les figures politiques ou sociales faisait partie du savoir vivre et du savoir faire d'un poète de la capitale. Mme. de Scudéry nous parle d'«une grande multitude de Poètes burlesques», «qui croiront estre assez plaisans, pourveu qu'ils déchirent la reputation ou les ouvrages de quelqu'un et qui, se fiant à la malice de ces lecteurs, ne se soucieront

Etude de Style, Paris, Ed. d'Arrey, 1960, p. XXII, oeuvre qui, en général, malgré son caractère spécifique et le laconisme de son soulèvement stylistique, a, inévitablement, guidé notre travail.

pas mesme de chercher du moins à médire avec art.»³ Notre Scarron semble préparer aussi ses flèches contre la même invasion:

«Tout Paris en est plein presque
Et mesme est fort incommodé
De ce burlesque débordé.»⁴

Pourtant cette poésie semble avoir un public fidèle:

«Par mal-heur ils sont de mise
Toujours quelque ignorant les prise,
Quelque pedant ou quelque fat
Y rencontre du delicat.»⁵

L'abondance est toujours propice aux excès de mauvais cultivateurs du genre. Quand, en 1648-1653, *Le Virgile Travesti* est publié, il était déjà assez difficile de séparer l'ivraie du bon grain.

C'est au XVII^e siècle que le mot «burlesque» est entré dans le français, à travers l'italien, pour désigner le nouveau genre de la mode. En effet, il était déjà présent dans le français du XVI^e siècle, mais il signifiait seulement «ridicule». Les mots «burlesque» et «burle» (ou «bourle») sont employés, notamment, dans la *Satyre Ménipée de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, parodie parue en 1594 contre la faction des Guise. Ils rentreront quelques années plus tard pour qualifier cette poésie pleine d'effets de surprise et d'un vocabulaire bas qui heurtait les règles de bien écrire. Berni et Tassoni se trouvent parmi les auteurs de poésie burlesque lus en France et Saint-Amant indiquait même ce dernier comme étant un de ses modèles les plus admirés⁶. Sur l'usage du mot, Pelisson, dans son *Histoire de l'Académie Française*, nous donne peut-être la confirmation de ce décalage temporel. Se référant à Saint-Amant, l'auteur affirme, en 1652:

«il recueilloit les termes *grotesques*, c'est à dire,
comme nous parlerions aujourd'hui, burlesques.»

³ Mme de SCUDÉRY — *Clélie*, partie IV, I et II.

⁴ SCARRON — *Gazette Burlesque*, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. XVI.

⁵ SCARRON — *Poésies Diverses*, cit., pp. 469-470.

⁶ Préface de *Passage de Gibraltar*, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. XIX.

Sur les relations entre le burlesque français et le burlesque italien vide TOLDO, Pietro — *Ce que Scarron doit aux poètes burlesques d'Italie*, Pavie, Fusi Frères, 1893.

C'est d'ailleurs à Saint-Amant que le critique Francis Bar attribue la première utilisation du terme dans cette deuxième acception, mais en faisant référence aux œuvres italiennes. Ce ne serait qu'après lui que Sarrasin, se servant de ce mot qui «était dans l'air», aurait pris l'initiative d'ainsi désigner les poèmes analogues déjà composés en France.⁷

Cependant, cette popularité du genre italien en France n'indique pas une identification complète du burlesque des deux pays. En France, il incarne une irrévérence contre les lois de la grammaire qu'il ne connaît pas dans le pays d'origine. En 1643, Scarron invoquait ainsi sa Muse pour écrire *La Foire Saint Germain*:

«Souffle-moy, par un camoufflet
Un style qui soit bien grotesque (...)
Et fut-il un peu médisant
J'employray tout, vaille qui vaille.»⁸

Mais il ne faut pas croire que, en France, cette littérature était incompatible avec le souci de la rigueur et pureté de la langue. En 1634-1635, on a fondé l'Académie Française qui aura, quelques années plus tard, une importance décisive dans la célèbre Querelle du Cid, critiquant chez Corneille la transgression des règles classiques. D'ailleurs, est extrêmement significative la publication du *Virgile Travesti*, selon beaucoup la plus amusante œuvre burlesque, à un moment où l'esprit classique gagne de nouveaux défenseurs. Pelisson constatait à l'époque une baisse de l'enthousiasme par le burlesque. De nos jours, Antoine Adam fait remarquer que même Scarron cherche dans cet ouvrage un plus grand équilibre des procédés dits burlesques et un plus grand contrôle des innovations linguistiques. En effet, la dédicace du cinquième livre de sa parodie de *L'Énéide* témoigne

⁷ Pourtant, c'est généralement Scarron qui est considéré comme responsable de la bonne réputation du genre. R. Harmand, dans son *Essai sur la vie et sur les œuvres de Brébeuf* (1897), où il étudie les différents styles des poètes burlesques français, parle de lui comme «le plus heureusement doué». Mais déjà au XVII^e siècle, il était un cas exceptionnel. Loret le qualifie de «génie agréable et divertissant»; Charles Sorel, «un des plus agréables Escrivains de nostre Siecle».

⁸ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, pp. 11-12.

(un peu ironiquement, certes) le besoin de se distinguer des intempérances grossières de quelques poètes de la même «nation»:

«Peut-être que les beaux esprits qui sont gagez pour tenir nostre langue saine et nette y donneront ordre et que la punition du premier mauvais plaisant qui sera atteint et convaincu d'estre Burlesque Relaps (...) dissipera le fâcheux orage de Burlesque qui menace l'empire d'Apollon.»

Chez Scarron, le burlesque ne se limite pas à être une poésie d'opposition à la norme classique. Il y découvre aussi, peu à peu, une esthétique à cultiver, une beauté différente à construire, enrichies d'un vocabulaire et d'un style communément négligés. On ne peut pas éviter la comparaison avec le roman du XVII^e siècle, lui-aussi en quête d'un «réalisme» et d'une «vraysemblance» qui puissent rompre avec les notions traditionnelles. Ce «réalisme» ne signifie pas, en effet, une objectivité du discours: il est, au contraire, la liberté de décrire ou de créer un réel fantastique, des personnages moralement ou physiquement déformés, de transcrire un langage quotidien. La beauté ne serait plus dans l'équilibre mais dans la disproportion. Charles Sorel écrit à ce propos, en 1626, dans l'«Avertissement d'importance aux lecteurs» de son *Histoire Comique de Francion*:

«Je raconte des fables et des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorans qui ne pourront pas penetrer jusques au fonds (...) des choses dont ils ne sont pas capables de remarquer les beautez.»⁹

Mais il y a aussi dans ces «niaiseries», dans ces «choses basses» — «souvent plus agréables que les plus relevées», conclut l'auteur — une connaissance profonde de la grammaire et du lexique français:

«Dans mon livre on peut trouver la langue Française toute entière.»

Le roman, comme le burlesque, prétend, ainsi, une utilisation de toutes les possibilités de la langue, un style qui ne soit pas limité à la bienséance classique. Pour C. Sorel, l'intention de l'écrivain

⁹ SOREL, Charles — *Histoire Comique de Francion*, Paris, Hachette, 1924-1928, vol. I, pp. XIII-XIV.

romanesque doit être celle de «représenter aussi naïvement qu'il se pouvait faire, les humeurs, les actions et les propos ordinaires de toutes les personnes»¹⁰. Le burlesque semble partager cette volonté de décrire les gestes communs, de parler de l'ordinaire, voire du vulgaire, ce qui nous fait croire à un état d'esprit identique de deux genres qui se distinguent formellement. Cette identité était certainement sensible à l'époque, bien que d'une manière diffuse. Scarron, auteur du *Virgile Travesti*, avait du déjà écrit, utilisant parfois les mêmes procédés stylistiques, *Le Roman Comique*. De même, les rares indications théoriques semblent permettre quelques comparaisons fructueuses.

En effet, si Sorel parle de «représenter (...) naïvement», dans le roman, les humeurs de toutes les personnes et le lecteur d'aujourd'hui accepte l'«innocence», la neutralité communiquées par l'adverbe, on lit avec beaucoup plus de surprise cette réflexion sur le burlesque faite par Les Perrault:

«la beauté du Burlesque, cette *douce naïveté qui charme tous les esprits raisonnables*, ne doit pas estre toute renfermée dans la petitesse de son sujet, ny encore moins dans la bassesse des termes, mais (...) elle doit paroistre dans l'invention ingénieuse des pensées, et dans ce tour agreable qu'on leur donne.» (Le souligné est à nous)¹¹.

La bassesse des termes, la familiarité du discours sont, ainsi, insuffisantes pour créer le burlesque. Il paraît exiger la «naïveté» que Charles Sorel cherche pour le roman, une caractéristique qui demande, avant tout, un rôle très actif de la part du lecteur. Plus tard, le même écrivain, faisant un éloge de Scarron dans *La Bibliothèque Française*, identifiant le meilleur auteur du genre avec la meilleure définition de burlesque, utilise de nouveau une expression semblable:

«C'est d'un stile particulier à l'Autheur qui est de faire raillerie de tout (...) ce qui est proprement le Stile Burlesque plûtost que le Comique.»

Et il conclut:

«Le *vray Burlesque naïf* est de M. Scarron.»¹²

¹⁰ *Ibid*, p. XI.

¹¹ *Apud* BAR, F. — *Op. cit.*, p. XXV.

¹² SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française*, 2.^a ed., Paris, Compagnie des Libraires de Paris, 1667, p. 199 et p. 213.

C'est la naïveté, le trait des plus géniaux qui s'oppose à la gratuité et à la simple destruction qui nourrissent un certain burlesque. Il témoigne un propos édifiant qui sert la nature et non pas seulement la vérité moins élégante¹³. Cependant, il ne faut pas conclure qu'elle définit un genre plein d'arrière-pensées ou de mots grossiers qu'un «ingénu» éventuellement utiliserait. L'écrivain «naïf» est un peu comme l'enfant, le bon sauvage ou le bouffon de la cour qui, dans leur inconscience, affirment en accusant, sans en avoir l'intention. La forme contredit le contenu de leur discours: et entre le narrateur et le recepneur s'établit une situation ironique assez subtile:

«Ces resveries là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire.»¹⁴.

Voilà, certainement, la même naïveté aimable des auteurs burlesques qui permet de dire des choses vulgaires d'un air plaisant. C'est peut-être pour cela que le genre qu'ils cultivent, le burlesque, se revêt parfois d'un habit plus somptueux, d'un style plus noble: la parodie d'un texte épique, le «travestissement».

Parodier, se servir d'une structure épique, écrire sur le palimpseste de l'épopée, c'est rendre hommage au texte sur lequel on écrit, céder à une secrète séduction de l'épopée. *Parodos*, étymologiquement «l'autre» (παρά) «chant» (ὠιδή), est un mot qui souligne cette même dépendance. Il ne signifie pas moquerie mais comparaison à travers la différence. En vérité, ce n'est pas Virgile qui est méprisé quand on parodie son épopée.

Le burlesque transforme les héros et les dieux mythiques en communs mortels, maniés par les lois de la nécessité, sans honneur ou vertu. Epaves conduites par le hasard, ils représentent non pas les héros d'antan, mais les hommes du temps présent qui ne croient pas au courage et à l'honneur. Devant la parodie, on prend plus nettement conscience que les mythes créés autrefois, et encore admirés, ne sont plus à notre portée. En effet, la parodie est simultanément admiration

¹³ On a seulement trouvé une brève référence à ce mot dans l'oeuvre sur le burlesque de F. Bar, p. 399, note 36, concernant la phrase des *Perrault*. Il la qualifie de «surprenante» et évalue l'hypothèse de la «naïveté» signaler «l'absence de toute «noblesse» et de tout apparat». Mais, comme on peut constater par les exemples transcrits, une telle signification s'adapte mal aux différents contextes du mot.

¹⁴ SOREL, Charles — *Histoire Comique de Francion*, cit., p. XIII.

et désillusion vis-à-vis «l'autre chant», (l'épopée), vis-à-vis les idéaux humains.

C'est tout un apprentissage des limites de l'homme. Un pessimisme profond pénètre la plaisanterie. «A jest with a sad brown»¹⁵, tel est l'humour du plus irrésistible burlesque.

En effet, on ne peut pas affirmer que la lecture de la parodie passe par un refus plus au moins généralisé de l'esprit classique propice à la création et à la lecture des épopées. Il faut que son public soit suffisamment attiré par le genre sublime pour accepter et comprendre un texte qui en est l'opposé, mais aussi considérablement désabusé pour qu'il puisse rire de sa transformation grotesque.

Cette ambiguïté du lecteur est particulièrement frappante au XVII^e siècle, quand l'acte d'écrire et de lire était restreint à une minorité savante qui, malgré les différences, partageait les mêmes auteurs, la même *Bibliothèque*. L'écrivain est un homme cultivé qui écrit pour d'autres écrivains. Il connaît, parfois personnellement, qui va le lire et qui le critiquera. Le poète burlesque savait, ainsi, que les lecteurs de son oeuvre étaient aussi des connaisseurs de Virgile et d'Homère et il comptait sur cette connaissance. Une enquête sommaire des éditions d'ouvrages classiques pendant la première partie du XVII^e siècle, période traditionnellement qualifiée de «baroque» par rapport à l'époque de Boileau et Racine et qui est celle de la plupart de la production burlesque du siècle, confirme, d'ailleurs, cet intérêt par les antiques. Fixons-nous, par exemple, sur l'*Énéide* de Virgile, parodiée par Scarron entre 1648 et 1652, et son oeuvre en général. Plusieurs éditions en latin circulaient à Paris :

- *Opera*, Virgilius, Parisiis, Seb. Nivellius, 1660.
- *Bucolica, Georgica et Aeneis*, de la Cerda, Lugduni Cordon, t. I 1619(?), t. II 1612(?), t. III 1617.
- *Virgilii Opera*, Lugduni Batavor. apud Abraham, 1622.
- *Opera*, Virgilius, Lugduni Batavor., ex officina elzeveriana, 1636.
- *Opera*, Virgilius, Parisiis, e typographia regia, 1641.
- *Opera*, Virgilius, Schrevelio, Lugduni Batavor., 1661.

¹⁵ SHAKESPEARE, William — *Henri IV*, Part II, Cambridge, University Press, 1965, p. 98.

La liste n'est pas exhaustive et elle exclut les éditions en province, mais la régularité de ces publications dans la langue d'origine est déjà un signe de l'érudition et de l'intérêt constant des lecteurs.

«Assez de gens ont des Bibliothèques Latines et Grecques, qu'ils tiennent pour des Magasins des Sciences»,

nous dit Charles Sorel. Mais il y a également le souci de cultiver la langue vernaculaire, soit à travers les auteurs français, soit à travers les traductions de qualité. Ainsi, Sorel conclut :

«(...) ils ne les açaurent rendre parfaites, sans y joindre nos Livres François.»¹⁶

Déjà au XVI^e siècle on trouve la traduction en français des oeuvres de Virgile par C. Marot et R. Le Blanc. En ce qui concerne l'*Enéide*, on enregistre surtout, la traduction de ses douze livres par Loys des Mazures (aussi bien qu'une sélection des épigrammes du Mantouan, faite par Pierre de Monchaut), chez Micart (1578) réimprimée à Coligny, près de Genève, en 1615.

Publiées en 1640, les oeuvres de Maître François Philon incluent aussi la traduction en vers français des douze livres de l'*Enéide*. La *Bibliothèque Française*, de Sorel, qui faisait référence à la traduction de Mazures, signale encore l'existence d'une traduction postérieure, en prose, par le Sieur Du Tertre, aussi bien qu'une autre de l'Abbé de Marolles¹⁷.

Le burlesque ne semble pas créer un public à lui. Il est, surtout vers les années 50, un genre à la mode qui faisait le plaisir de ceux qui avaient fièrement, dans leurs bibliothèques, quelques-uns de ces livres classiques qu'on vient d'énumérer.

En Italie, le succès de la parodie mythologique est marqué dès le siècle du *Rinascimento*, par des noms illustres comme Berni, Sacchetti, Amelunghi, Grazzini et Bracciolini. Pourtant, en France, la mode ne devient significative qu'après 1630. L'*Eneide Travestita*, de G. B. Lalli, parue en 1633, semble influencer considérablement Scarron, en ce qui concerne notamment l'élaboration plus tardive du *Virgile Travesti*, et le fait est d'autant plus probable que l'auteur

¹⁶ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française, cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid*, p. 167. On peut encore y trouver quelques indications sur l'*Illiade*, traduite par Hugues Salel et Amadis Iamin, mise en prose, plus tard, par le Sieur Du Souhait, bien que sur les traductions de l'*Odyssée*, des *Métamorphoses* d'Ovide et d'autres oeuvres de l'Antiquité.

français avait déclaré connaître l'italien et que son voyage en Italie, en 1635, où il a fréquenté des gens de lettres, coïncide avec le succès de l'oeuvre de Lalli¹⁸. En France, un grand nombre de parodies datent de la même époque. Ce ne sont pas seulement les oeuvres burlesques de Cyrano de Bergerac, de François Colletet, auteur de *Juvenal Burlesque*, de Dassouci créateur de quelques parodies d'Ovide, mais aussi des «travestissements» d'épopées — *L'Odyssee d'Homère ou les Aventures d'Ulysse en vers burlesques*, d'H. de Picou, v.g.

Pendant la publication de *Le Virgile Travesti* de Scarron (1648-1652), les manuels des libraires enregistrent l'existence de plusieurs parodies du thème:

- *Second livre de l'Enéide*, Du Fresnoy, Paris, Tommaville (1649).
- *L'Aenéiade Travestie, livre quatriesme contenant les Amours d'Aenée et de Didon*, Ant. Furetière, Paris, Courbé (1649)¹⁹.
- *La Guerre d'Enée en Italie*, Barciet (1650).
- *L'Enfer Burlesque ou le sixième livre de l'Enéide Travestie* C.M.C.P.D., Paris, 1649.
- *Le Virgile Goguenard ou le sixième livre de l'Enéide Travestie*, L.D.L., Paris, Somnaville (1652), que le catalogue de la Bibliothèque du Roi (Y 957) attribuait à Claude Petit-Jehan, avocat²⁰.

Et les exemples ne se limitent pas à la langue française officielle. On trouve encore un «*Virgilio deguisat, o l'Eneido burlesco*, Del Sr. de Valés, de Mountech, Toulouse, De l'imprimario de Frances Boude», de 1648 et encore, en vers languedociens, *L'Eneido de Virgilio, libré quatriesme, revestit de naou et habilhat à la brulesco (sic), suivi du reour de Didon*, par le Sieur de Bergoing, Narbouno, Domingo Le Cuïrot, 1652.

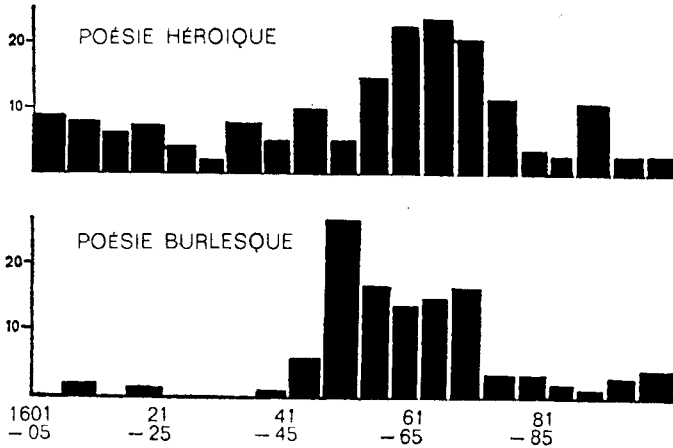
Est-ce que la plupart de ces ouvrages a été provoquée par le succès du *Virgile Travesti*? Ou est-ce simplement cette explosion

¹⁸ Vide TOLDO — *Op. cit.*, *passim*.

¹⁹ La référence à cette oeuvre n'a été trouvée que dans la Bibliographie de BAR, Francis — *Op. cit.*, avec la référence de la Bibliothèque Nationale de Paris.

²⁰ Nous transcrivons ici les mots du *Manuel des Libraires*. Mais ajoutons le critère plus récent fort fondamenté d'A. Adam qui identifie Claude Petit-Jehan avec Henri de Lomenie de Brienne (*Histoire de la Littérature Française*, Paris, Domat, 1974, tome III, p. 365).

presque simultanée des parodies de *l'Enéide* le résultat d'un omniprésent *Zeitgeist*, d'un même esprit d'époque? La méconnaissance de ces textes nous empêche d'en tirer des conclusions précipitées.



Graphique I et II. (D'après les données de MARTIN, Henri-Jean — *Livre, Pouvoirs et Société à Paris, au XVII^e Siècle (1598-1701)*, Tome II, Geneva, Librairie Droz, 1984, p. 1075).

Analysant les deux graphiques sur la poésie héroïque et sur la poésie burlesque, on constate que les pourcentages vérifiés se ressemblent considérablement: l'époque de plus grande production des deux genres est sensiblement la même (cf. 1645-1670). On remarque, pourtant, un rapport proportionnel entre la courbe convexe du graphique de la poésie héroïque et la courbe concave concernant la poésie burlesque.

Mais l'influence de Scarron est, sans doute, reconnue par ses contemporains; et l'influence sur Scarron, un enrichissement de l'écrivain du texte d'origine. C'est que...

«(...) M. Scarron a fait des oeuvres qu'on ne peut pas dire avoir été simplement traduites, parce qu'il y a adjoué beaucoup de choses agreables, & qu'il les a écrites d'un stile si particulier qu'il les a fait toutes siennes.»²¹

Pourtant, si le genre burlesque, tel qu'on le connaît au XVII^e siècle, a eu son âge de gloire, il a été, aussi, atteint par la fatigue et l'indifférence du public qui simultanément commençait à aban-

²¹ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française, cit.*, p. 179.

donner Corneille et à applaudir le jeune Racine. Une nouvelle époque émergeait où le burlesque serait déplacé. Cependant, si la détermination de la fin d'une période est toujours difficile, étant les bornes fixées par commodité didactique plutôt que par amour de la vérité, la détermination de la fin d'un genre est encore plus fautive. Effectivement il ne meurt jamais, il attend seulement un baïsson d'amoureux et que son heure sonne de nouveau pour surgir renouvelé et toujours divers...

Scarron n'a jamais terminé son *Virgile Travesti*. Le huitième livre, le dernier d'un ensemble qui devrait en avoir douze, est incomplet. Faute d'une nouvelle crise de sa maladie tellement pénible?

(«...») les vers burlesques
Que j'avois abandonné presques
Tant l'Oppium m'a hebeté.»²²

Peut-être. Mais, plus sûrement, la conséquence d'une répulsion naturelle soit pour l'oeuvre — qui l'occupait déjà depuis quatre ans — soit pour un genre qui présentait d'indéniables signes de décadence, comme, d'ailleurs, Scarron le constatait depuis quelque temps²³. En 1660, le genre est déjà assez «maudit» et les oeuvres burlesques, notamment la parodie mythologique, deviennent bien plus rares. On trouve, pourtant, les procédés du burlesque explorés par les genres dramatiques, au service de la bouffonnerie ou de la simple surprise scénique. Le théâtre est, au XVII^e siècle, un lieu privilégié où l'écrivain peut acquérir la gloire, en cultivant «l'art de plaire»:

«(...) aucun Auteur n'acquiert de la réputation en si peu de temps que ceux qui ont travaillé pour le théâtre.»²⁴

Le burlesque, qui connaissait bien tous les détours de la plaisanterie, ne peut pas être oublié par la nouvelle mode, même s'il était sévèrement critiqué. Significativement, La Fontaine a mis en scène, avec Champmeslé, *Le Roman Comique* de Scarron; parfois, le vocabulaire de quelques-unes de ses fables dénonce certains

²² SCARRON — «A. M. Maynard», Poésies entre le 10 novembre 1644 et le 27 mars 1647 in *Poésies Diverses*, cit.

²³ F. Bar parle plutôt d'une possible dépendance de la mode. Le genre, n'étant plus en vogue aurait été méprisé par l'auteur: «Peut-être, malgré lui, Scarron publiait des vers de nature à profiter de cette vogue». Vide BAR, F. — *Op. cit.*, p. XVII.

²⁴ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française*, cit., p. 211.

artifices burlesques. Des critiques renommés, comme A. Adam²⁵ et Francis Bar²⁶, sont unanimes à considérer l'influence de la poésie burlesque en général, et de Scarron, en particulier, sur l'oeuvre de Molière. Le Sosie de son *Amphitryon* doit beaucoup plus à l'irrévérence parodique qu'à l'*acetum* de Plaute. A croire aux révélations de son fils, les surprises stylistiques, la finesse d'esprit, la violence des expressions séduisaient, même à contre coeur, le célèbre Racine, qui était d'ailleurs lecteur et admirateur de Scarron²⁷. D'autres rapports pouvaient être encore établis entre le burlesque littéraire décadent et les scènes et costumes projetés et dessinés pour les comédies-ballets féériques de Molière et de Lully, jouées par le majestueux Roi-Soleil. Et même quand le genre burlesque est tombé en disgrâce, Scarron connaît la gloire d'être continué: en 1674, année de publication de *L'Art Poétique* de Boileau, est édité un volume de M. J. Bordeaux avec le titre *La Suite du Virgile Travesty*. D'ailleurs, déjà Moreau de Brasei (ou Brassei) avait parodié les livres IX à XII de *L'Enéide* pour continuer l'oeuvre de Scarron. Des disciples sans maître.

L'Histoire Littéraire semble vivre d'un jeu dialectique entre deux d'esprits: l'un d'eux tend à l'équilibre, à la rigueur, à la mise en valeur de la raison; l'autre, plus impulsif que rationnel, à la rupture et à la dispersion. Comme l'être humain qui n'arrive pas à concilier l'instinct et la discipline, ces deux façons d'envisager le monde semblent s'attirer et se nier réciproquement sans jamais faire une alliance. Le critique Eugenio d'Ors, utilisant la terminologie du gnosticisme, les a appelés *éones*. Henri Focillon et E. R. Curtius parlent respectivement de *phase baroque* ou *maniériste* et *phase classique*.

Hardie et attirante, cette conception dualiste (qui rappelle l'antagonisme de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysiaque présent dans la pensée nietzschienne) est dans la pratique trop rigide. En effet, l'antithèse est toujours, en quelque mesure, la continuation de la thèse et, ainsi, il ne faut pas voir au XVIII^e siècle, une époque qui s'oppose aux valeurs du XVII^e siècle. Il est une de ces époques de transition où les deux esprits semblent essayer l'union possible où l'homme admire simultanément le sentiment et la raison.

Encore une fois, la parodie est liée à l'oscillation (plutôt qu'à l'ambiguïté) des croyances de l'époque. Quand elle apparaît, de nouveau,

²⁵ ADAM, A. — *Op. cit.*, p. 365.

²⁶ BAR, F. — *Op. cit.*, p. 403.

²⁷ «Boileau aurait dit à Louis Racine: «Votre père (...) avoit la faiblesse de lire quelquefois *Le Virgile Travesti*, et de rire; mais il se cachait bien de moi». *Apud* BAR — *Op. cit.*, p. 395, note 49.

au XVIII^e siècle son apparence est déjà une autre. Un exemple paradigmatique est celui de Marivaux, auteur de *Télémaque Travesti*, parodie de quelques livres de *l'Odyssee*. Ici, les héros mythiques sont remplacés par des personnages de la campagne, Brideron et son oncle, qui s'exprimant d'un style sublime et épique, ridicularisent la *Paidéa* homérique, quand Mentor instruit Télémaque. C'est ce que nous qualifierions aujourd'hui de poème heroï-comique: la transformation non pas d'une situation épique dans une situation familière, mais du vulgaire en pompeux. Ce qui est significatif dans ce texte, c'est l'affaiblissement des procédés plus fréquents au burlesque du XVII^e siècle. L'auteur semble refuser les indécrottes, les termes plus brutaux, non pas seulement parce que l'intention de faire un poème héroï-comique ainsi l'impose, mais parce que Marivaux entame une «conversation» avec le lecteur qui cherche une sociabilité et une délicate virulence qu'on peut trouver également dans l'ironie de Voltaire ou dans le tempérament impulsif de Rousseau. On comprend, ainsi, plus facilement l'aversion que Marivaux, auteur de *Télémaque Travesti*, éprouvait par la simple «raillerie». Selon D'Alembert:

«Il regardait avec raison les parodies comme propres à décourager les talents naissants, à contrister les talents reconnus et à jeter sur le genre noble une espèce d'avilissement, toujours dangereux chez une nation frivole, qui pardonne, oublie et sacrifie tout, pourvu qu'on l'amuse.» (D.Alembert, *Eloges*).

Cette méfiance par rapport à la parodie semble être partagée par l'*encyclopédiste* Voltaire qui, le 26 février 1756, écrit dans sa lettre d'Argental:

«La parodie nous tourne en ridicule: un Fréron nous déchire, voilà tout le fruit d'un travail qui abrège la vie.»²⁸

Mais si la parodie suscitait encore ces critiques, c'était parce que le genre n'avait point disparu. Au XVIII^e siècle, plusieurs titres paraissent qui rappellent encore le siècle antérieur, mais les hardiesses deviennent plus rares. D'un autre côté, le public s'élargit progressivement, l'étude des textes classiques fait seulement le plaisir de quelques érudits de plus en plus rares. La crise de l'épopée déclanche significativement la crise de son «travestissement»: La lecture de

²⁸ *Dictionnaire de la Langue Française*, org. E. Littré, Paris, Gallimard et Hachette, 1957, art. «Parodie».

celle-là implique la familiarité avec toute la culture de l'Antiquité et elle exige un ensemble de connaissances qui va dès les noms des êtres divins aux stéréotypes qui désignent les vents ou le soleil. Pour comprendre la parodie de ce «monde supérieur», il faut connaître ce qu'elle parodie, parce que c'est le contraste que met en lumière le burlesque. Si on ne prend pas conscience de cette opposition, le «travestissement» est un texte singulier plein de *quolibets* et de mots familiers. La parodie mythologique, comme l'épopée, est de plus en plus inaccessible au lecteur moyen qui se répandra au XIX^e siècle.

La parodie au Portugal, en 1880

Ravagé, pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, par des guerres successives, atteint par les conséquences de l'indépendance du Brésil, sa principale colonie, le Portugal était un pays qui ne possédait plus les richesses qui faisaient de lui une des plus grandes puissances du monde civilisé. Les malheurs de l'Histoire sont presque toujours plus abondants que les moments de gloire et ils pèsent encore plus quand le passé est plus fort que les amertumes constantes (qui semblent presque fatales) du présent. Les batailles avec l'armée de Napoléon, les révoltes contre les militaires anglais qui, après avoir aidé les troupes portugaises, profitaient de l'absence du roi pour exercer le pouvoir, la guerre civile entre les absolutistes et les libéraux séduits par les idéaux de la Révolution Française, les luttes entre les libéraux vainqueurs, avaient fatigué le pays qui ne connaissait que quelques bénéfices de l'industrialisation. Mais est-ce que le malheur apprend aux hommes le bonheur?

Le régime des petits partis, se révélant dans la pratique extrêmement instable, fut remplacé, avec le temps, par une bipolarisation de positions, une faction étant plus conservatrice et l'autre plus progressiste. En 1871, Fontes Pereira de Melo, du parti régénérateur, commence pour la première fois une période de gouvernement calme et diligente, capable d'entreprendre certaines réformes malgré l'opposition plus systématique qu'intelligente des partis qui réclamaient la faveur populaire. 1873 semble être une année d'opulence et de rêves:

«L'argent abonde, les améliorations publiques sont nombreuses et diverses (...), les publications littéraires étonnent par leur qualité et les constructions dans chaque rue témoignent, si non pas toujours le bon goût, du moins la richesse et souvent la vanité. Il n'y a pas mémoire d'une époque pareille»,

affirme un contemporain²⁹. Les banques se multiplient et à la prolifération bancaire se joint la spéculation, surtout avec des fonds espagnols. Pourtant, quand en Espagne est annoncée la réduction de l'intérêt de la dette, quelques établissements se déclarent insolvable. La panique se généralise. Le gouvernement agit mais il ne peut pas empêcher l'incrédibilité, et la popularité croissante de l'opposition. 1876 est une année décisive pour le parti républicain portugais qui fête la victoire électorale des républicains français.

1877: le gouvernement de Fontes est remplacé par celui du Marquês de Ávila, appuyé par la même majorité. Pourtant, cet appui lui est retiré à partir du moment où le parti progressiste lui donne aussi une approbation inconditionnelle. Fontes est appelé de nouveau en 1878 et reprend son programme réformiste. La majorité est de plus en plus insuffisante pour contrôler l'instabilité parlementaire. Les élections donnent la victoire au gouvernement mais la deuxième ville du pays, Porto, élit un candidat républicain, Rodrigues de Freitas. Les critiques sont constantes et, en Mai 1879, le gouvernement tombe et un membre de l'opposition, Anselmo Braamcamp, forme le nouveau cabinet, dont le travail est seulement facilité par la victoire des progressistes dans les élections d'Octobre. Pendant vingt ans, les deux partis vont alterner au pouvoir: le «rotativisme», nom donné à cette roue de la fortune parlementaire, sera un facteur de relative «stabilité» politique mais surtout un indice du mécontentement des électeurs, voire de leur indifférence.

Encore en mai 1879, l'opinion publique est particulièrement sensible à un scandale: le ministre des Affaires Etrangères signe un traité qui accorde aux troupes anglaises le droit inconditionnel de passer par le territoire portugais et de policer avec leurs navires les eaux portugaises. Cette concession était dangereuse surtout en ce qui concernait nos colonies africaines qui commençaient à intéresser à l'Europe. Déjà en 1815, le Congrès de Vienne avait considéré *mare liberum* le Zaïre et le Zambèze, traditionnellement attribués à la juridiction portugaise. Dès 1785 jusqu'aux grandes expéditions de Capelo et Ivens, on a connaissance de douze voyages à l'*hinterland* d'Angola et de Mozambique. Mais le droit historique perdait sa valeur: il ne suffisait pas de découvrir un territoire: il s'agissait plutôt

²⁹ COELHO, Pinto — *Os bancos em Portugal em 1875*, apud PERES, Damião — *História de Portugal*, Barcelos, Portucalense Editora L.^{da}, 1935, vol. VII, p. 405.

d'en assurer la possession. Braamcamp essaie de modifier les termes du traité mais il ne peut pas éviter la violence des critiques. En 1880, tricentenaire de la mort du poète Camões, le symbole de celui qui a défendu la patrie *et stilo et anse* offre à quelques-uns le plus grand contraste, comparé avec ceux qui la *vendaient à l'étranger*. La majesté des fêtes est accompagnée par des cris d'acclamation à la République. On considère que le gouvernement et le roi ne sont pas à la portée de la situation. Portugal entre, alors, en compétition avec les ambitions de l'Angleterre. En 1886, le ministre des Affaires Etrangères, Barros Gomes, présente au pays son projet de constituer l'Afrique Méridionale Portugaise, unissant Angola à Mozambique. Quatre ans plus tard, une expédition de Serpa Pinto à l'intérieure de l'Afrique se dispute avec quelques indigènes dans un territoire que l'Angleterre affirme de sa juridiction. Le 11 janvier 1890, le gouvernement britannique présente son *Ultimatum*:

«Que toutes les forces militaires portugaises actuellement au Chire et dans les pays des Mokololos et Machonos se retirent (...) Mr. Pitrè sera obligé (...) d'abandonner immédiatement Lisbonne, accompagné de tous les membres de sa délégation, si une réponse satisfaisante n'est pas reçue jusqu'à ce soir.»³⁰

Le roi fait réunir le Conseil qui décide, prévoyant «toutes les conséquences» de la rupture avec l'Angleterre, de céder aux exigences de l'ultimatum. Tout le pays sent l'humiliation de renoncer ainsi à ses rêves. «La carte rose» de Barros Gomes se montrait aussi terne que la couleur de son nom.

«La carte rose! L'expression condense toute une philosophie (...) elle peint avec vigueur et fidélité le tempérament d'un peuple.»³¹

C'est donc dans cet état d'esprit que les portugais sont séduits par la vie et l'oeuvre de Camões. Les hommages au poète, auteur de l'épopée *Os Lusíadas*, les études critiques, les conférences, les éditions commémoratives du tricentenaire de la mort du poète ne font que justifier l'intérêt que ce héros suscitait dans toutes les factions de la vie politique et intellectuelle portugaise.

³⁰ *Dicionário da História de Portugal*, org. Joel Serrão, Porto, Liv. Figueirinhas, 1971, vol. IV, p. 222.

³¹ *Ibid*, p. 221, ref. Basílio Teles.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Curieusement, quand on regarde la liste hypothétique des parodies basées sur l'épopée nationale, on constate que la plupart de ces oeuvres a été écrite pendant cette même période d'exaltation des valeurs épiques. Indiquons, ainsi, quelques-uns de ces titres :

— *Os Lusíadas do século XIX. Poema heroi-comico (Parodia)*, par F. A. d'Almeida (Lisboa, Typographia da sociedade typographica Franco-Portuguesa, 1865).

Cet ouvrage, dont le titre témoigne bien l'actualité de la parodie, sera continué, en 1884, chez au autre éditeur :

— *Os Lusíadas do seculo XIX. Poema heroi-comico (Parodia)*, vol. II par le même auteur (Lisboa, Livraria editora de Tavares & Irmão, 1884).

— *Dinheiro!* (Trad. Argent!), par Faustino Xavier de Novaes, (*Poesias Posthumas*, Porto, ed. António de Sousa, p. 14 a 49). Cette parodie ne concerne que le chant premier, le plus connu d'*Os Lusíadas*.

Et bien sûr notre parodie :

— *Les Lusíades Travesties, parodie en vers burlesques, grotesques et sérieux*, par Scarron. II, J. R. M. (Porto, Tip. A. J. da Silva Teixeira, ed. J. R. Mesnier, 1883) ³².

D'autres titres, plus anciens mais présentant la curiosité d'avoir été ré-édités sensiblement à la même époque, sont des parodies, généralement de production collective, composées sous le signe de Bacchus :

— *Festas bacchanaes: conversão do primeito canto dos Lusíadas do grande Luiz de Camões vertidos de humano em o de-vinho, por uns caprichosos* (Trad. Fêtes Bacchanales: transformation du chant premier des Lusíadas du grand Luiz de Camões, converti d'humain en du-vin par quelques capricieux), Manuel do Valle, Bartholomeu Varella, Luiz Mendes de Vasconcellos, Manuel Luiz, 1589, manuscrit, édité en 1845.

³² *Les Lusíades Travesties* terminent leurs dix chants avec l'indication de «Fin de la première partie». Pourtant, aucune des trois bibliothèques où nous avons trouvé le livre — Bibliothèque Générale de Coimbra, Bibliothèque Municipale de Porto, Bibliothèque Nationale de Lisbonne — n'avait pas, dans son catalogue, le deuxième volume promis qui, probablement, n'a jamais été écrit.

— *Parodia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589* (Trad. Parodie du chant premier des *Lusiades* de Camões par quatre étudiants d'Évora en 1589), Ed. Fernandes, Lisboa, 1880.

On rencontre de nouveau Scarron, cette fois-ci dans des circonstances bien curieuses. En effet, un de ces auteurs de parodie, choisit comme pseudonyme le nom de l'auteur burlesque de la France du XVII^e siècle. Mais qui est ce Scarron II qui publie, en français, dans la ville de Porto, une parodie des *Lusiades*?

L'identification du pseudonyme Scarron II

Les initiales qui accompagnent le pseudonyme, J. R. M., sont le seul indice pour son identification. Effectivement, elles coïncident avec le nom de l'éditeur, J. R. Mesnier, indiqué aussi dans le frontispice de l'oeuvre. Le choix du nom de Scarron, auteur avec lequel les lecteurs portugais n'étaient sûrement pas familiarisés, la rédaction en langue française, assez à la mode dans les milieux littéraires du Portugal mais, quand même, assez rare dans les éditions nationales, le nom français de l'éditeur tout semble confirmer cette hypothèse. Telle est, d'ailleurs, l'opinion de Brito Aranha, continuateur du *Diccionario Bibliographico Portuguez* de Francisco da Silva Inocêncio³³). Mais, quand on essaie de savoir un peu plus sur J. R. Mesnier, les conclusions sont considérablement plus incertaines.

La famille Mesnier ne menait pas une existence obscure dans la société portugaise. Tiago Roberto Mesnier, tel est le nom qui figure dans les dictionnaires, marié avec Mme. Marie Elodie Ranzon, était un industriel français qui s'était établi à Braga, où il a même fondé un collège, l'*Instituto Bracarense*. C'est là que ses deux fils, nés à Porto, commencent leurs études et les succès qui marquent leurs vies. Raul Mesnier de Ponsard (2/4/1849-1914) s'est dédié aux sciences mécaniques, ayant présenté plusieurs projets d'armes de feu et d'une innovatrice machine à calculer qu'il appelait *Arithmotechno*. Comme ingénieur, il a construit plusieurs ascenseurs publics, les

³³ INOCÊNCIO, Francisco da Silva — *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1908, vol. XIX, p. 10. *Vide* encore sur Raul Mesnier et Pedro Gastão Mesnier, respectivement, vol. XVIII, p. 156 et vol. XVII, p. 204, aussi bien que la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, Lda., s.d., «Mesnier».

plus célèbres desquels se situent à Braga (au Bom-Jesus) et à Lisbonne (Santa Justa). Pedro Gastão Mesnier (23/9/1846-27/3/1884), d'un tempérament plus inquiet, a dispersé son attention par les arts et les sciences. Attiré par l'Orient, il a suivi le Visconde de S. Januário, gouverneur de l'Inde Portugaise. Sa fonction de professeur et la sagesse de ses conseils dans les affaires de l'administration coloniale suffiraient pour être respecté si l'astuce et la bravoure — démontrées pendant le typhon de 1874 et une révolte de l'armée indigène — n'étaient pas aussi des caractéristiques de sa personnalité. Sa bibliographie inclut des essais de géographie, d'anthropologie et des articles sur la politique nationale. Mais c'est surtout son petit ouvrage sur les lieux fréquentés par Luis de Camões le long de ses mésaventures, *A Odyssea camoniana*, qui nous intéresse.

En vérité, il est le résultat d'une conférence faite dans le salon de la Trindade, à Lisbonne, le 16 mai 1880, à l'occasion des grandieuses célébrations en honneur du poète. Mais plus curieuse est l'indication de l'éditeur qui figure avec le nom de Raul Mesnier. Faut-il, alors, conclure qu'il s'agit du même éditeur des *Lusiades Travesties*, J. R. Mesnier, voire de son auteur? Même si l'ouvrage a été édité à Porto, comme la parodie en question, une conclusion affirmative serait toujours susceptible de provoquer le doute. De même, si on identifie ces initiales, J. R. M. avec Raul Mesnier, on se trouvera, également, devant une supposition qu'aucune preuve ne peut soutenir. D'ailleurs, la seule solution qui nous reste, peut-être la plus correcte, celle de tracer une biographie de l'auteur de la parodie à partir de son oeuvre, ne fait pas coïncider les données avec la vie de l'ingénieur ou de son frère.

Les informations biographiques ne sont pas rares. *Les Lusiades Travesties* commencent avec une invocation lyrique à l'épouse de l'auteur qui serait au Brésil. En effet, on trouve dans les *Essais divers* qui sont à la fin du livre, après *Les Lusiades Travesties*, quelques poèmes qui nous parlent de la joie de revoir sa femme et de la douleur de quitter sa «patrie adoptive» et la noble ville de Porto, où il semble laisser ses amis et beaucoup de l'histoire de sa vie d'exilé.

«Dans tes murs glorieux, tous *mes enfants* sont nés
 Dans ton champ de repos, plusieurs sont inhumés!...
 C'est après quarante ans de tranquille existence (...)
 (...) *Je suis déjà vieux*
 Et mes pleurs, aujourd'hui, sont mes derniers adieux.»
 (le souligné est à nous).

J. R. Mesnier devrait ainsi être arrivé au Portugal vers 1840. Tout indique qu'on est devant l'industriel Tiago Roberto Mesnier, père de Raul et Pedro Gastão. Et le mystère se résout peut-être, quand on fait la traduction du nom par lequel il était connu au Portugal: Jacques (Tiago) Robert Mesnier cela veut dire, J. R. M., l'auteur probable des *Lusiades Travesties*.

Accordons, pourtant, que la décodage du pseudonyme ne se base que sur cette identité des initiales.

Mais pourquoi Tiago Roberto Mesnier quitterait le Portugal, où il était considéré et où sa famille jouissait une excellente réputation-«(...) la Fatalité me condamne à l'exil.» Pourquoi, d'ailleurs, aurait-il quitter sa patrie? Malgré l'investigation réalisée, nous n'avons rien trouvé.

Pourtant, le simple soupçon d'être plus proche de la vérité nous a fait regarder avec plus d'attention la référence que nous avons sur un autre livre, signé avec le même nom: J. R. Mesnier. Il s'agissait, non pas d'une parodie à l'épopée, mais, très curieusement, d'un essai sur l'épopée.

—J. R. Mesnier — *Epopée. Oeuvre de charité*, Porto, Tip. Occidentale, 1885³⁴.

Et on constate de nouveau cette fascination par l'épopée qui semble inséparable de l'histoire de la parodie. Scarron, en 1648, était le poète burlesque à la mode qui faisait du succès avec son *Virgile Travesti*, dans un pays qui oscillait entre le mousquetaire de geste bravard et le gentilhomme de la cour. Deux siècles après, un français exilé au Portugal reprend son nom et écrit *Les Lusiades Travesties* dans un pays qui essaie de concilier le rêve d'un Empire avec la dégradation politique. La distinction n'est pas tellement distincte.

L'intention de cette étude n'est pas de déceler les caractéristiques individuelles de Scarron ou de son homonyme. Il s'agit plutôt de voir dans les deux oeuvres une sorte de continuité. Un auteur du XIX^e siècle reprend le témoin d'un autre du XVII^e siècle: est-ce qu'ils peuvent encore être sensibles aux mêmes sujets, est-ce que la parodie est créée

³⁴ Cet exemplaire est à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, réf. n.º L. 4534 P.

et lue de la même façon? Le style, le vocabulaire utilisé, les champs sémantiques plus explorés peuvent nous parler non pas seulement d'un auteur mais aussi d'un genre qui nie, par principe, les soucis stylistiques de l'épopée. Mais comment est-ce que la parodie concilie cette négation avec l'imitation? La rhétorique, l'art de convaincre, cultivée par les esprits plus classiques, qui font de l'écriture un acte de volonté et de discipline, semble être négligée en profit de la liberté que le burlesque exalte. Au XIX^e siècle, comme au XVII^e, la parodie ne peut pas être comprise sans l'épopée, sans les rapports qu'elle établit avec la rhétorique du genre épique, «l'autre chant».

C'est, sûrement, dans un nouvel art de convaincre qui réside l'âme de la parodie. Dans une certaine mesure, Scarron et Scarron II ne sont qu'un seul...

UNE RHÉTORIQUE DU «TRAVESTISSEMENT»?

La parodie est, nous venons de le dire, un genre qui propose une imitation de la noble épopée. Soit par la transgression de ses normes, soit par l'appropriation de ses personnages et de sa structure, elle est comme ces êtres qui ne peuvent pas désirer la mort de l'ennemi parce que la mort de l'adversaire signifierait leur propre mort.

«Virgile nous l'a dit», s'exclame bien souvent notre Scarron. «C'est d'un grand Port, la véritable histoire», affirme son homonyme, invoquant le génie de Camões. Ils font dépendre la vraisemblance de leurs récits d'une *Autorité*, d'un autre texte écrit par des auteurs épiques de renommée, Virgile et Camões; ainsi, le public ne pourra pas se douter de la vérité de ce qu'ils racontent. En effet, rarement Virgile et Camões ont dit ce que ces poètes burlesques essaient de «vendre» à leurs lecteurs. Où on croit trouver un discours de louanges, on trouve la ridiculisation du noble; la fantaisie est au lieu du fantastique. Le discours parodique devient, en réalité, un *non verum consilium* qui prend le lecteur au dépourvu. Ainsi, la parodie commence par exiger de celui-ci un rôle extrêmement actif dans la compréhension du texte. Devant ce style qui caractérise le récit voilé, et que les anciens rhétoriciens classaient d'*acutum dicendi genus*, il est invité à faire son propre raisonnement, à déceler où est l'invention et où est la tradition.

De l'autre côté, l'écrivain est un créateur d'ambiguïtés et d'effets de surprise: l'ordre, la raison, la clarté sont abandonnés pour faire

place au paradoxe et à la bizarrerie qui sont des procédés de confusion intellectuelle. C'est au lecteur de reconstituer un message. C'est à l'écrivain de le dissimuler. Convaincre, certes, mais d'une façon qui refuse la simplicité, l'organisation d'idées et concepts, bref, les principes traditionnels de la bonne *inventio* rhétorique.

La parodie devient un subtil jeu de cache-cache entre l'écrivain et le lecteur, complices pour l'intelligence d'un récit. Pourtant, on ne peut pas accuser ni l'un ni l'autre de fausses conclusions: ils ont, tous les deux, des responsabilités limitées.

Le lecteur dans le texte de la parodie

Etant considérable l'importance du lecteur, on comprend mieux les références qui lui sont faites fréquemment par le poète burlesque. Dans *L'Enéide* ou dans *Les Lusiades* on ne remarque pas cette présence des personnalités de l'auteur et du lecteur. On compte non pas sur un individu mais sur une entité collective et abstraite qui unit les membres de la communauté. L'épopée est une légende nationale, un *monde fermé* qui aspire à l'universalité et à l'intemporalité. Elle exclut le détail qui disperse l'attention du lecteur ou qui particularise une action secondaire. L'épopée est «concentrationnaire»: elle évite la fuite de personnages et de situations vers d'autres domaines, et préfère la ressemblance à la différence. Effectivement, tous les personnages sont également nobles et même les hommes possèdent un statut de héros qui les approche des dieux. Il n'y a pas le Mal (qui s'oppose au Bien): il y a seulement l'Adversaire. Dans *L'Enéide*, Junon et Vénus sont des déesses puissantes qui combattent ou aident le héros Enée, fils, d'ailleurs, d'une déesse. Dans *Les Lusiades*, la signification des attitudes de Bacchus et de Vénus est la même par rapport à Vasco da Gama, commandant de l'expédition portugaise aux Indes et représentant de l'héroïsme de son peuple. Tous ces personnages sont en apparence — gestes et paroles — ce qu'ils sont en essence. Ils ne trompent pas le lecteur qui reçoit leurs actes non pas comme une surprise mais comme une confirmation de leur noblesse. Entendre les histoires de *l'édos*, c'est plonger dans l'harmonie de la répétition, renouveler le plaisir d'écouter encore une fois ce qui est «déjà connu».

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Au contraire, la parodie est un discours personnel, un effort de décodage de ce qui est « naïvement » dit. La relation établie est une relation entre individus. L'auteur intervient, commente, parle de soi. De même, il se dirige au lecteur et dialogue avec lui.

« Puisque Virgile n'en dit mot (...)
Noble et discret Lecteur vous plaise
Permettre aussi que je m'en taise » (V. T., p. 16)

Dans l'oeuvre de Scarron II, après la révolution romantique, les références sont encore plus abondantes et accompagnées parfois d'une familiarité qui permet à l'auteur de parler de ses faiblesses et limites:

« Mon quart est assez long, j'ai besoin de repos (...)
Ma muse n'en peut plus, a la jambe qui traîne (...)
Mais avant, pardonnez, o lecteur, o lectrice,
D'avoir si mal rempli votre juste caprice » (L. T., p. 72)

On rencontre dans cette parodie du XIX^e siècle, un nouvel élément à considérer: le public féminin. Comme dans le genre romanesque, l'écrivain de la parodie se dirige plus spécifiquement aux femmes, qui deviennent une partie importante des acheteurs de livres. Un critique faisait remarquer que, parfois, les romans du créateur de *La Femme de trente ans* et d'*Une fille d'Eve* étaient achetés deux fois pour la même maison. L'une par le père de famille, qui le lisait croyant le livre immoral, l'autre par sa femme qui commandait au libraire les derniers succès romanesques, pleins d'aventures passionnantes. C'est un peu à ces *qui pro quo* en famille que Scarron II fait référence: sa parodie, d'un genre traditionnellement licencieux, peut être lue par tous:

« Le fils pourra le lire en absence du père
La fille en permettra la lecture à sa mère. » (L. T., p. 2)

Ici, on trouve même une certaine complicité qui touche la galanterie:

« J'attends de vos petites mains
Un bruit doux, et le plus doux signe
Que mes chants n'ont pas été vains » (L. T., p. 213)

Bien sûr, on peut toujours dire que le rôle des femmes dans la culture du XVII^e siècle avait une importance considérable. Scarron et Charles Sorel connaissaient bien les petits cénacles et les ruelles de Paris. Mais écrire au XVII^e siècle est bien différent d'écrire à l'époque des idéaux démocratiques et le mécène ne se confond pas avec un acheteur de livres, personnage vague et abstrait que l'auteur doit captiver. De même, le fait d'écrire pour une élite de lecteurs conditionne énormément l'activité de l'écrivain de la parodie qui utilise un style libre:

«Amateurs, critiques et romanciers sont souvent les mêmes personnes. L'opposition politique, la philosophie non conformiste ont su s'exprimer dans les romans satyriques, dans certaines allégories, dans les utopies de la fin du siècle sans que le genre romanesque, au XVIII^e siècle, ait eu le pouvoir contestataire qu'il prendra, presque par nature, au siècle suivant.»³⁵

Ce ton contestataire atteint aussi la parodie, qui accentue le côté satyrique du burlesque. L'engagement de Scarron II dans la politique de son temps (*vide*, par exemple, les considérations sur les menaces de John Bull) est beaucoup plus évident que celui de l'écrivain du XVII^e siècle. Devant le «grand public», les auteurs cherchent une plus grande intimité avec le lecteur; visage anonyme parlant à ces visages anonymes, il peut croire que la contestation du présent est plus facile. Dans la société de masses, on cherche l'originalité, cette forme d'intimité narcissique, souvent avec désespoir, jusqu'à l'incompréhension d'un texte. D'où la mise en valeur du critique et du langage métalinguistique en général. Expliquer écrire sur ce qui est déjà écrit compense, en quelque sorte, la crise de création littéraire: voilà un phénomène que le XX^e siècle comprend encore mieux que le XIX^e siècle.

Pourtant, la parodie de l'épopée, un texte qui transforme un autre texte, n'a pas connu un développement à considérer. Encore une fois elle semble accompagner la réception de l'épopée. De caractéristiques différentes, elle maintient, surtout dans le texte de Scarron, une surprenante identité avec le texte classique.

³⁵ Cf. COULET, Henri — *Un siècle, en genre*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mai-août 1977, 77^eme année, n.° 3-4, p. 367.

Mais si la parodie concède quelques références au lecteur, elle dissimule cette possibilité de dialogue avec une défense vigoureuse de son autonomie et une provocante indifférence pour l'opinion publique Scarron, dans la dédicace à Dame Guillemette, en 1648, dénonçait déjà la dépendance de l'écrivain :

«Depuis que les Auteurs font les gueux en Vers ou en Prose, l'Épître liminaire ne passe que pour une estocade & quand le Mécenas n'a pas eu la force de la parer, il ne regarde plus celui qui l'a portée que comme ravisseur de son bien. Un Auteur a beau présenter son livre en souïrant, celui qui le reçoit n'en devient que plus sérieux (...) à la veue d'un Livre qui ne leur promettoit pas moins que les faire vivre éternellement.»³⁶

La déformation physique de l'écrivain, étant symboliquement l'expression d'une esthétique de la laideur et du déséquilibre, est présentée par Scarron. Dans la dédicace «au lecteur qui ne m'a jamais veu», qui introduit le poème à Voiture, *La Relation Veritable*, il se présente :

«Tu murmureras sans doute, car tout Lecteur murmure & je murmure comme les autres quand je suis Lecteur (...), & trouveras à redire de ce que je *ne me montre que par le dos*. Certes, ce n'est pas pour tourner le derrière à la compagnie, mais seulement à cause que le convexe de mon dos est plus propre à recevoir une inscription que le concave de mon estomac, qui est tout-couvert de ma teste penchante.»³⁷

Scarron II, curieusement, semble imiter son homonyme quand il se fait représenter par un vieillard qui, montrant son dos, écrit sur une table, devant une image du diable. Et l'auteur s'explique :

«Voici son portrait véritable,
Véritable mais ressemblant.
En faisant le tour de sa table
Vous verrez l'auteur par devant.»

³⁶ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, pp. 283-284.

³⁷ *Ibid.*, pp. 359-360.

C'est celui-ci qui, initialement, montre le dos au lecteur. Mais c'est le lecteur qui, en cherchant le visage de l'auteur, occupe la place du diable. Le premier écrit mais c'est le second qui est responsable de ce qu'il croit lire.

Cette indifférence va jusqu'à la spontanéité de son écriture. Au contraire de ces «rimeurs qui liment et liment leurs vers», l'écrivain burlesque dit qu'il ne travaille pas sa poésie. La rime, les analogies, le rythme des octosyllabes favorisent une écriture presque «automatique» et excluent les préoccupations des plaisirs du lecteur:

«Les [vers] suivants seront-ils parfaits?
Je n'en sais rien, car je l'ignore» (L. T., p. 31)

Et Scarron, dans son poème *La Foire Sanct Germain...*

«Bannissons de nostre penser
Tout souvenir qui le travaille.»³⁸

Le texte marque son propre rythme et la création devient une production qui dispense l'auteur:

«Je ferai manoeuvrer ma fabrique de vers.» (L. T., p. 13)

Une mélopée immense berce le lecteur. Une tension subtile s'établit, ainsi, entre la monotonie et les effets de surprise cherchés aussi par le burlesque.

Mais d'autres axes de force, qui touchent de plus près le texte littéraire parodique, doivent être tracés: ceux qui concernent les niveaux de discours et les *tropes* de cette rhétorique.

³⁸ L'irresponsabilité est, d'ailleurs, inséparable de l'ignorance sur le sujet traité.

«Autres vents, dont les noms j'ignore (...)» (V. T., p. 10)
«Au moment de partir, vient un vieux rabacheur
Qui, je ne sais pourquoi, voulait leur faire peur.» (L. T., p. 16)

La parodie, qui est aussi un ensemble de parallélismes, d'antithèses, de rimes, d'analogies de toute sorte, fonctionne un peu par elle-même, presque involontairement, automatiquement. Un mot appelle un autre mot, un son un autre son et le texte semble parfois une musique sans mots.

«Je vous dirai qu'il étoit ample
Non que je le sache autrement.
Mais pour rimer plus aisément.» (V. T., p. 180)

La forme est, encore ici, plus important que le contenu.

PREMIÈRE PARTIE

Les niveaux de discours et leur topique

Les règles de bien écrire, considérablement plus rigides au XVII^e siècle qu'elles le sont de nos jours, établissaient, ayant pour base les textes classiques, des modèles paradigmatiques de récits littéraires, qui constituaient plusieurs styles d'élocution, plusieurs *genera*. Les rhétoriciens du Moyen-Age avaient même cherché à comprendre la totalité de la création littéraire à travers l'oeuvre de Virgile. Le schéma, encore aujourd'hui présent dans quelques grammaires, était bien connu des écrivains-«académiciens» du XVII^e siècle. On considérait :

- a) Le *genus humile*: ce discours, orné seulement de quelques figures de style, joint la simplicité des procédés à l'efficacité des mots. Essentiellement appellatif et didactique, il correspond aux *Eglogues* du poète classique.
- b) Le *genus medium*: sa fonction principale est de faire plaisir au lecteur. Le style doit être gracieux, dénotant un équilibre de procédés. Il correspond au lyrisme descriptif et le modèle virgilien est fixé par *Les Géorgiques*.
- c) Le *genus sublime*: plus qu'instruire ou faire plaisir, le *genus sublime* veut émouvoir. Les figures de style utilisées cherchent, ainsi, à provoquer dans le lecteur des sentiments assez forts, voire pathétiques. A l'ampleur de ces sentiments correspond la majesté des figures de style et l'érudition des expressions utilisées. *L'Enéide* est l'exemple signalé.

Ayant la qualité de marquer distinctement la supériorité de l'épopée, cette «roue de Virgile» se prête mal à l'identification d'autres genres littéraires, généralement ambigus. V.g. la parodie ne peut être classifiée de simple, gracieuse ou sublime. Mais est-ce que le problème qu'elle nous pose est vraiment une question d'ambiguïté ?

Encore au niveau du discours, la parodie semble exister en fonction d'un seul genre, l'épopée, celui qui représente ce qu'il y a de plus noble dans la littérature, l'expression que tout écrivain considérait comme un idéal seulement atteint par les «happy few». Epopée et parodie mythologique semblent même partager ce goût

de la majesté, de la provocation perturbatrices. Un élan pathétique inspire aussi, parfois, l'écrivain burlesque:

«Un flot jusqu'au Ciel l'éleva
Puis aussitôt le flot creva
Laisant en mer une ouverture
Où chacun vit sa sépulture.
Trois vaisseaux des vents maltraités
Dans les rochers furent portés:
Trois dans les écueils s'ensablèrent.» (C. T., p. 9)

Malgré quelques différences, l'intonation ressemble à celle de *l'Enéide*, exactement dans le même épisode:

«Quelques-uns sont suspendus du haut des flots, les autres découvrent la terre au coeur des vagues entrouvertes; le sable jaillit avec fureur. Trois navires, que le Noto enlève, sont jetés contre les rochers invisibles.» (E. I.)

Fidèle aux textes parodiés, la parodie se lie irrémédiablement à la magnificence épique. Mais est-ce que cette identité se vérifie seulement dans le sens de la parodie? C'est, quand même, avec une plus grande surprise qu'on découvre dans l'épopée grecque, surtout dans la plus ancienne, *L'Illiade*, quelques passages qui semblent être écrits par un habile poète burlesque. Mais un exemple sera toujours plus éloquent pour parler de cette familiarité qui atteint parfois les êtres divins. *Aliquando dormitat bonus Homerus* et *l'édos* peut occasionnellement raconter un épisode de «vaudeville»:

«Zeus, qui joint les nuages, lui répond, très indigné:
Entreprise funeste est celle-ci, si tu m'obliges à avoir une discussion avec Hera quand elle viendra me provoquer avec ses mots contondants. Elle discute toujours avec moi devant les dieux immortels et m'accuse d'aider les troyens en combat.»
(Il., I, 518-522)

Et que penser de cette famille divine suggérée par les conseils d'Héphestos, quand il avertit sa mère Juon de la force de Zeus?

«Sois patiente, ma mère, et supporte tout, bien que difficilement, pour que je ne voie pas de mes yeux frapper sur celle que j'estime. (...) Un jour, déjà, quand j'ai voulu te défendre, il m'a pris par le pied et m'a jeté hors du territoire

sacré. J'ai volé pendant toute une journée; et au coucher du soleil, je suis tombé à Lemnos, à bout de souffle (...).

Ainsi parla-t-il et Héra, la déesse des bras blancs, sourit, et souriante a pris la tasse des mains de son fils.

Un rire intarissable s'éleva parmi les dieux bienheureux regardant Héphestos qui se fatiguait par tout le palais.»
(*Idem*, I, 517-521)

Le rire, et non pas seulement le sourire, est au visage des dieux immortels (si semblables aux hommes, d'ailleurs) même s'il représente une certaine indiscipline, une décontraction de l'esprit qui s'abandonne librement à son humeur. Mais ce qui est rare dans l'épopée devient un objectif de la parodie. Provoquer le rire, «dire des plaisanteries», utilisant «un style bouffon», selon l'expression de Scarron, tel est le but du poète. Pourtant, une certaine gratuité des plaisanteries, cette «naïveté» qui touche l'irresponsabilité, l'élaboration d'un texte qui pourrait vivre simplement de la destruction d'un autre plus noble, la familiarité provocante qui avilit le divin et l'héroïque ne servent qu'à dissimuler le sérieux propre de l'épopée.

«*ludendo scribens seria*», vantait Sarrasin à Scarron.

Cela est particulièrement évident dans un style parodique ou la familiarité côtoie la splendeur du sublime.

I. LE LANGAGE FAMILIER

En préférant, du moins en apparence, l'indiscipline et l'indifférence, la parodie mésestime, inévitablement, la volonté et l'effort humain. L'idéal de vie réduit à la médiocrité, l'existence devient un exercice des désirs instinctifs, pour lesquels la survivance est beaucoup plus importante que les valeurs éthiques. L'honneur est une extravagance sans aucun sens quand un «héros» fuit le combat ou l'accepte dans un moment d'irréflexion:

«A tous ceux de notre brigade
Qui n'aimaient pas la coustillade
Et moins encore certains coups
Qui font au corps de vilains coups.» (V. T., p. 98)

«En effet, j'eus grand tort d'engager une lutte,

D'entrer dans un combat où j'ai fait la culbute.» (L. T., p. 186)

Le héroïsme est une déraison, un acte injustifiable. Si dans l'épopée, il est signe de l'excellence de l'âme, ici, il est signe de folie, de perturbation mentale propre d'un esprit léger et confus.

«J'avais alors le visage
D'un homme qui n'était pas bien sage.» (V. T., p. 102)

Ou simplement un produit de l'ivresse. Les références au vin sont un peu partout. De telle façon qu'on hésite à croire à la *bona fides* de l'écrivain, même s'il a créé l'ambiguïté usuelle:

«Tous ces braves gens étaient ivres...
Ivres de vin? non de courir (...)» (L. T., p. 11) ³⁹

Également la guerre, occupation des héros, est décrite comme «un maigre passe-temps», «une dangereuse mascarade» (V. T., pp. 113/105) et toujours un acte insensé qui occupe les hommes comme un jeu d'enfants, aussi absurde qu'innocent:

«Ils mettent le feu sans raison
Et je crois que c'est par malice.» (V. T., p. 100)

On comprend, donc, plus facilement, que l'alternative à l'héroïsme épique soit, pour la parodie, l'exaltation de l'insignifiance et des valeurs du quotidien. Non plus le passé ou l'avenir mais le présent, tout court, comme si les premiers n'étaient qu'un rêve ou des niaiseries de luxe pour un être qui limite ses désirs à son corps.

Liée à la comédie par cette banalisation des actes humains et par la fausseté de quelques croyances qui peuvent encore tromper l'homme à partir du moment où elles revêtent l'égoïsme d'un courage altruiste, la parodie essaie simultanément d'interroger les lecteurs sur les principes fondamentaux de la vie et de la civilisation. On y trouve, ainsi, une maïeutique subtile qui *implicitement* suppose une autre vérité: elle pose au lecteur une fausse situation et dissimule sa vraie position.

³⁹ Le vin, à l'origine du sommeil ou du délire, deux formes d'inconscience, est une référence constante dans le texte de la parodie et du burlesque en général. Scarron a même écrit plusieurs chansons à boire.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE?

Tel est le cas, sans doute, de la célébration d'une espèce d'*aurea mediocritas* qui s'oppose au choix de vivre glorieusement.

«Voyons, parlons raison, serait-il pas plus doux
Rester dans sa maison et d'y planter ses choux
Tranquille et doucement laisser couler la vie
Entre son poulailler, son verger et sa mie?» (L. T., p. 18)

«Son poulailler, son verger et sa mie»...

C'est, en effet, ce monde que les héros de la parodie habitent, même si la structure où ils se meuvent est celle de la tradition épique. C'est cette tradition, et rien d'autre, qui leur donne le statut de héros. Leurs véritables domaines sont, ainsi, ceux où leurs besoins de nourriture, d'argent et de tranquillité domestique sont satisfaits.

A) *La nourriture*: «son poulailler»

Le poète burlesque s'inspire au ventre, dit quelque part Scarron. Il fait, donc, dépendre son discours de la jouissance et de la nécessité de manger... et de bien manger. Ce ne sont pas seulement le vin ou l'eau de vie qui témoignent dans le texte burlesque cette domination presque absolue de l'instinct et un évident primitivisme des excès de la table auxquels se rendent les personnages. L'écrivain se plaît aussi aux descriptions des banquets somptueux où il trouve un champ fertile pour exercer son art d'énumérer, de transformer, d'accentuer les détails domestiques du festin.

«On servit quelques *plats de soupe*
Attendant un meilleur repas. (...)
En fort peu de temps chaque assiette
Comme chaque écuelle fut nette.» (V. T., p. 56)

Scarron, qui suit de très près le texte de *l'Enéide*, prend souvent une phrase qu'il augmente *ad libitum*, mais qui parfois se termine par un détail réducteur qui peut être dans un terme culinaire, exact mais déplacé:

«Il fit aller aussi *vingt boeufs* [cf. E.]
Chargés chacun d'un sac plein d'oeufs
Pour faire *omelettes baveuses*.» (V. T., p. 55)

Ces repas somptueux peuvent même avoir une certaine dose d'absurdité quand l'écrivain joint le raffinement du menu à la grossièreté des convives. C'est ce que fait Scarron décrivant un déjeuner de marins:

«Le Steward lui servit un repas Mandarin:

Le champagne frappé, les melons à la glace.» (L. T., p. 38)

Ce n'est pas rare, d'ailleurs, que cette obsession, nous dirions presque boulimie, transforme les hommes en anthropophages ou en immenses boeufs ou poulets. On en trouve quelques indices dans quelques descriptions où le terme familier accentue l'animalisation.

Et Scarron II ne perd pas l'occasion d'inventer pour ses *Lusiades* quelques cannibales bien plus dangereux que les astucieux arabes de Luis de Camões:

«Le blanc est pour le noir, un bon gibier de chasse:

Le mange cuit ou cru sans faire la grimace.» (L. T., p. 21)

Cette identification entre l'homme et l'animal est particulièrement claire dans les mots qui désignent l'estomac ou l'acte de manger.

«Naviguer, c'est très bien, mais il manque de quoi

Mettre dans *la bedaine* et ranimer la foi.

Avant que quelque *grain* dans leur *estomac* entre

Il ne leur reste plus qu'à *se brosser le ventre*.» (L. T., p. 63)

L'auteur se plaît même à corriger son niveau de discours, passant d'une relative «neutralité» à l'expression plus relâchée:

«Pourquoi ne m'as-tu de la lance

Percé *l'estomac* ou *la pance*?» (V. T., p. 8)

Cette mise en relief des expressions familières liées au vocabulaire de la nourriture va jusqu'à l'utilisation de quelques mots plus grossiers, surtout chez l'auteur du XVII^e siècle, qui portent avec eux une certaine dose d'agressivité. Ce n'est pas par hasard qu'on voit, dans le genre en question, les désordres qualifiés de «ragoûts» ou d'«étrange salmigondis» (V. T., p. 97).

Le langage familier est, d'ailleurs, naturellement riche en locutions liées à ce genre d'excès. V.g., le mot «repu» est fréquemment utilisé soit par Scarron soit par son homonyme, associé à la furie des dieux et des hommes et à leur satisfaction.

«Elle en accrut si fort son ire
Que si son lacet n'eût rompu
Outre qu'elle avoit bien *repu.*» (id.)

«Enfin quand on s'est bien battu, rompu, tordu
Et que du sang absent, on s'est assez *repu.*» (L. T., p. 44)

Scarron emploie aussi le nom «repue», de la même famille, pour désigner le repas:

«Si quelque saumon ou barbue
N'en a point fait *une repue* [d'Enée].» (V. T., p. 47)

Mais cette obsession de la nourriture est, selon nous, indissociable de celle de la Mort qui semble également fasciner le poète burlesque. Elle n'est pas présente uniquement à travers ces «héros» qui refusent l'héroïsme et ne désirent que prolonger leur vie à n'importe quel prix. Même les dieux n'échappent pas à la peur et à l'impuissance.

«Un dieu qui ment comme un homme,
Sauf son honneur, c'est Jupiter.» (V. T., p. 48)

La hiérarchie épique n'existe pas puisque personne n'est digne de respectabilité. Là, les dieux étaient presque des hommes, les hommes presque des dieux mais les deux mondes se distinguaient. Maintenant, ils se ressemblent... dans le Mal: on ne peut pas croire aux hommes, on ne peut pas faire confiance aux dieux ⁽⁴⁰⁾. C'est cet état d'esprit,

⁴⁰ DODDS, dans son *The Greeks and the Irrational*, fait la célèbre distinction entre *l'Iliade* et *l'Odyssée*, identifiant la première avec «une société de la honte», où l'homme n'a aucun pouvoir de décision ou une éthique pour son comportement, et la deuxième avec «une société de la couple», où l'homme est responsable de ses actes et possède une morale et une dignité, même dans l'adversité. Mais l'identification est aussi possible avec les tragédies, respectivement avec les tragédies d'Eschyle, où l'homme est un simple jouet dans les mains du Destin, et les tragédies de Sophocle

que l'auteur pouvait constater dans la société contemporaine, qui a certainement inspiré à Scarron quelques réflexions, inexistantes dans le texte épique:

«Ce royaume si bel et si bon
Qui n'est plus que cendre et charbon,
Est le témoignage effroyable
Qu'*ici bas tout est périssable.*» (V. T., p. 28)

On pourrait occasionnellement supposer que cette phrase n'est que le produit d'un esprit souffrant qui parle souvent de ses douleurs, de son «cul de jatte» et qui commence *Le Virgile Travesti* constatant la possibilité de ne pas terminer son oeuvre:

«Avant que la Mort qui tout mine
Me donne en proie à la vermine.» (V. T., p. 1)

Mais Scarron II est également sensible à l'idée de la brièveté de l'existence, se permettant même quelques élucubrations sur le sujet:

«Malgré moi, je frémis, malgré moi, je murmure
La destruction est dans toute la nature.
Naître, vivre et mourir; tout principe a sa fin,
L'univers se réduit à ce seul mot: Caïn!» (L. T., p. 194)

Vivre et mourir, l'envers et l'endroit d'une même toile. Malgré une certaine érudition, ce que nous retrouvons ici est surtout un *Topos* de la *Vox populi*.

où le malheur (*vide Oedipe-roi*) n'arrive pas à détruire complètement le pouvoir de décision du héros qui peut s'anticiper aux dieux dans le jugement et châtement de son crime. En vérité, il y a aussi une autre société, celle de la morale ambiguë, où les héros changent constamment d'espace et d'intentions, où l'absence du sacré est complète et où les personnages, qui parfois deviennent possédés par la folie, exemplifient d'indiscipline intérieure et la vacuité des actes gratuits. C'est l'époque de l'apogée de la comédie et des tragédies d'Euripide. Et on ne peut pas nier que les oeuvres de ce dramaturge ressemblent parfois à des parodies mythologiques. Dans la pièce *Oreste*, le protagoniste devient fou, Hélène, épouse du roi de Sparte, se préoccupe surtout des valets qui portent ses parfums, la scène où un esclave est poursuivi semble tout à fait burlesque. Sans vouloir faire d'Euripide un auteur de comédies, nous ne pouvons pas laisser de faire un parallèle entre ce désordre moral et physique et l'indiscipline de la parodie.

B) *L'Argent*: «son verger»

Ce refus de transcendance et de sacré se traduit par une conséquente mise en valeur de la matérialité et du profane. Tout peut être compté, payé, volé, comptabilisé. Le seule valeur universelle est l'argent: la bourse remplace le courage et l'honneur.

«Grace à dieu, j'ai fort bonne bourse
En quelque païs étranger
Nous eussions eu de quoi manger.» (V. T., p. 129)

s'exclame Enée pour se tranquiliser.

Le nombre remplace le sentiment et anéantit l'émotion d'un moment remarquable:

«En l'an *mil quatre cent et quatrevingt dix-sept*,
Régnant Dom Manuel le Superbe;
Et le *huit du mois* de juillet (...)
[Gama] s'embarqua dans *quatre* bateaux,
Trois pour ses gens, *un* pour les vivres,
Chacun de *quatrevingt tonneaux*.» (L. T., p. 11)

Le temps mythique de l'épopée est complètement détruit. On situe l'action avec une excessive exactitude; on estime la capacité des navires non pas comme si le poète était séduit par l'exemplarité du moment mais comme s'il était un fonctionnaire de la douane. L'homme se meut attiré par le pouvoir de l'argent et l'acte épique n'est, pour le personnage de la parodie, que le risque d'un commerçant qui cherche de meilleures affaires:

«[Enée] Il eut dans le Païs latin
Quinze mille livres de rente» (V. T., p. 1)

Le héros ne se distingue pas du reste des membres de l'équipage qui espèrent, comme leur «maître»:

(«...») Leur retraite bien établie
Chargés de hardes et d'écus.» (V. T., p. 6)

On vérifie, à ce propos, dans l'oeuvre parodique de 1883, une surprenante absence, du vocabulaire concernant l'argent, ce qui contraste beaucoup avec l'abondance de références que le sujet mérite

dans *Le Virgile Travesti* de Scarron. Laissant de côté quelques divagations d'ordre sociologique, sans doute très intéressantes, qu'on pourrait faire sur ce siècle qu'on classifie fréquemment d'«époque triomphale de la bourgeoisie et de l'argent»⁴¹, on ne peut pas éviter de comparer cette omission dans le vocabulaire parodique du XIX^e siècle avec les suites de calculs précis menés à l'absurde, vérifiées par Francis Bar au XVII^e siècle⁴². Une lecture sommaire des poésies burlesques de Scarron nous démontre que, au contraire de l'auteur des *Lusiades Travesties*, il utilisait avec une spéciale habileté, ce procédé stylistique. La précision *ad absurdum* retirait à la phrase toute émotion ou dramatisme.

«J'en pleure comme un veau, souvent comme deux, quelquefois comme quatre.» (Requestre au Roy, 1643)⁴³.

Mais il n'était pas le seul à le faire. Quelques exemples extraits des lettres de Mme de Sévigné⁴⁴, des vers de Voiture⁴⁵ et même de la prose de Charles Sorel⁴⁶ ou des parodies de Loret nous aident à conclure que les références à la précision et à l'argent, en tant que banalisation d'un idéal ou d'une émotion, étaient assez généralisées dans la littérature française du XVII^e siècle.

Scarron II, malgré son identité avec la plupart des champs sémantiques explorés par son homonyme, dissimule plus les références à l'argent (et à ce qui est plus acerbe ou choquant, en général). C'est que, au XIX^e siècle, aussi que de nos jours, l'argent est trop fragile et trop généralisé pour qu'on en parle directement. Le luxe ou l'aisance économique sont maintenant plus significatifs. Aux nouveaux Enées

⁴¹ Peu à peu, d'autres valeurs commencent à avoir une plus grande importance. Il ne suffit pas l'argent, il faut le pouvoir et les deux peuvent ne pas coïncider. Pouvoir sans propriété semble être une caractéristique fondamentale de notre époque. Cf. BURNHAM — *The managerial revolution*, New York, 1945 et BERLE — *Power without property*, London, 1960.

⁴² BAR, Francis — *Op. cit.*, p. 366.

⁴³ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, p. 102.

⁴⁴ «Andromaque (...) me fit pleurer plus de six larmes: c'est assez pour une troupe de campagne», apud Lanson, vide BAR, F. — *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁵ «Nous parlâmes fort de vous/J'en soupirai quatre coups», *ibid* BAR, F. — *Op. cit.*

⁴⁶ «Fremonde luy faisant une moue de deux pouces et demy...», *Histoire Comique de Francion*, II, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. 335.

qui cherchent l'Inde un autre paradis se présente, plus exotique que «quinze mille livres de rente» :

Bien plus grand, bien plus riche et plus beau que
l'[Espagne (...)]

«Une terre prochaine où croit les ananas [sic]
(...) C'est un vrai Paradis, un pays de cocagne
Là, sans vous tourmenter, vous trouvez tous vos aises
Des lits, des lavabos, des canapés, des chaises».

(L. T., p. 79)

On reprend la triade initiale: le luxe signifie la bonne table, la puissance économique... et la vie au foyer.

C) *La vie domestique*: «sa mie»

Si l'épopée se base sur une série d'événements à travers lesquels le héros montre ce qu'il *est* intrinsèquement — elle est un genre qui se préoccupe de l'essence des choses et des hommes —, la parodie transforme ces actions successives en simple exhibition. Le «héros» burlesque est, au contraire de l'épique, un homme qui se soucie de l'apparence des êtres et qui voit dans les richesses matérielles son seul trésor. C'est uniquement une richesse de quantité et non pas de qualité, celle qui permet la jonction de ce qui vaut beaucoup avec ce qui ne vaut presque rien. Ainsi se fait que l'énumération des dons d'Aénéas à Didon soit un ensemble de valeurs inégales, traduit stylistiquement par l'antithèse.

«D'Hécube, les chaussons de laine,
Et le vertugadin d'Hélène;
De Priam la peau de vantour;
De fines perles un beau tour
Que portait la belle Ilione,
Comme aussi sa riche couronne;
La bequille de Priamus; (...)
Un almanac fait par Cassandre
Où l'on ne pouvait rien entendre.» (V. T., p. 57)

Tous ces bibelots et accessoires plus au moins intimes ne sont que le produit de vols, de pillages de guerre. Mais ils sont surtout les objets du quotidien de l'homme contemporain de la parodie: chaussons de laine, vertugadin, mais aussi le livre des *Oremus*, une perruque. La parodie est, sur ce point, presque un document historique

où la magie légendaire du passé est détruite par l'excessive présence du concret et du temps présent. On connaît, ainsi, les goûts des contemporains de Scarron et Scarron II sur décoration (luxueuse au XVII^e siècle et confortable au XIX^e siècle).

«Les moindres meubles sont d'ivoire
Historiés d'ébène noire
Et même les tapisseries
Dans les riches orfèvreries
Qui soutiennent de grands buffets.» (V. T., p. 53/cf.
supra L. T., p. 79)

Et sur les vêtements:

«Chaque dame eut une hongrelaine
Avec sa jupe d'étamine
Et chaque homme une grand juste au corps
Piqué d'un fort beau fil retors
Et rebordé d'une Pistaigne (V. T., p. 56)

[Gama] «A ses bras de coton, il mit ses jarretières
Et par dessus de tout, crocha ses genouillères.»
(L. T., p. 178)

Bien paraître est le souci d'hommes et d'immortels de la parodie: il est donc naturel qu'on y trouve des passages sur le maquillage d'une déesse:

«[Vénus] sur sa chevelure frisée
Avoit deux fois pleine la main
Répandu poudre de jasmin.» (V. T., p. 51)

ou d'un héros:

«[Aénéas] rafraîchi son teint un peu fade
Et mis dans sa face et ses yeux
Certain air que l'on remarque aux dieux.» (*idem*)
«Gama dans toute sa splendeur et la barbe frisée»
(L. T., p. 78)

Et les marins de l'équipage de Vasco da Gama sont extrêmement scrupuleux en ce qui concerne les règles d'hygiène:

«Après s'être levés, lavés, débarbouillés
Frottés, lustrés, brossés, cirés et décrottés.» (L. T., p. 77)

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

L'homme devient, par excès d'attention à l'apparence, une chose, un objet, un bibelot entre autres, sans âme ou vertu. Le fait est d'autant plus significatif que les personnages semblent parfois souffrir d'une sensibilité exagérée. L'antithèse est spécialement efficace quand il s'agit de personnages masculins ou du héros qui affronte tous les périls et qui semble réduit à un galant de salon:

«Comment vous portez-vous, beau sire?
Moi, lui dit-il, je n'en sais rien (...)
Et j'ai pour le moins la migraine
S'il faut que vous soyez mal-saine.» (V. T., p. 53) ⁴⁷

Surtout quand la galanterie ne résiste pas à la grossièreté des sentiments et au milieu «bourgeois» environant. Le drame de tout un peuple est, dans la parodie, un drame familial qui suffit pour provoquer la guerre entre les nations:

«Là, elle sut que le Roi, son mari,
Pour aller voir les blancs était déjà parti.
— *Ou des blanches, dit-elle, en ses fureurs jalouses,*
S'adressant, des pêcheurs, à cinq ou six épouses.»
(L. T., p. 110)

Mais cette familiarité qui ignore les hiérarchies et la discipline, qui revient à l'inconscience et à l'absence de projets ou de responsabilités, approche les hommes du monde enfantin, où l'insouciance et l'irresponsabilité ne peuvent être contrôlées par des parents. Ainsi, les hommes agissent et parlent comme des enfants et leur langage plein d'hypocoristiques reflète bien la primitivité de leur pensée.

Pour désigner le cheval de Troie, on parle d'un «dada»:

«Aussi fut-ce maître *dada*
Aussi grand que le mont Ida.» (V. T., p. 71)

Pour désigner le chant des oiseaux, on emploie un nom onomatopéique:

«Enfin, tous les oiseaux couvés dans ce pays
Font retentir les airs de leurs *pi-pis, pi-pis.*» (L. T., p. 83)

⁴⁷ La parodie jouant fréquemment avec ce monde à l'envers, virilise parfois la femme, qui devient l'être le plus opiniâtre:

«Junon, cria-t-elle, et cette gueusaille
A ma barbe fera gogaille?» (V. T., p. 4)

Pour nommer les parents, avec une intimité qui ne correspond pas souvent à leur état d'immortels, les héros parlent de leur papa ou maman:

«Et par quel moyen s'échapa [sic]
Portant sur son dos son *papa*.» (V. T., p. 66)

«Il est vrai, se dit-elle, en son for intérieur,
Que *papa Jupiter* n'est pas toujours rajeur.» (L. T., p. 131)

De même, la description de la sensuelle Vénus n'exclut pas l'intonation de petite devinette et l'emploi d'un terme enfantin toujours plus innocent que l'intention de l'auteur:

«Derrière on pouvait voir un objet mis à nu
Rond et protubérant, qui se termine en U!... *turlu-tutu*
(L. T., p. 130)

Mais ce n'est pas seulement le vocabulaire enfantin qui est signe de l'incapacité de développement intellectuel. L'auteur parodique se plaît à construire des scènes d'enfance, assez familières qui semblent contraires à l'âge et aux grands idéaux que devraient avoir ces personnages distingués. C'est dans ce ton que Priam sermonne Cassandre:

«Il lui dit: *allez-vous coucher*
Vous avez du vin dans la tête
Et *n'êtes qu'une trouble-fête*.» (V. T., p. 91)

Qui est l'enfant, Priam ou Cassandre?

Même la nature semble partager de cet état d'esprit. Les vents devant Jupiter se comportent comme des écoliers pris en flagrant délit:

«Disant: c'est lui, ce n'est pas moi.
De peur d'être mis en sequestre.» (V. T., p. 12)

Chez Scarron II, le procédé est plus évident et moins subtil. A la dramatisation de la situation, il préfère les comparaisons explicites:

«Apparaît le Soudan, le Gouverneur, l'Emir
Comme un mauvais gamin que l'on devra punir.»
(L. T., p. 18)

La parodie fait des actes humains des caprices fugaces et déraisonnables, quoique assez puissants. Le verbe «rabattre» est parfois

utilisé pour exprimer cet état d'esprit qui veut tout détruire sans justification. De la même famille, l'expression «rabat-joie» est presque typiquement burlesque, étant utilisée soit par Scarron soit par l'auteur du XIX^e siècle. Et il y a toujours un «rabat-joie» quand les enfants font la moue...

«Au moment de partir, vient un vieux *rabacheur*»

(L. T., 16)

«O le plus vaillant des Grégois,
Diomède, le *Rabatjoie!*» (V. T., p. 8)

«Il sera nécessaire encor qu'elle plaidoie
Pour tâcher d'atendrir le père *Rabat-joie.*» (L. T., p. 127)

Et même les actions fondamentales pour l'intrigue pourraient passer, éventuellement, pour un inconséquent jeu d'enfants:

«Mais n'ayant pas trouvé dans la ville un ânon
Anchise, au dos d'Enos, *monte à califourchon.*»

(L. T., p. 89)

L'expression, qui n'est pas ni dans le texte de Virgile ni dans le texte de Scarron⁴⁸, souligne ce caractère ludique qui préside à toute la parodie. Effectivement, l'auteur insiste souvent sur ce côté

⁴⁸ Scarron II fait parfois une parodie (imitation) de la parodie de Scarron. Comparons ces deux textes:

«Mon fils se chargea des mouchettes
Mon père prit nos dieux en main (...)
Quoique j'eusse l'échine forte
Mon bon père à la chèvre morte
Ne put sur mon dos s'ajuster (...)
Par bonheur, *je vis une hotte*
Mon père dedans en fagotte
Et tous les dieux avec lui.» (V. T., pp. 131-132)

Scarron II décode;

«Le vieux tient dans ses mains, sa bourse et ses Pénates
Ce qui charge encor plus, d'Enos les omoplastes (...)
«Mais n'ayant pas trouvé, dans la ville, *un ânon*,
Anchise, au dos d'Enos, *monte à califourchon.*»

(L. T. pp. 89-90)

La référence à l'âne ou à la hotte, qui remettent à une même situation, n'existe pas dans le texte de Virgile et elle est complètement ignorée par le texte de Camões.

feint des actes pratiqués par les héros. Chacun fait son jeu, sa petite scène...

«[Aenées] Ayant bientôt reconnu
Qu'invisible un diable cornu
Sa mère l'avoit bien pu rendre
Il voulut son plaisir prendre (...)
Jamais il ne fit tant le fou.» (V. T., p. 34)

...Le monde, un immense plateau:

«Junon par *la trape* des lieux
Par malheur vint jeter les yeux.» (V. T., p. 4)

Et même un orme, exemple de cette nature personnifiée, semble participer à la mise en scène:

«Il hésite devant sa chute
Examinant de quel côté
Son grand corps sera mieux gîté:
Enfin, il tombe sur les hanches
Se cassant les bras ou les branches.» (V. T., p. 126)

Scarron II, bien que plus rarement, ne laisse pas de faire référence à la dissimulation des gestes héroïques. Voilà comment il nous raconte un combat:

«Un troisième paraît, désigné par le sort,
Qui doit tirer sa chique et *simuler* le mort;
Il tombe transpercé, tourne l'oeil, il expire:
Ceci, bien entendu, c'est histoire de rire.» (L. T., p. 44)

«Histoire de rire»... Peut-être un peu plus que cela. Le Jeu ne nous fait pas complètement oublier la Mort.

Un autre genre de mots, dont les effets ressemblent à ceux inspirés par les hypocoristiques enfantins, est le diminutif. Signal d'une intimité gracieuse, il provoque une naturelle surprise quand le nom visé est celui du dieu des dieux:

«Amen, dit Vénus; et *Jupin*
Reprit aussitôt la parole.» (V. T., p. 21)
«Et puis *le bon Jupin*, se servant de sa langue
Lui fit, en peu de mots, cette longue harangue.»
(L. T., p. 138)

L'adjectif augmente ici le côté pacifique et un peu naïf du personnage divin. Un effet semblable de délicatesse ou de charité transparait même de la phrase parodique où des adjectifs, comme «petit» ou «pauvre», accentuent la fragilité du personnage aussi bien que la familiarité du jugement du narrateur :

«[Didon] (...) l'embrasser d'un amour si fin
Que la *pauvrette* ne pourroit (...)
Faire du mal au sieur Enée.» (V. T., p. 58)

Mais la parodie est fertile en antithèses, en tension de forces. Parallèlement à la gentillesse, il y a le désordre. Et le langage familier permet aussi l'utilisation de quelques mots plus populaires :

«Roi non pas des plus absolus :
Car les vents dont il est le maître
Lui font souvent bien du *bissêtre*.» (V. T., p. 5)

«(...) après avoir conté, de telles *fariboles*,
Il devait essayer de tenir ses paroles.» (L. T., p. 65)

L'impolitesse règne sur ce monde «mythologique» où le héros (ou le dieu) se comporte comme un chicaneur de quartier. Les insultes et les actions grotesques sont fréquentes même si, sur ce point, Scarron II soit, encore une fois, un peu plus délicat :

«Le moindre petit froid-au-cul
Maudissoit cent fois le cocu
Come aussi sa putain de femme.» (V. T., p. 8)0

«Un mauvais garnement, un méchant, un ivrogne
Qui, bientôt furieux, va leur montrer la trogne.»
(L. T., p. 21)

La périphrase rend quelquefois la phrase plus discrète, augmente l'euphémisme d'un passage moins gracieux :

«Pendant ce temps, un noir, par un mauvais propos,
Introduit, de Gama, sa flèche au bas du dos.» (L. T., p. 52)

Peu à peu, nous vérifions que l'emploi des mots familiers est, non pas seulement un élément de trouble, de surprise, mais aussi un

facteur d'oralité important qui donne à la parodie l'apparence d'une conversation décontractée. Le vocabulaire d'un style plus négligé exige cette spontanéité et vivacité que le style plus sublime évite dans sa quête de l'exceptionnel et de la perfection.

L'oralité se lie au quotidien mais aussi à la médiocrité puisqu'elle existe naturellement dans les rapports plus communs de la communication. Quand deux hommes se rencontrent, le souci du beau langage est, dans la plupart des cas — aujourd'hui un peu plus qu'hier — un effort et un art. Et deux procédés sont fondamentaux pour créer cette oralité trop riche, parfois, pour être qualifiée de naturelle: l'utilisation des interjections et la mise en relief du discours direct, étant la première complémentaire de la seconde:

«Si tôt que Didon eût dit *chut*
Chacun fit silence et se tut.» (V. T., p. 69)

«A ces mots, les marins, quoique faibles et las,
Font retentir les airs, de leur (sic) jouyeux *hourras!*»
(L. T., p. 65)

En ce qui concerne le discours direct, il faut surtout remarquer qu'il est d'une plus grande efficacité dans le récit parodique quand il est inattendu et dispensable. Il apparaît, souvent, au milieu d'une description et apportant toujours des informations qui se caractérisent par leur extrême insignifiance du point de vue de l'économie narrative. Scarron fait dire à Ulysse, après une scène de chasse où il a tué sept veaux:

«Bon, dit-il, voici de quoi frire.» (V. T., p. 34)

De nouveau, la banalisation, la réduction du courage et de l'adresse. Encore une fois, la dévalorisation de l'épique. Mais est-ce que la parodie se restreint à un intarissable anéantissement de l'épopée? En vérité, ce genre se révèle d'une complexité inattendue quand on vérifie les forces en jeu dans la structure de la parodie. N'est-il pas possible que, parallèlement à ces principes qui fonctionnent clairement contre la majesté de l'épopée, on en trouve d'autres qui manifestent un évident désir d'imiter, *mutatis mutandis*, le chant épique et de créer une nouvelle ampleur?

II. UN «BEAU-STYLE» BURLESQUE ?

L'épopée a une vocation didactique qui découle naturellement de son discours et de ses personnages hors le commun, de son intention de faire connaître les aventures de quelqu'un qui se distingue parmi les hommes. Les mythes donnent accès à la sagesse d'un peuple ou d'une civilisation: conséquemment, ils doivent surmonter l'individuel et atteindre toute une collectivité. La mythologie épique est la reproduction d'une *forma mentis* idéale, un répertoire de situations paradigmatiques où le héros représente, invariablement, l'homme qui veut, et qui peut, vaincre les obstacles à ses desseins.

La conclusion va de soi: le héros du «travestissement» épique qui refuse la discipline et l'effort aussi bien qu'un comportement moral, ne peut pas accomplir la véritable mission du héros dont il est un simple sosie. C'est le narrateur qui doit compenser cette faiblesse. Oublié dans l'épopée, il gagne une puissance extraordinaire dans la parodie. Centre de coordination de toutes les informations, il se plaît à couper ou à prolonger, selon ses propos, le texte sur lequel il travaille. L'oeuvre dépend complètement de lui et le narrateur burlesque, contrairement à l'homme narrateur épique qui reproduit une légende, ne laisse jamais oublier ce fait.

Mais l'épopée n'est pas la seule source d'information du poète parodique ni même la plus importante:

«Si l'ouvrage du grand Virgile
Est reçu comme l'Évangile
On trouvera que j'ai fait mal,
De mettre âne au-lieu de cheval.
Mais *foi de poète burlesque*
J'ai lu dans un livre *Arabesque*⁴⁹
Dont j'ai mal retenu le nom
Que c'étoit celle d'un ânon.» (V. T., p. 34)

⁴⁹ Les relations entre chrétiens et turcs n'étaient pas les meilleures au XVII^e. siècle. L'épisode des ambassadeurs turcs dans la cour de Louis XIV et les turqueries de Molière, bien que plus tardifs, sont significatifs. Dans la parodie de Scarron, le mot fonctionne comme un insulte:

«La longe de cuir que ce Maure,
Ce ture, ce felon des felons» (V. T., p. 93)

Remarquez, d'ailleurs, l'utilisation du superlatif hébraïque qui augmente invariablement la gravité de l'insulte:

«Ulisse, le chiche des chiches» (V. T., p. 135)

Cette autonomie est beaucoup plus évidente chez Scarron II, auteur qui s'éloigne profondément de l'épopée dont il se propose le faire le «travestissement», *Les Lusiades*. Contrairement à ce qui est, auteur qui s'éloigne profondément de l'épopée dont il se propose de au XVII^e siècle, une pratique plus au moins généralisée du genre de la parodie, les chants des *Lusiades Travesties* ne coïncident pas avec ceux des *Lusiades*, le texte primordial. Le neuvième des dix chants des *Lusiades*, qui racontait l'union des marins portugais aux nymphes, signe de la récompense des dieux, n'est, dans l'oeuvre de Scarron II, qu'une aventure bizarre et rocambolesque vécue par un personnage complètement étrange au discours, «la célèbre voyageuse Ida Pfeiffer». Bien que l'oeuvre du poète épique contienne sensiblement quatre chants dédiés à l'histoire de la nation portugaise, la parodie de Scarron II ignore complètement ces passages. D'ailleurs, celui-ci termine les dix chants des *Lusiades Travesties* annonçant une deuxième partie. Mais un autre fait est aussi curieux en ce qui concerne cette même autonomie de l'écrivain de notre temps: la plupart des citations de Scarron II, au contraire de celles de Scarron, sont signalées en italique. Cela signifie, sans doute, une conception différente de ce qui est l'originalité de l'oeuvre littéraire en général, et de la parodie, en particulier. La valeur de la citation augmente, soit parce que l'auteur se démarque de sa création, reconnaissant le droit d'un autre sur une phrase, soit parce que quantitativement les références aux oeuvres d'autrui augmentent⁵⁰. Certes, Scarron II ne révèle pas l'auteur de ces phrases ou expressions, mais elles fonctionnent presque comme des lieux-communs littéraires. On y trouve des reminiscences de *L'Illiade*:

«Que les flots revêtus de leurs longs manteaux blancs
Semblaient de gros montons, l'un sur l'autre roulants.
(L. T., p. 23 cf. livre IV, 422-438, image semblable)
«Les jeunes filles leur pleuverant *comme la grêle.*»
(L. T., p. 75. La comparaison se trouve déjà en Homère:
cf. I., livre XV, pp. 170-172).

On y trouve aussi la célèbre métaphore de *L'Odyssée*:

«(...) l'Aurore, avec ses doigts de rose.» (L. T., p. 39)

⁵⁰ Cf. «Les anciens philosophes (...) réfléchissaient beaucoup plus qu'ils lisaient. C'est pourquoi ils tenaient si étroitement au concret. L'imprimerie a changé ça... Nous n'avons pas de philosophies mais seulement des commentaires.» (CAMUS, Albert — *Essais*, Paris, Pléiade, 1981, p. 1624).

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE?

Mais également, des références au *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes:

«Prends mon cabriolet, avec ma Rossinante.»
(L. T., p. 139)

Au *Cid*, de Corneille:

«A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.»
(L. T., p. 140)

Aux *Fables*, de La Fontaine:

«Il voit une grenouille, aussi grosse qu'un boeuf,
Elle qui, sans rêver, a la grosseur d'un oeuf.» (*id.* p. 90)

Aux tragédies de Racine:

«A l'étranger pillard, mon courroux et ma haine.» (*id.* p. 100)

Les auteurs cités apportent au récit cet élan héroïque ou moral qui manque à la parodie. Ils sont un peu de l'épopée dans la parodie, sans que, cependant, l'auteur parodique soit directement responsable de leur existence.

Mais le savoir livresque est presque toujours une source à soupçonner. La vérité n'est pas, pour le poète du *Virgile Travesti*, dans les livres de la bibliothèque:

«Sur des livres, cent ans, l'un se casse la tête
Puis, au bout de cent ans, il n'en est pas moins bête.»
(V. T., p. 218)

L'auteur se méfie toujours de ce qui est considéré comme une vérité indestructible. Il préfère l'incertain d'une *vox populi* qui n'appartient à personne, dont personne n'est responsable, et qui augmente, fréquemment, l'ambiguïté de la situation.

«Il me *semble* avoir *ouï dire*
Que quand il rit tout va mieux.» (V. T., p. 19-20)
«On m'a déjà conté, que ces deux hémisphères
Causèrent ici bas, bien des morts, bien des guerres.»
(L. T., p. 128)

C'est sur cette sagesse rudimentaire qu'il appuyera ses commentaires, ses réflexions sur un événement ou un personnage. Cette

puissance du narrateur, en tant que créateur d'un récit personnel, n'est pas accompagnée d'une autonomie intellectuelle: à l'originalité du génie, il préfère les expressions et les maximes connues par tous. Le proverbe remplace le mythe ou l'inspiration.

Parfois, le narrateur base ses syllogismes sur un proverbe, faisant dépendre l'attitude du héros de sa crédibilité contestable:

«Comme après vin bon cheval,
[II] Voguoit sans songer à nul mal.» (V. T., p. 4)

Les vers les plus simples ont — surtout chez Scarron, à cause du rythme binaire imposé par la rime plate des vers octosyllabes (appelés à l'époque «burlesques») — une configuration qui nous rappelle les maximes populaires:

«(...) quand on suit un fou
On se casse souvent le cou.» (V. T., p. 106)

Dans l'épopée, le récit idéal se perd dans le temps, il est légendaire. Ici, il est proverbial, son indéfinition est plus d'espace que de temps, plus concrète qu'abstraite. En effet, ce n'est pas l'homme idéal qui est en question mais l'homme commun, avec ses fragilités, ses préoccupations de survivance. Le proverbe est, ainsi, une «philosophie» du concret, une sagesse domestique:

«C'est tomber de *flèvre en chaud mal*.» (V. T., p. 15)
«On dit que quand le *chien* aboie, il ne mord pas.»
(L. T., 108)

C'est ce décalage entre la signification abstraite et les référents, en général, concrets, qui favorise de fort plaisantes interprétations à la lettre:

«*Et la pouce à l'oreille*, elle veut tout prévoir (...)
Alors, pour commencer, avec grand soin, *s'inspecte*,
Pour *chasser l'importun*, le *sautillant insecte* (L. T., p. 128)

La notion de «Proverbe» s'identifie facilement avec celle de lieu-commun. Au XVI^e siècle, le mot désignait, comme d'ailleurs aujourd'hui, une «formule sentencieuse». Mais son sens s'élargissait aussi à celui de locution usuelle. Plus au moins littéraire...

«Tes amis marcheront, comme *sur du velour*.»
(L. T., p. 141)

plus au moins familière...

«O dieu, qu'il me parut hideux,
Il étoit fait comme deux oeufs.» (V. T., p. 93)

Mais, stéréotypé, le «proverbe» transmet toujours des idées toutes faites et exerce sur le lecteur un double effet d'insolite et de déjà attendu. Véhicule d'un message que celui-ci devine dès qu'il entend les premiers mots, le proverbe ne correspond pas à la sagesse qu'on croit être propre d'un héros mythique. Le rire vient peut-être de cette neutralisation réciproque, de cette expectative dupée.

Les mots techniques

Une neutralisation semblable peut être trouvée dans les mots scientifiques ou techniques utilisés pour des effets parodiques. En vérité, leur sens dénotatif est, en principe, le signe de leur non-ambiguïté, de leur clarté, ce qui pourrait occasionnellement compenser la dispersion et les *qui pro quo* explorés par le genre. Ce sont parfois les termes de médecine qui équilibrent la bassesse d'un mot...

«Pourquoi ne m'as-tu de ta lance
Percé l'estomac ou la pance?» (V. T., p. 8)

ou refrèment la violence d'une phrase:

«Que ne puis-je à Bacchus, lui couper l'oesophage...»
(L. T., p. 35)

Même la familiarité, le terre-à-terre des soucis des personnages gagnent une certaine «finesse»:

«Aucun, pendant la nuit, n'avait eu de *colique*,
Preuve que le festin était *hygiénique*.» (L. T., p. 77)

La médecine est, d'un autre côté, la science qui soigne le corps, qui maintient la vie, qui sent, comme nous l'avons vu, les valeurs du héros de la parodie.

Scarron, peut-être malgré lui, connaissait bien le vocabulaire médical. Il semble même ébaucher le comportement du médecin à travers Enée, soldat habile en tout:

«(...) je savais tirer du sang,
Couper un bras, percer un flanc.» (V. T., p. 78)

Scarron II, éventuellement aussi par des raisons biographiques, utilise avec une précision et une fréquence identiques, le vocabulaire maritime ⁵¹:

«Lofez! Lofez! Lofez!... Cargue la grande voile!
Des ris au grand hunier! diminuez la toile!... (L. T., p. 23)
«*En marin*, on dirait, sans détour et sans fard
Pare à virer, les ceux, et va prendre le quart.» (L. T., p. 71)

Au XIX^e siècle, les inventions techniques multiplient les objets qui entourent l'homme civilisé. C'est un vocabulaire récent, celui qui inspire ces décalages temporels:

«*Le navire entouré d'un cordon électrique*
Nous paraît, dans la nuit, un *briquet phosphorique*.»
(L. T., p. 39)

Les temps et les termes se confondent:

«Que ces vaillants Tritons, qui brefs en leurs travaux
Semblent une machine à cent mille *chevaux*...»
(L. T., p. 36)

On est vraiment à quelle époque? L'ambiguïté et la surprise, toujours.

Les mots étrangers

Respecter la pureté d'une langue signifie, avant tout, la protéger des mots et des structures étrangères pour qu'elle puisse conserver son identité linguistique, mais aussi nationale. Fonctionnant comme une muraille défensive, ce principe empêche l'excessive mobilité de la langue quand elle entre en contact avec d'autres structures, d'autres manières d'envisager la vie, d'autres cultures puisque chaque langue est, en soi, une mentalité, une perspective des choses et des hommes.

Quand la réalité change, le purisme voit dans le néologisme une possibilité de retour aux sources. En effet, l'opposition classique n'est jamais faite contre le néologisme mais seulement contre le

⁵¹ Et n'en parlons pas de quelques lieux-communs métaphoriques. «Ne dites-vous pas en commun *proverbe*: «Des loups ravissants, des lions furieux, malicieux comme un singe?» (La Bruyère, *Les Caractères, ou les Moeurs de ce siècle*, XII, 119).

barbarisme, ce mot d'une autre nation et culture. C'est ainsi que l'écrivain français fidèle à cette norme classique cherche ses « beaux mots » dans le latin. Et que le poète burlesque semble suivre ses pas quand, par exemple, il veut faire référence aux monstres cyclopes :

« Lors on vit les *monoculistes*
Venir par différentes pistes. » (V. T., p. 191)

Mais il ne se limite pas à créer des néologismes latins qui sont toujours trop techniques pour laisser apparaître un minimum d'émotion. Dans la parodie, toute adhésion à la rhétorique classique est conduite jusqu'à ses possibilités-limite, ce qui implique la ridiculisation de la règle par l'excès. Ainsi, il est possible de trouver des mots latins dans le texte de la parodie, où le contexte détruit l'opportunité de leur utilisation :

« Et pour qu'il soufflât *pro nobis*,
C'est-à-dire, au cul du navire. » (V. T., p. 151)

Même dans le texte de Scarron II, du XIX^e siècle, quand la connaissance et l'importance de la langue et de la culture romaines trouvaient de moins en moins adeptes parmi un public de plus en plus large, on trouve encore quelques mots latins où, leur apparat et technicité contrastent violemment avec les circonstances burlesques. D'autres fois, ce sont, à l'inverse, des mots bas qui gagnent l'apparence d'un discours érudit de physicien. Mais la poésie, l'émotion lyrique, s'évanouit :

« En effet, le matin, quand le brillant Phébus
Donnait son coup de pied à la Nuit, dans l'*anus*. »
(L. T., p. 107)

Quelquefois, c'est la connotation religieuse de l'expression qui est détruite par le profane de la vie et de la pensée des personnages :

« Avant que les troupes d'Argie
Fissent des biens de Priamus
Après dix ans, *gaudeamus*. » (V. T., p. 4)

Les mots plus érudits de la langue française, d'origine latine, sont également considérés par le poète burlesque comme étant presque un

autre langage et, devant les deux niveaux de style, il essayait parfois de faire à ses lecteurs un petit dictionnaire:

«Elle fit dresser une *pyre*.
Si ce mot que je viens de dire
Est obscur à quelque ignorant,
Qu'il sache en langage courant,
Que ce mot qui lui semble étrange,
Veut dire du bois qu'on arrange,
Au haut duquel se vient loger
Celui qui le fait arranger,
Duquel après l'on fait grillade.» (V. T., p. 248)

Même si avec quelques dissonances mythologiques:

«Réme et son grand frère *Quirin*
C'est à dire en français, Guérim.» (V. T., p. 22)

Scarron II emploie le latin, surtout à travers quelques expressions proverbiales plus au moins du domaine littéraire:

«*In vino veritas* (...)» (L. T., p. 106)
«Dans sa soif de *rerum cognoscere causas*»
(cf. citation de Virgile, L. T., p. 196)

Mais le poète burlesque qui rompt avec le purisme rhétorique ne laisserait pas d'introduire dans son récit quelques barbarismes: il ne cultive pas l'identité d'une langue — son but est non pas le «nationalisme», mais un cosmopolitisme citadin capable d'accepter les plus diverses contributions de l'extérieur sans aucun esprit de sélection.

L'italien se trouve parmi les langues les plus employées par la parodie du XVII^e siècle, étant une des langues qui envahissait le français de l'époque. Un peu plus tard, Charles Sorel, écrivain conciliateur, sur quelques excès pédants:

«Toutefois il ne falloit pas condamner les mots qui nous ettaient for necessaires (...) l'usage ayant autorisé quantité de termes de Milice & d'autres, à cause qu'on leur a donné cours pendant les guerres d'Italie, & qu'on les a estimez for agreables depuis qu'on a fréquenté les gens de cette Nation.»⁵²

⁵² SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française, cit.*, p. 82.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Scarron semble déjà partager cette bonne opinion sur les Italiens, peuple qu'il connaissait de ses voyages:

«Ce païs est gras et fertile,
Dont les gens ont l'esprit subtil;
Et quoique joueurs de guiterre,
Sont pourtant bons hommes de guerre.» (V. T., p. 155)

Le mot italien dans la parodie est, ainsi, simultanément un barbarisme et une concession à la mode: son utilisation indique aussi l'importance du temps présent, des choses passagères et de l'oralité du discours⁵³.

Les exemples se situent surtout dans le domaine artistique, notamment dans la musique:

«La nuit s'en vint *pian, pian.*» (V. T., p. 179)

Mais d'autres expressions, surtout à cause de leur effet d'allitération, sont extrêmement séductrices pour le poète burlesque:

«Celui qui brûla notre Troye,
A comparer à celui-ci
N'étoit qu'un feu *coussi coussi.*» (V. T., p. 325)

Ce mot est, d'ailleurs, demeuré assez connu pour être reproduit, au XIX^e siècle, par Scarron II:

«Voyons, es-tu content, mon bon, de tout ceci?
Non, car ton air me dit, que c'est *couci-couci.*»
(L. T., p. 19)

⁵³ On trouve également quelques mots d'origine exotique mais parfaitement intégrés dans le français familier:

(*Salamalec*: formule religieuse arabe de salut)

«Avec crainte et respect
Dit par trois fois *salamalec*» (V. T., p. 17)

(*Mandarin*: mot portugais d'origine malaise)

«Le Steward lui servit un repas *Mandarin*» (L. T., p. 38)

Mais Scarron fait aussi une curieuse référence à la mode de la langue allemande qui, à y croire, rivaliserait avec l'espagnol et l'italien:

«Faites-lui montrer l'Allemand,
C'est un langage fort en vogue.» (V. T., pp. 167-168)

Mais à cette époque, l'anglais occupe déjà une place considérable. Si son emploi est occasionnel chez Scarron, où il sert à un curieux jeu de mots...

«Bottés à cru, les gros *milours* [cf. «milords» et «lourds»]
Armés d'épieux, en habits courts.» (V. T., p. 211)

...il devient plus fréquent et gratuit dans le texte de Scarron II:

«Il appelle le *Cook* et lui dit d'amener,
A pouvoir lui servir, aussitôt, son dîner.» (L. T., p. 37)
«Le *Steward* lui sert un repas Mandarin.» (id., p. 38)

Plaisantant un peu: c'était déjà, peut-être, l'annonce du «franglais» dans le discours oral...

Les mots de courtoisie

Bien que le héros épique possède ses titres de noblesse, il est, par nature, un âme aristocratique, un chef inné. Son essence se révèle sans effort, non pas par des mots mais par des actes. Le héros de la parodie, n'ayant pas, comme nous l'avons constaté, des vertus d'un homme d'élite, exhibe la seule noblesse possible, celle de l'apparence. Et il se présente invariablement avec ses titres de cour:

«Mon nom Marc Ilionée
Grand Chambellan du sieur Enée.» (V. T., p. 44)

Le langage rude des marins, la dignité naturelle du héros, sont remplacés par la magnificence d'un protocole; les règles de courtoisie sont complexes et personne ne les oublie:

«(...) les Dieux marins qui le virent
Là dessus *compliments* lui firent.» (V. T., p. 11)
«N'importe, *adieu bonsoir*, je vais prendre la rame.
Et bien *des compliments à Madame ta dame.*» (L. T., p. 19)

Et même les dieux se fabriquent des titres: on parle de «dame Junon», chère épouse du «Père Révérent», de «Maître Eole», de «Mademoiselle Nature»... Le portrait de Déiopé fait par Junon, qui la propose en mariage au dieu des vents, nous donne, sans doute, un délicieux moment de lecture. On y reconnaît, progressivement, le

modèle, soigneusement reconstruit, d'une dame de cour tout à fait idéale dans la société de 1650. Mais, lisons plutôt le passage :

«C'est la parfaite Déiopé,
Un vrai visage de poupée;
Au reste on ne le peut nier:
Elle est nette comme un denier;
Sa bouche sent la violette
Et point du tout la ciboulette,
Elle entend et parle fort bien
L'Espagnol et l'Italien.
Le Cid du Poète Corneille
Elle le récite à merveille,
Coud en linge en perfection
Et sonne du psaltérior.» (V. T., p. 6-7)

Et ce sont ceux les mêmes héros qui s'insultent et qui parlent en termes bas! Refugiés dans la somptuosité de la forme, des formalités, on comprend que, parfois, ils se scandalisent devant le comportement rude et sans protocole de quelques montres mythologiques qu'ils classifient de barbares. Leurs intentions didactiques, de gens civilisés, seraient certainement incompréhensibles si elles ne se bornaient pas aux attitudes purement extérieures:

«(...) de farouches comme bêtes
On fera des gens fort honnêtes
Qui sauront *faire complimens*
Et *bien jouer les instrumens.*» (V. T., p. 20)
«[L'habitant africain] N'a pas été poli, mais cela ne fait
[rien
Avant (sic) beaucoup de temps, avec un peu d'adresse
Nous pourrons lui donner, *des lois de politesse.*»
(L. T., p. 78)

C'est, sans doute, dans la continuité de cette mise en valeur de la formalité de courtisan que Scarron fait, avec une dissonance anachronique, plusieurs références à l'organisation administrative et à l'organisation de l'état, un des points de conflit du XVII^e siècle.

«[Carthage] Elle n'étoit, premièrement
Qu'un *Baillage* seulement (...)
Elle en fit un *Présidial* (...)

Y fonda deux ou trois *Collèges*
Avec de fort beaux *privilèges.*» (V. T., p. 2-3)
«[Jupiter] (...) l'honorable *Bourguemestre.*» (*id.*, p. 12)

De même, l'organisation militaire semble remplacer les faits héroïques de l'épopée; mais la guerre (comme nous l'avons déjà vu) est une occupation dégradante ou futile.

Au XIX^e siècle, Scarron II semble oublier un peu plus les hiérarchies de l'Etat ou de l'Armée. Dans *Les Lusjades Travesties*, une nouvelle institution, plus récente mais également puissante, fournit les éléments de satire: le système parlementaire et ses représentants. En effet, Vasco da Gama parle parfois à ses marins comme un député à ses électeurs:

«Soudain, Gama les voit; il saute de sa chaise,
Retire son habit, pour être plus à l'aise,
Et prenant dans ses mains, son large porte-voix, (...)»
(L. T., p. 22)

Pareillement, les divergences d'opinion sont des combats de rhétorique:

«Il faut de la vertu, dit un célèbre auteur
Mais il n'en faut pas trop, répond l'autre orateur.»
(*id.*, p. 66)

La démocratie est une institution ancienne parmi les cannibales de l'Afrique:

«Vous avez à voter, par un *oui* par un *non*
Et direz si l'on doit la dévorer ou non.» (L. T., p. 228)

Tout le confirme: le «travestissement» épique n'est pas la ridiculisation de l'épopée et il n'est pas seulement la destruction des règles classiques de l'éloquence. Bien plus que cela, il représente la critique des structures de la modernité et il est la tentative de créer un style qui puisse les mettre en relief.

«Foi d'écrivain moderne», écrivait Scarron.

DEUXIÈME PARTIE

Les tropes de la parodie

Il est évident que la parodie de l'épopée est un projet d'imitation. Le titre latin du *Virgile Travesti* est significativement *Aeneida mimica*⁵⁴. Nous avons vu comment s'effectuaient les rapports entre les deux genres en ce qui concerne les niveaux de discours et le vocabulaire utilisé. Mais est-ce que cette relation est également établie dans le domaine stylistique? Est-ce qu'il y a un style parodique comme il y a un style épique?

Le trope, figure qui change le sens, est particulièrement sensible au contexte et au genre:

«Les tropes constituent spécialement une *obscuritas* indécise quant à la direction, qui sert, dans l'*ornatus*, la surprise, tandis que, par exemple, dans les sentences prophétiques, ils servent de moyens de tactique oratoire.»⁵⁵

Ainsi, l'imitation d'un trope de l'épopée par la parodie n'est jamais innocente. La figure, qui fonctionne comme une règle de bien parler pour mieux toucher et émouvoir le public, peut devenir une surprise trop troublante et une obscurité sans émotion. Voilà la même tension entre norme et transgression qu'on trouvait déjà aux niveaux de discours ou dans les champs sémantiques. Mais ici, on doit aussi tenir compte que l'une peut devenir l'autre par un excès de l'interprétation. La profusion de tropes est, d'ailleurs, une des caractéristiques de la parodie. *Le Virgile Travesti*, plutôt que *Les Lusiades Travesties* où le parallélisme avec l'épopée est moins évident, illustre bien comment la phrase de la parodie subit plusieurs accumulations stylistiques parfois redondantes. Où Virgile condense et simplifie:

«Qui désormais m'adorera?» (E. I)

⁵⁴ Vide l'épigramme en latin du poète Sarrasin, édition du *Virgile Travesti, Oeuvres de Scarron*, Paris, Bastien, 1786, vol. IV, p. XVI.

⁵⁵ LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, 2ème éd., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 128.

...Scarron entre dans le détail et complique:

«Et chacun me méprisera,
Et pas un ne m'adorera?
Car qui diable seroit si bête
De vouloir célébrer ma fête?
Qui voudroit me sacrifier
Boeuf, vache, mouton ou bélier?
Oui, bélier, mouton, boeuf ou vache?
Il n'est personne que je sache,
Qui veuille m'offrir seulement
Un rat, qui n'est qu'un excrément.» (V. T., p. 5)

Les sens et les mots se répètent. Et toute cette répétition contribue à disperser l'idée centrale et à la faire oublier. Mais la parodie n'est pas seulement séduite par cet esprit analytique qui explique *ad nauseam* le raisonnement du narrateur. Elle se plaît aussi à utiliser des procédés qui, dirigés plus spécifiquement au lecteur, exigent un effort de compréhension de la part de celui-ci. Ce sont ceux qui, plus liés à la rhétorique des textes oratoires, essaient d'imiter les tropes de l'épopée mais qui, par excès, transforment l'exemplarité en invraisemblance. Nous appellerons, selon la terminologie du rhétoricien Heinrich Lausberg, les premiers des «figures de répétition», les derniers, des «tropes de saut». ⁵⁶

I. Les figures de répétition

Un des procédés les plus utilisés par l'écrivain de la parodie est l'*allitération*, répétition intentionnelle d'une consonne ou d'un son vocal. Etant généralement un signe de musicalité harmonieuse, elle peut facilement, accompagnée par la rime plate ⁵⁷, créer un rythme

⁵⁶ *Ibid.*, p. 162 et p. 166.

⁵⁷ Scarron et Scarron II explorent ce procédé dans le burlesque en général. Le second se plaît parfois à faire des compositions poétiques, à une seule rime:

«Mon araignée, / Ma bien-aimée, / Blanche et moirée,
Si bien privée / En une année: / Meurt écrassée!» (Essais
Diverses», L. T., p. 235)

Le premier crée quelquefois un rythme extrêmement dynamique avec des vers courts, trisyllabiques: Voilà une lettre au poète Sarrasin:

«Sarrasin, / Mon voisin, / Cher amy, / Qu'à demy / Je ne vois

trop vif qui détruit la solennité encore possible. La cacophonie semble compléter l'effet:

«Tout fut par le Grec dissolu
Pillé, brisé, brulé, polu.» (V. T., p. 117)
«A ce moment, un gars, le marin Vellozu
Gaillard fort et trapu, barbu, poilu, velu» (L. T., p. 47)

L'allitération peut même transformer une phrase dans un message presque incompréhensible pour quelqu'un qui écoute le texte:

«Et chien couchant chassant devant
Branlant la queue et nez au vent.» (V. T., p. 24)
«On l'appelle Naka qui près d'ici naquit;
Mais quand Naka naquit? on ne me l'a pas dit.»
(L. T., p. 112)

Quand la répétition concerne le début des vers, *anaphor*, elle parodie l'intensité émotionnelle:

«Malheur aux arbres, aux clochers
Malheur aux vaisseaux, aux rochers,
Malheur...» (V. T., p. 5)
«Pleurant son triste sort, pleurant sur son malheur»
(L. T., p. 18)

Mais la parodie préfère les figures qui semblent plus facilement des maladresses de langue, capables de surprendre le lecteur. C'est ce qui arrive quand elle emploie des mots de la même famille dans la même phrase. La redondance est ici un facteur de perturbation⁵⁸:

«Alors Aénéas le pieux (...)
Lâcha ces piteuses paroles

Dont, ma foy, / J'ay dépit / Un petit, / N'es-tu pas /
Barrabas, / Basiris, / Phalaris, / Gamelon / Le felon / De
sçavoir / Mon manoir / Peu distant (...) (P. Diverses, I, 301)

⁵⁸ Parfois, on forge des mots à partir de la même racine. On généralise la règle:

«Tel aussi le malade, aux mains du médecin
Qui, le médicinant, du soir jusqu'au matin.» (L. T., p. 66)

Mais elle peut être aussi un élément d'oralité, utilisé soit par Scarron soit par Scarron II:

«Pour lui *faire faire* aux troyens
Ce que les laquais font aux chiens.» (V. T., p. 3)
«Tu veux, à mes amis, *faire faire* le saut.» (L. T., p. 28)

Un effet semblable à celui de la répétition intégrale est provoqué par la *paronomase*:

«Puissans dieux qui m'avez *sauvé*
Comme on alloit chanter *salvé!*» (V. T., p. 84)

Parfois même, et parce que la parodie aime la surcharge de procédés stylistiques, elle apparaît comme un supplément de l'*antanaclase*:

«Que le Destin partout *fait* et défait les *faits*.»
(L. T., p. 139)

La *synonymie*, répétition au niveau du signifié, est utilisée, la plupart des fois, pour bien démarquer les différents niveaux de discours présents dans la parodie épique. Le langage courant et le langage plus érudit sont, ainsi, mis côté à côté, se neutralisant réciproquement:

«La mère d'Aénéas, le *Pie*,
Ou pour mieux dire, le *Pieux*.» (V. T., p. 17)
«*Lusitains, Portugais*, enfants de l'Occident.» (L. T., p. 76)

Le discours métalinguistique, le fait de parler sur les mots, sur les techniques utilisées le long du texte, est une façon de comparer, de confronter, de créer des antithèses insoupçonnées à travers l'identité des mots. Multiplier, développer excessivement des éléments de comparaison est sortir de l'univers univoque de l'épopée et, par un effort d'imitation de l'univocité de son langage, arriver à l'obscurité des intentions, à la confusion du lecteur.

C'est d'ailleurs, pour celui-ci que le poète travaille ses figures stylistiques. Et on ne pourrait pas parler de répétition sans faire référence aux accumulations syntagmatiques: les fréquentes *énumérations* qu'on trouve dans ce genre sont faites, non pas seulement pour disperser le lecteur, mais pour le fatiguer gracieusement avec leurs successions de sons et de mots dont l'intérêt du nombre est plus grand que l'importance du message. L'exemple, extrait de l'oeuvre

de Scarron, ressemble énormément à quelques chansons de notre enfance. Qui ne se souviendra pas de l'intarissable «Il était un petit navire»?

On épargne au lecteur de cette étude la transposition intégrale de presque une page de vers sur la construction de Carthage:

«Les uns roulent pierres de taille,
Les autres font une muraille,
Quelques-uns plantent du pavé
Quelques autres un trou cavé (...)
J'ai peur d'avoir fait un portrait
Assez long pour pouvoir déplaire (...)
Et si j'allois tout effacer
Ce seroit à recommencer.
Hors la ville, la même chose (...)
Les uns engraisent les guérêts
Les autres vont dans les forêts.» (V. T., p. 32-33)

Dans cette avidité de faire une énumération assez complète, le narrateur se perd dans de nombreux détails comme s'il voulait épuiser le réel avec sa description:

«Les haubans, les huniers, les agrès, les cordages,
Les pièces de canon, les haches d'abordages.
Les ancres, les grapins, les lances, les épieux
Les chaînes, les boulets, tout passa sous ses yeux.»
(L. T., p. 37)

Mais ce «réalisme» burlesque, cette quête d'une objectivité la plus grande possible, se termine souvent par une fausse précision: le narrateur se livre, alors, à faire des déclarations extrêmement rigoureuses mais tout à fait retirées de son imagination et complètement invraisemblables:

«Cet ouvrage que l'on admire
Est quelque tour de l'ennemi
Dangereux en *diable et demie (sic)*» (V. T., p. 74)
«Dix minutes après, on voyait arriver
Une foule sur l'eau, difficile à nommer.» (L. T., p. 34)

Le parallélisme des vers ou des phrases produit quelquefois l'effet d'une énumération. Dans l'exemple suivant, l'accumulation est

mise en évidence par un *polysyndéton* qui donne un dynamisme à la phrase et élargit progressivement son intention initiale:

«Que maudite soit la machine
Et le vilain qui l'inventa
Et la femme qui l'allaita
Et le mari de cette femme
Et toute sa famille infame.» (V. T., p. 72)

On reconnaît ici une *gradation*, un *crescendo* amplificateur qui fonctionne comme une force centrifuge au sein de la phrase d'introduction. L'écrivain joue souvent avec l'horizon d'attente son public et, utilisant la gradation, croissante ou décroissante, il augmente ou refrène brusquement son anxiété:

«Il pouvait, sans efforts, sans faire des façons,
Avaler les vaisseaux, la mer et les poissons!» (L. T., p. 29)

Mais l'énumération permet aussi d'autres effets stylistiques, notamment à travers le chiasme, répétition d'un mot dans l'ordre inverse. La figure se prête, d'ailleurs, à quelques jeux gratuits:

«Qui voudrait me sacrifier
Boeuf, vache, mouton ou bœlier?
Qui, *bœlier, mouton, boeuf ou vache?*» (V. T., p. 5)

La permutation des éléments d'une construction syntactique, l'*inversion*, est également pratiquée par les poètes du genre mais son intention semble être celle d'exagérer les tournures de la phrase épique jusqu'à la rendre incompréhensible:

«De notre Commandant, le bel et bon discours
De singe est la monnaie, ici qui n'a pas cours.» (L. T., p. 85)

La *comparaison* est une façon d'établir aussi un parallélisme simultanément sémantique et syntactique. Elle est un procédé rhétorique qui permet l'élargissement du mot et le décodage de la *métaphore*, imitant ironiquement le genre sublime:

«Jurant comme un joueur fâché.
Cette comparaison est belle,
Part-tout je la maintiendrai telle.» (V. T., p. 97)

«Comme un joueur fâché»: la familiarité de la comparaison n'est pas très dignifiante... Et, en effet, cela est une constante de tous les

exemples de la figure. L'homme est toujours anéanti et souvent réduit à sa condition animale.

«Pressés comme harangs en caque
Par la ruse du roi d'Itaque» (V. T., p. 73)
«Les trois petits bateaux, où pressés, réunis
Sont cent quarante huit, serrés comme sardines.»
(L. T., p. 15)

Il ne ressemble pas à l'aigle, ou au lion, mais au chien, à l'ours, au poisson, bref aux animaux qui ne sont connus que par leur férocité ou leur domesticité d'êtres inoffensifs. Quand on compare, l'homme vaut ses préoccupations:

«Elle est nette comme un denier.» (V. T., p. 6)

Mais, si les êtres humains ressemblent aux animaux et aux choses, ceux-ci ressemblent aux premiers. C'est surtout à travers la *personification* qu'ils gagnent cette autonomie qui les met au même niveau de la race humaine:

«Nos vaisseaux blessés jusqu'aux quilles.» (V. T., p. 47)

C'était un monde à l'envers, «il mundo alla rovescia» de la *Commedia dell' Arte*.

Le parallélisme se conjugue, ainsi, avec l'inversion et le contraste. Nous avons mainte fois constaté combien l'imitation était en rapport avec la transformation, le révélé avec le dissimulé, la magnificence avec le quotidien. Le poète de la parodie épique éprouve, effectivement, une attraction très spéciale par la création d'oppositions. La meilleure preuve stylistique est, peut-être, dans l'abondance d'*antithèses* dans les deux auteurs. La confirmation vient de Scarron, commentateur attentif de ses procédés de style:

«(...) mettre le froid et le chaud,
Le ciel, et l'enfer, l'air et la terre,
L'eau, le feu, la paix et la guerre;
Rimeur qui sait antithésier,
Est ravi quand il peut user
Ab hoc et ab hac d'antithèse.» (V. T., p. 183)

La parodie semble même pouvoir être définie comme une constante antithèse, si on prend le mot au sens le plus large: les forces en conflit maintiennent une tension qui tend presque toujours à un équilibre qui empêche un synthèse harmonieuse.

Les actions humaines y sont polarisées:

«Ulisse l'en blâme, il s'en fâche
Ulisse l'en presse, il se cache.» (V. T., p. 82)

Le fait contraste, encore une fois, avec la tranquillité de la nature et du temps qui coule:

«Pendant qu'on se battait, combattait, massacrait,
Le temps faisait sa course et midi s'approchait.»
(L. T., p. 44)

Les niveaux de discours alternent les uns avec les autres, inconciliables:

«Vois-tu les Grecs à notre suite?
Male- peste comme tu vas!
Ne veux-tu pas doubler le pas?
Fui, mon cher fils, sauve ton père,
Et puis se mettant en colère:
Maudit soit le fils de putain.» (V. T., p. 133)

Les membres de l'antithèse ne peuvent attendre qu'une fausse identification dans le *paradoxe*, faute de mauvais raisonnement:

«Il avait fait hisser, au grand mat, le signal
Que l'on se batte bien, sans se faire du mal.» (L. T., p. 43)

L'*onomatopée* est une figure stylistique particulièrement attirante pour le poète burlesque, qui se préoccupe beaucoup du signifiant de ses vers. On la trouve fréquemment dans la parodie où elle montre la richesse féerique de ses sonorités:

«Ran-tan-plan! paf! pif! pouf! fusils et pistolets.
Boum! Boum! canon, mortiers vomissent leurs boulets.»
(L. T., p. 43)

Mais elle est aussi une autre façon de marquer la familiarité entre les personnages. Scarron leur donne souvent un traitement de

substantif. C'est ce qui arrive dans cet exemple où l'onomatopée apparaît associée à l'*interjection*, signe d'oralité également fréquent:

«Un *crac* semblable à *des hélas*
Accompagne sa cullebute.» (V. T., p. 126)

Il n'y a pas de figures stylistiques gratuites. L'affirmation est d'autant plus vérifiable dans la parodie que ce genre semble trouver sa raison d'être dans la gratuité.

B) *Les tropes de saut*

Une des caractéristiques de cette gratuité apparente, qui semble dominer le burlesque, est, sans doute, l'aspect ludique de quelques tropes plus intimement liés au raisonnement, qui devrait, en principe, être guidé par la logique et par un but pragmatique.

C'est le cas des *jeux de mots* qui souvent concilient l'aspect sonore (semblable à celui de quelques figures de style comme l'allitération ou la paronomase) avec l'ambiguïté sémantique. Le lecteur doit, ainsi, être sensible, devant la même expression, à deux sens différents, ce qui implique déjà une certaine culture et un considérable engagement dans la compréhension d'un texte. C'est à lui de partir de la ressemblance sonore pour arriver à la différence de signification. L'effort est d'autant plus grand que le son peut ne pas correspondre aux mêmes signes:

«Et puis me dit, *tout éperdu*,
Maître Aénéas, *tout est perdu*.» (V. T., p. 98)

Le procédé est particulièrement fréquente chez Scarron II:

«L'aimable et belle Helène, ayant pris dans ses lacs
Pâris, fils de Priam, veut qu'il l'*emmene*, *Helàs!*
Ménélas, son mari (...). (L. T., p. 90)
«(...) quand ils auront de l'*Afrique assez*,
Il les conduira
en Asie» (en italique dans l'original) (L. T., p. 75).

Le *calembour* est un jeu de mots qui peut résulter simplement de la plurisignification des mots, et c'est surtout dans ce sens que nous le considérons ici:

«La plage est *déserte*, on trouve de l'eau.» (L. T., p. 58)

Parfois cette ambiguïté peut être dépendante du contexte de la phrase. Alors le poète peut raisonner sur une possible interprétation à la lettre.

«Les guerriers qui étaient dans le cheval de Troie
Tant de belle infanterie
Ou bien plutôt cavalerie
Puisqu'ils étaient tous à cheval?» (V. T., p. 72)

Le calembour apparaît occasionnellement associé à l'*ironie*, partageant la même subtilité. Celle-ci s'identifie avec l'esprit antithétique de la parodie, puisqu'elle crée une opposition entre ce que le narrateur veut dire et ce qu'il dit véritablement, à peine reconnaissable par le lecteur attentif qui dépasse la dissimulation:

«Puisque gens à mal-faire nez
Vous mènent ainsi par le nez:
Vous devriez les faire pendre,
Si vous saviez aussi bien rendre
La Justice, que vous savez
Pardonner aux gens dépravez.» (V. T., p. 18)

L'*ironie* se présente, souvent avec les antithèses, d'une manière assez voilée:

«Un déjeuner *frugal*, *digne* d'un cénobite
Qui *ne peut contenter* le ventre d'un *ermite*.» (L. T., p. 67)

Etablissant un mur entre l'apparence et le contenu, elle permet l'hypocrisie des gens courtois:

«*Vous êtes une brave femme*,
Dit Vénus riant de son coeur.
Après ce compliment moqueur.» (V. T., p. 211)

Mais cet attrait simultané par l'affirmation et la négation des choses, par l'envers et l'endroit du même objet, est aussi manifesté par la présence de la *litote*. Définir par la négative devient, non pas un signe de contention intérieure, comme dans la tragédie — le célèbre exemple «Va, je ne te hais point» est symptomatique — mais un

procédé comique qui réduit la valeur du héros, augmentant le poids du jugement du narrateur :

«Mais Neptune au poil bleu-mourant
Qui n'a pas l'esprit endurant.» (V. T., p. 9)
«Gama, qui n'était plus imberbe...» (L. T., p. 11)

Un autre trope, l'*hyperbole*, pourrait, à la première vue, contrabalancer l'utilisation de la litote. En effet, elle représente dans la parodie, la majesté des actions ou des événements de l'épopée :

«L'aurore vint le matin (...)
Couvrant la terre de ses larmes,
(Pour parler langage de Carmes).» (V. T., p. 185)

Les images utilisées sont presque toujours une imitation du sublime, quelquefois dénoncées par le contexte excessivement quotidien ou par une action qui est signe de fragilité plus que de force.

«Andromaque couvrit de pleurs une chaise.» (V. T., p. 178)

La comparaison de quelques passages présents dans l'épopée de Virgile et dans les parodies de Scarron et Scarron II, illustre, d'une manière bien plus éloquente, ce que nous venons d'affirmer.

«Quelques-uns sont suspendus du haut des flots, les autres découvrent la terre au sein des vagues entrouvertes; le sable jailli avec fureur. Trois navires que le Notus enlève sont jetés contre les rochers invisibles».

Ce sont les mots de Virgile dans *l'Enéide*. Scarron parodie ainsi le même fragment :

«Un flot jusqu'au Ciel l'éleva
Puis aussitôt le flot creva
Laisant en mer une ouverture
Où chacun vit sa sépulture.
Trois vaisseaux maltraités
Dans les rochers furent portés:
Trois dans les écueils s'ensablèrent.» (V. T., p. 9)

Et Scarron II, ayant, peut-être, plus présents dans l'esprit ces mots de Virgile et Scarron que le texte de Camões, écrit:

«La mer ne sera plus qu'une vague profonde,
Qui malgré tous les dieux, et malgré Jupiter,
Se creusera son lit jusqu'au près de l'Enfer,
Puis s'élevant, soudain, jusqu'à perte de vue,
Ira fourrer son nez aux portes de la nue.» (L. T., p. 22)

Les différences sont indubitables: Dans le texte de Virgile, où l'originalité des images et la simplicité de vocabulaire contrôle les excès de l'hyperbole, l'émotion et le sentiment héroïque sont encore possibles. Mais par la présence excessive de la Mort, dans le texte de Scarron, et par la familiarité implicite dans les images, dans le texte de Scarron II, le fragment gagne une intensité dramatique (qui est invraisemblable) ou une médiocrité qui sont incompatibles avec le héros. L'élan épique exclut l'un et l'autre.

La multiplicité kaléidoscopique du récit parodique nous permettrait, peut-être, de reproduire, infiniment, des exemples de procédés rhétoriques qui y sont utilisés. Cependant, l'objet de notre étude ne consiste pas ni à faire un relèvement épuisant ni une catalogue exhaustive de la matière en considération. Si les intuitions dépourvues des faits ne sont que les illusions de celui qui «prend le nuage pour Junon», les faits sans intuition risquent de devenir le regard de celui qui voit l'arbre ignorant la forêt. C'est ainsi que nous oserons avancer quelques conclusions.

CONCLUSION

Le paradigme de la parodie épique

Deux auteurs, Scarron et Scarron II, l'un du XVII^e siècle, l'autre du XIX^e siècle, le premier en France, le second au Portugal, ont élaboré deux oeuvres littéraires, en vers, ayant comme modèles, respectivement, *L'Enéide* de Virgile et *Os Lusíadas* de Camões. Au-delà de l'intention bien précise (dont le choix du pseudonyme en est un bon exemple) de la part de Scarron II d'approcher son oeuvre de celle de Scarron, on y vérifie un ensemble tellement considérable de constantes, malgré les différences, qu'on n'hésite pas à qualifier l'un et l'autre de *parodies*, approchant les deux textes d'un archétype commun.

Avant tout, c'est le paradigme de la parodie épique qui est en cause: dépassant les différences et les similitudes, il y a cette idée, ce super-concept ou *Oberbegriff* que tout englobe et organise — celui de la parodie. De sa notion empirique, en tant que charge, plaisanterie, moquerie ou satire, susceptible d'être découverte dans presque tous les genres et sous-genres littéraires, voire dans l'épopée, jusqu'à son existence autonome en tant que genre, on se propose de conceptualiser le mot, dans un effort de rigueur que l'ambiguïté de sens demande.

L'énumération, dès Aristote (cf. *Poétique*, 1449-a), de toutes les successives et contradictoires tentatives d'organisation dogmatique serait difficile et pleine d'érudition. Dans la profusion de doctrines radicales ou nuancées, la parodie semble être riche en exceptions. Phénoméni-quement, en tant que cause matérielle, elle possède une forme hybride, signalée, notamment, par les oscillations des niveaux de langage, où la grandiloquence se joint à une «bassesse» qui va du familier et du banal à l'inadéquat. Téléologiquement, elle est aussi ambiguë dans la mesure où la cause finale est simultanément un produit ludique, gratuit, et un texte qui cherche la satisfaction et l'applaudissement d'un public toujours présent et toujours complice (ou du moins traité en tant que tel). Cependant, une explication acceptable et éclaircie, l'étymologie du mot *parodie*, peut nous aider à surmonter les difficultés de définition: elle signifie «l'autre chant». La parodie fait ainsi intervenir dans sa définition le concept plus spécifique de l'épopée capable de faire la lumière sur notre question.

L'épopée a, elle aussi, couramment, une notion empirique, généralisée mais inexacte. Pourtant, elle semble être plus susceptible d'un concept plus rigoureux. Nous pouvons la définir, sans une grande marge d'erreur, comme un récit emphatique et souvent placé dans un temps mythique ou mythifié, animé par des héros et/ou par des dieux, dans un espace et dans une communauté identifiés avec ceux qui ont inspiré et ont vu naître l'oeuvre épique. Sa source est l'immémoriale connaissance de légendes, véhiculées souvent oralement concrétisées à travers une histoire qui, soumise à une chronologie interne, tend à être atemporelle et exemplaire, représentant une situation de limite que l'effort optimiste et volontariste du héros essaie de surpasser. L'épopée est comme un livre sacré, et elle peut même, éventuellement, être considérée en tant que tel. Toute une série de conséquences peut découler de ce fait: *in illo tempore* des événements, la construction d'un espace comme centre du monde, vers lequel confluent les personnages, le récit comme texte mythique

et même rituel, la liaison profonde entre le littéraire et la vérité du réel, dans une interprétation littérale ou symbolique... Produit exemplaire de l'âge des dieux et des héros, à laquelle s'oppose, selon Giambattista Vico, l'âge des hommes, l'épopée est un texte sacré qui existe avant les oeuvres d'Homère, premiers témoignages écrits de la religion grecque.

En contrepartie, la parodie est un genre qui dialogue avec elle en contrepoint. Mais on ne peut jamais considérer la première comme un reflet, l'image symétriquement renversée de la seconde: elles possèdent la même substance. Et si, pour paraphaser la dichotomie de Mircea Eliade, l'une appartient au domaine du sacré et d'autre à celui du profane, toutes les deux communient de ce *ganz andere* que Rudolf Otto attribuait au sacré⁵⁹. Cela signifie que, non pas seulement la parodie reflète l'épopée et la déforme comme l'épopée cultive elle aussi l'excès: le héros est un «exagéré» dans le plan du sensible, du réel. Ainsi on peut comprendre que, différentes, elles puissent avoir, parfois, les mêmes procédés stylistiques et éprouver aussi une attraction réciproque. Il y a une connexion fondamentale entre la parodie et l'épopée, puisqu'elles émanent d'un état d'esprit premièrement commun et seulement après divisé, ce qui est démontré par l'analyse des époques historiques où les deux genres coexistent. La dialectique épopée-parodie est significative puisqu'elle révèle une *coincidentia oppositorum*, une jonction d'antithèses: la preuve, c'est que les deux genres s'enracinent dans le même terrain culturel, bien que le succès de l'une puisse compromettre inévitablement le succès de l'autre. Il appartiendrait à l'histoire et à la sociologie de la Littérature en particulier — l'étude serait sans doute intéressante et compensatoire — d'enquêter

⁵⁹ OTTO, Rudolf — *Das Heilige*, Breslau, 1917. L'approche entre l'épopée et la parodie, dans notre société, correspond à celle qui est faite entre l'épopée et les contes mythologiques qui appellent la première «une histoire vraie», les deuxièmes «des histoires fausses»: «La distinction faite par les indigènes entre «histoires vraies» et «histoires fausses» est significative. Toutes les deux (...) nous racontent une série d'événements qui sont arrivés dans un passé très lointain et fabuleux. (...) Et pourtant, les indigènes savaient qu'il s'agissait d'histoires tout à fait différentes. Parce que tout ce qui est raconté par les mythes les concerne, tandis que les contes et les fables racontent des événements (...) qui n'ont pas modifié la condition humaine en soi.» (ELIADE, M. — *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 16-17, trad. pers.)

plus profondément sur ce que nous venons d'indiquer d'une manière assez générale.

Mais cette coïncidence ne peut pas obnubiler ni la spécificité de la parodie, ni la distance qu'on doit naturellement reconnaître, après le premier abord, vis-à-vis l'épopée. La parodie possède un style propre, ni simple ni sublime; elle est un genre distinct. La diversité personnelle et temporelle des deux auteurs de parodie de deux siècles différents — et ce que nous affirmons est, en quelque mesure, tautologique — n'est pas suffisante pour communiquer au genre une diversité qui puisse se limiter aux caprices stylistiques d'un auteur ou aux règles d'une époque historique ou d'une période littéraire. La permanence, dans la parodie, de certains éléments rhétoriques communs, indicateurs d'une identité, nous force à conclure l'existence autonome d'une rhétorique et d'une diversité caractéristiques.

Si, comme nous l'avons vérifié, les différences, concernant surtout le contexte socio-culturel, sont plus évidentes dans l'élaboration des figures de répétition, déjà la relative similitude du traitement stylistique des tropes de saut entre les deux auteurs et les deux époques confirme, en quelque sort, l'identité profonde de la parodie. D'ailleurs, les tropes de saut, par la primauté métaphorique (le mot est ici employé *grosso modo* relativement à la métaphore, définie dans la *Poétique* d'Aristote comme «le transport vers une chose d'un nom qui désigne une autre»⁶⁰) semblent pouvoir être considérés comme ce qu'il y a de plus perfectionné et pensé par l'auteur, ayant en considération les intentions de la parodie. Ainsi, la persévérance, dans le fondamental, de ce type de figures est assez significative dans une rhétorique de la parodie où l'art de convaincre, de séduire le lecteur est d'autant plus efficace qu'il est dissimulé.

Mais les noyaux thématiques et idéologiques de la parodie sont également importants pour bien comprendre la théorie qui préside au genre. Quelques dichotomies, où on constate encore une fois la tension entre l'attraction et la répulsion, semblent pouvoir constituer les axes fondamentaux de la compréhension de cet aspect essentiel. Quelques coordonnées, comme le Temps et l'Espace, le Phénomène et le Noumène, l'Humanité et la Divinité, la Vie et la Mort, se révèlent

⁶⁰ ARISTOTELES — *Poética*, trad., pref., introd., comentários e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 134 (1457 b) 6-9)

extrêmement riches de significations et avantageuses pour l'organisation des questions.

Le Temps de l'épopée est doublement constitué. Le récit est conduit par une chronologie, cela veut dire, par une logique évolutive des événements et non pas par un «éternel retour» ou un achronisme chaotique. Mais, considérant extérieurement la narration des faits, on se rend compte que le temps non-actuel, ou même historique, gagne une signification mythique, transcendante: c'est un temps figé et, en tant que tel, toujours actuel. «La mythologie contient l'histoire du monde des archétypes: elle enclôt le passé, le présent, l'avenir» (nous dit Novalis, dans ses *Petits Ecrits*).

Il s'agit, encore, d'un temps mythique et non pas utopique parce que l'épopée est un récit sur le passé et non pas sur l'avenir, elle possède une valeur de réel et non pas d'idéal, de représentation et non pas de simple volonté. Les utopies, positives ou négatives, et d'une manière plus évidente ces dernières (*1984*, de George Orwell, *Brave New World*, d'Aldous Huxley...) comportent un conflit et leur temps est aussi figé et statique, mais elles ne présentent pas une dimension chronologique essentielle.

Qu'est-ce que le temps de la parodie doit au temps épique? Avant tout, la distinction vis-à-vis de cette cristallisation temporelle. Elle reprendra, pourtant, cette flexibilité temporelle pour la conduire jusqu'à ses dernières conséquences, jusqu'à l'absurde de ses possibilités. Pendant que le temps épique est une progression dans le passé qui peut être l'évocation du présent, le temps de la parodie se permet une utilisation simultanée des références au passé et au présent. La parodie construit, sur un fond épique et mythique, un espace et des personnages pleins d'actualité et prisonniers de cette même actualité.

L'épopée n'élide pas complètement le présent, notamment le présent de l'auteur. Mais c'est la discrète évocation du passé qui constitue l'exemple pour le présent et l'avertissement pour l'avenir. Encore sur cet aspect, la parodie est un genre plus ouvert: elle n'hésite pas à faire référence — à propos et sans propos — à l'époque qui l'a vue naître.

Les conséquences de ce fait ne sont pas insignifiantes. Les motifs de la parodie seront très différents de ceux qu'on trouve dans le texte classique, ce qui impliquera aussi quelques conséquences rhétoriques. Le présent de Scarron est différent de celui de Scarron II: voilà un élément à considérer et à intégrer dans le concept

même de parodie. Elle n'est pas seulement un texte hybride par ses éléments composants; elle l'est intrinsèquement, dans sa propre nature.

Sur ce point, la parodie acquiert la valeur d'un document de l'époque.

L'Espace de l'épopée s'harmonise avec le Temps. On y trouve aussi la même duplicité: il y a un lieu, parfois bien déterminé, où se passe l'action selon une causalité temporelle intelligible. Mais il y a aussi, comme pour le temps, une dimension mythique qui dépasse la signification objective du réel: un espace spécifique signifie tout l'espace. Ainsi, la narrative épique peut se permettre un espace exigü, très centralisé (vide *L'Iliade*), de la même façon qu'elle peut se situer dans une époque très lointaine. Il y a une certaine insignifiance des éléments géographiques, comme des éléments historiques, surtout parce que c'est l'universalité qui est visée.

Contrairement, dans la parodie, l'espace n'est pas uniforme dans sa signification. C'est un espace cosmopolite (où les différences, voire les antithèses, sont l'indice des associations un peu gratuites ou forcées qui unissent les hommes et les esprits) qui remplace, sans succès, l'universalité. *L'omphalos* du monde mythique, le périple symbolique du héros, devient un énorme labyrinthe où l'homme égaré se promène inconscient.

Le réel de l'épopée, présente un plan intrinsèque et une vocation extérieur qui leur donnent, inévitablement, une apparence et une essence bien distinctes. Pourtant, elles ne s'opposent jamais: la première est dépendante de la seconde. La forme est la concrétisation d'une fonction, la fonction est l'instrument d'une volonté.

La parodie partage aussi cette distinction. Mais, encore sur cet aspect, elle surpassera l'imitation, élargissant ses mailles jusqu'à la transgression. Toutefois, elle ne se limitera pas à métamorphoser son essence. De la valeur intrinsèque du héros, qui était un homme illustre par ses faits, on passe à l'éloge de salon qui peut être attribué à n'importe qui: c'est la primauté du titre. Les formules de courtoisie, la fatuité verbale remplissent la parodie. On trouve, de nouveau, l'importance de l'argent, de l'aisance économique, des héros qui se préoccupent plus avec le «paraître» qu'avec l'«être». La vacuité de l'action est une constante. On a vu, pourtant, que cette hypocrisie collective, où la valeur de l'*avoir* se surpose à celle de l'*être* (en effet, «avoir» est aussi acquérir un masque, une «persona»), où la valeur que nous avons correspond à celle que les autres nous donnent, peut

varier un peu avec le temps. Au XVII^e siècle, la distribution de titres administratifs, au XIX^e siècle, l'apparat parlementaire: chaque époque a la parodie qu'elle mérite. Dans les deux cas, la constante d'une exaltation de la sécurité et de l'opulence, au détriment du risque et du courage. On pourrait presque dire que c'est la classe bourgeoise, ici dans le sens d'une classe socio-culturelle de «gens d'affaires», avec une pensée et une morale de nature économique, qui caractérise mieux la parodie. Une accommodation joyeuse, une *aurea mediocritas*, inspirées par des normes de savoir vivre, des proverbes, constituent l'idéal de vie présentée.

Du reste, au niveau formel, la parodie ne *paraît* elle pas une épopée? Paraître sans jamais être, pure illusion, simple phénomène.

L'Humanité s'approche, par l'héroïsme épique, de la Divinité. Dans la parodie, l'approche existe aussi, mais non pas grâce à la sublimation humaine mais à la décadence des dieux. En effet, si les hommes ne sont pas présentés d'une façon flatteuse, les dieux subissent un traitement encore plus impitoyable, parce qu'ils tombent de plus haut. Les mêmes passions, les mêmes vices — «les hommes et les dieux sont une seule race», affirmait Pindare. Comme les hommes, les dieux sont des ornements comiques, l'exagération des défauts, puisqu'ils sont des dieux sans une différence spécifique. Déjà les Grecs, Xénophon a été le premier à le remarquer, possédaient une mythologie où les dieux présentaient surtout une dimension humaine, «trop humaine», ajouterions-nous. Mais la parodie souligne une différence fondamentale: malgré la ressemblance, l'épopée éprouve une plus grande considération par les dieux, et les hommes sont plus héroïques. L'identification se fait à un niveau supérieur. Au contraire, la parodie établit les ressemblances dans le vice.

Dans l'épopée, dieux et hommes sont surtout des guerriers, des aventureux, des gens de courage et de sagesse. Ils accomplissent, dans la société tripartite de l'idéologie indo-européenne, dont nous parle Dumézil⁶¹, les fonctions souveraine et guerrière. Mais quelles sont les activités qui occupent les personnages de la parodie? Pour parler d'une façon générale, nous dirions qu'ils avaient surtout une fonction productive. Mais précisant un peu plus, il faut dire que leur fonction est essentiellement de jouissance des produits de leur trafic. On sait

⁶¹ DUMÉZIL, Georges — *Les dieux souverains des indo-européens*, Paris, Gallimard, 1981, *passim*.

combien ce genre d'activités semble exclure l'héroïsme et la vertu. Dès les conseils d'Hésiode à son frère, destinataire des *Travaux et les Jours*, sur le commerce dégradant, jusqu'à la prohibition de l'exercice du commerce, *sordida ars*, pour la noblesse de la Rome Antique, les exemples se multiplient démontrant le caractère péjoratif de l'activité commerciale, surtout dans la civilisation méridionale.

La parodie se centre, ainsi, sur les valeurs matérielles, au détriment des spirituelles. Au lieu de l'individualisme communautaire — «mon peuple et moi», «mon royaume et moi» —, il préfère l'individualisme égoïste, le lieu fermé et exigu de la vie en famille, la médiocrité et la sécurité de l'argent, l'abondance de la table et l'inconscience d'un «in vino veritas».

Mais simultanément, le culte de l'irresponsabilité s'harmonise avec l'aisance de vie. Ce n'est pas seulement le narrateur qui proclame son indifférence face à un public, malgré leur complicité, ou qui attribue à l'épopée classique les fausses références ou les divagations dont il est l'auteur. Les personnages partagent une semblable indifférence et, forcés par les circonstances de la Fortune, ils ne se sentent jamais responsables de leurs actes. Tout cela serait impossible dans l'épopée. Son auteur, qui cherche l'effacement comme un dieu ou un démiurge, participant indispensable mais silencieux, *est* un narrateur presque invisible. Le peuple dont la parodie nous parle est bien réel et actuel; celui de l'épopée représente toute une nation, toute une volonté. Dans la parodie, c'est le *vox populi* qui peut parler à travers les proverbes et les lieux-communs. Dans l'épopée, c'est la *vox dei* qui parle à travers la sagesse et le courage d'un peuple. Et on sait bien les différences entre les souverainetés populaire et nationale. Quant au problème de la responsabilité, il ne se pose pas à l'auteur épique. Il *est* sans qu'il ait besoin de se présenter. Il est l'humble rédacteur d'une oeuvre qui raconte des faits surhumains: l'anonymat est souvent sa seule signature. Différemment, le pseudonyme (qui se lie à l'irresponsabilité, à l'idée d'un «autre») est très fréquent dans la parodie.

Tout semble faire sens. Personnages, narrateur, lecteur partagent la même essence, jouissant la liberté du chaos.

La vie est, dans l'épopée, le rêve qui devient réalité. Paraphrasant la maxime de Calderon de la Barca, nous dirions que, dans l'épopée, c'est le rêve qui est la vie. Diversement, la mort est un événement qui, ou n'est pas référé, ou est minimisé par le héros: malgré l'existence

sombre des Enfers ou des Hades, l'immortalité conquise pendant la vie terrestre est capable de détruire l'anéantissement de la mort.

«Ceux qui par leurs faits de courage
Se libèrent de la loi de la mort
Je chanterai (...) partout» (*Os Lusíadas*, I, 13-15,
trad. pers.)

Dans la parodie, la situation est bien différente. Des repas somptueux et d'autres excès peuvent être d'excellents somnifères. Mais la mort est toujours présente. Même les dieux immortels semblent, paradoxalement, avoir peur de mourir. Comme dans la mythologie nordique, l'expectative d'un terrible Ragnarock est toujours objet de la pensée d'Odin. C'est pour cela qu'il est triste. C'est pour cela que la parodie boucle son masque de joie et d'insouciance.

La parodie a, en effet, un côté comique mais aussi un côté tragique indéniable. Croire aux héros demande une foi et un optimisme qu'elle ne peut présenter que d'une manière ironique. On dirait que l'épopée est plus simple, moins réaliste. Mais n'est-elle pas le produit final, la synthèse supérieure des contradictions et des conflits qui se sont résolus et qui est, pour tout cela, moins «ingénue»?

Une analyse de la thématique nous aide, peut-être, à trouver une réponse, fruit de nombreuses questions. Ne sera-t-il possible que la parodie soit l'oeuvre des sceptiques, des désabusés et l'épopée, le genre des croyants et des réformateurs qui refusent le désistement, malgré tout? Et où se trouve la vérité? Sans doute, un peu dans les deux, fait d'autant plus significatif que l'on sait les rapports entre la réception de l'épopée et de la parodie.

Effectivement, il y a, dans la Littérature, quelques exemples d'ouvrages où la dimension parodique (signifiant ici la sensibilité vis-à-vis les misères et les faiblesses humaines et la domination du hasard) de l'existence semble coexister avec une dimension épique, dans ce qu'elle a d'exaltation du courage et de la magnificence dont l'homme est capable. La Littérature portugaise, notamment, produit d'une âme nationale essentiellement pieuse et noble et d'une histoire assez inégale, en est particulièrement riche. Son *História Trágico-Marítima*, ensemble d'auteurs anonymes, aussi bien que beaucoup d'exemples de la littérature de voyages, dénotent cette volonté de parler, avec la même émotion, des grandeurs et des misères des gens qui sont partis à la découverte «d'autres mondes». Le livre de Fernão

Mendes Pinto, *A Peregrinação*, écrit sensiblement à l'époque des *Lusíadas* et considéré souvent comme l'exemple d'une anti-épopée, est, en vérité, un récit où le merveilleux côtoie le honteux, l'émotion devant le grandiose alterne avec l'épisode comique ou la pure fantaisie. Cette oeuvre, encore aujourd'hui réputée de fantaisiste même si un critique l'a confirmée en 90 %, est un exemple aussi d'amour de la vérité, d'amour de l'ambiguïté de l'âme humaine, une épopée burlesque, une parodie épique qui surpasse toutes les divisions de genres, parce que réelle. La phrase de ce marin portugais que cette littérature garde presque comme une maxime, est lapidaire: «Nous sommes allés aux Indes pour chercher des chrétiens et du poivre». Ni seulement le sublime de l'épopée spirituelle, ni à peine la bassesse du burlesque matérialiste. «Ni anges, ni bêtes» — une littérature sur l'homme.

Mais les hommes n'aiment pas la condition humaine. Peut-être préfèrent-ils lire sur les anges ou sur les diables... Aujourd'hui, plus sur les diables que sur les anges. Publiée en 1880, l'année du centenaire de Camões, *Sentimento de um Ocidental* du poète Cesário Verde (hommage à l'esprit épique où la ronde diurne du poète se prolonge à travers la nuit d'un Portugal rêveux de ses héros du passé) est une oeuvre qui symboliquement cherche la compréhension des contradictions de l'histoire et de l'esprit. Elle sera parodiée un siècle plus tard dans un autre poème, entre le burlesque et le surréaliste, *Ressentimento de um Ocidental*, de Pinheiro Torres, qui ne réussira, malgré ses efforts, ni l'imitation ni la transgression. Fernando Pessoa publiera seulement une de ses créations pendant toute sa vie — le livre *Mensagem*, dont le titre premier était *Portugal* et qu'il n'a pas maintenu par modestie. Il s'agit d'un ensemble de poèmes qui exaltent d'une façon épique l'histoire du pays et paradoxalement elle est un peu oubliée par les critiques et par les lecteurs de nos jours, au détriment du reste de son oeuvre poétique.

Un curieux parallélisme peut être établi entre les exemples de la Littérature portugaise et ceux qui sont également présents dans la Littérature française. Si, comme nous l'avons vu, l'«oecuménisme» des découvertes portugaises a produit toute une littérature qui relativise la magnificence et les servitudes des faits, et qui se trouve concrétisée dans quelques oeuvres «para-épopées» autocritiques (même *Os Lusíadas* connaissent la voix de la critique à l'aventure dans la figure du vieillard du Restelo), les français, au centre de l'Europe et un peuple qui universalise et rationalise les questions d'une époque ou d'une

période européenne, sont mythiquement doués d'une culture cosmopolite, qui peut être bien reçue par beaucoup de peuples. Le prix Nobel William Golding parlera d'une culture centrifuge, irradiante de sa production (et centripète, par les questions et sources qu'elle absorbe). Tandis qu'il y a, dans l'histoire littéraire de notre civilisation, des époques qui élisent en particulier une littérature nationale (littérature espagnole baroque; littérature allemande du romantisme, etc.), on vérifie que la littérature française est celle qui est plus régulièrement acceptée⁶². Elle produit, ainsi, des «para-épopées» qui n'ont pas, la plupart des fois, un caractère essentiellement nationale, qui est à l'origine de l'épopée. Voltaire, écrivain de verve satirique, attentif aux faiblesses de l'âme, a publié, en 1728, une épopée, *La Henriade*, où il chantait les faits d'Henri IV, un roi qui fait partie, par maintes raisons, de la mythologie de la France. Pourtant, il prétendait, ainsi, remplir une lacune de la littérature française: l'inexistence d'une épopée⁶³.

D'autres oeuvres françaises plus récentes confirment ce même caractère diffus de l'élan épique. Dès l'oeuvre de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, où la construction d'une immense cathédrale semble se baser sur le quotidien plus au moins valeureux, plus au moins médiocre des personnages, jusqu'à l'oeuvre d'Albert Camus, auteur séduit par le mythe de Prométhée aux Enfers, par le courage presque épique qu'il faut avoir devant l'existence de la mort (*vide* surtout quelques essais comme *Le Mythe de Sisyphe* ou *L'Homme Révolté* mais aussi des romans comme *La Peste* ou des pièces comme *Etat de Siège*), les exemples peuvent se multiplier. Tel est le cas aussi de l'oeuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, notamment le cas de *Citadelle* ou *Vol de Nuit*, où l'épopée manquée n'arrive pas à devenir une

⁶² Cf. «Un genre de littérature doit son existence dans un plan universel à son esprit cosmopolite. Nous parlons, ici, de la Littérature Française, dont l'idée centrale est l'idée de l'Europe (...). Cette idée et les caractéristiques de sa forme, la clarté, l'unité et l'ordre, ont ouvert à la littérature française les portes de la littérature universelle. Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld (...), représentants de l'esprit de la civilisation européenne, parlent comme des voix de la raison humaine que l'Europe prétend réaliser». (STRICH, Fritz — «Literatura universal e historia comparada de la Literatura», in *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Mexico, F. C. E., 1946, p. 461, trad. pers.)

⁶³ VOLTAIRE — *La Henriade avec les variantes, Essai sur les Guerres Civiles de France, Essai sur la Poésie Epique, Diverses pièces concernant la Henriade*, Caen, Chez G. Le Roy, 1787, pages introductoires, *passim*.

tragédie écrasante. La vocation «universalisante» de chaque écrivain, approche, fréquemment, le récit épique d'un monde supérieur mais limité qui peut être celui de la plupart des hommes: l'univers idéal de l'homme commun. Sur ce point, la littérature française est considérablement pragmatique et engagée.

C'est ce contexte de filiations et correspondances qui plus directement nous conduit aux questions sur le présent et l'avenir de la parodie.

Il nous semble déjà démontré que l'avenir de la parodie est indissoluble de celui de l'épopée. Mais aujourd'hui, quand les épopées de type classique sont inexistantes et improbables, le problème est sans doute nébuleux. Tout paraît indiquer que l'épopée correspond à une partie intrinsèque de la mentalité des hommes. Peut-on conclure que l'Humanité, et l'homme civilisé de nos jours, en particulier, ne peut pas vivre sans l'épopée? Ou sans la parodie?

L'épopée est toujours en train de se métamorphoser. Actuellement, les chevaux sont des soucoupes volantes, les épées, des pistolets de rayons «laser» et le texte écrit ou oral peut être remplacé par un écran de cinéma ou de télévision. Des *western* (peut-être les premières épopées modernes) à la fiction scientifique, de la bande dessinée au cinéma, l'épopée a trouvé les différents véhicules de son message. Pourtant, elle a perdu les références grandiloquentes, l'accent de dignité historique. Parallèlement, la parodie est encore aujourd'hui présente au théâtre, aux *sketches* burlesques de cinéma. Elle aussi a perdu la référence au sublime et à la structure des épopées classiques. Il faut savoir, maintenant, si on peut encore appeler *parodie* ce qui reste de «l'autre chant». Est-ce que, par exemple, dans la bande dessinée, un livre comme *Les héros de l'Equinoxe*, de Valérian, peut être considéré comme une parodie de quelques bandes dessinées plus épiques, comme le sont, *v.g.*, les aventures de Tintin⁶⁴? Les péripéties du héros Lucky Luke ne sont-elles pas une subtile parodie des *westerns*?

«Les personnages des bandes dessinées présentent la version moderne des héros mythologiques ou folkloriques. Ils incarnent tellement les idéaux d'une grande partie de la société

⁶⁴ Cf. BESSA, António Marques — *O problema dos heróis* et BARROS, Eurico de — *Tintin, cavaleiro do nosso tempo*, in «Futuro Presente», n.º 15/16, Out. 1983, pp. 56 et 60.

que les éventuelles corrections de leur comportement (...) [par l'auteur], provoquent de véritables crises parmi les lecteurs. (...) Le roman policier peut nous suggérer quelques observations du même genre.»⁶⁵

Ainsi nous parle Mircea Eliade, qui a étudié avec une particulière perspicace les mythes des sociétés primitives et des sociétés plus évoluées techniquement, les mythes d'autrefois et les mythes de notre temps. Il est, peut-être, indispensable d'élargir le concept de parodie et de confirmer la rhétorique de ce genre si on se propose de tracer, aujourd'hui, les limites de la parodie. L'espace de la parodie possède, comme par exemple l'espace autobiographique ou l'espace romanesque (plus étudiés par les critiques), des nuances et des configurations diverses.

Des parodies grecques à Scarron, de Scarron à Scarron II, de Scarron II à nos jours, un long chemin peut être tracé. Les changements n'ont pas été rares, mais quelques constantes demeurent. Les procédés stylistiques, «l'art de convaincre», la rhétorique de la parodie se trouvent soutenus par une mémoire collective qui joue avec ce qu'il y a de plus fondamental dans la constitution humaine. Elle fait partie d'une certaine sensibilité de la culture, notre seconde nature:

«Aussi rimeur antithésant
Est glorieux et suffisant.»⁶⁶

Mais est-ce que la parodie est vraiment suffisante? L'harmonie de la nature humaine n'est jamais uniforme. Et les sirènes chanteront toujours *un autre chant* qui nous séduira.

Maria Luísa Borralho

⁶⁵ ELIADE, Mircea — *Op. cit.*, pp. 154-155.

⁶⁶ SCARRON — *Le Virgile Travesti, cit.*, p. 184.

F. SCOTT FITZGERALD E THE GREAT GATSBY : UM ENCONTRO COM O MODERNO

Se a evocação dos cinquenta anos da morte de um escritor é uma efeméride tão circunstancial como qualquer outra¹, nem por isso deixa de ser um facto que a história de F. Scott Fitzgerald se acaba por misturar com a história americana dos primeiros quarenta anos deste século. Mas este assumido praticante de uma escrita ligada a uma intencionalidade temporalmente localizada, muito para além de ser, por exemplo, o inventor da chamada *Jazz Age* e não obstante outras situações biográficas e históricas particulares que permitem enraizar factualmente contos, romances ou ensaios, é um autor intimamente ligado a uma outra amplitude do histórico em duplo sentido: história como riqueza de passado com sentido ou incidência para a reflexão sobre o presente; história como escrita exercida na proximidade do quotidiano vivido, dele retirando profundidade para uma consciência do mundo e da transformação do homem enquanto ser no mundo. A ponto de fazer sentido afirmar que Fitzgerald se constitui como uma personalidade literária pela qual podemos julgar o dilema do homem e do artista de inícios do século XX, oscilando entre arte e progresso, entre sensibilidade e energia, entre paradigmas que Henry Adams lapidarmente fixou em duas ideias-chave: a «Virgem» e o «Dínamo», ou seja, por um lado a sùmula e suporte da ordem e de valores humanos, sociais e religiosos estabelecidos há vários séculos e, por outro lado, à volta de 1900, o advento da idade científica, também chamada idade da máquina.

Escreve Fitzgerald em 1936: «the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time,

¹ Esta comunicação foi apresentada no *Colóquio Internacional Evocativo dos 50 anos da Morte de F. Scott Fitzgerald*, organizado na FLUP pelo Instituto de Estudos Norte-Americanos, nos dias 6 e 7 de Dezembro de 1990.

and still retain the ability to function»². O modo particular de funcionamento de Fitzgerald dentro dos seus romances, especialmente a partir de *The Great Gatsby*, reconhece a existência de uma ambiguidade incontornável no cerne dos negócios humanos, dá conta da ultrapassagem da visão maniqueísta que sufoca os seus dois primeiros romances — *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned* — e acolhe, em torno da história de Jay Gatsby, a deslocação do religioso anunciada por Henry Adams para altares tecnológicos onde se projectam divindades de grau diverso que vêm a desempenhar papel de relevo na fenomenologia do espírito moderno.

Quer dizer: será limitativa qualquer leitura que confine *The Great Gatsby* a uma representatividade caracteristicamente americana, quer se queira falar do valor do sonho americano, das potencialidades da história de sucesso à americana, ou de dicotomias requeitadas em que a crítica ao romance insistiu durante longo período, tipo Oeste/Este, «West Egg»/«East Egg», rural/urbano. Em *The Great Gatsby*, Fitzgerald assume-se como historiador para o moderno enquanto tempo de rupturas, fragmentos, cinzas e continuidades, mas também tempo de uma rotação de sensibilidades particularmente receptiva à atemporalidade do mito.

James Gatz, ao renomear-se Jay Gatsby, instrumentaliza símbolos da modernização ao longo do seu trajecto como Trimalchio à deriva, que busca na plataforma material de uma neo-religiosidade a sua própria condição de existir. Fitzgerald é, assim, sintomático da visão que Nick Carraway tem de Gatsby, configurando-se como alguém que experimenta o terreno sensorial e a topografia do seu tempo «as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away»³. Concomitantemente, a partir de *The Great Gatsby*, o universo romanesco de Fitzgerald afasta-se da certeza inicial de Nick Carraway — «life is much more successfully looked at from a single window...» (GG, p. 4) —, impulsionando

² FITZGERALD, F. Scott — «The Crack-Up», in *The Crack-Up with other pieces and stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [1965], p. 39.

³ FITZGERALD, F. Scott — *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953 [1925], p. 2. Futuras referências ao romance serão seguidas da sigla GG e da respectiva página.

um vasto discurso reiterante, sistematicamente convocando uma multiplicidade de representações do tempo histórico e cultural, a partir de uma profusão de janelas que permitem a extensão do olhar para além da América.

O tempo como linha universal por onde tudo se desloca e com um começo ao qual nunca se regressa, senão por analepses da memória, é o modo dominante da escrita de Fitzgerald que *The Great Gatsby* consagra e que consagra o sonho como meio de transporte para a busca de momentos perdidos do passado. Nick Carraway não é senão um contador de sonhos, sombras do real, onde vêm ao de cima não só toda a paisagística interior de Jay Gatsby, como também a presença de outras imagens que se encontram no centro mais activo dos inquietantes horizontes do tempo presente.

Há em *The Great Gatsby* um nível simbólico onde a obsessão do protagonista pela recuperação do passado como memória apaziguadora ou exaltadora contracenava com as novas engrenagens da modernização, o que faz do romance o trajecto sempre desencaminhado ou retardado de «um filho de Deus»⁴ até à peripécia final trágica, trajecto semeado de sinais ominosos que, perto do desfecho, aponta para uma ânsia de sobrevivência para o sonho ou para uma esperança de memória. Tudo isto sob qualquer forma de sinal que transfigurasse, talvez por intervenção divina ou por um passe de mágica, a desrazão e a deriva sem propósito vividas até ao fim no perímetro de uma piscina e na confidência do silêncio. A prática da ideia de Deus por parte de Gatsby é marcada por um trejeito de convenção e de conveniência e pela descoberta da distância e da ausência a que essa mesma ideia se reduz, sem que isso signifique a quebra de um certo sentido religioso que podemos assinalar no romance.

De matéria de Deus ou de «filho de Deus», na extravagante definição de Nick Carraway, Jay Gatsby arvora-se em deus daquela matéria em que faz assentar a sua demanda romântica, deus ortografado com minúscula por se configurar como uma divindade que não pertence ao Cristianismo enquanto corpo doutrinário, mas como alguém que, oriundo da «concepção platónica de si próprio»⁵, é

⁴ Cf. *The Great Gatsby*, p. 99.

⁵ Cf. *The Great Gatsby*, p. 99.

muito mais um produto da sua imaginação do que de Henry C. Gatz. São numerosos os críticos que referem o facto de, aquando do primeiro encontro do leitor com a figura de Gatsby olhando a luz verde no extremo da propriedade dos Buchanan, se adensar um clima típico de respeitoso temor religioso, de um momento de ritual ou de adoração. Considere-se o seguinte passo, inserido no referido contexto:

«The wind had blown off, leaving a loud, bright night, with wings beating in the trees and a persistent organ sound as the full belows of the earth blew the frogs full of life. The silhouette of a moving cat wavered across the moonlight, and, turning my head to watch it, I saw that I was not alone». (GG, p. 21).

A Gatsby é atribuída uma auréola de magia profundamente necessária a quem pretende vencer o tempo e também a sua própria condição mortal, como se a morte sempre lhe estivesse presente como necessidade de vida, como fenómeno sempre interligado ao exercício dos seus transformantes poderes mágicos. O mais elucidativo exemplo de transformação no romance é a translação de identidade James Gatz — Jay Gatsby. «His blue gardens», «his guests», «his raft», «his two motor-boats», «his Rolls-Royce» — eis algumas faces do *seu* mundo e inerentes adereços que sintetizam o poder mágico da riqueza, que autorizam a aposição de máscaras, que contaminam os vários ambientes frequentados por Gatsby e que se constituem como evidências a partir das quais o próprio Gatsby se confronta com o mundo, até que a trágica revelação do real se interponha e destrua uma pose de divindade para uso social.

Num dos momentos iniciais do romance, Daisy Fay Buchanan e Jordan Baker, sentadas num sofá, são afectadas por um toque de irrealidade própria de quem habita o castelo mágico que é a mansão dos Buchanan em 'East Egg', a ponto de a própria natureza circundante se apresentar volúvel e acrobática, assombrada por espíritos necessariamente estranhos e sobrepostos ao real. Estranhamento e metamorfose repassam o romance, e é precisamente nesse sentido que vai o comentário de Nick — «Anything can happen now that we've slid over this bridge (...) anything at all» (GG, p. 69) — quando vê

três seres negros, versões negras de Gatsby, que atravessam Queensboro Bridge a caminho de Manhattan:

«As we crossed Blackwell's Island a limousine passed us, driven by a white chauffeur, in which sat three modish negroes, two bucks and a girl. I laughed aloud as the yolks of their eyeballs rolled toward us in haughty rivalry». (GG, p. 69).

No mesmo sentido vai o episódio em que Myrtle Wilson compra um cachorro a um velho absurdamente semelhante a John D. Rockefeller, uma outra vertente do tema da alteração do real. E se atentarmos nas genealogias da família Carraway encontramos uma dupla tradição:

«... we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, *but the actual* founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one, sent a substitute to the Civil War, and started the wholesale hardware business that my father carries on to-day». (GG, pp. 2-3, sublinhado meu).

But the actual é aqui expressão-chave na medida em que, sendo afirmação da verdade do real, automaticamente aparta Nick do mundo mágico de Gatsby, mundo que o narrador compreende melhor a uma certa distância do que quando se cola às irradiações sedutoras desse universo em que Gatsby é sismógrafo global e entidade controladora. Aqui se impondo como mago ou divindade com os correspondentes ornatos divinos, entre os quais essa quadriga do moderno que é o automóvel, deslumbrante com os seus guarda-lamas em forma de asas, «a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns». (GG, p. 64).

O gosto pelo automóvel abunda na literatura do primeiro quartel do século XX. Para não insistir em Henry Adams, recordem-se as impressões de um Proust, talvez o primeiro formulador do binómio automóvel/literatura, e especialmente de Marinetti, que compreendeu o significado profundo do automóvel muito para além de simples meio de transporte. As páginas do Manifesto Futurista celebram o automóvel como expressão acabada do moderno, enquanto máquina controlada

pelo próprio indivíduo e enquanto expressão última da autonomia desse mesmo indivíduo. Mais do que uma manifestação de gosto ou de vontade, a máquina oferecia a quem a conduzisse o dom da velocidade, o dom de anular o espaço do mesmo modo que Gatsby pretendia anular o tempo. A este propósito, gostaria de enviar para o Jean Baudrillard de *América* quando diz:

«A velocidade é (...), em si mesma, um objecto puro, porque apaga o solo e as referências territoriais, porque torna a subir o curso do tempo para o anular, porque vai mais depressa do que a sua própria causa, e inverte o seu curso para a aniquilar. A velocidade é o triunfo do efeito sobre a causa, o triunfo do instantâneo sobre o tempo como profundidade, o triunfo da superfície e da objectalidade pura sobre a profundidade do desejo. A velocidade cria um espaço iniciático que pode implicar a morte, e cuja única regra é apagar rastros»⁶.

Em *The Great Gatsby*, o automóvel pressente-se em sinais que, lembrando Marinetti, se distribuem pelo romance não como valor decorativo mas como um processo de sentido, encadeado e articulável com os traços dominantes da personalidade dos respectivos proprietários. Não valerá a pena repetir o que a crítica, ao longo dos anos, tem dito sobre os automóveis que integram a acção do romance enquanto configurações do mundo interior de algumas personagens; nem valerá a pena insistir que o nome de uma dessas personagens — Jordan Baker, a detentora de uma visão moral ambígua, precária e quase lúdica — é a junção de duas distintas versões de automóvel: o *Jordan Playboy*, um vistoso carro desportivo dos anos 20 e o *Baker Electric*, mais lento e mais adaptado ao gosto conservador. Mas se atentarmos bem, as estradas e o automóvel representam uma tentativa caracteristicamente moderna de experimentar e recriar aquilo que Nick Carraway descreve como «the old island (...) that flowered once for Dutch sailors' eyes — a fresh, green breast of the new world». (GG, p. 182). Tentativa só acessível, em certos momentos, aos detentores das mais recentes máquinas modernas, sem contudo ser possível apagar «o solo e as referências territoriais». Só de carro é possível chegar ao «valley of ashes», um dos grandes símbolos

⁶ BAUDRILLARD, Jean — *América*, trad. Tereza Coelho, Lisboa, João Azevedo, Editor, 1989, p. 14.

modernos da ruína material e do humano, lugar de catástrofe e de desgaste do tempo onde o carro de Gatsby acaba por perder o brilho até se reduzir a um «carro da morte»⁷. Essa morte que sempre está presente naquele lugar e que surgirá como foco desintegrante da interioridade anímica e dos ímpetos românticos de um Gatsby incapaz de sobreviver à ânsia de imobilidade das coisas e dos seres, por trás da mobilidade que a máquina propicia, enquanto que o que perdura para além das cinzas, em tranquila irresponsabilidade, é o mais puro estilo filisteu de Tom Buchanan.

Gatsby postula que o mundo e a vida são a realização particular de um conjunto de possíveis, e cada possível caminha para a sua própria realização segundo um mecanismo coercivo que transformará o virtual em real. Se a si próprio outorga um poder superiormente determinado em que o dinheiro funciona como agente de transformações mágicas, o exercício de inspiração divina desse poder processa-se em moldes que denunciam as heresias de Gatsby nas suas transacções com o real e com o tempo no tempo moderno. A relação paródica com Deus, que faz de Gatsby um falso deus, um gnóstico ou um prestidigitador, não resiste à exacerbação do passado, à insensibilidade em relação ao presente moderno e a uma especialíssima amálgama de real, devaneio e mito gerada pelo descontrolado uso do dinheiro, poder obscuro e secreto que, na economia do romance, tem como oráculos Midas, Morgan e Mecenas. Curioso jogo aliterativo este, em que o plano do mito se cruza, na mesma ordem de grandeza, com o plano do real histórico, arrastando a evocação de J. P. Morgan para uma companhia de potencialidades mágicas. Quando já não ouve os ecos da voz de Daisy, quando constata que o tempo é real, que Daisy tinha de facto casado com Tom Buchanan, que idealismo e transgressão só precariamente coexistem, que as possibilidades humanas são limitadas e que a estrutura objectiva do real não se ultrapassa nunca, Gatsby, se foi um certo deus de uma certa matéria, fica reduzido a um ser esvaziado, a boiar nas águas, para si traíçoeiras, do moderno.

Quando o mundo interior de Gatsby se sente confrontado com o mundo real dissipado e quando, pela memória, as coisas vividas já não impõem a sua força e decididamente não são recuperáveis, o tom elegíaco é mais notório no romance, enquanto o retorno memoriante tem o sabor romântico do impossível. É impossível a conjugação de

⁷ Cf. *The Great Gatsby*, p. 138.

tempos dispersos e desligados, e daí que a grandeza de intencionalidade de Gatsby como Hopalong Cassidy esbarre com a realidade objectiva do tempo, cuja presença insistente no romance, literal e simbolicamente, mais acentua a falência de um projecto solitário e desapaioado.

Anular o tempo é uma tentativa de negar a realidade da existência objectiva do homem *no* tempo, é negar a inevitabilidade do homem como ser para a morte, negação que corresponde à heresia última de quem se assume como ser de transcendência perante um real em última análise indissociável de um «vale de cinzas». Esta imagem dramatiza os modos segundo os quais a sociedade sufoca os esforços individuais e, por outro lado, assinala a revogação de valores e sentidos no século XX. O «vale de cinzas» é a versão moderna e paródica do «vale da sombra da morte» de que fala o Velho Testamento no Livro dos Salmos-23, onde a expressão «tu estás comigo» já não remete para o Senhor-pastor mas sim para a impessoalidade do Dr. T. J. Eckelburg.

O imaginário de Gatsby é o de uma consciência que, embora impregnada do moderno, dele apenas recolhe as franjas de certos ambientes de negócio e de comércio, de álcool e de dinheiro, como reinvestimento em alquimias inconsequentes. «Dimly I heard someone murmur 'Blessed are the dead that rain falls on ...'» (GG, p. 176), diz Nick Carraway na altura do funeral de Gatsby. Parece ser um eco litúrgico adequado para quem, ainda segundo Nick, pagou o preço elevado e trágico de perseguir um sonho que o leva a perder um mundo que, na verdade, nunca dominou. O idealismo de Gatsby sucumbe à poalha cinzenta que não deixa nunca de o absorver. A densidade da sua fé laica na organização e distribuição dos ímpetus criativos poderá ser reactivada por quem consiga partilhar uma pluralidade de representações: de um mundo interior entre o arrebatamento e o solitário esmagamento perante a ordem social; de um universo conflituoso por onde a prontidão romântica se reorganize e questione; de uma consequência do amor em torno de referências ao feminino.

Tudo isto subjaz ao carácter obsessivo da escrita de Fitzgerald, sem que, contudo, as personagens fitzgeraldianas se esgotem no seu criador, por muito que a leitura de um Mizener, de um Turnbull ou de um André Le Vot configurem uma moldura biográfica onde poderia caber a demanda de Gatsby, a nostalgia desencaminhada de Charlie Wales ou as fissuras de Dick Diver.

A estética de Scott Fitzgerald e a sua visão regressiva não são exclusivamente enfocadas pelo prisma do testemunho geracional.

A largueza de *The Great Gatsby* mede-se pelo modo como o equilíbrio narrativo agarra um clima de rupturas e transferências, de ausência de oportunidades para actos heróicos no mundo ocidental de inícios do séc. XX. A desconjunção entre sensibilidade e experiência que o encontro com o moderno acarreta prolonga-se para a nossa própria contemporaneidade, sobretudo através da evocação pertinente e actualizada do universo eliotiano de *The Waste Land* que Fitzgerald integrou como linha dominante da sua visão do mundo e que, numa outra extensão, levou Harold Bloom a afirmar que *The Great Gatsby* tem mais afinidades com *The Hollow Men* do que com romances da época como *Arrowsmith*, de Sinclair Lewis, ou *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos⁸.

E se qualquer mudança do real requer uma nova sensibilidade ou um novo processo de fixação desse mesmo real, também há linhas de permanência em que *The Great Gatsby* se funda, nomeadamente a necessidade de uma certa veemência heróica para que o homem se auto-descubra em tempo de incertezas. A deambulação citadina de Jay Gatsby acaba por ser uma peregrinação da busca de si mesmo que, pelas vicissitudes dos itinerários, se transforma numa odisseia. Só que, desta vez, e como cruamente ensinam as consequências do moderno, uma odisseia sem os finais gloriosos do regresso a Ítaca ou do acesso à Ilha do Amores.

Carlos Azevedo

⁸ Cf. BLOOM, Harold (ed.) — *F. Scott Fitzgerald*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, p. 1.

THE GREAT GATSBY : A « AMÉRICA », A IDEOLOGIA E O HERÓI

«... that literature from its origins, is so often obsessed with the idea of America, and because that idea, as it was made exclusive properly of the United States, is so often transparently ideological»¹.

SACVAN BERCOVITCH

Quando em Dezembro de 1990 tomei parte no colóquio que o grupo de Estudos Americanos da Faculdade de Letras do Porto organizou para evocar os cinquenta anos passados sobre a morte de F. Scott Fitzgerald, mais uma vez tive a oportunidade de (re)pensar e amadurecer leituras de *The Great Gatsby*². Na verdade, as questões que vi levantar em torno da superioridade das personagens fitzgeraldianas, ou então em torno das visões da América em Fitzgerald, ou ainda o problematizar sobre a possível relação entre o que este escritor produziu e o que o seu editor pretendia que produzisse acabaram por estimular o meu próprio entendimento de *The Great Gatsby* em particular. E se digo que algumas das questões levantadas por aqueles americanistas me interpelaram sobre uma leitura possível deste romance é precisamente porque o meu entendimento de *The Great Gatsby*, ao mesmo tempo que é esclarecido acaba por esclarecer, a meu ver, essas mesmas questões.

¹ Sacvan Bercovitch tem desenvolvido e reafirmado uma tese que dá, a meu ver, um forte contributo para o desenvolvimento dos Estudos Americanos e em particular para o estudo da Literatura Americana. Refira-se, por exemplo, *The Puritan Origins of the American Self* publicado em 1975 e o artigo conclusivo em BERCOVITCH, Sacvan; JEHLEN, Myra (eds) — *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, de onde foi citada a epígrafe que abre este texto (p. 419).

² Quer nas minhas aulas, quer no trabalho de síntese apresentado à F.L.U.P. em Março de 1985, tive já a oportunidade de reflectir sobre *The Great Gatsby*.

Concordo com Lionel Trilling quando ele chama a atenção para o facto de as páginas de *The Great Gatsby* poderem ser vistas como um registo de costumes contemporâneos da América turbulenta dos anos 20³. E também penso, como tantos outros, que é em *Gatsby*, marcado pela corrupção e sonho, que se encontra o significado (ou parte, a meu ver) deste romance, uma vez que o herói anunciado pelo título acaba por simbolizar a própria América. Mas julgo que a par destas questões, bem como de outras que englobam a relação entre o editor e o escritor ou a superioridade que marca as personagens de *The Great Gatsby*, talvez tivesse valido a pena reflectir fundamentalmente sobre a superioridade da própria instância narrativa «autor implícito»⁴; superioridade à qual a América não é certamente alheia, pois que ao imaginar-se desde logo eleita informou e informa tudo o que a ela, desta ou daquela forma, possa estar ligado. Mas para que se entenda porque considero pertinente tal leitura, terei de fazer aqui uma reflexão de modo a esclarecer o significado de AMÉRICA, a sua própria concepção de si mesma e o modo como foi e tem sido reafirmada essa concepção.

Se — como tantos um pouco ciclicamente têm afirmado — a América é a única nação que chamou a si um sonho ao qual simultaneamente tem dado o seu nome, por outro lado ela é também a nação que surge da sua própria invenção como «Terra Prometida», tal como foi anunciada pelos Puritanos. É, portanto, precisamente para o passado colonial e pré-colonial que vejo ser necessário remeter porque, como Sacvan Bercovitch vem chamando a atenção desde 1975, é nesse passado e nas convicções puritanas da Nova Inglaterra pré-revolucionária que um consenso ideológico nacional e o próprio mito da América nasceram.

Após a primeira viagem do Mayflower rumo ao Novo Continente no século XVII outras se seguiram, e assim se foi construindo

³ TRILLING, Lionel — *The Liberal Imagination*, New York, Harcourt Jovanovich, 1947, p. 237.

⁴ Ao longo deste texto será utilizada terminologia de Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, ou a de Vítor Manuel Aguiar e Silva — «autor textual» —, em *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988, para designar a instância narrativa que o autor real cria enquanto escreve. O facto de utilizar duas terminologias diferentes tem apenas a ver com a necessidade que senti em não carregar demasiadamente o texto com a mesma designação.

Boston. Aí uma sociedade teocrática alimentava a imagem que tinha de si mesma, uma comunidade de eleitos, santos terrenos predestinados à missão de realizar os desígnios divinos: criar naquele lugar o Paraíso na Terra. Esta comunidade buscava, assim, um espaço de terra que tinha por sagrado porque acreditava tê-lo recebido das mãos de Deus. Deste modo, os Puritanos inventaram um outro Povo Eleito — o «Americano» — e uma outra Terra Prometida — a «América». Assim, séculos passados sobre o êxodo liderado por Moisés, outros «Moisés» — agora Winthrop, por exemplo — orientavam um outro «êxodo» — desta vez pelas águas do oceano, e não pelo deserto, a caminho de uma «Nova Terra Prometida» — e um outro «Povo Eleito» acreditava estar destinado à missão profética de realizar na Terra a Glória Crescente de Deus: a profecia redefinía então o Prémio Eterno, ao trazê-lo do Além para a «América». Deste modo, os Puritanos inventaram no século XVII uma «Nova Jerusalém», a réplica de Canaan investida de plena autoridade espiritual, e para aí orientaram a migração puritana informada pela convicção de que o futuro acabaria por trazer a vontade divina. No futuro os destinos da nação acabariam por conduzir ao progresso e à perfeição que haveriam de levar à Glória de Deus e, conseqüentemente, à da «América». E ao mesmo tempo que anunciavam uma profunda relação com Deus, os Patriarcas Puritanos inventaram a sua «América», o símbolo da vontade divina, o Prémio Eterno dos eleitos. Nesta visão, a América já não era simplesmente o continente que os descobridores pensaram ser a Índia; a «América» era a dádiva que os Puritanos imaginaram ter recebido das mãos de Deus e cuja história conjugava desde logo o sagrado e o profano em torno do mito escatológico — porque informado por uma teologia — e chauvinista — porque exageradamente nacional — do seu progresso, o que Bercovitch nos faz entender, por exemplo em «The Rites of Assent»⁵.

Neste passado colonial Sacvan Bercovitch vê ter nascido um consenso ideológico nacional que acaba por moldar as tensões sociais, uma vez que a absorção da profecia puritana vem transformando essas tensões em ritos de consenso e continuidade da cultura nascida em Nova Inglaterra, a ponto de apenas uma só ideologia ser enten-

⁵ BERCOVITCH, Sacvan — *The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual and the Ideology of American Consensus*, in GIRGUS, Sam B. (ed.) — *The American Self: Myth, Ideology, and Popular Culture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981.

dida: a «americana». E, ao inventar essa «América» utópica, única e mítica, o século XVII iniciava a história sagrada da glória crescente dessa «Nova Jerusalém» e lançava simultaneamente as ideias que informariam o período revolucionário e pós-revolucionário, já que a revolução não foi sentida como um acto de insurreição e violência, mas sim como um gesto de obediência à Providência para fazer avançar a profecia no sentido do progresso e da glória, sendo, por isso, também ela, um dos muitos ritos de consenso.

Assim, articulando os ideais que informaram o passado colonial com a observação dos factos que constituíram e constituem a vida da nação, conclui-se como esses momentos, muitas vezes cheios de contrariedades, foram e são ritos de consenso.

Cumpre-me então, agora, chamar a atenção para o facto de um povo tão heterogéneo como o americano ter sido moldado a ponto de vir a constituir a cultura mais sólida e homogénea do mundo de hoje, o que forçosamente depende de um consenso ideológico.

Na verdade, e continuando a apropriar-me de Bercovitch, esse consenso acabou por nascer de uma necessidade, uma vez que, à partida, a democracia que os colonos procuravam no Novo Continente e o próprio «mito» haveriam de inevitavelmente conduzir a uma pluralidade ideológica que poderia vir a constituir novos amalecitas⁶, se acaso não existissem mecanismos de controle. Porém, ao fundir o sagrado e o profano, os Puritanos encontraram esse mecanismo, o consenso que haveria de levar a sua «América» à perfeição e à Glória. Deste modo os Patriarcas Puritanos convertiam em consenso a pluralidade ideológica e a ilimitada possibilidade do indivíduo para se expandir, visto que através da sua retórica pretendiam fazer entender que todos estavam ligados pelo «chamamento» («calling»), por uma espécie de contrato com Deus surgido no momento da migração, imbuída da missão de criar no Novo Continente uma «Nova Jerusalém». Assim, os responsáveis pela colónia, através do

⁶ A utilização do termo Amalecitas justifica-se pelo facto de a própria terminologia de Bercovitch andar sempre muito próxima de vocábulos e conceitos bíblicos, o que por sua vez é exigido pela atenção que este crítico dá aos Puritanos e à sua teologia. Por outro lado, esta referência aponta também para o facto de terem existido na história da colonização puritana momentos que poderiam ter posto em causa uma teologia que estava a moldar uma ideologia, do mesmo modo que os amalecitas representaram o perigo de transgressão dos desígnios divinos para os eleitos bíblicos ao tentarem resistir a Moisés.

discurso, iam inculcando nos emigrantes puritanos que o trabalho e a perseverança individual constituíam uma obrigação para com Deus, e para Ele deveriam ser orientados, uma vez que a ascensão de cada indivíduo significaria confirmação do mito do progresso da «América»: nascia, então, o consenso ideológico que, daí em diante, acabaria por tornar em «Americano» o que não o fosse. E é precisamente este consenso que, no entender de Bercovitch, disciplina, através da retórica, todo e qualquer impulso revolucínario, de forma a convertê-lo em anuência e promessa de progresso nacional, não permitindo que esse impulso possa representar o perigo da anarquia e regressão, profanando o que foi concebido como sagrado. Desta forma, repudiar o que é «não-Americano» é um modo de exprimir a fé numa ideologia nacional que fez da «América» o símbolo de uma sociedade perfeita associada à classe média em contínuo florescimento, já que o capitalismo foi e é entendido como um dogma social que conduz ao crescimento e progresso da Nação.

Ao chamar a atenção para o passado e para os responsáveis da Nova Inglaterra, Bercovitch pretende fazer entender como nasceu o mito e a utopia americana que, a seu ver, informaram e informam a nação através de um discurso, de uma retórica de consenso nascida num sentimento de superioridade e privilégio. E faz-nos entender também que essa retórica emana da própria literatura americana do séc. XIX, acabando esta por ser um entre outros ritos de afirmação do mito da América, uma vez que os seus heróis dão voz, afinal, a esse mito, pois que também eles se fazem e se realizam para anunciar a profecia.

Mas se Bercovitch entende assim a literatura da chamada Renascença Americana, eu avançaria para afirmar que, do mesmo modo, pelo menos alguma da ficção do séc. XX me parece também anunciar esse mito, a profecia, aspecto que *The Great Gatsby* exemplifica.

A América e com ela a sua história está intimamente ligada à viagem da descoberta, à «fronteira», ao movimento para o Oeste. E é concretamente desta viagem e de factos salientes da experiência do Novo Mundo que me parece que o imaginário americano — e, por isso, a literatura americana — irrompe; de experiências ligadas à descoberta da América (pelos navegadores), à invenção da «América» (pelos Puritanos), à constante procura e re-descoberta da «América» pela projecção da fronteira, geográfica e mental ao mesmo tempo (pelo americano).

Na verdade, se a viagem é sem dúvida um dos grandes temas que domina e informa *The Great Gatsby* — e talvez até grande parte da literatura americana —, por outro lado a adopção de uma retórica consensual leva a que o «autor implícito» (essa instância que se faz acompanhar do leitor) deixe transparecer uma superioridade que também Gatsby e Nick, cada um a seu modo, imaginam ter.

Posteriormente à morte de Gatsby, Nick Carraway/personagem reflecte sobre tudo o que se passara. Nessa reflexão, à medida que deixa de ser personagem para assumir o papel de narrador, Nick vê abrirem-se brechas que lhe permitem olhar para lá de uma névoa que envolvia «qualquer coisa» de fascinante ligada a Gatsby («... there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life...»)⁷. É então que o narrador (e com ele o «autor implícito» nos últimos parágrafos do livro) alarga o significado de *The Great Gatsby*, colocando os acontecimentos a que assistiu num contexto histórico e cultural:

«Most of the big shore places were closed now and there were hardly any lights except the shadowy, moving glow of a ferryboat across the Sound. And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes — a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder». (GG, pp. 187, 188).

Na tomada de consciência de que as raízes da extraordinária capacidade de sonhar de Gatsby estariam nos anseios dos antepassados europeus em conquista de um novo continente, Nick/narrador completa a sua própria aprendizagem, o que conduz à identificação do seu ponto

⁷ FITZGERALD, F. Scott — *The Great Gatsby*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, p. 8. Posteriores referências ao romance serão integradas no texto seguidas da abreviatura GG e respectiva página.

de vista com o do «autor textual». No final do romance fica no ar uma cumplicidade entre estas duas instâncias narrativas no que concerne à possibilidade de continuar a reafirmação da «América» que o mito e a utopia informaram.

É bem evidente nas primeiras páginas do romance que o narrador foi concebido como um «snob», um moralista que se vê íntegro e possuidor de regras interiores inatas, o que desde logo o faz imaginar uma superioridade que pensa poder permitir-lhe emitir juízos de valor acerca do seu herói, bem como acerca dos acontecimentos que se vão desenrolando:

«Reserving judgements is a matter of infinite hope. I am still a little afraid of missing something if I forget that, as my father snobbishly suggested, and I snobbishly repeat, a sense of the fundamental decencies is parcelled out unequally at birth». (GG, p. 7).

Mas Nick não é um mero observador, uma simples testemunha, e deixa desde logo bem claro o seu interesse pessoal por Gatsby. Tudo o que envolve Gatsby, bem como todos os acontecimentos que paralelamente tem lugar, é apresentado de um determinado ponto de vista, o de Nick. Tais juízos, contudo, nem sempre estão em concordância com os do «autor implícito», o que faz de Nick, por vezes, um narrador «não fidedigno»⁸.

É afinal bem claro que o ponto de vista de Nick em relação a Gatsby não é propriamente o mesmo do «autor textual», o qual o apresenta como um corrupto enquanto Nick parece ignorar o que de negativo envolve Gatsby. Porém, considerar Nick simplesmente como o narrador de *The Great Gatsby* seria um erro, na medida em que ele narra a sua própria experiência vivida no âmbito da experiência de Gatsby, enquanto que ao mesmo tempo tudo o que sabemos acerca deste nos é dado a conhecer por Nick que, como Leo Marx faz notar, não é nos seus propósitos muito diferente do seu herói⁹.

Tal como Gatsby, Nick Carraway, jovem do Middle West, decide ir para Este na tentativa de entrar para o mundo dos negócios

⁸ A terminologia utilizada é mais uma vez a de Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction*.

⁹ MARX, Leo — *The Machine in the Garden*, London, Oxford University Press, 1964, p. 361.

que domina uma sociedade corrupta e caótica, simbolizada na descrição cinzenta do vale das cinzas no início do capítulo II. Por outro lado, e assim como Gatsby, Nick sofre de uma superioridade que se revela no julgamento que faz dos acontecimentos e de si próprio.

Mas Nick/narrador acaba por distanciar-se da sua personagem e apre(e)nder na tragédia desta a realidade da América, que, como Gatsby, tem uma concepção platónica de si mesma:

«On the last night, with my trunk packed and my car sold to the grocer, I went over and looked at that huge incoherent failure of a house once more. On the white steps an obscene word, scrawled by some boy with a piece of brick, stood out clearly in the moonlight, and I erased it, drawing my shoe raspily along the stone. Then I wandered down to the beach and sprawled out on the sand.

(...) And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island that flowered once for Dutch sailors' eyes (...)

And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it». (GG, pp. 187, 188).

É precisamente a partir da articulação deste passo do romance com outro em que Nick valoriza o «Middle West» que entendo que é utilizada em *The Great Gatsby* uma retórica consensual: «autor implícito» e narrador acabam por partilhar, a meu ver, o mesmo ponto de vista e a mesma superioridade, já não em relação ao que é narrado, mas sim à visão que ambos me parecem ter da América. Na verdade, a problematização e a questionação do todo americano não são levadas até às últimas consequências, como chega a parecer com a morte de Gatsby, precisamente porque a retórica consensual acaba por moldar essa questionação ao ser projectada para o futuro a possibilidade de realizar o que o presente parece ter destruído, ao fazer renascer das cinzas a «América».

Nick/personagem desilude-se com o Este e em consequência regressa a Oeste. Mas ao voltar a casa de seus pais Nick imagina possuir uma superioridade que com snobismo assume. Revela-se, de resto, um americano cujas convicções em muito se identificam com

a dos seus antepassados puritanos que admitiram ser possível abandonar a Europa para irem em busca de um «Mundo de Eleição». Deste modo, Nick mostra-se, a meu ver, a grande personagem, o verdadeiro herói que, ao submeter-se a uma espécie de aprendizagem — orientada nos bastidores pelo «autor implícito» através da sua retórica —, acaba por se americanizar, sendo ele que completa Gatsby na sua identificação com a América. Gatsby que, até na sua morte, simboliza e consubstancia tudo o que a América dos anos vinte estava a ser. Contudo, esse simbolismo é prolongado em Nick, o qual, ao compreender que o seu herói só poderá ser entendido na identificação com os descobridores e a sua viagem primeira, conclui ter de regressar ao Oeste.

Compreender-se-á agora porque defendo que *The Great Gatsby* é um romance cujo «autor textual» pactua com a superioridade que definiu e define agora também a América de 1920 dirigida pela política de «normalcy».

Embora *The Great Gatsby* seja, sem dúvida, um romance no qual se assiste, a par do crescimento de um «self-made man», à questionação de uma América que negava à maioria os propósitos que estiveram na origem da sua formação, é sobretudo um romance no qual mais uma vez se imagina e se (re)afirma ser possível realizar no Novo Mundo a «Terra da Eleição» — a «América» —, o que se entende por um lado simbolicamente no regresso de Nick/personagem ao Oeste e, por outro, na descrição nostálgica desse mesmo Oeste por Nick/narrador:

«That's my Middle West — not the wheat or the prairies or the lost Swede towns, but the thrilling returning trains of my youth, and the street lamps and sleigh bells in the frosty dark and the shadows of holly wreaths thrown by lighted windows on the snow. I am part of that, a little solemn with the feel of those long winters, a little complacent from growing up in the Carraway house in a city where dwellings are still called through decades by a family's name». (GG, p. 183).

Mas, assim como no caso de Nick, aquilo de que a América e o seu cidadão comum necessitavam naquele momento era, afinal, a reafirmação da sua superioridade e da sua eleição.

Maria Teresa Lobo Castilho

HETEROGENEIDADE NA LÍNGUA E NO DISCURSO *

0. São dois os objectivos que tentarei alcançar neste estudo:
 - caracterizar a noção de heterogeneidade e enquadrá-la devidamente;
 - perspectivar e articular os lugares ou momentos e as modalidades principais da inscrição/revelação da heterogeneidade na língua e no discurso.

O bom entendimento do modo por que procurarei realizar estes objectivos, em particular o segundo, suscita uma observação, muito breve.

A orientação de base que imprimirei à exposição traduzir-se-á, não em apresentar um articulado de sínteses parcelares correspondentes aos vários tópicos por que se distribui o tratamento do assunto, antes em insistir sobre algumas linhas de força ou sobre alguns princípios integradores da reflexão, sublinhando as dimensões de maior relevância e centralidade e os nexos que as percorrem e organizam. Compreender-se-á, assim, que algumas outras dimensões não me mereçam mais que uma referência sumária.

1. É sabido que não há nenhum sistema semiótico homogéneo. Pelo contrário, todo e qualquer sistema semiótico é mais ou menos marcadamente heterogéneo, e isto num duplo sentido.

Em primeiro lugar, cada sistema semiótico é, do ponto de vista da sua organização interna, um complexo de sistemas parcelares. Nele operam, então, princípios organizativos e regras de ordenação de

* Este estudo constitui uma versão alargada e pontualmente refundida de um texto elaborado em princípios de 1989 e apresentado como «lição de síntese» em provas de Agregação em Linguística realizadas na Faculdade de Letras do Porto em Junho daquele mesmo ano. Intencionalmente, nesta versão escrita não foram apagados alguns índices da particular condição de oralidade em que o texto foi inicialmente produzido.

natureza diversa, ou seja, códigos diferenciados. O mesmo se passa do ponto de vista do funcionamento de qualquer sistema semiótico. Este funcionamento não apenas é pautado por princípios de ordem desigual, como também regularmente convoca outros sistemas e seus códigos: na verdade, as mensagens que num dado sistema semiótico se vasam representam a resultante de uma mais ou menos forte interacção que se trava entre ele e outros sistemas. Eis a primeira acepção de heterogeneidade, que rotularei de *heterogeneidade*₁.

Aplicando o que acabei de esquematizar às línguas naturais, falarei de uma *heterogeneidade*₁, que se refere, por um lado, à diversidade de natureza e sobretudo de estatuto semiótico das entidades linguísticas, e, por outro, à diversidade de natureza dos princípios enformadores da organização e do funcionamento da língua e do discurso.

Em segundo lugar, todo e qualquer sistema semiótico revela-se constituir um complexo ao mesmo tempo depositário e mediador de intersubjectividade, existindo e organizando-se internamente em função de actividades de comunicação-interacção. Como já se compreendeu, está configurado o segundo domínio de heterogeneidade, que designarei de *heterogeneidade*₂.

Transferindo-nos mais uma vez para as línguas naturais, falarei, assim, de uma *heterogeneidade*₂, que, tendo por pano de fundo a natureza intersubjectiva da linguagem verbal, nos remete essencialmente para a *polifonia* e para o *dialogismo* inscritos na língua, e ainda para o que chamarei *conjugação* e *conjunção* ou *junção de vozes* que se fazem ouvir ou se dão a ouvir no discurso.

2. A caracterização acabada de apresentar da noção de heterogeneidade deixou já entrever o quadro em que o seu estudo se deve situar. Tudo aponta no sentido de que as dimensões centrais da heterogeneidade presentes na língua e no discurso se inscrevem no nível enunciativo-pragmático da linguagem. E é, na verdade, na reflexão desenvolvida no campo enunciativo-pragmático que pela primeira vez e de modo explícito se assume a heterogeneidade.

Lembrarei que as dicotomias saussurianas fundadoras da Linguística representam declaradamente a anulação ou a suspensão metodológicas da heterogeneidade, em busca de um objecto de reflexão suficientemente uno, homogéneo. A *langue* constitui exactamente um princípio de classificação, ou seja, um princípio ordenador

e integrador do complexo de dimensões heteróclitas que são tanto a linguagem como a fala. N. Chomsky e a gramática gerativo-transformacional, através da noção de *competência linguística*, assumem e até reforçam, como se sabe, a mesma atitude metodológica de base.

Há que reconhecer, no entanto, que à Linguística do Sistema, em particular às suas orientações estruturalistas, não escapam alguns aspectos da heterogeneidade — mas trata-se de aspectos menos centrais ou até relativamente triviais, como são os que se ligam à dualidade do signo linguístico e à natureza plurissistemática da língua... A consideração da natureza diassistemática da língua não ocupa aí senão um lugar secundário, e a própria natureza intersubjectiva da língua nunca é aí mais do que superficialmente assumida, em primeiro lugar, porque apenas invocada, no fundo, para fundamentar a natureza opositiva das unidades linguísticas, e, em segundo lugar, sobretudo porque se abandona o domínio do discurso — quer o discurso considerado em si mesmo como objecto de indagação quer o discurso enquanto realidade absolutamente imprescindível para o esclarecimento da própria organização interna da língua.

Não é de estranhar esta atitude da Linguística do Sistema: ela decorre linearmente da actividade de modelização que desenvolve, pondo no centro das suas preocupações um *falante-ouvinte* (não uma instância de produção diferenciada de uma instância de recepção-interpretção), e, mais do que isso, um falante-ouvinte fortemente idealizado, subtraído aos contextos, concebido como dominando um sistema de signos e de regras arquitectado como assepticamente isolado de outros sistemas semióticos, dado como disponível para actividades de índole prevalentemente representativo-descritiva e tomado essencialmente como complexo de invariantes e de funcionalidades estritas que operam até ao limite da frase...

Ora, as dimensões centrais da heterogeneidade relevam inequivocamente da natureza comunicativo-interactiva da língua e do discurso — e é justamente a consideração desta natureza comunicativo-interactiva que a reflexão enunciativo-pragmática se dá como objecto... Só pode, então, ser este o quadro em que se inscreve o tratamento da nossa questão.

3. Seguindo o esquema acima delineado, é tempo de encarar a heterogeneidade inscrita na língua. Começarei com a consideração de *heterogeneidade*₁.

3.1. Uma primeira zona deste primeiro tipo de heterogeneidade foi já de passagem mencionada e até rotulada de relativamente trivial. Respeita ela à inequívoca diferença de natureza que separa significante e significado. Esta dimensão de heterogeneidade prolonga-se pela diversa natureza dos planos linguísticos que assentam nesta dualidade do signo, onde operam princípios ordenadores diferenciados. Acresce que o plano da significação ou do conteúdo se organiza, por sua vez, numa pluralidade de níveis ou estratos hierarquizados, onde de novo vemos operar códigos não coincidentes. Tal responde por uma radical não homologia entre todos estes planos de estruturação interna da língua.

Mencionarei ainda um outro segmento de heterogeneidade neste domínio, que é atinente a uma diversidade de outra ordem: na língua congregam-se recursos para a construção das unidades frásticas e intrafrásticas, de um lado, e, do outro, para a formação do transfrástico. Ter-se-á presente que, embora alguns desses recursos se apliquem nos dois níveis de estruturação, estes são suficientemente diversos na sua natureza ¹.

Deixarei sem mais comentários esta relativamente matizada zona de heterogeneidade, e ainda uma segunda, já também muito rapidamente atrás evocada — a que assenta na natureza diassistemática da língua, considerada, de momento ² no que respeita à irrupção no seu interior de variáveis de ordem regional, sócio-cultural e situacional determinantes de modalidades funcionais ou modos interindividuais de uso diferenciado. Visivelmente, estas variáveis são exteriores à língua, mas nela actuam, configurando correlações sistemáticas entre ela e o mundo, a sociedade, as situações de comunicação.

3.2. Passarei, então, a uma terceira área de heterogeneidade, que é verdadeiramente nuclear. Diz ela respeito à inscrição na língua de dimensões fundamentais que relevam de um outro nível da sua organização que é o nível pragmático.

O nível pragmático é duplamente fonte de *heterogeneidade*, na língua.

Em primeiro lugar, as dimensões pragmáticas originam-se, como se sabe, nas relações dos signos com os seus utilizadores e circuns-

¹ Ver, adiante, 3.3.2.5. e 6.1.1.1.

² Ver, entretanto, mais abaixo, 5.1.

tâncias de utilização. Bastará esta apresentação genérica para tornar saliente a radical diversidade deste nível em relação aos níveis clássicos — gramatical e léxico-semântico. É sabido que estes níveis consideram exclusivamente as relações dos signos com o mundo dos «objectos» e dos estados de coisas que capturam, ou melhor, representam-descrevem, deixando de lado aquelas outras relações dos signos com os utilizadores/circunstâncias de utilização.

Em segundo lugar, esta heterogeneidade de base reforça-se e amplia-se, mercê do modo peculiar de inscrição deste nível na organização da língua: é que o nível pragmático aparece radicalmente *integrado* nos outros níveis. Lembrarei que isto quer dizer que ao considerarmos um nível pragmático não estamos a acrescentar, numa óptica linearista, mais um nível aos já conhecidos, estamos antes a suscitar um conjunto de dimensões que percorrem e enformam os outros níveis e os põem em interacção. Mais simplesmente: o nível pragmático *funde-se*, surge fortemente *imbrincado* nos níveis gramatical e léxico-semântico.

3.3. Será conveniente pôr em relevo que no que se acaba de escrever está contida uma linha argumentativa básica que percorrerá todas as considerações a tecer sobre a *heterogeneidade* (1 e 2) presente na língua. Importará, então, explicitá-la cabalmente. É a seguinte: a organização interna da língua não pode ser alheia às condições básicas do seu uso. Ou então: as condições do uso da língua são determinantes na sua organização interna. Talvez ainda melhor: a língua *incorpora* as suas condições básicas de uso.

Pois bem, — e faço aqui uma transição decisiva — as condições básicas do uso da língua estão compendiadas na enunciação.

Podemos, então, muito linearmente aceitar o seguinte: a língua incorpora a enunciação. Mais do que isso: a enunciação desempenha um papel de tão largo alcance na organização da língua que dela se deverá dizer que constitui a trave mestra dessa organização.

Não poderei furtar-me a fundamentar esta pretensão de que a enunciação constitui a trave mestra da organização interna da língua. Espero bem conseguir fazê-lo, e nesse caso estará encontrada a própria raiz das grandes questões da heterogeneidade inscrita na língua. Na verdade, todas elas se originam ou se apoiam, com se verá, na enunciação.

Entretanto, convirá reparar bem no que estou a advogar: uma realidade claramente externa à língua — a enunciação — está a ser convocada como princípio fundamental da sua organização interna. A ser assim, estamos confrontados com um princípio de natureza radicalmente heterogénea em relação aos outros que actuam na estrutura da língua, pois se trata inegavelmente de um princípio que vem de fora³. Por isso, a esta luz, se diz correntemente que as condições do uso da língua *irrompem* no interior da sua estrutura.

3.3.1. Marcada que está a heterogeneidade deste princípio ordenador básico da língua que é a enunciação, a tarefa imediata é fundamentar isso mesmo, ou seja, que a enunciação é a trave mestra da organização da língua.

O modo 'natural' de apoiar esta asserção fundamental para os meus propósitos consiste em mostrar que a enunciação determina na língua arrumações paradigmáticas. Esta será uma exigência mínima... Não me contentarei com isso. Procurarei, então, dois outros fundamentos, e cuidarei de sublinhar o significado e o alcance daquele primeiro.

Assim, vou organizar a fundamentação que nos ocupa — e que realmente se impõe — em torno de três pólos:

- 1.º — a enunciação promove à existência efectiva signos, estruturas formais e mecanismos fundamentais na economia global da língua e do seu funcionamento discursivo;
- 2.º — a enunciação configura paradigmas específicos, quase sempre transcategoriais, e mais do que isso, paradigmas que se revelam centrais na organização e funcionamento da língua;
- 3.º — a enunciação inscreve na língua uma matriz dialogal.

Anotarei que este terceiro ponto diz preferentemente respeito à *heterogeneidade*₂, pelo que o retomarei mais adiante. Antes, porém, queria salientar que ele também está profundamente implicado na

³ Em 3.1. assinalei já um outro princípio estruturador da língua que «vem de fora» — exactamente o que responde pela natureza diassistemática do sistema linguístico.

*heterogeneidade*₁, e que no conjunto da fundamentação a desenvolver ele é pelo menos tão decisivo quanto os outros dois, e isto porque a matriz dialogal que está inscrita na língua representa a implantação no sistema dos termos da enunciação. Vemos, assim, que a língua inclui em si mesma a representação do processo da sua actualização, em estreita correspondência com a própria natureza e com a vocação primeira, que é discursiva, da linguagem como sistema semiótico.

Deixando, então, este terceiro ponto para mais tarde ⁴, ocupar-me-ei imediatamente dos outros dois, não sem antes observar que o desenvolvimento da fundamentação que procuro me trará o ensejo de visitar os lugares privilegiados da inscrição da heterogeneidade na língua.

O primeiro ponto é, como ficou dito, que a enunciação promove à existência signos, estruturas formais e mecanismos de alcance fundamental.

3.3.2. Os signos que a enunciação promove à existência são os *sui-referenciais*.

3.3.2.1. Entre eles surgem-nos de imediato os deícticos. Os deícticos são caracterizados por condições de significação e de referência *sui generis*: remetem directa ou indirectamente para segmentos de uma realidade específica que são o *EU-TU/AQUI/AGORA* criados na e pela enunciação — isto é, segmentos da realidade discursiva, que não são nem anteriores à enunciação nem dela independentes — e aí fundam as suas virtualidades referenciais, pois obtêm referência a partir exactamente da enunciação sempre única que os contém. Ou seja: os deícticos estão radicalmente vinculados à enunciação, dela sendo absolutamente dependentes: a remissão, que eles operam, para a enunciação é *constitutiva* do seu significado-referência.

Trata-se claramente de signos que projectam a enunciação no sistema da língua, ou que, em termos benvenistianos, integrando o nível semiótico da língua aí se apresentam como operadores da articulação desse plano com o plano semântico da mesma língua ⁵,

⁴ Ver, mais adiante, 5.

⁵ Quanto ao recorte deste duplo plano, ver BENVENISTE, E. — «La nature des pronoms» (1956), *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1966, e «Sémiologie de la langue» (1969), *Problèmes de Linguistique Générale-II*, Paris, 1974.

revelando-se instrumentos imprescindíveis da sua conversão em discurso. Na verdade, os deícticos assinalam os actantes da comunicação-interacção e as suas relações interpessoais, instanciam no tempo e no espaço as produções discursivas, e, por tudo isso, determinam, directa ou indirectamente, os valores referenciais de todos os signos actualizados no enunciado/discurso ⁶, pois que a referência tem uma origem *egocêntrica*, ou seja, apoia-se sobre o EU da enunciação ⁷. Numa palavra: os deícticos embraiam/desembraiam o discurso nas/das situações de comunicação-interacção, sem o que — repare-se — simplesmente a actividade discursiva não seria possível.

Fica claro que, com os deícticos, se configura na língua uma incontornável heterogeneidade, pois que ao lado de signos de natureza plenamente *simbólica*, que remetem para realidades anteriores ao discurso e dele independentes, e que são, por isso mesmo, portadores de virtualidades referenciais estáveis ou permanentes, vemos surgir signos de natureza não só *sui-referencial* como também (largamente) *indicial*, já que a referência que manifestam varia sistematicamente com a enunciação que os actualiza. Como salienta E. Benveniste, «ils sont engendrés á nouveau chaque fois qu'une énonciation est proférée, et chaque fois ils désignent à neuf» ⁸.

3.3.2.2. São ainda *sui-referenciais* os *performativos*, cujo semantismo se perfaz numa qualificação ou num comentário ou numa tematização da enunciação que os actualiza (na primeira pessoa do presente do indicativo). Os performativos não só remetem para a sua própria ocorrência, como sobretudo instauram a realidade que

⁶ Anotar-se-á que todos os outros recursos da língua em cuja configuração, nos termos que serão expostos nos números imediatamente seguintes, opera a *sui-referencialidade* determinam também, directa ou indirectamente, a referência dos signos linguísticos actualizados no discurso, porque enquadram a remissão para os objectos ou para os estados de coisas num determinado estatuto enunciativo ou modo de comunicação, que é obra precisamente da *sui-referencialidade* ou da reflexividade do enunciado.

⁷ Imediatamente por esta razão se dirá, pois, com E. Benveniste, que «La référence est partie intégrante de l'énonciation». (BENVENISTE, E. — «L'appareil formel de l'énonciation» (1970), *Problèmes de Linguistique Générale-II*, Paris, 1974, p. 82).

⁸ BENVENISTE, E. — *Ob. cit.*, p. 83. Ver, entretanto, 3.3.2.7. e 4. para a consideração de outros traços caracterizadores dos deícticos e de outras áreas de heterogeneidade que lhes estão associadas.

constitui a sua referência — a realidade que converge com o estatuto comunicativo-interactivo da enunciação, com o valor ilocutório do enunciado. Sendo assim, as suas virtualidades significativo-referenciais — aí se incluindo as atitudes ou relações intersubjectivas (da ordem dos direitos e dos deveres) contraídas no discurso⁹ — estão também vinculadas à enunciação, nela se originam.

Dado esse seu particular estatuto semiótico, assente na sui-referencialidade, os performativos constituem também mais um (duplo) foco da *heterogeneidade*₁, inscrita na língua que vimos considerando: eles, como sui-referenciais, introduzem na língua a enunciação, mas fazem-no inscrevendo aí também a dimensão accional do discurso, o discurso como *acção*¹⁰.

3.3.2.3. Revelam-se também particularmente penetrados de sui-referencialidade os *delocutivos*. Como bem assinalou E. Benveniste¹¹, eles representam também, como todos os signos sui-referenciais, a cristalização da enunciação no léxico, mais especificamente, a cristalização no léxico do acto de pronunciar no discurso as expressões ou locuções de que, por um processo marcado, derivam.

3.3.2.4. Como (também) bem salientou E. Benveniste, origina-se ainda na enunciação a instauração das condições necessárias «aux grandes fonctions syntaxiques»¹² e das modalidades de funcionamento das formas que lhes estão ligadas — as formas lexicais e sintácticas da *interrogação*, da *intimação* e mesmo da *asserção*¹³, que constituem outros tantos potenciais indicadores ilocutórios.

Do mesmo modo, emanam da enunciação, segundo aponta ainda E. Benveniste, as modalidades formais¹⁴ da manifestação das atitudes proposicionais do Locutor, entre as quais figuram as que encontram expressão nos modos dos verbos, nos advérbios de enun-

⁹ Ver, mais adiante, 5.2.2.3.

¹⁰ Ver 3.3.2.7. e 4. para a apresentação de outros traços caracterizadores dos performativos e de outras áreas de heterogeneidade que arrastam consigo.

¹¹ Ver BENVENISTE, E. — «Les verbes délocutifs» (1958), *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1966.

¹² BENVENISTE, E. — «L'appareil formel de l'énonciation» (1970), *Problèmes de Linguistique Générale-II*, Paris, 1974, p. 84.

¹³ *Idem, ibidem*, pp. 84-85.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 85.

ciação e nos modalizadores em geral, onde se incluem os verbos atitudinais. Nestes — como também nos verbos que designam «operações mentais» — projecta-se uma sistemática não permanência do significado — a interpretar, mais rigorosamente, como mudança de estatuto semiótico¹⁵ — na alternância 1.^a pessoa do presente do indicativo/outras pessoas ou outros tempos-modos¹⁶, no que se consuma verdadeiramente a sua vinculação à enunciação¹⁷.

3.3.2.5. O que se acabou de referenciar seria já bastante para suportar a pretensão de que a enunciação se inscreve na língua e aí recorta uma heterogeneidade assinalável.

Acontece, porém, que não é tudo. Em particular, a sui-referencialidade actua a um nível muito mais vasto na estrutura da língua, ocasionando a configuração específica de instrumentos e de mecanismos de uma igualmente larga saliência, que constituem, naturalmente, outros tantos focos da *heterogeneidade*₁ presente no sistema linguístico.

Na verdade, nascem ainda da enunciação mecanismos de adequação co(n)textual que operam no ordenamento interno dos constituintes do enunciado, nomeadamente o mecanismo básico *tema/rema*, tributário da ordenação ‘conhecido’/‘não conhecido’, assente, como se nota, sobre os segmentos do universo de saberes que o Locutor dá como partilhados pelo Alocutário.

Articulam-se, finalmente, à enunciação os mecanismos da construção do enunciado/discurso, e do seu sentido, que relevam do vasto âmbito das *implicitações pragmáticas*. Cabem aqui os recursos da língua ligados, por um lado, à natureza específica dos morfemas argumentativos, dos activadores de pressuposição e mesmo dos activadores de implicaturas convencionais, e, por outro, às regras ou princípios — conversacionais e não conversacionais — do dizer, que são imediatamente responsáveis pelas implicaturas não convencionais.

¹⁵ Ver 3.3.2.6.

¹⁶ BENVENISTE, E. — «De la subjectivité dans le langage» (1958), *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1966, pp. 263-4. Observe-se que Benveniste introduz também a partir desta óptica a caracterização dos performativos.

¹⁷ Como se sabe, os sui-referenciais, que passei em revista, constituem os lugares privilegiados da inscrição da «subjectividade» na língua, na concepção de E. Benveniste.

Para além da vinculação destes recursos à enunciação, importa sublinhar que eles não só instauram as componentes implícitas do sentido — que se prendem a amplificações e transformações do *dito* — mas também trazem consigo a configuração de dimensões sequenciais dos enunciados em que figuram ou actuam. Observe-se que, efectivamente, por força dos activadores de pressuposição e dos morfemas argumentativos também ficam recortadas num enunciado instruções discursivas, tais como efeitos focalizadores e constrangimentos respeitantes à progressão do discurso (delineando, por exemplo encadeamentos sobre o posto, sobre a conclusão para que aponta dado argumento ou sobre o argumento apresentado, segundo o semantismo dos morfemas argumentativos, como mais forte). Algo de semelhante se projecta a partir das significações activadas pelas implicaturas não convencionais — que passam a constituir o comunicado, logo, o verdadeiro objecto do discurso, sobre que se deve encadear a sua progressão — e ainda a partir das condições de adequação dos actos ilocutórios e, em particular, das condições configuradas pelas dimensões sequenciais e interaccionais desses mesmos actos, que estão necessariamente pré-figuradas na língua como outras tantas instruções discursivas.

3.3.2.6. Como se pôde ver, todos os signos, estruturas formais e mecanismos referenciados têm em comum um traço fundamental: são originados na enunciação, a ela se vinculam, a ela aludem, dela emanam ou nascem — em suma, dela são dependentes, basicamente por força da sui-referencialidade que comportam ou que, pelo menos, envolvem. Todos eles carregam referências, alusões ou invocações constantes e sistemáticas à/da enunciação. Não nos podem restar dúvidas: a enunciação atravessa, percorre, decisivamente a estrutura da língua e nela recorta uma saliente heterogeneidade.

Virá a propósito esclarecer que o que se está a considerar não é senão a existência de um vincado *desnivelamento semiótico* entre as entidades linguísticas. O que se viu foi que na língua há signos, estruturas e mecanismos (e dimensões significativas que deles derivam) absolutamente dependentes da enunciação, contrastando com outros que dela não dependem, que dela não emanam.

Temos, assim, uma clara heterogeneidade entre os recursos da língua, e dela é eminentemente responsável a enunciação.

3.3.2.7. Esta heterogeneidade de estatuto semiótico das entidades linguísticas pode, e deve, ser apresentada numa outra perspectiva — de resto já ocasionalmente anunciada nos números precedentes. O que esse desnivelamento semiótico revela na globalidade é que estão consagrados na língua dois modos absolutamente heterogêneos de significar: temos o modo de significar por *representação-descrição*, de um lado, e do outro, o modo de significar por *mostração-indicação*. É a conhecida distinção entre *dizer*₁ e *dizer*₂, respectivamente ¹⁸.

Relevam genericamente da ordem do *dizer*₂ todas as dimensões pragmáticas da linguagem ¹⁹, que exactamente não são representadas no discurso, antes tão só mostradas. Justamente nesse nível se inscrevem os signos, as estruturas formais e os mecanismos que passei em revista, e que, no essencial, atestam que o enunciado ou o discurso tem uma estrutura largamente reflexiva e que esta reflexividade não pode senão representar um recurso básico inscrito na língua para o seu funcionamento discursivo e para a construção do sentido ²⁰.

Como se vê, temos aqui a verdadeira raiz das dimensões centrais da *heterogeneidade*₁ presente na língua, raiz que reside essencialmente na diferença que separa o *dizer*₁ e o *dizer*₂ que, como se sublinhará mais adiante, se imbricam na comunicação-interacção verbal. Ao mesmo tempo, ficou claro o estatuto de força organizadora da língua que a enunciação constitui, precisamente ao promover à existência e ao modelar esses recursos de inegável centralidade.

¹⁸ Para uma apresentação destes dois modos básicos de significar, ver RÉCANATI, F. — *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, 1979.

¹⁹ Observe-se que as dimensões pragmáticas não esgotam o modo de significar por mostração. Relevam, na verdade, do mesmo modo outras dimensões significativas ou funcionais da língua, nomeadamente, as significações gramaticais categoriais e estruturais. Por outro lado, inscrevem-se naquele mesmo modo de significar por indicação-mostração as dimensões significativas activadas pela recorrência obstinada de signos e estruturas (consideradas no seu conteúdo, mas igualmente na sua estrita materialidade) que realizam a função poética da linguagem, tal como R. Jakobson a caracteriza.

²⁰ Como se compreendeu, boa parte do sentido de um enunciado/discurso deverá ser tomada como uma imagem que ele dá da sua enunciação. Consultem-se a este propósito os diversos trabalhos de O. Ducrot, cuja concepção, enunciativa, do sentido assenta na ideia de que «dès qu'on parle, on parle de sa parole» ou de que «le dit dénonce le dire, même lorsqu'il ne le fait pas à l'aide de tel ou tel morphème explicite» (DUCROT, O. — «Analyse de textes et linguistique de l'énonciation», in DUCROT, O., et al. — *Les mots du discours*, Paris, 1980, p. 40).

3.3.3. Consideremos agora o segundo momento da fundamentação de que a enunciação é a trave mestra da organização da língua. Como anunciei em 3.3.1., esse segundo momento consistirá em evidenciar que a enunciação recorta na língua organizações paradigmáticas decisivas do ponto de vista do seu funcionamento.

São disso exemplo:

- a ordenação dos elementos, distribuídos por várias categorias, que realizam ou que são afectados pela *persona* gramatical, elementos que são percorridos, todos, por uma correlação de pessoalidade que se desdobra numa correlação de subjectividade;
- a ordenação dos localizadores espaciais e temporais sobre o AQUI e o AGORA, termos de raiz egocêntrica, que remetem, portanto, ainda para aquelas correlações de pessoalidade e de subjectividade;
- a delimitação e ordenação dos delocutivos e dos performativos;
- a delimitação e ordenação dos advérbios de enunciação e dos morfemas argumentativos;
- a ordenação de relatores segundo articulam o *dito* no enunciado ou o *dizer* do enunciado;
- a ordenação dos tempos e pessoas verbais segundo planos que a enunciação recorta — os celebrados planos do *discurso* e da *história* de E. Benveniste²¹ ou os genericamente equivalentes avançados por H. Weinrich²² ou por J. Lyons²³;
- a reordenação dos deícticos a partir deste duplo plano enunciativo em deícticos primários e deícticos secundários;
- a delimitação e ordenação dos potenciais indicadores ilocutórios ligados, como se assinalou em 3.3.2.3., às funções sintácticas básicas da interrogação, intimação e asserção;

²¹ BENVENISTE, E. — «Les relations de temps dans le verbe français» (1959), *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1986.

²² WEINRICH, H. — *Tempus*, Stuttgart, 1964, Trad. franc., *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, 1973.

²³ LYONS, J. — *Semantics-2*, Londres, 1977. Ver também a este propósito e sobre os deícticos FONSECA, F. Irene — *O Pretérito e o Perfeito e a teoria dos níveis de enunciação*, «Biblos», Vol. LVIII, 1982; *Idem* — *Deixis et anaphore temporelle en portugais*, «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II Série, Vol. I, 1985; *Idem* — *Deixis, Tempo e Narração*, Dissertação de Doutoramento (dactilografada), Porto, 1989.

- a delimitação e ordenação dos verbos atitudinais e dos que denotam «operações mentais»²⁴;
- a delimitação e ordenação dos elementos intrinsecamente subjectivos, face aos ocasionalmente subjectivos...²⁵.

Suponho que este elenco de paradigmas recortados pela enunciação na língua é já suficiente. Afinal, eles assinalam a vocação discursiva da língua, ou seja, a incorporação na língua das suas condições básicas de uso — e isto porque, como se deve ter notado, estas arrumações paradigmáticas se fundamentam em semelhanças já não de ordem formal ou estritamente semântica, antes de ordem marcadamente enunciativa ou funcional-discursiva.

4. Para além da heterogeneidade de base assente no que caracterizei essencialmente como desnivelamento semiótico dos recursos da língua, cuja apresentação preencheu os números anteriores, ficou já substancialmente desenhado nesse mesmo segmento desta exposição um outro eixo a que deve referir-se ainda a *heterogeneidade*₁, impressa na língua.

Na verdade, nos números precedentes ficou patente que as entidades linguísticas carregam significações de uma extrema heterogeneidade. De facto, vimos integrarem o sistema linguístico instrumentos e mecanismos cujas virtualidades significativas se repartem:

- pelo domínio da significação lexical e das significações gramaticais (onde, de resto, se recortam matizações conhecidas);
- pelo domínio das significações de ordem informativa e das significações de índole não informativa, nomeadamente argumentativa ou interpessoal em geral;
- pelo domínio das significações de ordem explícita e das significações de ordem implícita²⁶, havendo aqui ainda a distinguir a área do implícito ligado ao *dito* e a do implícito ligado ao *dizer*;

²⁴ Ver, acima, 3.3.2.4.

²⁵ Ver KERBRAT-ORECCHIONI, C. — *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, 1980.

²⁶ Para uma panorâmica global das significações implícitas, ver KERBRAT-RECCHIONI — *L'implicite*, Paris, 1986.

- pelo domínio das significações da ordem do dizer-*representar* e das significações da ordem do dizer-*fazer* ²⁷;
- pelo domínio das significações de índole simbólica e das significações de índole indicial;
- pelo domínio das significações representadas-descritas e das significações indicadas-mostradas;
- pelo domínio das significações que falam do mundo exterior à língua e ao discurso e das significações que se aplicam à enunciação e ao discurso, constituindo, pois, significações de natureza metalinguística, metadiscursiva e metacomunicativa ²⁸;
- pelo domínio das significações/instruções envolvidas na configuração da frase e das significações/instruções actuautes no desenho do transfrástico e do discurso.

Poderíamos ver alargar-se ainda mais esta diversificada natureza significativa das entidades linguísticas. Bastará, no entanto, evocar somente a diferença que separa as significações conotativas das significações denotativas ou então a que se institui entre signos e mecanismos que endossam, no enunciado/discurso, a origem ou até a responsabilidade do dito ou do dizer ou do fazer ao Locutor efectivo ou, pelo contrário, a um outro Locutor, real ou fictício, ou mesmo ao Alocutário (ele mesmo também apresentado como o Alocutário efectivo ou potencial, e neste caso real ou fictício) ²⁹.

²⁷ Neste domínio, ao ilocutório, que foi considerado, haverá que acrescentar o perlocutório. Por outro lado, na área do ilocutório caberá distinguir os actos de discurso que criam realidades eminentemente discursivas daqueles que instauram realidades extradiscursivas.

²⁸ Convirá observar que me refiro apenas às significações *meta* contidas nos signos e mecanismos de natureza sui-referencial, de que se tratou em 3.3.2. e 3.3.3.. Como se sublinhará mais abaixo, estas dimensões *meta*, que relevam, como se viu, do *indicar-mostrar*, surgem, no discurso, fortemente imbrincadas nas outras, de cariz *representativo-descritivo*. É que o discurso fala certamente do mundo, mas não o pode fazer sem falar da sua enunciação, sendo que, como já se escreveu na Nota 20, o sentido das produções verbais comporta sempre, a diversos títulos, uma imagem da sua enunciação. É claro que, para além destes aspectos particulares, a língua dispõe de variados recursos, que não se esgotam nas terminologias/nomenclaturas linguísticas, para se referir a si própria, ao discurso e à comunicação que neste se realiza (Ver mais adiante). Tudo isso se apresenta, obviamente, como manifestação da conhecida omnipotência semiótica das línguas naturais.

²⁹ Ver mais adiante, particularmente, 6.2.1.1. e 6.2.1.2.1.

5. Entremos agora no sector respeitante à *heterogeneidade*₂ inscrita na língua.

Como se avançou em 1., a *heterogeneidade*₂ remete-nos para o sistema linguístico enquanto complexo depositário e mediador de intersubjectividade.

5.1. Encaremos em primeiro lugar a língua como complexo depositário de intersubjectividade.

5.1.1. Sobre este tópico, apenas recordarei que a língua é uma complexa realidade histórico-cultural — basicamente porque se constitui como a memória dos usos que aos signos foram e são dados na diversidade dos discursos. Nessa memória que a língua efectivamente é projectam-se as vozes que nos discursos se fizeram ouvir, e até, pelo menos em tese, as circunstâncias da proferição dessas vozes. Essas vozes e o que elas testemunham da sua proferição — acontecimentos e seus protagonistas, tempos, espaços, ambientes, tensões, acordos e desacordos... — habitam os signos em cada sincronia e constituem virtualidades disponíveis para de novo se darem a ouvir quer na interpretação dos discursos já produzidos quer na produção e na interpretação de novos discursos.

5.1.2. Interessa aqui evocar também, e de novo ³⁰, a condição *diasistemática* da língua, agora para destacar que o complexo multilectal que a língua constitui dá testemunho de micromundos, quadros e cenários — culturais, sociais, religiosos, regionais, ideológicos, profissionais, étários e outros — que ficam plasmados e memorizados nas unidades linguísticas.

Se é assim, como de facto é, a língua representa a cristalização de vozes várias que se congregam virtualmente nos signos e nas outras entidades e recursos linguísticos e que estão prontas a ressoar nos discursos. Tal cristalização enraíza na reconhecida iterabilidade das entidades linguísticas, que contrasta com a estrita não iterabilidade das situações de comunicação-interacção em que elas são actualizadas, rigorosamente sempre novas, porque inelutavelmente únicas, irrepitíveis.

5.1.3. Não é preciso ser mais explícito: estou a referir-me à *polifonia* inscrita no sistema linguístico. É o domínio da heteroglossia

³⁰ Ver, mais acima. 3.1.

memorizada nas unidades da língua e, com esta, aberta à absorção de novas vozes, e dos correspondentes horizontes ideológicos, que o uso na pluralidade das situações de comunicação ocasionará...³¹.

Esta condição histórico-social da língua faz dela, em suma, a memória dos «jogos de linguagem» que percorrem e enformam a existência humana numa comunidade, que compendiam a *forma de vida* dessa comunidade³².

5.2. Tomemos agora a língua como complexo mediador de intersubjectividade. É, obviamente, o reconhecido carácter interindividual da língua que permite o seu funcionamento efectivo em actividades comunicativas-interactivas, em que se concretiza aquela sua natureza de agente mediador de intersubjectividade.

5.2.1. Salientarei que o ponto essencial neste domínio da *heterogeneidade*₂ inscrita na língua não estará, porém, em assinalar que esta é, enquanto tesouro partilhado pelos falantes, condição das variadas interacções que se dão no discurso. O ponto essencial residirá antes em evidenciar as incidências que este carácter de intersubjectividade da língua obtém na sua organização interna.

Direi o fundamental sobre estas incidências se afirmar que o carácter intersubjectivo da língua implanta na sua organização uma estrutura dialogal. Ou seja, e como avancei em 3.3.1., a organização interna da língua tem uma matriz dialógica ou dialogal.

Sendo assim, à polifonia que antes considerámos, junta-se agora um *dialogismo* fundamental inscrito na língua.

Importa compreender bem este ponto.

É com certeza no discurso que se dão as interacções dialógicas entre interlocutores. Tal não deve, porém, conduzir à ideia de que essas interacções dialógicas representam efeitos exteriores às virtualidades da língua. A ser assim, esta seria basicamente um código neutro ou um mero instrumento disponível para ser actualizado, e

³¹ Sobre a polifonia inscrita na língua (e, necessariamente, também no discurso — ver, mais adiante), consultem-se as páginas verdadeiramente antológicas das diversas obras de M. Bakhtine.

³² Para as noções de «jogos de linguagem» e de «forma de vida» consagrada numa língua, ver WITTGENSTEIN, L. — *Philosophisch Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Oxford, 1958, Trad. franc., *Les investigations philosophiques*, Paris, 1961, especialmente os parágrafos 19, 23, 241.

posto, então, ao serviço daquelas interações. É claro que se rejeita tal concepção: é que o que se obtém na interacção discursiva não é algo de acrescentado à natureza e à organização da língua, antes algo que nela está pré-figurado e até plenamente recortado.

Veja-se bem: — se a língua existe para a comunicação-interacção, que se dá no discurso, esta sua finalidade há-de estar marcada na sua organização interna. O sistema compreende todos os propósitos comunicativo-interactivos dos seus utilizadores, e, mais do que isso, está ordenado internamente para a sua expressão no discurso.

5.2.2. Já se percebeu que, mais uma vez, estou apenas a defender que a língua incorpora as suas condições de uso. De resto, convém recordar, pôr em evidência que a língua tem uma matriz dialogal constituía o terceiro momento da fundamentação que tenho vindo a desenvolver de que a enunciação é a trave mestra da sua organização.

5.2.2.1. É isso mesmo. Repare-se em que justamente a estrutura da enunciação é eminentemente dialogal, já que é dominada pela correlação EU-TU.

Pois esta correlação percorre bom número das arrumações paradigmáticas que acima, em 3.3.3., referenciei e que vimos assentarem sobre a enunciação. Tal testemunha inequivocamente que a língua constitui o espaço ou o lugar em que se fundam as relações interpessoais reveladas no discurso: a estrutura interlocutiva da enunciação está implantada na língua, é dela constitutiva, nela imprimindo a «condição do diálogo», a inter-relação fundadora de todo o sistema semiótico, a saber, a *alteridade*, a *intersubjectividade*: «La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*»³³.

5.2.2.2. Outros dados se podem juntar que tornam porventura ainda mais evidente a matriz dialogal ou interlocutiva da estrutura da língua.

³³ BENVENISTE, E. — «De la subjectivité dans de langage» (1958), *Problèmes de Linguistique Générale-I*, Paris, 1966, p. 260.

Sirvam de exemplo, para além dos advérbios de enunciação que caracterizam a relação interlocutiva e dos elementos e estruturas sintáctico-semânticas orientados para o exercício da função interpessoal da linguagem, os instrumentos e mecanismos citacionais. Trata-se, genericamente, de recursos variados, de natureza lexical, semântico-sintáctica, metalinguística e até entonacional, que permitem, de modo explícito e segundo modalidades diferenciadas (abarcadas no *discurso relatado*), projectar num dado discurso outras enunciações³⁴.

Sirvam ainda de exemplo, e de modo muito particular, os elementos cujo semantismo comporta como traço dominante uma deixis interdiscursiva, ou seja, uma dimensão citacional, por inscreverem no discurso de um Locutor o discurso, real ou fictício, de um outro Locutor — individual ou colectivo: é, entre outros, o caso dos activadores de pressuposição e de implicaturas convencionais³⁵, e é ainda o caso dos operadores e conectores argumentativos. Sobre estes últimos convirá lembrar que eles se oferecem ao Locutor para que este oriente o Alocutário para determinadas conclusões ou até para que ele lhe imponha essas mesmas conclusões em detrimento de outras, reais ou fictícias.

O que acabo de referir permitiu explicitar que na matriz dialogal que vimos considerando entronca a «argumentação na língua»: é o campo dos signos que ou mobilizam elementos escalares disponíveis na língua ou se definem como activadores de relações de ordem no seio das chamadas classes argumentativas — classes argumentativas de cujo recorte são responsáveis os referidos operadores e conectores argumentativos. Ou seja: a língua aparece, na verdade, como lugar privilegiado da elaboração da força argumentativa dos discursos — e isto particularmente em virtude da conflitualidade ou da controvérsia — formas marcadas de dialogismo — que o semantismo dos morfemas argumentativos alberga³⁶.

³⁴ Ver, adiante, 6.2.1.1.

³⁵ Conviria ter presente que também as implicaturas não convencionais, cujo mecanismo activador e de cálculo está desenhado na língua (ver acima, 3.3.2.4.) trazem consigo um marcado dialogismo, no sentido de que o Locutor delas se serve ou pode servir para endossar, denunciando-o ou não, a responsabilidade da sua decodificação ao Alocutário. Ver também, mais abaixo, 6.2.1.1.

³⁶ Ver ANSCOMBRE, J.-C.; DUCROT, O. — *L'argumentation dans la langue*, Bruxelas, 1988.

5.2.2.3. Uma outra área central desta matriz dialógica inscrita na língua é claramente recortada pelos performativos e outros indicadores de força ilocutória: eles trazem consigo a transformação da situação interlocutiva, pois arrastam um complexo de direitos e de deveres distribuídos pelo Locutor e pelo Alocutário. Estes direitos e deveres, que se repartem pela ordem do crer, do dizer e do fazer, representam dimensões interactivas, desencadeadoras de consequências discursivas, que estão desenhadas na estrutura da língua, devendo ser tidas como consignificadas por aqueles marcadores ilocutórios³⁷.

Acresce que as condições de boa execução convocadas por cada marcador ilocutório abarcam regularmente a consideração da competência modal dos interlocutores, ou seja, dos interesses, desejos, crenças ou disponibilidades de que o Locutor e/ou o Alocutário estarão animados, ou envolvimento particulares entre eles — com o que se perfaz o claro dialogismo virtualmente contido nos indicadores ilocutórios.

Anotarei, finalmente, que muitos verbos performativos são activadores de pressuposições que remetem para uma intervenção anterior de um Locutor. Esta dimensão dialógica, interactiva, é patente em performativos assertivos que denotam um acordo, seguido ou não de contra-argumentação³⁸, ou um desacordo³⁹. Outros performativos contêm igualmente uma dimensão acentuadamente dialógica por designarem actos que reciprocamente se convocam por estarem ordenados tipicamente em *pares adjacentes*.

5.2.2.4. Anotarei, finalmente, que uma mesma orientação dialógica está também delineada nos paradigmas dos tempos-pessoas verbais que se originam nos já acima evocados planos da enunciação *discurso-história*: é que o que se torna particularmente funcional nos planos da enunciação por que se distribuem as produções verbais não será apenas a localização e a articulação temporal e espacial dos estados de coisas ou dos eventos verbalizados, mas também — e talvez sobretudo — o modo de comunicação estabelecido ou o tipo de relações interpessoais aí instauradas por força da *atitude de locução*⁴⁰

³⁷ Ver, acima, 3.3.2.5.

³⁸ Por exemplo, *concordar, admitir, conceder, aceitar...*

³⁹ Tomem-se como exemplos verbos como *discordar, contestar, refutar, rebater, desmentir, negar...*

⁴⁰ Ver, mais uma vez, WEINRICH, H. — *Ob. cit.*

que aqueles morfemas (também) assinalam. Por isso, é pertinente dizer-se que a enunciação discursiva instaura um modo de comunicação experimental, subjectivo, comentativo, não distanciado — em contraste com o modo objectivo, distanciado, que é próprio da enunciação histórica. Em todo o caso, os planos da enunciação e as modalidades, que eles configuram, de ancoragem do discurso nas/sobre as situações de comunicação-interacção determinam contornos específicos para a interpretação referencial e modal do enunciado/discurso.

5.2.2.5. Fica assim, creio, reforçada a tese central que venho desenvolvendo: a enunciação é bem a trave mestra da estrutura da língua, aí recortando, como se acabou de ver, esquemas ou padrões interactivos, ou seja, aí inscrevendo um marcado dialogismo que percorre as entidades linguísticas. A estrutura da língua consagra, na verdade, a preocupação dos virtuais locutores com o Outro, a sua orientação para/sobre o Outro, desenhando nós e laços que os interligam e que suportam o consenso e o dissenso, a convergência e a divergência, a harmonia e a conflitualidade, a concórdia e a discórdia.

5.3. Antes de entrar no domínio do discurso, será aconselhável explicitar algo de bem importante que está contido no que se afirmou nos números anteriores.

É o seguinte: as observações sucessivamente avançadas configuram para a língua um conceito teórico novo. O traço definidor desse novo estatuto teórico poderá resumir-se assim: a língua apresenta-se como um sistema que integra em si mesmo o processo que é o seu próprio funcionamento. Por outras palavras: a língua é um sistema dinâmico, e esse dinamismo provém de ela compreender não apenas a multifuncionalidade a que serve, para que está orientada, mas sobretudo a matriz dessa multifuncionalidade que é a *interacção*, o *dialogismo*. Uma e outro dão-se concretamente no discurso — mas precisamente só aí se podem dar porque estão contidos, configurados, na própria organização daquilo mesmo que permite o discurso, isto é, a língua.

Esta é decisivamente enformada por uma matriz interactiva/dialógica correspondente, como já deixei vincado, à própria natureza e também à vocação primeira, que é discursivo-interactiva, da linguagem.

E a este propósito há que acrescentar que, se é verdade que a enunciação só se manifesta concretamente como *enunciação enunciada*, ela revela-se de modo muito mais efectivo e pleno precisamente

como princípio ordenador básico que é da própria língua. Foi isso mesmo que tentei destacar.

Convém articular com o que ficou dito esta outra observação: aquele estatuto teórico novo que se reclamou para a língua casa-se com uma atitude metodológica igualmente nova, a saber, a rejeição do princípio da imanência na indagação das unidades e da organização da língua. Tal rejeição não é apenas necessária, note-se, para a caracterização do discurso e do sentido; ela é também imprescindível, como já se compreendeu, para caracterizar a língua.

6. Entremos agora no domínio do discurso.

6.1. Começemos de novo pela *heterogeneidade*₁. Convirá aqui separar metodologicamente o que, na verdade, se revela indissolivelmente articulado — o nível da organização do discurso e o nível do seu funcionamento.

6.1.1. Consideremos, em primeiro lugar, a *heterogeneidade*₁ ao nível da organização do discurso.

6.1.1.1. Surge-nos aqui de imediato uma primeira zona de heterogeneidade — a que respeita a um duplo princípio que actua na constituição do texto: o princípio da boa formação das frases e do transfrástico, e o princípio da adequação.

A heterogeneidade destes princípios é irrecusável — e, no fundo, está por detrás da separação entre uma Linguística da Frase e uma Linguística do Texto ou do Discurso, ou até mais amplamente entre uma Linguística do Sistema e uma Linguística do uso/funcionamento do Sistema. Como já se compreendeu, a concepção enunciativo-pragmática da linguagem procura articular estes dois princípios, sem, no entanto, esbater ou camuflar a sua heterogeneidade.

Este mesmo segmento de heterogeneidade pode, e deve, ser visto de um outro ângulo. É que as dimensões da boa formação são sem dúvida idiomáticas, próprias de cada língua, que para tal dispõe de recursos ajustados: no que respeita à boa formação da frase, a maior parte desses recursos convergem claramente com as virtualidades combinatórias dos signos, captáveis em termos de propriedades distribucionais de ordem formal e semântica; quanto à boa formação do transfrástico, esses recursos abarcam instrumentos variados de co-referência e de retoma não estritamente co-referencial, relatores, o já citado mecanismo tema-rema, e ainda outros, entre os quais

figuram efeitos focalizadores e outras restrições sobre as possibilidades de continuação do discurso ligados a certos elementos ou construções ⁴¹. Ao contrário, as dimensões que respeitam à adequação são generalizadamente não idiomáticas, pois que se prendem a realidades de natureza cognitiva, psicológica, comunicativo-interactiva, social e cultural imbrincadas na actividade discursiva em geral.

6.1.1.2. Uma segunda zona de *heterogeneidade*₁ ainda ao nível da organização do discurso está ligada ao funcionamento dos deícticos, em particular dos morfemas de tempo-pessoa dos verbos.

Na verdade, o funcionamento dos deícticos testemunha dois modos diversos de construção textual, que correspondem aos dois planos da enunciação — *discurso* e *história* — já antes evocados.

Na enunciação discursiva projecta-se uma ancoragem dos produtos verbais sobre as coordenadas AQUI/AGORA, que lhes são exteriores: em contrapartida, na enunciação histórica tem lugar uma ancoragem imediatamente sobre tempos e espaços representados no próprio texto.

Como é sabido, de um modo geral não há que procurar nos textos estes dois modos ou planos em estado puro; os textos combinam esses modos de múltiplas formas — pelo que em cada solução o desenvolvimento textual se dá segundo isotopias enunciativas diversas, projectando-se, então, encadeamentos heterogéneos. Segmentos discursivos há que se apoiam directamente sobre o tempo e o lugar da enunciação, enquanto outros se apoiam imediatamente sobre o tempo e o lugar dos acontecimentos enunciados. É justamente nestas transições que se objectivam encadeamentos discursivos heterogéneos do ponto de vista enunciativo, pois envolvem comutações de nível, que se concretizam em passagens de uma deixis primária/exofórica a uma deixis secundária/endofórica, ou desta para aquela.

6.1.1.3. Há ainda no domínio das articulações discursivas uma terceira zona de heterogeneidade. É que há que distinguir articulações operadas sobre o conteúdo dos enunciados e encadeamentos operados sobre a enunciação. Ou seja: encadeamentos realizados sobre o *dito* e encadeamentos apoiados sobre o *dizer*.

Esta diversidade de natureza das articulações discursivas ficará plenamente recortada se lembrarmos que as articulações desenvolvidas

⁴¹ Ver, acima, 3.3.2.5.

sobre o conteúdo de ordem representativo-descritiva dos enunciados relevam do *dizer*₁ e são subsumidas na *coerência semântica* do discurso ⁴², enquanto que as articulações operadas sobre a enunciação são genericamente da ordem do *dizer*₂ e são subsumidas no essencial na *coerência pragmático-funcional* do discurso ⁴³, que respeita fundamentalmente às dimensões sequenciais dos actos ilocutórios.

6.1.1.4. Valerá a pena explicitar que aos aspectos apontados é preciso juntar a consideração de articulações que relevam, em primeiro lugar, de uma ordem especificamente argumentativa, e, em segundo lugar, de uma ordem metadiscursiva.

As primeiras dão-se na *coordenação argumentativa* ⁴⁴, ou seja, no encadeamento de enunciados em que as informações contidas num deles são mobilizadas para apoiar ou infirmar o conteúdo ou a própria enunciação de um outro ou mesmo uma conclusão que este último favoreça.

As segundas, isto é, as articulações de ordem metadiscursiva e metacomunicativa, realizam-se notoriamente em *actos de composição textual* — quer de *planificação* ou de *reformulação* quer de *avaliação* e de *comentário* metalinguístico ou metacomunicativo ⁴⁵.

Tais articulações metadiscursivas e metacomunicativas projectam-se generalizadamente em todas as produções verbais, onde surgem enunciados ou segmentos que se aplicam ao discurso ou

⁴² Ver FONSECA, J. — *Coesão em português. Semântica-Pragmática-Sintaxe*, Porto, 1981 e *Coerência do Texto*, «Revista da Faculdade de Letras do Porto-Línguas e Literaturas», V, 1, 1988.

⁴³ Ver VAN DLJK, T. A. — *The semantics and pragmatics of functional coherence in discourse*, «Versus, Quaderni di studi semiotici», 26/27, 1980.

⁴⁴ Ver ANSCOMBRE, J.C.; DUCROT, O. — *Ob. cit.*

⁴⁵ Ver GÜLICH, E. — «*Soûl*» *c'est pas un mot très français*. *Procédés d'évaluation et de commentaire métadiscursifs dans un corpus de conversations en 'situation de contact'*, «Cahiers de Linguistique Française», 7, 1986; KOTSCHI, TH. — *Procédés d'évaluation et de commentaire métadiscursifs comme stratégies interactives*, *Ibidem*; ROULET, E. — *Complétude interactive et connecteurs reformulatifs*, «Cahiers de Linguistique Française», 8, 1987; «Langue Française», 73, 1987. Observe-se que nos casos de *reformulação não parafrástica* há regularmente uma mudança de perspectiva enunciativa, que é particularmente marcada quando aquele tipo de reformulação se objectiva em *invalidação* ou em *correção*, *rectificação* e *suspensão* dos segmentos a que se aplica. Para o português, ver FONSECA, J. — *As articulações discurso-metadiscorso e a sua exploração na didáctica do português como língua estrangeira*, «Actas do Seminário Internacional 'Português como Língua Estrangeira'», Macau, 1991.

ao processo comunicativo em curso — comentando-os, clarificando-os, planificando-os, reorganizando-os, reorientando-os, corrigindo-os, regularizando-os, reajustando-os, questionando-os, relançando-os, condensando-os, encerrando-os... Presentes e operantes na generalidade dos discursos, tais articulações são, porém, particularmente visíveis em discursos ou em segmentos de discurso refutativos, em que são problematizados, sob modalidades diversas, o enunciado e/ou condições da sua produção. Na verdade, nestes discursos, muitos encadeamentos são feitos não sobre o conteúdo comunicado, antes sobre as condições de comunicação, provindo, então, de disputas a respeito de papéis assumidos pelos interlocutores, a respeito da própria adequação de dado segmento discursivo, ou reflectindo momentos de legitimação e de ilegitimação da palavra, qualificações e desqualificações transaccionais. É isso mesmo que acontece também, e de um modo muito marcado pelas consequências que acarreta no desenvolvimento discursivo, nas intervenções *não preferidas* no quadro dos *pares adjacentes*. Todas elas constituem *réplicas*, de nítida natureza metadiscursiva/metacomunicativa, que se encadeiam, não sobre o conteúdo comunicado no primeiro membro do par, antes sobre a sua enunciação, que comentam de modos diversos ⁴⁶.

No seu todo, estes fenómenos remetem-nos para um mais ou menos aturado trabalho de *figuração* ⁴⁷ que os interlocutores desen-

⁴⁶ Ver, em particular, GOFFMAN, E. — *Replies and responses*, «Language in Society», 5, 1976 e MOESCHLER, J. — *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, 1982, especialmente pp. 110-118. Caberá lembrar que entre os comentários metalinguísticos que se projectam na actividade verbal se contam os que regularmente têm lugar no *discurso relatado* (ver, mais abaixo, 6.2.1.1.). Uma mesma natureza metalinguística/metadiscursiva deve também ser reconhecida nas pressuposições (ver a este propósito BERRENDONNER, A. — *Le fantôme de la vérité. Questions sur l'assertion*, «Linguistique et Sémiologie», 4, 1977) e ainda nos verbos de atitude proposicional e nos modalizadores em geral, e em todos os casos de obliteração ou cancelamento de implicaturas, de pressuposições e de inferências. Por outro lado, muitas das realizações indirectas de actos ilocutórios relevam igualmente do metadiscursivo/metacomunicativo se, com J. Searle, forem vistas como afirmações ou interrogações literais aplicadas sobre condições de felicidade do valor ilocutório comunicado (indirectamente, pois) — (ver SEARLE, J. — *Indirect speech acts*, in COLE, P.; MORGAN, P. (eds.), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, N. York, 1975).

⁴⁷ Ver GOFFMAN, E. — *La mise en scène de la vie quotidienne-2. Les relations en public*, Paris, 1973, especialmente caps. 2, 3 e 4.

volvem e que deixa marcas ou índices no discurso. Tal trabalho de *figuração* alarga-se, de resto, a outras componentes da organização e funcionamento dos discursos, pois neles operam constrangimentos *rituais*, ligados basicamente à *face* e ao *território* de cada falante, que convocam específicas normas sociais, como a cortesia, o tacto, a generosidade, a modéstia, a respeitabilidade...⁴⁸.

Neste segmento particular das articulações heterogêneas do discurso, não vou ao ponto de considerar como alguns⁴⁹ que estes momentos metadiscursivos/metacomunicativos constituem um «discurso subsidiário» (de natureza comentativa) de um «discurso principal» (de natureza «informativa»). Entre estas dimensões do discurso dá-se antes uma forte imbricação, embora seja irrecusável a disparidade das significações assim actualizadas e dos níveis e princípios de estruturação que elas testemunham.

6.1.1.5. Será ainda de realçar que a organização do discurso se desenvolve segundo dois planos diferenciados; por um lado, o discurso organiza-se *localmente*, no que tange à estruturação de cada um dos enunciados e da sequência imediata de enunciados por que se realiza (nível *microestrutural*); por outro lado, ao nível *global*, o discurso articula-se segundo ordenações *macro* e *superestruturais*.

Naturalmente, estes planos estão fortemente entrelaçados, já que as microestruturas do discurso não representam senão a *linearização* dos agregados significativos concretizados nas macro e superestruturas; estas sobredeterminam, assim, aquelas, em que ou por que se realizam. Mais que isso: apesar da sua relativa autonomia, as microestruturas contêm múltiplos índices ou mesmo marcas daquelas estruturas globais, que verdadeiramente objectivam a presença do discurso no interior de cada enunciado em que ele se concretiza. Esses índices ou marcas produzem efeitos de sequencialização e de integração, organizando na linearidade do discurso estruturas sequenciais e configuracionais, complexos significativos hierarquizados, ordenadores do todo comunicado.

⁴⁸ Visivelmente, entramos aqui em contacto com uma outra zona da *heterogeneidade*₁ ao nível da organização (e, necessariamente, do funcionamento) do discurso, que respeita à intervenção de *normas sociais*, que interagem com princípios estritamente linguísticos. Ver, mais abaixo, nomeadamente a Nota 52.

⁴⁹ Ver COUTHARD, M.; MONTGOMERY, M. — *The structure of monologue*, in COUTHARD, M.; MONTGOMERY, M. (eds.) — *Studies in Discourse Analysis*, Londres, 1981.

Apesar desta necessária interpenetração, aqueles dois níveis apresentam-se como realidades ordenadoras de natureza não homogênea. Particular evidência desta heterogeneidade é constituída pela comutação de nível operada, por exemplo, no domínio da sequência de actos ilocutórios: no discurso, eles integram-se em sucessivos complexos ilocutórios ou *macro-actos*, o que é acompanhado por ou dá ocasião a transfigurações da força ilocutória originária de cada um dos enunciados agrupados ou a transposições dessa força ilocutória para *funções ilocutórias* hierarquizadas ⁵⁰.

6.1.1.6. As zonas de articulação heterogênea do discurso já consideradas são ainda particularmente reforçadas pela congregação que em regra em todo o discurso se dá de vários tipos ou gêneros (narração, descrição, argumentação...). O entrosamento destes gêneros — cada um deles caracterizado por um particular universo de discurso, por macroestruturas e superestruturas específicas — ocasiona transições não homogêneas vinculadas ao diversificado estatuto representativo e enunciativo-comunicativo-interactivo de cada um dos segmentos que compõem o discurso resultante ⁵¹. Em qualquer discurso congregam-se, assim, estruturas sequenciais e configuracionais de tipos diferentes, que alternam ou se encaixam apropriadamente umas nas outras.

Casa-se com esta tripla modalidade básica de articulação do discurso que acabei de referenciar a sua habitual condição de complexo *poli-isotópico*, condição que convoca princípios ordenadores das transições, naturalmente não homogêneas, de isotopia e da configuração de uma isotopia dominante.

6.1.2. Passemos agora à *heterogeneidade*, que se torna manifesta ao nível do funcionamento do discurso.

⁵⁰ A consideração destes aspectos cabe no domínio já acima evocado da *coerência funcional* do discurso. Particular relevo obtêm aqui os casos dos enunciados que constituem *prefácios*, *preliminares* ou *pré-sequências* que introduzem um ilocutório subordinante, fixando o quadro interactivo adequado, recortando condições para a salvaguarda dos *faces* do Locutor e do Alocutário, preparando o sucesso da enunciação dominante. Parece, assim, claro que estes enunciados estão penetrados de um estatuto metadiscursivo-metacomunicativo; neles se recorta, pois, mais uma zona da já apresentada articulação discurso-metadiscurso.

⁵¹ Ver também 6.1.2.1.

Numa formulação condensada, direi que neste domínio a heterogeneidade converge com a diversidade de natureza dos ingredientes, princípios e mecanismos operantes na configuração do sentido.

6.1.2.1. Esta formulação comporta um vastíssimo programa que não pode aqui nem sequer ser esquematizado. Limitar-me-ei, por isso, a lembrar que a construção do sentido do discurso envolve dimensões estritamente linguísticas, mas também de modo poderoso e decisivo competências translinguísticas — elas mesmas claramente heterogêneas. O sentido é a resultante de uma interacção complexa entre o significado, e até não raro a materialidade do significante, a situação/contextos, e em particular o universo de saberes e de crenças — aí se incluindo os segmentos referentes ao saber acerca da língua, dos discursos, da comunicação-interacção e dos princípios que os ordenam⁵² — e a tábua de valores dos interlocutores. Anotar-se-á, pois, que à conhecida omnipresença e omniformação do sistema semiótico das línguas naturais em relação aos outros sistemas semióticos corresponde no funcionamento das línguas naturais uma similar (se bem que, em certos aspectos, certamente não tão radical) projecção de vários outros sistemas semióticos sobre o sistema semiótico verbal.

Importa explicitar que naquela formulação genérica cabe a referência à memória dos discursos (e à memória dos discursos sobre os discursos) disponível numa comunidade, que actua fortemente na produção e na recepção-interpretação das mensagens verbais, em par-

⁵² Convém anotar que entre estes princípios ordenadores do discurso e da comunicação-interacção se contam, como de resto já referenciei em 3.3.2.5., regras conversacionais (as conhecidas máximas de Grice, mas também as «leis do discurso» propostas por O. Ducrot; ver DUCROT, O. — *Les lois du discours*, «Langue Française», 42, 1979) e regras não conversacionais. Umas e outras são claramente exteriores à estrutura da língua, mas operam fortemente, nos termos que já apresentei oportunamente, no seu funcionamento. Lembrarei que entre as regras não conversacionais se inscrevem normas sociais (a que já me referi em 6.1.1.4.) que intervêm amplamente na actividade verbal e actuam em particular na *indirecção* (configuração dos actos ilocutórios indirectos). Neste domínio, dão ocasião ao desenho de *convenções de uso* largamente estabilizadas e até sujeitas a um processo de progressiva projecção na estrutura da língua (como *convenções de língua*, de natureza pragmática). (Ver particularmente MORGAN, J. L. — *Two types of convention in indirect speech acts*, in COLE, P. (ed.) — *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, N. York, 1978). Interessa sublinhar que todas estas observações aludem, como se pode verificar, a múltiplos focos, que venho apresentando, de heterogeneidade no domínio do discurso.

ricular através das normas e convenções que configuram cada género ou tipo de discurso. Estas normas e convenções são, naturalmente, interiorizadas na aquisição da língua pelos falantes e percorrem toda a actividade verbal: «Pour parler, nous nous servons toujours des genres du discours, autrement dit, tous nos énoncés disposent d'une forme type et relativement stable... Ces genres du discours nous sont quasiment donnés autant que nous est donnée la langue naturelle... Nous assimilons des formes de langue seulement sous les formes que prend un énoncé, et conjointement avec ces formes. Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue... Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques). Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume..., la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin...»⁵³.

Observe-se ainda que aquela mesma formulação genérica abrange também a consideração de outros princípios actuantes na configuração do sentido do discurso, designadamente princípios que o próprio discurso largamente gera ou, pelo menos, larga e fortemente activa, e que são, em particular:

- o recorte de isotopias, tomadas como complexos ordenadores das significações múltiplas inscritas, intencionalmente ou não, no texto pelo seu produtor, e que se oferecem à interpretação;
- a coerência discursiva, tomada como princípio interpretativo enquanto mecanismo ordenador das significações em continuidades semânticas e semânticas-pragmáticas e ainda segundo linhas argumentativas ou rumos discursivos integrados em ordem à eficácia da discurso.

6.1.2.2. Importa, entretanto, não esquecer a grande zona de *heterogeneidade*₁ ao nível do discurso que é recortada pela conjunção que nele se projecta do *dizer 1* e do *dizer 2*, já apresentados em 3.3.2. e seus desdobramentos.

⁵³ BAKHTINE, M. — *Esthétique de la création verbale*, Paris, 1984, pp. 284-285.

Tal acontece porque no enunciado/discurso se congregam indissoluvelmente o falar do/sobre o mundo e o falar da/sobre a enunciação — sendo até, como se observou, que estas dimensões do falar da/sobre a enunciação se apresentam como determinantes no cálculo do falar do/sobre o mundo dos objectos e dos estados de coisas.

A projecção do *dizer*₂ no enunciado/discurso resulta, como se viu, da actualização dos signos sui-referenciais e das estruturas formais e mecanismos que se vinculam à enunciação. No seu todo, estes elementos objectivam a *estrutura reflexiva* do enunciado/discurso: o enunciado/discurso representa-descreve objectos, estados de coisas... mas não o pode fazer sem indicar-mostrar que o faz; o enunciado/discurso significa-representa o mundo, que dele é independente, mas não o pode significar-representar sem significar-mostrar algo a seu próprio respeito, a respeito da facticidade — e do que daí decorre — que é a sua própria ocorrência. Ou seja: o enunciado/discurso significa pelo que *diz*₁ e pelo facto de o dizer.

Convém, finalmente, ter presente que, como se anotou em 4., o que se acabou de referir pode ser perspectivado, e integrado numa óptica mais ampla, como a congregação no enunciado/discurso de componentes de significação de ordem extremamente diversa.

6.1.3. Congregando as observações e comentários sucessivamente avançados, talvez se possa condensar o essencial da *heterogeneidade*₁ no domínio do discurso do seguinte modo: as mensagens verbais envolvem um alargado e matizado espaço de articulação *discurso-metadiscurso* e comportam a construção simultânea de uma multimoda *instanciação enunciativa*, de uma *estruturação local*, de *organização sequencial e configuracional*, de um *rumo* ou *orientação global*. A acentuada disparidade de natureza destas dimensões, que se prolonga e se reforça quer pela heterogeneidade que resulta do seu entrosamento e das interacções que este ocasiona quer pela variedade das competências convocadas, foi suficientemente analisada nos números anteriores.

6.2. Todas as dimensões, de declarada heterogeneidade, que foram mencionadas actuam, sem dúvida, na configuração do discurso e do seu sentido. Mas é claro que há um elemento primeiro nesta configuração — a identificação de *quem fala e a quem*...

Tal identificação respeita, como se compreende, à *heterogeneidade*₂ inscrita no discurso.

Globalmente, a área da *heterogeneidade*₂ inscrita no discurso converge com o que habitualmente se denomina de *heterogeneidade enunciativa*.

Valerá, no entanto, a pena distinguir aqui dois grandes sub-domínios: um dirá respeito à heterogeneidade enunciativa tomada como o que chamo de *conjugação de vozes* que se dão a ouvir ou se fazem ouvir no discurso: outro, à heterogeneidade enunciativa perspectivada como o que designo de *conjunção* ou *junção de vozes* no discurso.

6.2.1. A consideração da *conjugação de vozes* no discurso deve ser distribuída por dois grandes eixos:

- o primeiro é o eixo do discurso como unidade global dominada pela correlação EU-TU, ou seja, Locutor e Alocutário;
- o segundo é o eixo dos «discursos no discurso», isto é, do encaixe ou da irrupção no discurso de um dado Locutor de outras enunciações, outros discursos/discursos de Outros.

6.2.1.1. Tomemos de imediato este segundo eixo da heterogeneidade enunciativa.

Nele cabe imediatamente a *retoma explícita* de outros discursos — retoma que se dá, como sabemos, segundo as várias modalidades do *discurso relatado*, que actualiza recursos citacionais disponíveis na língua. Através deles, o Locutor dá explicitamente a vez a outras vozes, que ao mesmo tempo *menciona* e *usa*, adoptando em relação a elas diferentes atitudes, basicamente atitudes de avaliação, que os recursos citacionais envolvem: «Rapport actif d'une énonciation à une autre, le discours rapporté c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est en même temps un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation»⁵⁴.

Mas a *menção-uso* de outros discursos surge também de forma velada, constituindo a área das *retomas* ou *citações implícitas*.

É o que acontece por força da actualização de elementos cujo semantismo comporta um diálogo virtual: já discriminei acima, nomea-

⁵⁴ BAKHTINE, M. — *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, 1977, p. 161. Já se pôde compreender que, como de resto assinalava na Nota 46, o discurso relatado comporta dimensões metalinguísticas/metadiscursivas. Ver também GARAVELLI, B. M. — *La parole d'altri*, Palermo, 1985, e REYS, G. — *Polifonía Textual. La citación en el relato literário*, Madrid, 1984.

damente em 5.2.2.2., estes elementos, de entre os quais obtêm saliência os activadores de pressuposição e de implicaturas convencionais, e os morfemas argumentativos.

A actualização no discurso destes elementos arrasta uma vincada plurivocidade: o Locutor fala, mas a sua voz retoma ou responde a outra ou outras — do seu interlocutor ou de um Locutor ou Alocutário fictícios, ou de uma *doxa* ou de um *topos* ou mesmo a voz das coisas, do mundo⁵⁵. Muitas vezes, o Locutor suscita essas vozes para nelas se apoiar, mas fá-lo não raro para as anular ou para, após uma fase de acordo, as orientar ou delas se servir para outras conclusões ou rumos argumentativos. No fundo, e quase regularmente, para delas se distanciar.

É exactamente isto o que acontece também, e de modo particularmente claro, em casos marcados de citação implícita como são os que globalmente recortam as *figuras da distância enunciativa*, como a *ironia* e a *paródia*.

Mas há ainda um terceiro — e, de resto, vasto — domínio de plurivocidade no discurso.

Refiro-me, em primeiro lugar, a outras vozes que num dado discurso irrompem por força da projecção da *polifonia* inscrita, nos termos já acima caracterizados, na língua. Os signos, que já foram usados, fazem imediatamente de todo e qualquer discurso uma entidade polifónica: «Pour l'individu parlant sa langue naturelle, le mot ne se présente pas comme un mot tiré du dictionnaire, mais comme faisant partie des énonciations les plus variées des locuteurs A, B ou C, appartenant à la même communauté linguistique, ainsi que des multiples énonciations de sa propre pratique langagière»⁵⁶. Na verdade, cada palavra traz consigo e ao mesmo tempo continuamente absorve índices dos contextos dos seus usos: «Notre parole, c'est-à-dire, nos énoncés, est remplie des mots d'autrui, caractérisés, à des degrés variables également, par un emploi conscient et démarqué. Ces mots

⁵⁵ Ver BERRENDONNER, A. — *Le fantôme de la vérité. Questions sur l'assertion*, «Linguistique et Sémiologie», 4, 1977, e especificamente para a noção de *topos*, DUCROT, O. — *Note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter*, «Cahiers de Linguistique Française», 4, 1982 e *Opérateurs argumentatifs et visée argumentative*, «Cahiers de Linguistique Française», 5, 1983.

⁵⁶ BAKHTINE, M. — *Les marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, 1977, p. 102.

d'autrui introduisent leur propre expression, leur tonalité, des valeurs, que nous assimilons, retravaillons, infléchissons»⁵⁷.

E refiro-me também, em segundo lugar, às vozes convocadas pelo *interdiscurso* que todo o discurso activa.

Estamos, como já se notou, em pleno no domínio da *interdiscursividade* — da alusão mais ou menos transparente, da invocação discreta ou explícita, da glosa velada ou aberta, já que todo o discurso convoca outros discursos, para eles remete, com eles dialoga de múltiplas formas.

Está, assim, em interacção com um dado discurso uma vasta memória discursiva⁵⁸, que constitui um contexto global que envolve, e largamente condiciona ou sobredetermina, a actividade linguística, nela interferindo fortemente tanto ao nível da produção como ao nível da recepção-interpretação. Por isso mesmo, a interdiscursividade é um traço constitutivo do discurso.

As considerações tecidas sobre a *conjugação de vozes* de vozes que se dá no discurso tornaram claro que as nossas palavras, para além de se aplicarem sobre os seus referentes, se aplicam ao mesmo tempo sobre as palavras dos outros — reais ou virtuais, já produzidas ou antecipadas — sendo necessariamente que esta aplicação se reveste de fundamental relevância na determinação dos valores referenciais e modais de todas as produções linguísticas.

Escusado será dizer que todas as vozes que, por vontade ou independentemente da vontade do Locutor, ressoam nos discursos se oferecem a quem as souber/puder ouvir — e isto envolve muito simplesmente a enciclopédia, e as expectativas que sobre ela se apoiam, dos receptores-intérpretes, que é desigual de indivíduo. Será também conveniente acrescentar que esta polifonia e este dialogismo discursivos atingem a plenitude da sua revelação no discurso literário — e isto por razões conhecidas, tais como a força da memória do sistema literário, a circunstância de o discurso literário representar a projecção máxima da multifuncionalidade da linguagem e, sobretudo, de nele se operarem elaborações e reelaborações estilizadas da heteroglossia social...

Abro aqui um parêntesis para observar que na ficção literária outros focos de dialogismo/polifonia se concentram, designadamente

⁵⁷ BAKHTINE, M. — *Esthétique de la création verbale*, Paris, 1984, p. 296.

⁵⁸ Convém ter presente que esta memória discursiva contém também produções *meta* saídas da reflexão sobre a linguagem em geral, sobre as línguas, sobre as variedades discursivas.

os que são constituídos pelos diálogos entre as personagens e entre estas e o autor textual, e ainda os que têm a ver com a desmultiplicação das figuras discursivas que são o autor implícito, o narrador e o narratário... que entre si também dialogam. Aproveito este mesmo parêntesis para lembrar que o discurso literário é sem dúvida o mais heterogêneo dos discursos — e isto, como se sabe, imediatamente em virtude da *policodificação* que nele não só tem lugar como também, e sobretudo, é explorada, adquirindo, então, uma mais ou menos assinalável saliência geradora de múltiplos efeitos de sentido.

Voltando ao ponto em que nos encontrávamos, é inquestionável que polifonia e dialogismo se dão em qualquer discurso. Já se terá notado isso mesmo nesta minha presente produção — onde, por minha interposta pessoa, vêm falando algumas outras vozes — e, nem seria preciso dizê-lo, entre elas se conta certamente a voz de um contra-discurso que pressinto e que, em muitos momentos, estou a anular antes mesmo de ser proferido...

6.2.1.2. Com base no que se avançou, parece claro que o discurso nos surge como o espaço onde várias vozes se orquestram, apoiando-se ou degladiando-se, num jogo interlocutivo e interactivo diversificado.

Restará dizer que este jogo é conduzido pelos locutores que alternadamente tomam a palavra, dando-se, então, um diálogo explícito — a forma natural da actividade verbal.

Estou com isto a entrar no primeiro eixo desenhado em 6.2.1. na consideração da heterogeneidade enunciativa como *conjugação de vozes* — exactamente o eixo preenchido pela correlação Locutor-Alocutário, que domina globalmente o discurso.

6.2.1.2.1. O discurso, sendo obviamente *locução*, é necessariamente *alocução*, ou seja, no discurso o Locutor significa/significa-se a outro ou outros: «...dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soi le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire»⁵⁹.

Convirá, no entanto, explicitar que a alocução comporta sempre um agir sobre este outro ou outros: o discurso traduz e produz

⁵⁹ BENVENISTE, E. — «L'appareil formel de l'énonciation» (1970), *Problèmes de Linguistique Générale-II*, Paris, 1974, p. 82.

influências do Locutor sobre o Alocutário, e isto no domínio cognitivo, passional ou dos comportamentos verbais e não verbais. Nesta base se dirá que o discurso, porque dirigido a/*sobre* alguém, comporta uma inequívoca dimensão causativa: na verdade, ele é agente de mudança. Importa até anotar que o discurso rigorosamente só se consoma como objecto mediador de intersubjectividade quando o Alocutário dá mostras, explícita ou implicitamente, de que foi atingido nos seus estados cognitivos, passionais ou comportamentais. Antes disso, sem isso, não há verdadeiramente discurso. Não basta, então, reconhecer, com E. Goffman, que o discurso suscita, tanto quanto se apoia em, duas «necessidades fundamentais» — a necessidade por parte do Locutor «de savoir si son message a été reçu, et si oui, s'il a été passablement compris à quoi s'ajoute le besoin du destinataire de montrer qu'il a reçu, et correctament, le message...»⁶⁰; é preciso ir mais longe e sublinhar que o discurso só se torna efectivo quando o Alocutário 'entra no jogo' que lhe propõe o Locutor, ainda que seja para o recusar...

Mas o discurso, sendo elocução e alocação, é também *interlocução*, pois se objectiva, como imediatamente acima se anotou, na troca de enunciados em que está envolvida a intermutabilidade ou reversibilidade sequencial dos papéis de Locutor e de Alocutário. Por outro lado, sendo *interlocução*, o discurso é também, necessariamente, *interacção*: com a troca dos enunciados, vai um jogo de recíproca influência entre Locutor e Alocutário⁶¹.

Com a alternância das vozes, institui-se o discurso em espaço de tensão, de litígio, de sedução, de manipulação — mas também de cumplicidade, de envolvimento, de apaziguamento. Na mesma linha de reflexão, interessará ter presente que o discurso se revela também objecto de disputa, para o que remete a distribuição desigual da palavra, a sua sonegação ou usurpação, a sua legitimação e ilegitimação. No todo e sempre, encontramos afinal o discurso como tradutor, produtor e também objecto de guerra e paz, e como o lugar da gestão de uma e outra, gestão que é suportada por um *contrato de comunicação*, fonte de uma deontologia e de um juridismo que instauram direitos e deveres.

⁶⁰ GOFFMAN, E. — *Façons de parler*, Paris, 1987, p. 18.

⁶¹ Ver, entretanto, mais abaixo, 6.2.1.2.5. Sobre todas as dimensões dialógicas que vêm sendo, e serão ainda, evocadas, ver também FONSECA, J. — *Ensino da língua materna como pedagogia dos discursos*, «Diacrítica», 3, 1988.

6.2.1.2.2. A marcada heterogeneidade enunciativa de base que se dá na *interlocução*, ou seja, na alternância efectiva dos papéis de Locutor-Alocutário, desdobra-se por força da habitual desmultiplicação da instância de produção — em Locutor/Enunciador — e da instância de recepção-interpretação — em Alocutário/Enunciatório ou ainda Audiência.

Não me demoro sobre estas distinções hoje bem conhecidas ⁶², de resto já implicitamente invocadas, no que tange à instância de produção, na consideração da polifonia e do dialogismo no discurso.

Globalmente, — e será isso que aqui importa reter — a não coincidência, que largamente se verifica no discurso, entre Locutor e Enunciador, significa que *quem diz* não é habitualmente *quem fala* — o que envolve de imediato, e só por si, a rejeição da unicidade do falante, logo, a rejeição do carácter monódico de todo e qualquer discurso, mesmo que este se apresente em forma não dialogada ou que não contenha retomas explícitas de outros discursos/discursos de Outro(s).

6.2.1.2.3. Continuando, entretanto, a falar, por comodidade de ordem expositiva, do par Locutor-Alocutário, é preciso ver neles o que eles fundamentalmente são: indivíduos histórica, social, ideológica, cultural e até situacional e biologicamente modelados e condicionados — e isto abandonando zonas subliminares da configuração da individualidade...

Nestas circunstâncias, a «situação» pressupositiva complexa ⁶³ ligada a cada discurso comporta, ao nível da relação interlocutiva, uma mais ou menos acentuada dissimetria, que decorre da dualidade irreductível do Locutor e do Alocutário — dualidade que o discurso não só traduz como quase regularmente agrava.

Esta dualidade irreductível do Locutor e do Alocutário pode ser condensada no que, com F. Jacques ⁶⁴, chamarei *bi-contextualização*

⁶² Ver sobretudo DUCROT, O. — *Le dire et le dit*, Paris, 1984, cap. VIII. Ver também FUCHS, C. — *Le sujet dans la théorie énonciative d'Antoine Culioli. Quelques repères*, «DRLAV, Revue de Linguistique», 30, 1984, e SIMONIN, J. — *De la nécessité de distinguer énonciateur et locuteur dans une théorie énonciative*, *Ibidem*.

⁶³ Ver SCHMID, S. J. — *Teoría del texto*, Madrid, 1977, pp. 107-108.

⁶⁴ JACQUES, F. — *La mise en communauté de l'énonciation*, «Langages», 70, 1983 e *Do dialogismo à forma dialogada*, «Cadernos de Estudos Linguísticos», Campinas-Unicamp, 9, 1985.

e *bi-codificação*, que representa a situação de partida de cada momento da actividade discursiva.

Ao falar de *bi-contextualização*, pretende-se dizer que o Locutor significa num contexto largamente próprio, exclusivo, porque inelutavelmente vinculado aos seus «espaços mentais»⁶⁵, ou seja, às suas mundividências e mundivivências, ao seu sistema de representações e de avaliações do mundo, dos objectos e dos indivíduos — a começar por si próprio e pelo seu interlocutor. Do mesmo modo, o Alocutário decodifica num contexto também largamente próprio, exclusivo — e pelas mesmas razões avançadas.

Ao falar de *bi-codificação*, pretende-se assinalar que, se o sistema dos universos simbólicos e das tábuas de valores do Locutor e do Alocutário não são coincidentes, o mesmo se passa no que tange ao saber linguístico, ou mais globalmente, à competência de comunicação — que igualmente nunca são coincidentes nos vários indivíduos. Observe-se que com isto não estou certamente a recusar a intersubjectividade da língua — estou tão somente a salientar a sua diferenciada partilha pelos diversos falantes. Dir-se-á até que o «núcleo público» da significação das unidades linguísticas, isto é, a convergência de subjectividades cristalizada no que entendemos por significação das unidades linguísticas, é largamente matizado e que a sua configuração é mesmo relativamente instável. Ter-se-á a este propósito presente o que se escreveu acima sobre a polifonia inscrita na língua e ainda a conhecida fluidez ou vaguidade das fronteiras ou dos contornos recortados pelas unidades linguísticas no continuum da substância do significado.

Pois bem — do que ficou dito decorre que a actividade verbal exige uma larga e continuada gestão da dualidade das instâncias envolvidas, gestão que é desenvolvida de modo participativo pelo Locutor e Alocutário e que faz imediatamente no discurso uma ampla negociação.

É vasto o campo dessa co-gestão que o discurso exige do Locutor e do Alocutário. Ela aplica-se, em particular:

- à ratificação continuada dos seus papéis de interlocutores;
- à coordenação, ajustamento ou sincronização dos seus estados epistémicos e passionais;

⁶⁵ Ver FAUCONNIER, G. — *Espaces mentaux*, Paris, 1984.

- à coordenação da distribuição da palavra, e da manutenção e da transição ajustadas de temas ou tópicos;
- à regulação das relações interpessoais, em particular no que tange à aceitação ou negociação de *lugares*⁶⁶ e à eleição de modalidades discursivas — coloquial, familiar, distensa ou, ao invés, formal, tensa, distanciada...

6.2.1.2.4. Vemos, assim, que Locutor e Alocutário enquanto co-gestores da empresa comunicativa são personagens fortemente activas.

Mas há um segmento particular desta actividade que merece ser aqui destacado. Abrange ele, da parte do Locutor, os cálculos a que este procede a respeito da recepção que o Alocutário fará do seu discurso, e isto — importa sublinhá-lo — porque o Locutor é bem ciente de que o sentido final da sua mensagem está na interpretação que lhe *atribui* o Alocutário. A interpretação é, consabidamente, um processo activo, eminentemente dinâmico — mas importa reter que esse dinamismo reside sobretudo em que ela é a *atribuição* — e não o mero reconhecimento — por parte do Alocutário de uma intenção ao Locutor. A significação deve, na verdade, ser vista como uma interpretação por parte do Alocutário: o que conta não é propriamente a intenção do Locutor, mas a intenção que lhe pode ser assignada pelo receptor. Isto é rigorosamente verdade, e a prova cabal disso (se ainda dela carecemos) está nos subentendidos ou nas implicaturas não convencionais em geral: aqui o Locutor deixa ou dá a entender que diz precisamente o que o Alocutário-intérprete 'lhe faz dizer'... No mesmo sentido apontam claramente quer os casos de cancelamento dessas implicaturas quer os casos de hétero-reformulação, que cabem no domínio, considerado em 6.1.1.4., dos *actos de composição textual*.

Decorre daqui que o Locutor antecipa a interpretação: ele orienta-se na produção segundo as capacidades interpretativas que supõe no Alocutário e segundo o que ele mesmo, Locutor, crê saber das convenções válidas para o receptor-intérprete.

Contam-se, então, ainda neste segmento particular da actividade do Locutor os cálculos da estratégia a eleger para levar de vencida

⁶⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, C. — *La mise en places*, in COSNIER, C.; KERBRAT-ORECCHIONI, C. (eds.) — *Décrire la conversation*, Lyon, 1987. Ver também, da mesma Autora — *Les négociations conversationnelles*, «Verbum», VII, 2-3, 1984, e '*Nouvelle conversation*' et '*Analyse conversationnelle*', «Langue Française», 70, 1986.

resistências, para suspender réplicas e invalidar contra-discursos que adivinha da parte do Alocutário⁶⁷ — a começar pelas resistências, réplicas e contra-discursos não exteriorizados que preenchem uma zona decisiva do processo a que chamamos compreensão dos discursos: «Comprendre l'énonciation d'autrui signifie s'orienter par rapport à elle, la replacer dans un contexte adéquat; à chaque mot de l'énonciation à décoder nous faisons correspondre une série de mots à nous, formant une réplique /.../. Comprendre, c'est opposer à la parole du locuteur une contre-parole»⁶⁸.

Será de anotar a este propósito que, contendo todo o enunciado/discurso, como acima já deixei assinalado, um programa de acção cognitiva, passional ou comportamental delineado pelo Locutor para o Alocutário, não haverá que estranhar que este ofereça resistências a essa pretensão do Locutor — ou que a ela reaja por um contra-discurso/réplica. Precisamente, a interpretação ocasiona indicações (explícitas ou implícitas) que fornece o Alocutário sobre se o Locutor obteve êxito naquela pretensão, aí se incluindo o juízo do Alocutário sobre se reconhece ou não ao Locutor a capacidade, a autoridade simbólica, o poder... para o exercício daquela pretensão. Ora, este processo é conhecido do Locutor, que o antecipa, moldando assim estratégias, reajustamentos, e orientações adequadas de ordem argumentativa.

6.2.1.2.5. Convém reparar em que toda esta intensa actividade do Locutor se origina por inteiro no Alocutário.

Ora bem — nisso se consuma uma parte extremamente relevante da participação activa do Alocutário no discurso. Consiste ela, muito concretamente, na influência crucial que o Alocutário exerce na própria elaboração semântica do discurso que lhe está a ser dirigido. Observe-se que isto se dá mesmo na comunicação disjunta e diferida — sendo até plausível que nestes casos essa influência seja ainda mais fortemente constringedora para o Locutor.

Com estas notas estou no limiar da consideração do que chamarei *dialogismo profundo do discurso*.

⁶⁷ É claro que aí radica globalmente todo o trabalho de elaboração do discurso que vimos deixar índices nos *actos de composição textual* de que se falou em 6.1.1.4.

⁶⁸ BAKHTINE, M. — *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, 1977, p. 146.

De que se trata, afinal?

Trata-se de conceber que enunciar, comunicar, não é apenas pôr em comum uma significação, mas também — e como condição para isso — estabelecer em comum, e gerir igualmente em comum, uma *actividade intersubjectiva*.

Por outras palavras: falar de um *dialogismo profundo do discurso* é falar de uma *interacção originária* sobre que repousa a comunicação e que se objectiva de imediato naquele trabalho de acomodação intersubjectiva, isto é, de co-gestão, de sincronização ou harmonização entre Locutor e Alocutário, mas que tem como ponto saliente e crucial:

- por um lado, a construção a que ambos procedem de uma língua comum, isto é, basicamente, a construção de uma convergência de subjectividades em torno das unidades linguísticas seleccionadas;
- e por outro, a construção de um contexto pertinente igualmente comum para cada discurso ou segmento discursivo — construção que envolve a selecção de perspectivas sobre os objectos e estados de coisas, a selecção de dimensões cognitivas e afectivas, e ainda extensões ou reduções de expectativas e de pressupostos de índole vária.

Trata-se, mais exactamente, de superar ou pelo menos de neutralizar, de suspender, a dualidade Locutor-Alocutário, a bi-codificação e a bi-contextualização de que antes se falou.

Só nesta base as unidades linguísticas actualizadas cumprem a sua função comunicativa — porque só nessa base se poderá estabelecer a referência efectiva ao mundo, que há-de ser encontro, consenso — ainda que aproximados e instáveis — de Locutor e Alocutário sobre um mesmo ponto de aplicação dos signos. Tal revela-se constituir *condição sine qua non da comunicação-interacção*.

Mas não é tudo. É que este dialogismo profundo tem o seu termo na *junção de vozes* que se dá em cada momento do discurso: em cada intervenção, o Locutor junta à sua a voz do Alocutário, no que se consuma uma *bivocalidade*⁶⁹ que, se não é imediatamente transparente, não é seguramente menos efectiva.

⁶⁹ Ver JACQUES, F. — *Obs. cits.*, que sigo de perto em alguns momentos deste número.

Deverei explicitar o que está aqui fundamentalmente em jogo: a distinção entre Locutor e Alocutário é uma distinção relativamente superficial; há que suscitar um nível menos imediato da actividade discursiva em que Locutor e Alocutário tendencialmente se fundem num só.

A consideração do discurso como interacção tem apostado insistentemente na análise do jogo de influência que se desenvolve na actividade linguística. Ora uma tal análise privilegia largamente o discurso como já construído e consagra de algum modo a autonomia do Locutor e do Alocutário e até uma unidireccionalidade do discurso, que é visto como sequência alternada de intervenções, cada uma delas carreando um programa de acção — cognitiva, passional ou comportamental, como já anotei — do Locutor sobre o Alocutário.

No essencial, esta é ainda uma perspectiva demasiado *egológica*⁷⁰ da produção verbal, em que não se assume a fundo a interacção como a matriz funcional do discurso.

Assumir a interacção como a matriz funcional do discurso envolve assumir, como sublinha F. Jacques⁷¹, que na produção o Locutor não é dono e senhor absoluto de um querer dizer nem sequer o responsável único da configuração significativa que dá ao discurso. Pelo contrário, a actividade de produção do Locutor é largamente heterónoma, pois que o Alocutário nela se inscreve continuamente, partilhando com o Locutor a iniciativa semântica, co-determinando com ele uma boa parte da intenção comunicativa e em geral a configuração da mensagem. Dizendo de outro modo: o Alocutário, pelos constrangimentos que representa a imagem que dele faz o Locutor e pela antecipação que este realiza da interpretação que ele atribuirá ao seu discurso, exerce um controlo alargado e permanente sobre a produção — controlo que o Locutor aceita e integra nessa produção.

Reconhecidamente, tem-se insistido demasiado na múltipla presença do Locutor no seu discurso, avaliando-se mal, em contrapartida, uma igualmente múltipla presença do Alocutário.

Pois bem, corrigindo de certo modo E. Beneveniste, há que dizer que a apropriação do aparelho formal da enunciação que se dá na produção do discurso não é um acto individual — antes um acto conjunto do Locutor e do Alocutário. Em vez de se falar de subjecti-

⁷⁰ Ver JACQUES, F. — *Obs. cito.*

⁷¹ Ver JACQUES, F. — *Obs. cito.*

vidade no discurso, é imperioso falar de intersubjectividade no discurso. Só procedendo deste modo se estará a assumir por inteiro a matriz dialógica inscrita na língua e em consonância com isso a fazer da interlocução-interacção o que de verdade ela é — o núcleo primitivo ou a dimensão primeira, fundadora, da comunicação. Proceder deste modo é, afinal, dar-se conta do papel decisivamente interventor do Alocutário na génese, na elaboração e configuração da actividade discursiva do Locutor: «Dès qu'elles sont prises dans le processus d'une communication vivante, humaine et réelle, les activités de signifier et de comprendre sont *indissociables*. Si le locuteur a l'initiative temporelle de prendre la parole, il partage avec son partenaire l'initiative sémantique»⁷². Não há, pois, razões para privilegiar a presença do Locutor no discurso: o que deve ser privilegiado aí é a relação interlocutiva, encarecendo-se, então, o que na enunciação do Locutor é determinado, se não mesmo imposto, pelo Alocutário por força do largo e permanente controlo que este exerce sobre a produção do Locutor.

Se quisermos condensar o essencial de tudo isto, dir-se-á que o Locutor fala a escuta que pré-figura ou antecipa da parte do Alocutário: «Il n'y a pas d'un côté moi qui signifie et d'un autre côté toi qui comprends. Au fur et à mesure que je parle, j'écoute, ou plutôt: je parle l'écoute que je te prête de ma propre parole»⁷³. Nisto residirá a reversibilidade ou intermutabilidade dos papéis de Locutor e Alocutário tomada em sentido profundo — o Locutor preferirá o seu discurso à luz do que faria o Alocutário se fosse ele o Locutor.

Justamente porque a escuta do Alocutário é pré-figurada pelo Locutor, a compreensão, isto é, a produção do sentido própria do Alocutário, é incluída, absorvida na produção do sentido por parte do Locutor.

Mais simplesmente: a produção do discurso incorpora, integra a imagem da sua compreensão pelo Alocutário, a imagem da escuta

⁷² F. JACQUES, F. — *La mise en communauté de l'énonciation*, «Langages», 70, 1983, p. 62.

⁷³ JACQUES, F. — *Ob. cit.*, p. 62. É claro que da parte do Alocutário se suscita uma atitude simétrica, como sublinha imediatamente o Autor no mesmo passo: «Quant à l'allocataire, il s'efforce d'entendre le message pour ainsi dire de l'oreille du locuteur».

do Outro. Não se trata, portanto, apenas de aceitar que «Tout discours est dirigé sur une réponse» e que, em tais circunstâncias, ele «ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu»⁷⁴. Trata-se antes e acima de tudo de reconhecer que o Alocutário é co-autor, ou melhor, co-enunciador do discurso. Como escreve A. Culioli, «Ramener l'énonciation à la seule production et l'énonciateur au locuteur, c'est, en fin de compte, ne pas comprendre que l'énoncé n'a pas de sens sans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. Ces derniers sont à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession, mais au moment même de l'énonciation»⁷⁵.

Aí temos o que chamei já *conjunção* ou *junção de vozes* que se dá em cada intervenção de um falante — no que se configura uma zona particular — ou antes um sentido específico e basilar — da *heterogeneidade enunciativa* que marca o discurso.

Posso resumir: — o discurso dá certamente testemunho do Locutor, mas não menos do Alocutário — «esse Outro que não só não está de fora como também não está ausente da produção discursiva nem muito menos a ela é alheio, antes *com o qual* (sempre, e algumas vezes tanto ou talvez mesmo mais que para o qual) o Locutor enuncia»⁷⁶.

7. No termo do trajecto que efectuámos⁷⁷, poder-se-á concluir muito sumariamente que afinal a *heterogeneidade* (1 e 2) não representa na língua e no discurso uma contingência.

⁷⁴ BAKHTINE, M. — *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, p. 103.

⁷⁵ CULIOLI, A. — *Sur quelques contradictions en linguistique*, «Communications», 20, 1973, p. 86.

⁷⁶ FONSECA, J. — *Sintaxe, semântica e pragmática das comparações emblemáticas e estruturas aparentadas*, «Revista da Faculdade de Letras do Porto-Línguas e Literaturas», I, 1985, p. 250.

⁷⁷ Às referências bibliográficas já averbadas, junto estas outras: AUTHIER-REVUZ, J. — *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, «DRLAV, Revue de Linguistique», 30, 1984; *Idem* — *Hétérogénéité(s) énonciative(s)*, «Langages», 33, 1984; PETITJEAN, A. — *Les faits divers: polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle*, «Langue Française», 74, 1987; ROULET, E. — *Structures hiérarchiques et polyphoniques du discours*, in ROULET, E., et al. — *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, 1985; SIMONIN, J. — *Les plans d'énonciation dans «Berlin Alexanderplatz» de Döblin — ou de la polyphonie textuelle*, «Langages», 73, 1984.

Pelo contrário, ela é *constitutiva* da língua e do discurso, porque está contida na própria configuração dos signos e outros recursos ou mecanismos linguísticos — e também na sua ordenação paradigmática e no seu funcionamento. No fundo, a heterogeneidade é consubstancial à natureza semiótica da linguagem.

Sendo assim, parece-me abusivo dizer, como talvez pretendam alguns, que a heterogeneidade (ou a «complexidade enunciativa», a que se vincula) 'está na moda'⁷⁸... É sabido que a moda é algo de marcadamente efêmero, transitório, e sobretudo um fenómeno inequivocamente autofágico... Tal não é aplicável à nossa questão, pela singela circunstância de que considerar a linguagem é necessariamente deparar com a heterogeneidade, já que ela comanda poderosamente a organização e o funcionamento da língua e dos discursos no que uma e outros têm de mais central e, por isso mesmo, de permanente e de irrecusável — a comunicação-interacção.

Joaquim Fonseca

⁷⁸ Ver AUTHIER-REVUZ, J. — *Hétérogénéité(s) énonciative(s)*, «Langages», 33, 1984, p. 98.

ESTRUTURAS E VOCABULÁRIO NO 4.º ANO PRIMÁRIO ITALIANO E PORTUGUÊS

COMPARAÇÃO DE HISTÓRIAS ORAIS E ESCRITAS NAS DUAS LINGUAS *

Aos artigos «Extension et approfondissement des bilans européens de langage»¹, «Comparaison de bilans de langage en portugais, castillan, catalan»² e «Structures et vocabulaire en 4^e primaires por-

* Estudo realizado no âmbito do Projecto IB do Centro de Linguística da Universidade do Porto.

¹ Estudo comparativo, do ponto de vista da compreensão e da expressão, de histórias contadas oralmente e por escrito por crianças, do 4.º ano primário, de diferentes cidades europeias. Constituem objecto deste estudo as produções orais e escritas de crianças, em número de 60 por cidade, de Paris, Londres, Munique, Turim, Barcelona e Porto, perfazendo um total de 1680 histórias, respectivamente em francês, inglês, alemão, italiano, castelhano, catalão e português. Ver GIROLAMI-BOULNIER, A.; PINTO, M. da Graça — *Extension et approfondissement des bilans européens de langage*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. V, Tomo 1, 1988, pp. 157-171; GIROLAMI-BOULNIER, A. — *Extension et approfondissement des bilans de langage européens*, in «Eidôlon», Univ. Bordeaux III, 34, 1988, pp. 409-434; GIROLAMI-BOULNIER, A. — *Estensione ed approfondimento dei bilanci europei sul linguaggio*, in «Pedagogia Clinica», Genova, 5, 1988, pp. 3-8. No âmbito deste balanço internacional da linguagem, tinham sido já publicados os seguintes trabalhos: GIROLAMI-BOULNIER, A. — *Proposition pour un bilan international de langage*, in «Speech-Language-Hearing», II, 1981, pp. 289-294; GIROLAMI-BOULNIER, A. — *Premiers pas pour un bilan international de langage*, in «Rééd. Orth.», 122, 1981, pp. 521-525; GIROLAMI-BOULNIER, A.; LUX, F.; PINTO, M. da Graça; VOISEUX, F. — *Bilans de langage européens*, in «Folia Phoniátrica», 39, 5, 1987, pp. 244-249.

² Este estudo tem por objecto comparar, do ponto de vista da compreensão, da expressão — incluindo determinadas particularidades — e do vocabulário, histórias orais e escritas contadas por crianças no fim do 4.º ano primário, 60 para cada grupo, em português, castelhano e catalão. Ver GIROLAMI-BOULNIER, A.; PINTO, M. da Graça — *Comparaison de bilans de langage en*

tugaises et françaises»³, segue-se o estudo comparativo dos resultados obtidos a partir da análise das estruturas e vocabulário inerentes às histórias orais e escritas contadas, em italiano e em português, por 60 crianças de cada língua, do 4.º ano primário, respectivamente das cidades de Turim e do Porto.

Uma pesquisa deste teor revela-se, em nosso entender e como temos vindo a defender, da maior importância, tendo em vista a abertura de fronteiras no interior da CEE, em 1992, e a consequente livre circulação, na Europa, de indivíduos falantes de diversas línguas. A criança não escapará seguramente a este movimento, pelo que se manifesta de grande interesse possuir elementos que permitam situar uma determinada criança relativamente ao seu nível de linguagem.

A escolha do 4.º ano primário, como já foi salientado em diversos momentos, assenta no facto de se tratar de uma classe particularmente difícil, nela se exigindo sobretudo a rapidez.

A comparação das histórias produzidas por crianças de diferentes línguas, do 4.º ano primário, propicia a constatação de que estas se encontram em estados de linguagem perfeitamente equiparáveis, facto que poderá facilitar a integração das crianças de variadas origens em classes do mesmo nível escolar existentes nos países de acolhimento.

portugais, castillan, catalan, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. VI, 1989, pp. 263-273; PINTO, M. da Graça; GIROLAMI-BOULINIER, A. — *Comparación de evaluaciones de lenguaje en portugués, español y catalán*, in «Revista de Logopedia, Foniatria y Audiología», Barcelona, XI, 3, 1989, pp. 147-154; GIROLAMI-BOULINIER, A. — *Bilans de langage européens*, in «Rééducation Orthophonique», Vol. 28, 162, 1990, pp. 159-171.

³ Trabalho comparativo com base na análise efectuada a nível das estruturas e do vocabulário, a partir de histórias orais e escritas obtidas junto de crianças francesas e portuguesas (60 para cada língua), do 4.º ano primário. Deste estudo, saem especialmente realçados as palavras gramaticais e lexicais, a riqueza lexical (relação das palavras lexicais diferentes com o total de palavras usadas por cada criança), as palavras-tema, que sustentam a trama da história, a pesquisa lexical — palavras adaptadas que não fazem parte das palavras-tema, e o dicionário das palavras lexicais utilizadas, distribuídas pelas diferentes classes lexicais. Ver GIROLAMI-BOULINIER, A.; PINTO, M. da Graça — *Structures et vocabulaire en 4^e primaires portugaises et françaises*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. VII, 1990, pp. 197-206.

Dado o número significativo de indivíduos que integra cada uma das populações estudadas, limitamo-nos simplesmente a apresentar as médias e as percentagens, sem delas efectuarmos uma leitura estatística. Os elementos disponíveis quantitativos e qualitativos, em virtude do carácter minucioso da análise praticada, permitem-nos situar, com relativa facilidade, uma criança a nível de linguagem, vindo todavia a sua situação a tornar-se ainda menos falível quando existirem dados respeitantes a outros grupos etários, como, de resto, já existem em francês e também, em parte, em português⁴.

Breve resumo das provas utilizadas

Trata-se de duas histórias propostas uma de cada vez e contadas individualmente pelas crianças, primeiro oralmente e depois por escrito, sem qualquer intervenção do experimentador, que se limita a dizer «conta» (ver imagens em anexo).

- 1.^a história: Um homem pega num copo, sentado a uma mesa.
A chuva começa a cair.
O homem fica algum tempo à chuva.
Depois vai-se embora pegando na mesa como guarda-chuva.
- 2.^a história: Um homem tenta fechar uma caixa muito cheia.
Quando prega de um lado, o outro lado levanta-se.
Então põe uma pedra como contrapeso.
Mas, quando martela, apanha com a pedra na cabeça.

⁴ Para o francês, ver GIROLAMI-BOULINIER, A. — *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», Bordeaux, 7-8, 1979, pp. 419-447; GIROLAMI-BOULINIER, A. — *Les niveaux actuels dans la pratique du langage oral et écrit*, Paris, Masson, 1984. Para o português, ver PINTO, M. da Graça — *Primeiros contributos para um estudo da expressão e da compreensão na criança com base em provas de linguagem oral e escrita*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. II, 1985, pp. 251-275 e *Estudo da expressão e da compreensão na criança com base em provas de linguagem oral e escrita (cont.)*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. III, 1986, pp. 231-242.

Comparação entre as histórias obtidas nos diferentes países

No conjunto global das histórias, analisámos primeiramente a compreensão geral e a compreensão-evocação dos pormenores, depois, do ponto de vista da expressão, considerámos o número de palavras utilizadas por cada criança, as estruturas sintácticas e sintagmáticas, o vocabulário usado e enfim as particularidades que achamos importante valorizar, já que são elas que devem ser abordadas na aprendizagem de uma língua, para evitar que surjam confusões.

Consideraremos então neste momento os modos de expressão utilizados nas histórias italianas e portuguesas do 4.º ano primário, prevendo desde já a riqueza e a utilidade de ulteriores comparações nos *corpora* existentes, primeiramente em relação ao mesmo nível, e depois nos vários níveis.

O número de palavras usadas nas histórias italianas e portuguesas

A média do número de palavras é, respectivamente na linguagem oral e escrita, de 91 e 86 em italiano e de 87 e 77 em português, com a habitual diminuição da oral para a escrita, sobretudo em português, língua em que se observa uma maior parcimónia.

A média do número de estruturas é, respectivamente em linguagem oral e escrita, de 11,5 e 11 em italiano e de 12 e 11 em português, sendo o número de palavras, por estrutura, na oral e na escrita, de 8 palavras em italiano e de 7 palavras em português.

	italiano			português		
	palavras	estrut.	pal./est.	palavras	estrut.	pal./est.
LO	91	11,5	8	87	12	7
LE	86	11	8	77	11	7

LO linguagem oral LE linguagem escrita

As estruturas italianas e portuguesas

A distribuição das estruturas sintácticas não se afasta muito nas duas línguas, ocorrendo porém um valor inferior de frases constituídas em português, especialmente na escrita.

A proporção de frases constituídas (S V) é de qualquer forma muito importante nas duas línguas se as compararmos com os tipos impessoais, apresentativos⁵ e sintagmas (*il, ce, N*).

Ex. de frases constituídas (sujeito + verbo, com eventuais complementos ou predicativos do sujeito = SV):

- italiano: un signore si ferma nel giardino;
- português: um senhor estava a beber água.

Ex. de impessoais, apresentativos ou sintagmas (*il, ce, N*):

- italiano: ad un certo punto incomincia a piovere;
- português: e começou a cair chuva.

	italiano		português	
	SV	<i>il ce N</i>	SV	<i>il ce N</i>
LO	88%	12%	86%	14%
LE	89,5%	10,5%	85%	15%

Os grupos sintagmáticos

Nos grupos sintagmáticos (grupos-nome, grupos-pronome, grupos-verbo relacionados com o verbo núcleo da estrutura = gn, gp, gv), a proporção dos grupos-nome em italiano é mais elevada do que em português, possivelmente em virtude da existência de um maior número de complementos na frase; em contrapartida, a proporção dos grupos-pronome revela-se mais próxima nas duas línguas, o que parece normal, uma vez que a omissão do pronome sujeito é habitual tanto em italiano como em português. Finalmente a proporção dos grupos-verbo aparece mais reforçada em português, embora os valores encontrados nestas duas línguas possam denotar uma certa riqueza de expressão, relativamente, por exemplo, ao francês⁶.

⁵ Para traduzir «perceptif», optou-se pelo termo *apresentativo*, à semelhança do que se verifica na tradução portuguesa do *Dicionário de Linguística*, da autoria de J. DUBOIS *et alii*, São Paulo, Cultrix, p. 64. (Original francês publicado em 1973.)

⁶ Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A.; PINTO, M. da Graça — *Structures et vocabulaire en 4^e primaires portugaises et françaises*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, II Série, Vol. VII, 1990, p. 200.

Ex. 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)*

	italiano			português		
	gn	gp	gv	gn	gp	gv
LO	68%	11%	21%	63%	13%	24%
LE	67%	11%	22%	62,5%	13%	24,5%

O vocabulário

Estudámos o vocabulário utilizado e separámos as palavras⁷ contidas nas histórias em:

- *palavras lexicais* (nomes⁸, verbos, adjectivos, advérbios formando um termo da estrutura);
- *palavras gramaticais* (determinantes, pronomes e adjectivos gramaticais, preposições e subordinantes, advérbios modificando um termo da estrutura, charneiras servindo de ligação entre duas estruturas, mesmo entre dois termos de uma estrutura, aos quais acrescentamos algumas palavras, em particular verbos de uso frequente e que servem na maioria dos casos de auxiliares ou de semi-auxiliares).

⁷ O termo *palavra* tanto pode ocorrer, neste texto, com um sentido abrangente, possivelmente com a mesma distribuição que *vocabulo* de acordo com J. MATTOSO CÂMARA, Jr. (*Problemas de linguística descritiva*, 10.^a ed., Petrópolis, R. J., Ed. Vozes Ltd, 1981, p. 34, nota 1), como pode ocorrer com os adjectivos *lexical* e *gramatical*, restringindo dessa forma, em cada caso, a sua extensão.

⁸ *Nome* deve ser lido neste texto como sinónimo de substantivo.

ESTRUTURAS E VOCABULÁRIO

Pudemos assim contar as palavras lexicais contidas nas histórias:

{ 38% do total das palavras na oral e 41% na escrita em italiano,
 { 38% do total das palavras na oral e 39,5% na escrita em português.

Revelou-se todavia mais interessante estudar a relação entre as *palavras lexicais diferentes* e o total das palavras utilizadas por cada criança, o que constitui a sua *riqueza lexical*, sem a intervenção das repetições.

Esta riqueza lexical é, em média, de 28% e de 30% na oral e na escrita em italiano, e de 28% e 29% na oral e na escrita em português. Com efeito, verificam-se valores de riqueza lexical muito próximos nas duas línguas.

O quadro seguinte dá-nos, em média, a distribuição aproximada, por indivíduo, dos nomes, verbos, adjectivos e advérbios, perfazendo 25,5 e 26 palavras lexicais diferentes em italiano e 24 e 22 palavras lexicais diferentes em português, respectivamente na oral e na escrita.

	italiano					português				
	tot.	n	v	adj	adv	tot.	n	v	adj	adv
LO	25,5	12,5	10	1	2	24	11	10	1,5	1,5
LE	26	12,5	10	1,5	2	22	10,5	9,5	1	1
	tot.	n	v	adj	adv	tot.	n	v	adj	adv
LO	100%	48,5%	38,5%	4,5%	8,5%	100%	47%	40,5%	5,5%	7%
LE	100%	48,5%	37,5%	6%	8%	100%	47,5%	42,5%	5%	5%

As proporções são perfeitamente comparáveis, com um pouco mais de nomes do que de verbos nas duas populações, sobretudo em italiano, e uma proporção menos representativa de adjectivos e de advérbios neste nível.

Entre estas palavras, há as que apresentam um uso mais frequente. Nesta perspectiva, 12 palavras em italiano e 15 em português são usadas, pelo menos, por 50% dos indivíduos. Constituem um

conjunto de palavras às quais poderíamos chamar *palavras-tema*, porque sustêm a trama da história:

palavras-tema italianas	}	9 nomes — <i>signore, bicchiere, tavolo, ombrello, cassa (cassetta), chiodo, parte, pietra, testa</i>
		3 verbos — <i>bere, piovere, mettere</i>
palavras-tema portuguesas	}	8 nomes — <i>senhor, copo, mesa, guarda-chuva, caixa, lado, pedra, cabeça</i>
		7 verbos — <i>beber, começar, chover, pegar, martelar, pregar, pôr</i>

Trata-se, em suma, das palavras esperadas e certas histórias contêm-nas praticamente a todas.

Ex. italiano: *volta, signore, vino, ombrello, tavolo, cassa, parte, pietra, testa*
bere, mettere, piovere, cercare, chiudere, staccare, martellare, seduto

Ex. português: *senhor, refresco, copo, mesa, guarda-chuva, caixa, pedra, lado, cabeça*
beber, começar, chover, esvaziar, martelar, pôr de repente, em cima.

Existe, no entanto, uma série de palavras adaptadas que não fazem parte das palavras-tema e cuja presença constitui uma espécie de *pesquisa lexical*.

Em italiano, a pesquisa lexical situa-se nos 18,5% na oral e 20,5% na escrita, e em português nos 14,5% na oral e 16% na escrita. Estes valores evidenciam exactamente o que encontramos nas histórias contadas em italiano, i.e. uma maior dispersão vocabular para traduzir em especial as acções ocorrentes, conferindo-lhes superioridade a nível lexical.

Estes dados permitem situar o nível de vocabulário de uma criança relativamente às médias obtidas na língua considerada: relação

entre as palavras lexicais diferentes e o total das palavras usadas nas histórias, i.e. a riqueza lexical, e a relação entre as diferentes palavras adaptadas e o total das palavras, i.e. a pesquisa lexical.

Principais médias verificadas nas histórias italianas e portuguesas LO/LE		
categorias	histórias italianas	histórias portuguesas
palavras	91 e 86	87 e 77
frases constituídas	88% e 89,5%	86% e 85%
grupos-verbo	21% e 22%	24% e 24,5%
lexicais diferentes	25,5 e 26	24 e 22
riqueza lexical	28% e 30%	28% e 29%
pesquisa lexical	18,5% e 20,5%	14,5% e 16%

N.B. — Não insistimos no índice de redundância do vocabulário lexical, visto que se trata de repetições das mesmas palavras lexicais. Numa situação normal, deveriam existir poucas repetições e o índice deveria por isso aproximar-se de $100\% = 1$.

A título de informação, o índice é em média, na oral e na escrita, de 74% e 73,5% em italiano e de 72,5% e 74% em português, valores relativamente próximos nas duas línguas.

Dicionário das palavras lexicais utilizadas

Tendo em conta os dados precedentes, parece-nos importante constituir um «dicionário» das palavras lexicais utilizadas nas histórias, em cada população.

O interesse de realizar uma pesquisa deste teor, por língua, primeiramente num mesmo nível e depois de classe em classe, afigura-se evidente, pois desta forma será possível estudar o modo como o vocabulário se vai aos poucos enriquecendo.

Verificamos nos *corpora* do 4.º ano primário 408 palavras lexicais em italiano e 276 em português. O dicionário assim organizado manifesta-se muito mais abundante na primeira língua do que na segunda.

Estas palavras lexicais distribuem-se, considerando nomes, verbos, adjectivos e advérbios, da seguinte maneira:

palavras lexicais italianas					palavras lexicais portuguesas				
tot.	n	v	adj	adv	tot.	n	v	adj	adv
408	155	150	54	49	276	109	86	49	32
100%	38%	37%	13%	12%	100%	39,5%	31%	18%	11,5%

Comparando as duas línguas, os valores relativos aos nomes e verbos usados nas histórias italianas estão mais próximos do que em português, observando-se porém nas duas línguas percentagens mais aproximadas no que se refere aos nomes.

De um modo geral, constatam-se, em italiano, para todas as categorias lexicais, valores mais elevados do que em português (respectivamente 155 vs. 109, 150 vs. 86, 54 vs. 49 e 49 vs. 32).

Se se considerarem separadamente a linguagem oral e a linguagem escrita, temos:

LO italiano 328 palavras	LO português 234 palavras
LE italiano 341 palavras	LE português 232 palavras.

Em português os valores mantêm-se próximos, enquanto em italiano se verifica um aumento da LO para a LE.

Estas palavras lexicais distribuem-se então, tendo sempre em consideração os nomes, verbos, adjectivos e advérbios, do seguinte modo:

	palavras lexicais italianas					palavras lexicais portuguesas				
	tot.	n	v	adj	adv	tot.	n	v	adj	adv
LO	328	126	129	34	39	234	93	76	39	26
LE	341	131	128	44	38	232	101	74	38	19
LO	100%	38,5%	39,5%	10,5%	11,5%	100%	40%	32,5%	16,5%	11%
LE	100%	38,5%	37,5%	13%	11%	100%	43,5%	32%	16,5%	8%

Se se exceptuarem os adjectivos na LO portuguesa, o valor das palavras lexicais portuguesas é inferior, em todas as categorias, ao das palavras italianas.

À semelhança do que já se encontra realizado em francês⁹, poderá proceder-se ulteriormente ao estudo da distribuição destas palavras relativamente ao dicionário fundamental de cada língua, em diferentes níveis, quando tais elementos forem postos à nossa disposição.

Conclusão

Comparámos sucessivamente a utilização das estruturas sintagmáticas e das palavras lexicais nas histórias italianas e portuguesas, do 4.º ano primário, recolhidas respectivamente em Turim e no Porto.

Tratámos aqui muito em especial da riqueza lexical e da pesquisa lexical e constatámos que as médias lexicais são, no geral, superiores nas histórias italianas.

Esta pesquisa complementa o trabalho realizado com base nas histórias que também recolhemos em inglês, alemão, castelhano, catalão e francês¹⁰, tornando deste modo possível avaliar a situação, do ponto de vista da linguagem, de um certo indivíduo ou de um grupo em relação às médias do seu país e dos países europeus onde possa vir a residir.

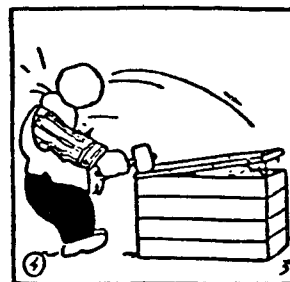
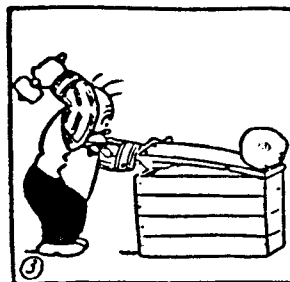
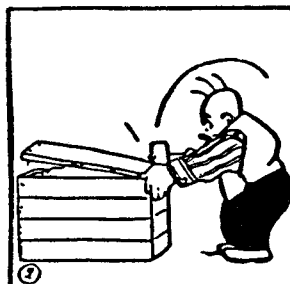
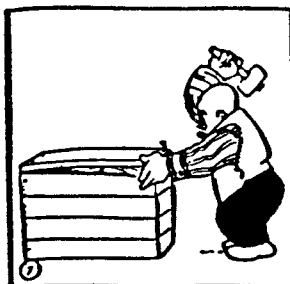
Revela-se efectivamente de grande importância estabelecer correspondências entre as línguas europeias na Europa de 1992. Ora a organização dos «dicionários» das palavras contidas nas histórias só poderá favorecer essa correspondência.

Andrée Girolami-Boulinier
Maria da Graça Pinto

⁹ Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A.; LEFÈVRE, F. — *Richesse lexicale et recherche lexicale*, in «Rééd. Orthophonique», 139, 1984, pp. 427-436; GIROLAMI-BOULINIER, A; PINTO, M. da Graça, *art. cit.*, 1990, p. 205.

¹⁰ Segue-se o quadro relativo ao número de palavras encontradas nos *corpora* já analisados deste ponto de vista:

palavras lexicais	português	castelhano	francês	catalão	italiano
nomes	109	114	113	159	155
verbos	86	105	139	120	150
adjectivos	49	34	33	61	54
advérbios	32	36	33	54	49
total	276	289	318	394	408



O PODER E A LIBERDADE INDIVIDUAL

NO FILOCTETES DE SÓFOCLES *

A problemática do *Filoctetes* de Sófocles é vasta: o relativismo de valores e a lei da força, de que é símbolo Ulisses; a condenação da guerra, que elimina os melhores e deixa com vida os piores; a questão do oráculo e a actuação discreta mas influente dos deuses; a importância da educação e da *physis* na formação humana; o problema da integração social do protagonista. Apesar de esses, entre outros, constituírem temas relevantes — e já os analisei em outras ocasiões —, o debate relativo à liberdade do indivíduo perante o poder do Estado não o é menos. É dele que vamos tratar.

Integrado na expedição dos Aqueus contra Tróia, Filoctetes, natural de Mális e filho de Poiante, indica, por ser o único que o conhecia, o local do santuário da ninfa Crise, onde era necessário oferecer um sacrifício. A mordedura da serpente guardiã do templo origina-lhe uma chaga num pé. Devido ao cheiro desagradável e aos gritos que provoca, os Atridas abandonam o herói na ilha de Lemnos. Dez anos de guerra decorridos, o adivinho troiano Heleno profetiza que a presença de Filoctetes era necessária em Tróia — a presença dele e do arco infalível que lhe dera Hércules, em recompensa de um favor feito. Caso contrário, a cidade nunca seria conquistada. E então o rejeitado de outrora é procurado com afã.

Sófocles introduz no mito algumas alterações que lhe vão permitir compor uma tragédia poderosa, de onde extrai efeitos dramáticos ainda hoje significativos. As alterações mais sensíveis advêm do facto de supor Lemnos deserta e de introduzir, em substituição do Coro de habitantes da ilha que aparecia em peças perdidas de outros dramaturgos, um Coro de marinheiros da frota aqueia acabada de chegar. Assim evita a inverosimilhança, bastante sensível, de um

* Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 22 de Abril de 1991.

Filoctetes abandonado e enfermo em ilha habitada, sem assistência durante dez anos; e realça a figura do protagonista que, na solidão total e selvagem da ilha deserta, no meio de sofrimentos, adversidades e injustiça, nunca cede às pressões, mesmo à custa da própria vida. Outra inovação reside na introdução da figura de Neoptólemo, filho de Aquiles, na delegação encarregada de levar Filoctetes para Tróia; essa alteração resolve a dificuldade de apresentar, perante o Maliense, o odioso Ulisses a quem o herói abandonado devia boa parte das suas desgraças. O contacto inicial será assim estabelecido pelo jovem, com garantias seguras de que será bem aceite ¹.

Ao ter conhecimento do oráculo — que, além de considerar necessária a presença do herói rejeitado e do seu arco, estipulara também que a sua partida para Tróia fosse voluntária —, Ulisses, com o mesmo oportunismo e a mesma falta de escrúpulos que um dia o fizeram abandonar o inferno em Lemnos, à ilha retorna para o levar consigo e exigir a colaboração do recusado de outrora. Quando a peça se inicia, à ilha deserta de Lemnos acabam de aportar naus aqueias. Nelas, além de soldados gregos que constituem o Coro, vinham Ulisses, o homem dos mil artificios, e o jovem filho de Aquiles. Traziam por missão levar para Tróia Filoctetes que o primeiro, dez anos antes, ali abandonara.

Não era fácil o encargo, e o Cefalénio está consciente disso: sabe da infabilidade do arco, pressente a devastação que dez anos de injustiça, de solidão e de sofrimento terão causado, prevê o ódio que deve morar na alma de Filoctetes e a resposta negativa deste a todas as propostas. Suficientemente astuto para antever os obstáculos e oposições que vai ter, agrega à sua empresa o jovem Neoptólemo — generoso, ingénuo, dedicado e, para mais, filho de um grande amigo de Filoctetes. Centrado neste jovem e com a sua anuência renitente, concebe Ulisses um plano astuto e engenhoso, mas que peca pela base em que assenta: o oráculo exige que o herói parta de sua vontade e conscientemente, enquanto o Cefalénio planeia levá-lo pela força, pela astúcia e pelo engano. Com argúcia e poder de persuasão, consegue convencer Neoptólemo a usar do dolo para se apoderar

¹ Há, no entanto, quem atribua ao *Filoctetes* de Ésquilo o «Argumento» de uma tragédia com esse nome que se encontra no *Oxy. Pap.* 20, 1952, n.º 2256, fr. 5, em que Neoptólemo figura como personagem da peça (apud VIANSINO, G. — *Sofocle: Filottete*, Torino, 1963, p. XXI, nota 2).

do arco de Filoctetes. O jovem assim procede e, de posse da arma infalível de Hércules, permite que Ulisses aborde o infeliz herói, sem perigo de ser atingido. O rei de Ítaca aparece então e procura forçar Filoctetes a partir para Tróia, utilizando a fraude, a violência ou a pressão psicológica. O protagonista, traído, por quem considerava seu amigo, resiste a todas as pressões e lança acusações violentas contra Ulisses e Neoptólemo. Este acaba por se arrepender da sua actuação inicial: ter sido falso e injusto com um enfermo e grande amigo do pai. Depois de longo remordimento interno, entrega a Filoctetes de novo o arco de Hércules que lhe retirara de forma fraudulenta e que era essencial à subsistência do infeliz na ilha deserta.

Ulisses confiara no seu poder de improvisação, no saber aproveitar as situações e adaptar-se a elas. Mas os deuses tinham outros desígnios, e as próprias artimanhas tecidas por ele oferecerão armas ao infeliz: caso da cena do Mercador e da amizade atraçoada de Filoctetes por Neoptólemo². As várias tentativas do Cefalénio recebem um não categórico. No fim, Ulisses é a própria imagem do fracasso e fica a dever a vida à intervenção generosa do jovem, que sustém o braço do desventurado companheiro de Hércules, quando este já tinha o arco apontado. Não demoveram Filoctetes nem a astúcia de Ulisses, nem a oferta de cura, nem mesmo a amizade sincera do Neoptólemo da parte final da peça.

Acusa-se Filoctetes de cair no pecado de insociabilidade. Observe-se, contudo, que, acedendo de imediato ao chamamento dos Atridas, ele se integrou na expedição a Tróia e se prontificou a revelar o local do altar da ninfa Crise, onde, ferido pela serpente, acabou por adquirir a chaga que o apoquentava. Como recompensa desse ferimento, obtido ao serviço dos Atridas, colhe o abandono a que estes o votam na ilha deserta de Lemnos. Da missão se incumbe Ulisses, que tentara eximir-se a participar na expedição a Tróia e só forçado o fizera, como não deixa de o lembrar o próprio Filoctetes (vv. 1025-1026).

² Sobre a actuação dos deuses no *Filoctetes* e o problema do oráculo, sua revelação e interpretação vide PULQUÉRIO, M. O. — *Problemática da tragédia sofocliana*, col. Estudos de Cultura Clássica, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (INIC), 2.^a ed., 1987, pp. 114 sqq.; FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, col. Estudos de Cultura Clássica, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (INIC), 1989, pp. 75-78.

E este que, ao primeiro apelo, partiu de livre vontade, foi injusta e desonrosamente abandonado (vv. 1026-1028 e 1216-1217). O principal motivo do agravo de Filoctetes contra Ulisses e os Atridas reside, pois, na ingratidão que mostraram em relação a um amigo e colaborador leal³.

A solidão e necessidades que padeceu em Lemnos, os sofrimentos e dor que aí o apoquentaram, a revolta que sentiu estão bem explícitos em vários passos: por companhia na ilha, tinha apenas as aves, os animais, a solidão (vv. 936-940, 1081-1094, 1146-1162, 1453-1460); tinha o desespero (vv. 282-284) e a revolta a minar-lhe a alma, a alimentar-lhe o ódio contra os Atridas e Ulisses. A tentativa gizada por este de reconduzir a Tróia o rejeitado de outrora pelo dolo, pela mentira e pela violência, quer física, quer psicológica — portanto de novo por processos injustos — mais acentuou a revolta de Filoctetes. O herói rejeita essa pressão e recusa partir para Tróia, quer quando Ulisses lhe faz promessas ou o ameaça (vv. 982-1002), quer quando, na iminência de ficar só na ilha sem recursos e sem o arco, o Coro o convida a ceder e a partir (vv. 1197-1199).

Essa recusa tem a sua justificação. Com o engano de Neoptólemo e com o aparecimento de Ulisses em seguida, Filoctetes imagina a sorte que o espera. Ouvira o Mercador informar (vv. 607-609) como o Cefalénio, por meio de ardis, se apoderara do adivinho Heleno, o algemara e o apresentara no meio dos Aqueus «como uma bela caça» (v. 609). Escutara ainda a promessa de o levar também a ele e feita quase pelas mesmas palavras (vv. 615-619). Os termos utilizados nessa promessa são os da caça aos animais selvagens: temos o sentido de aprisionar um animal e levá-lo para o exibir perante os Aqueus (v. 617, 616 e 630). Filoctetes imagina a cena e sente-se um animal aprisionado. A humilhação percorre-o num frémito.

Aparece na tragédia frequentes vezes expressa a ideia de «capturar» e «levar à força», quer por parte de Ulisses, quer na boca de Filoctetes. Este, no verso 945, lamenta que Neoptólemo o arraste de forma violenta, como se tivesse capturado um homem válido. Ulisses usa a linguagem da pressão e do constrangimento (vv. 983, 985, 988), com os verbos que significam «levar», «arrastar» em evidência, a ponto de Filoctetes sentir no tom das suas palavras a

³ Vide BLUNDELL, M. W. — *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge University Press, 1989, p. 194.

linguagem usada com os escravos⁴. A afirmação de Ulisses de que será levado à força (v. 983), se não for de livre vontade, obtém a reacção imediata de Filoctetes: não considera tolerável que o levem pela violência (v. 985) e possa ser arrancado de Lemnos à força (v. 988). O Cefalénio não desfalece e passa então a usar a divindade como meio de pressão: que foram os deuses que assim o determinaram (vv. 989-990) e que Filoctetes tem de obedecer (v. 994). Nesse momento o infeliz revolta-se e observa (vv. 995-996) que até parece ter nascido para ser escravo (δοῦλος) e não um homem livre (ἐλεύθερος). Não admite semelhante ideia e faz menção de se precipitar da falésia. Mas Ulisses ordena aos marinheiros que o impeçam de praticar tal acto e que o prendam (v. 1003).

Impotente e manietado, em longa e violenta fala (vv. 1004 sqq.), Filoctetes acusa então Ulisses de lhe prender as mãos e de à traição o ter caçado (vv. 1007 e 1005), de o levar algemado (v. 1017) e o arrastar (v. 1029). Atribui os seus sofrimentos ao Ceralénio e aos Atridas e lamenta-se de ser obrigado a viver no meio de males inúmeros, objecto de riso para os seus inimigos (vv. 1021-1025).

Ulisses põe termo, por ineficaz, à violência física e inicia a pressão psicológica. Também a essa o infeliz não cede (vv. 1055 sqq.). Não aceita colaborar com quem o tratou de forma tão injusta. Prefere a morte a ceder a pressões e a prescindir da liberdade. Foi a consciência de ser um homem livre que o fez resistir e ver nessa resistência uma virtude (e.g. 533-538).

Não podemos, portanto, afirmar, como pretendem alguns comentadores, que a recusa seja fruto de obstinação insensata e de oposição à vontade dos deuses⁵. A acção indicia até o contrário. Nos primeiros momentos, quando depara com Neoptólemo e os seus homens, Filoctetes sente alegria, pede que não receiem o seu aspecto selvagem (v. 227), que tenham compaixão dele e lhe digam a que país

⁴ Este uso característico da linguagem da caça foi posto em realce por MACHIN, A. — *Hontes et refus chez le «Philoctète» de Sophocle*, in «Mélanges Édouard Delesteque», Aix-en-Provence, 1983, p. 273 nota 8.

⁵ Vide NILSSON, M. P. — *Geschichte der griechischen Religion I*, München, Beck, 3.^a ed., 1967, pp. 757-758. Sobre o problema da relação de Filoctetes com os deuses vide SEGAL, CH. — *Philoctetes and the imperishable piety*, «Hermes» 105, 1977, 133-158, sobretudo 148-150.

ou raça pertencem (vv. 220-231). Quando sabe que são gregos, manifesta espontaneamente essa alegria (vv. 234 sqq.), considerando «amigos» a fala de Neoptólemo e o vento que os trouxe à ilha (vv. 234 e 237, respectivamente).

Oh fala tão amiga! Oh ouvir ao menos
a saudação de um grego, depois de tanto tempo!

Aliás o tema da amizade apresenta papel de relevo nesta tragédia ⁶.

De início ainda sente vergonha do seu aspecto selvagem e repugnante que lhe advém do ferimento e da doença. Receia, por isso, que tal aspecto afaste os recém-chegados ⁷. Tem consciência que da chaga emana um cheiro insuportável e que esse odor por várias vezes já o afastou do convívio dos homens. Mas, quando Neoptólemo faz tenção de partir (vv. 461-465), Filoctetes, como observa Reinhardt, dirige-lhe uma súplica de entoação nova (vv. 467 sqq.), de linguagem dinâmica, mais virada para o outro, em que o tu sobreleva o eu, em nítido movimento centrífugo ⁸. A anuência de Neoptólemo em transportá-lo no barco ao seu país gera em Filoctetes nova explosão de alegria (vv. 530-538). Depois da cena do Mercador é ele que, perante a hesitação do filho de Aquiles, incita o jovem a partir, com sucessivas insistências até que ele aceite (vv. 629-645). Ao ter a percepção de que a crise se aproxima (vv. 730 sqq.) — ataques periódicos de dor violenta que o deixam exausto e inconsciente, por momentos —, Filoctetes ainda procura, no primeiro impulso, esconder o sofrimento e o teor do seu mal (vv. 733, 735), talvez por pudor, mas também e sobretudo por receio do efeito que a repulsa possa causar, já que em seguida manifesta medo de ser abandonado (vv. 757-760) e se sente tentado a ligar Neoptólemo por um juramento (vv. 811-813). É certo que deseja a morte (vv. 747-750), mas o momento é de desespero, de delírio e de perda momentânea de consciência. Quando desperta, a presença dos marinheiros e do jovem

⁶ Vide FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 95-98.

⁷ Sobre as semelhanças da vida de Filoctetes em Lemnos com a do homem primitivo vide FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 97-98.

⁸ *Sophokles*, Frankfurt am Main, Vottorio Klostermann, 3.^a ed., 1947, pp. 182-184.

a seu lado, fá-lo expandir-se de novo em alegria: apesar do horror dos seus males, accitavam-no como era e, compassivos, haviam permanecido junto dele para lhe prestarem auxílio (vv. 867-871). Como nota A. Machin, a vergonha inicial sublima-se em alegria, por ser estimado, apesar do seu aspecto e da chaga ⁹.

Momentânea foi, no entanto, a luz que lhe sorriu. Logo Neoptólemo lhe revelava que tudo fora fraude e dolo.

Também não podemos acusar Filoctetes de se opor à realização do oráculo e à vontade dos deuses, porque a mesma atmosfera de pouca clareza e ludíbrio envolveu a revelação da profecia de Heleno que exigia a presença de Filoctetes e do seu arco em Tróia. Hoje boa parte dos críticos, na sequência da opinião de Wilamowitz, aceita que a informação a respeito do oráculo é fornecida por Sófocles, em momentos diversos e por partes, de acordo com as conveniências dramáticas ¹⁰. Como observa Manuel Pulquério, o anúncio do oráculo, por vir mesclado de mentira e traição, não permitiu a Filoctetes ver por trás das palavras humanas a vontade divina, pelo que a sua oposição se dirige ao agir e pretensões dos homens e nunca tem em vista negar o seu concurso à realização do oráculo dos deuses ¹¹. Por outro lado, na tentativa de convencimento de Filoctetes não se insiste no argumento teológico; e Neoptólemo, embora anuncie o oráculo, continua a agir como se ele não existisse ou pudesse ser

⁹ *Hontes et refus chez le «Philoctète» de Sophocle*, in «Mélanges Édouard Delebeque», Aix-en-Provence, 1983, p. 263.

¹⁰ Sobre as diversas interpretações do oráculo e a importância deste na peça vide KITTO, H. D. F. — *Form and meaning in drama*, London, Methuen, 2.ª ed., 1964, pp. 95-99; KNOX, B. M. W. — *The heroic temper*, The University of California Press, 1964, pp. 187-190; HINDS, A. E. — *The prophecy of Helenus in Sophocles «Philoctetes»*, «CQ» 17, 1967, 168-180; STEIDLE, W. — *Studien Zum antiken Drama*, München, 1968, pp. 169-173; ROBINSON, D. B. — *Topics in Sophocles «Philoctetes»*, «CQ» 19, 1969, 46-51; GILL, C. — *Bow, oracle and epiphany in Sophocles «Philoctetes»*, «Greece & Rome» 27, 1980, pp. 139-142; MACHIN, A. — *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Haute-Ville, 1981, pp. 61-74. Por exemplo, Robinson, art. cit., p. 49 considera que Sofocles não apresenta nenhuma das personagens a transmitir «the exact words of the oracle of Helenus *verbatim* and in full, uncut, unexpanded and uninterpreted».

¹¹ PULQUÉRIO, M. O. — *Problemática da tragédia sofocliana*, pp. 113-136, em especial pp. 131-132.

negligenciado. Também se não recorre ao argumento de que a sua partida livraria milhares de soldados gregos de longos sofrimentos. Se fossem invocadas tais razões, a sua não aceitação por parte do herói motivaria, como nota Kitto, a perda de muita da simpatia dos espectadores¹². A insistência é posta na glória da conquista de Tróia e na cura de Filoctetes. Este, porém, já sofrera traições e desenganos vários que o não predispunham a aceitar os argumentos que lhe apresentam ou as promessas que lhe fazem.

Observe-se ainda que, categórica embora, a recusa não é isenta de hesitações, sobretudo no final, quando Neoptólemo, depois da entrega do arco, ensaia o convencimento, mas já tardiamente, com benevolência, amizade e doação (vv. 1350 sqq.). Tenhamos em conta também que a recusa em colaborar não visa propriamente a sociedade, não é destinada ao colectivo dos Gregos, mas dirige-se antes ao individual: aos Atridas e a Ulisses. Tudo na peça se encaminha no sentido dessa individuação. Neoptólemo, ao contar a Filoctetes a história fictícia do que lhe aconteceu em Tróia, embora esteja a falar de modo astucioso, atribui os agravos a Ulisses e sobretudo ao Atridas (vv. 381-389), acusação corroborada pelo Coro, ao referir que sobre o jovem amo recaiu a insolência (*hybris*) dos Atridas (v. 397). Quando o Mercador anuncia a Neoptólemo que Fénix e os filhos de Teseu o vêm buscar, o jovem interroga se se devotaram à empresa com tanto zelo por amor dos Atridas (v. 566), afirma-se inimigo destes (v. 585) e pergunta por que razão só agora, passado tanto tempo, esses chefes resolveram procurar o infeliz herói (vv. 598-599).

Por seu turno, Filoctetes atribui aos Atridas e a Ulisses as injustiças recebidas (vv. 405-410) e não ao colectivo dos Aqueus. Quando a crise se aproxima, com a dor a intensificar-se, deseja que um sofrimento igual atinja Ulisses, Agamémnon e Melenau (vv. 790-795). Ao acordar da inconsciência momentânea em que a dor o prostrou, sente alegria por ver Neoptólemo e os marinheiros junto de si, como já foi referido, e acentua, em contraposição, que os Atridas não o suportaram nem tiveram paciência com a sua doença (v. 872). Mais tarde, quando Ulisses parte com o arco, para o pressionar como vimos, Filoctetes acusa-o de, senhor dessa arma, se estar a rir dele nesse momento (vv. 1124 sqq.). A oposição de

¹² *Greek tragedy*, London, Methuen, 3.^a ed., 1961, repr. 1966, p. 308.

Neoptólemo a que dispare sobre Ulisses quando este tentara impedir o filho de Aquiles de devolver o arco e depois se afasta receoso, merece ao infeliz a observação de que ao menos fica a saber como são cobardes no combate e arrogantes nas palavras os chefes do exército, arautos mentirosos dos Aqueus (vv. 1305-1307). A tónica aparece, portanto, colocada apenas nos chefes, o particular e não o todo social.

Por outro lado, em face dos conselhos de Neoptólemo, Filoctetes começa por hesitar, mas lembra-se de imediato do que sofrera da parte de Ulisses e dos Atridas e declara que não pode tolerar conviver nem com um nem com outros (vv. 1357 e 1355-1356, respectivamente). Pressente que muito teria de sofrer no futuro da parte deles, já que — acrescenta (vv. 1360-1361) — a mente que um dia foi mãe de infâmias em tudo ensina a forjar maldades. Neoptólemo ainda insiste e tenta mostrar-lhe que, no seu próprio interesse, devia partir com ele, mas Filoctetes atalha que para os campos de Tróia, para junto dos Atridas, nunca irá (vv. 1376-1377). Portanto, a rejeição centra-se nos Atridas e em Ulisses.

É certo que deparamos com referências ao exército e aos Aqueus, mas elas encontram-se na boca de Neoptólemo e sobretudo na de Ulisses. O primeiro utiliza a expressão «todo o exército» (v. 1226), para, arrependido, confessar no final, em diálogo com Ulisses, que foi um erro obedecer-lhes, tanto ao Cefalénio como ao exército. Ulisses, por seu turno, no início da tragédia (vv. 64-67), tenta convencer o jovem a agir de forma dolosa e astuciosa e incita-o a dizer dele, Ulisses, tudo o que quiser, mesmo as mais ultrajantes injúrias, pois, se o não fizer, lançará a desgraça sobre todos os Argivos (v. 67). Mais tarde, ao tentar demover Neoptólemo de entregar o arco, anuncia que tanto ele como todo o exército dos Aqueus (v. 1243) o impedirão de o fazer. Pouco depois, quando o jovem efectiva essa entrega (vv. 1290-1293), Ulisses, que entretanto se ausentara de cena, surge inopinadamente e tenta impedi-lo «em nome dos Atridas e de todo o exército» (v. 1294). Deste modo, o colectivo aparece na boca de Ulisses como meio de pressão ou de convencimento e na de Neoptólemo para reconhecer que tinha sido um erro aceitar como boa a missão de levar Filoctetes para Tróia pela fraude e pela violência.

O dramaturgo parece pretender realçar que nem sempre os governantes representam efectivamente a vontade do colectivo, da

pólis que, como afirmam frequentes vezes os textos gregos, são os cidadãos (e.g. Tucídies 7.77.7). Ora o poder dos governantes — seja o regime uma monarquia, uma oligarquia ou uma democracia — só é válido, se legitimado por esses cidadãos. Sófocles afirma-o com toda a nitidez na *Antígona*, num diálogo entre Creonte e Hémon (vv. 733-739). Anuncia este ao pai que Tebas não o aprova na decisão de condenar Antígona e de deixar Polinices sem as honras fúnebres. Quando o rei, de natureza despótica e inflexível, lhe responde que a pólis é de quem manda e que não é ela que lhe vai ditar o que deve fazer, o filho responde-lhe que governaria bem numa terra que fosse deserta (v. 739) ¹³.

Ora a caracterização de Ulisses, o representante dos Atridas, chefes da expedição, e as informações que sobre estes a peça nos fornece apontam para a conclusão de que eles não simbolizam o colectivo dos Aqueus. Além da rejeição de Filoctetes se não dirigir a esse colectivo, Ulisses aparece caracterizado na peça como o chefe que considera todos os meios bons para atingir os fins que se propõe. Para ele, vitória é a palavra chave e a mola do seu comportamento (vv. 81-82 e 1052). Homem do momento oportuno, de tudo se serve para vencer e impor a sua autoridade. Político sem escrúpulos e sem princípios morais, não aceita valores absolutos e tudo considera relativo, tudo avalia em função do interesse e da utilidade, seus ou do grupo que representa, sem olhar a meios para atingir os seus objectivos ¹⁴.

A caracterização de Ulisses, como já afirmei em outra ocasião, pretende com certeza aproximar as suas opiniões e actuação das doutrinas dos sofistas e da ideologia da força em voga na época. Para Ulisses o importante é ser astuto e hábil (*sophos*); e, em consonância com tal característica, na sua actuação, desde o Prólogo, mostra, como os sofistas, saber usar na perfeição do processo dos dois argumentos, transformando o fraco no mais forte, distorcendo o sentido usual das palavras e escondendo uma parte da verdade para melhor

¹³ Sobre o assunto vide FERREIRA, J. Ribeiro — *Hélade e Helenos I — Génese e evolução de um conceito*, Coimbra, 1983, p. 235.

¹⁴ Para uma caracterização mais pormenorizada vide FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 21-25 e 51-73. Sobre a importância do desejo de vitória no comportamento de Ulisses vide BLUNDELL, M. W. — *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge University Press, 1989, pp. 187-188.

convencer¹⁵. Método com grande audiência e voga no século V a.C., dele se encontra uma caricatura cheia de graça na discussão entre o Raciocínio Justo e o Raciocínio Injusto das *Nuvens* de Aristófanes (vv. 889-1104). Ulisses, na sua actuação ao longo da tragédia, usa da fraude, da mentira e da força e considera tais métodos válidos e justificativos para se atingir os objectivos em vista, pensa, além disso, que o momento oportuno (*kairos*) é a chave de tudo. Ora os *Dissoi logoi* — pequena obra composta por volta de 400 a.C. por um autor anónimo que utiliza o método antilógico de Protágoras e constituída por um conjunto de pares de argumentos opostos, apresentados como tese e réplica à maneira de Górgias e de Hípias, cujo conteúdo deve corresponder no essencial à doutrina dos dois sofistas¹⁶ — aferem o justo, o belo e o bom pelo ajustamento ou não ajustamento a cada circunstância ou ocasião, enfim pelo *kairos* (Diels-Kranz, 90(83) 2-3); esse opúsculo afirma ainda (3. 2-3) que é justo mentir e enganar, mesmo a parentes, e vai ao ponto de considerar justo usar da violência com as pessoas mais queridas¹⁷.

Estamos, portanto, perante um Ulisses que é um produto da época, ou melhor, um símbolo de determinada prática política e de relações humanas a que Sófocles impotente assista com apreensão e

¹⁵ Sobre uma pormenorização maior do assunto vide FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 62-71. Sobre a distorção do sentido das palavras veja-se a que é feita a *γενναῖος* (v. 51). Sobre o assunto vide a obra acabada de citar, pp. 66-67; KNOX, B. M. W. — *The heroic temper*, The University of California Press, 1964, p. 125. Sobre o termo *gennaios* em Sófocles vide FREIS, C. R. — *Goodness and justice in Sophoctes*, Diss. Berkeley, 1981, pp. 51-61.

¹⁶ Há semelhanças com o que diz Górgias no *Elogio de Helena* 10, onde se fala no engano provocado pelo encanto da palavra. Sobre a possível correspondência entre os pares de argumentos deste opúsculo e a doutrina de Górgias e de Hípias vide DUPRÉEL, E. — *Les sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, 1948, pp. 89-94 e 196-200.

Transmitidos possivelmente por Sexto Empírico — encontravam-se pelo menos no final dos seus manuscritos (cf. DIELS, H.; KRANZ, W. — *Die Fragmente der Vorsokratiker* II, pp. 405-416) —, ROSTAGNI (*Scripti minori I—Aesthetica*, pp. 29-32) atribui a origem dos *Dissoi Logoi* a centros pitagóricos em que Górgias teria sido educado. Sobre os *Dissoi logoi* vide GUTHRIE, W. K. C. — *A history of Greek philosophy* III, Cambridge University Press, 1969, pp. 316-319.

¹⁷ Nas *Nuvens*, que são uma caricatura dos métodos dos sofistas, é afinal dessa forma que acaba por proceder Fidípides, ao bater no pai, demonstrando que é justa a sua atitude, e ao pretender fazer o mesmo com a mãe.

amargura — se não sofreu mesmo as suas conseqüências; uma encarnação de determinadas doutrinas que, inoculadas nos jovens e ingeridas avidamente pelos ambiciosos, provocam a dissolução dos costumes, o desmoranar dos valores tradicionais e levam a pôr tudo em causa. O agir em consonância com o momento e em vista da consecução mais rápida e fácil dos objectivos a atingir é nele uma actuação tão natural e tão lógica que não vê derrogação do oráculo em servir-se da traição, da mentira e da violência para conseguir a ida de Filoctetes para Tróia: é Zeus que o quer, diz ele (vv. 989-990)¹⁸. O oráculo exigia a persuasão, que Ulisses tenta sempre por caminhos errados — pela traição, fraude ou violência. Talvez para isso o predispuesse o temperamento, ou o haver concluído, de acordo com o conhecimento que julgava ter de Filoctetes, que este se não deixaria convencer de outro modo¹⁹.

Pode alegar-se que o Coro, na sua missão de apoiar as palavras de Neoptólemo e de Ulisses e ao procurar justificar a actuação do Cefalénio (vv. 1143-1145), corrobora que ele está a executar uma obra para «alívio comum dos amigos» (v. 1145). Trata-se de uma justificação apoiada por vários comentadores modernos e por eles tomada como válida — opiniões que já foram apreciadas, quando se fez a análise da figura de Ulisses — e G. M. Kirkwood — a citar aliás G. Norwood, *Greek Tragedy*, London, 4.^a ed., 1948, p. 162 — considera Ulisses a personificação da razão do Estado²⁰.

¹⁸ Por exemplo, JAMESON, M. H. — *Politics and the Philoctetes*, «CPH» 51, 1956, pp. 219-220 considera que Ulisses apresenta traços comuns a vários políticos atenienses do último quartel do século V a.C.: Cléon, Alcibíades, Terámenes, Pisandro.

Sófocles foi um dos dez probulos nomeados após o desastre da Sicília para proceder a uma revisão das instituições e aperfeiçoar o seu funcionamento. Ora esses probulos viram-se completamente ultrapassados pelas heterias oligárquicas que tiveram papel de relevo na queda da democracia e na instauração da oligarquia de 411 a.C., ou possivelmente alguns deles até com elas colaboraram. Sófocles, mais tarde, segundo Aristóteles, *Retórica* 3, 1419a 25-30, lamentou ter preparado involuntariamente a queda da democracia.

¹⁹ Demonstra-o convincentemente PULQUÉRIO, M. O. — *Problemática da tragédia sofocliana*, pp. 124-129.

²⁰ KIRKWOOD, G. M. — *A study of Sophoclean drama*, Ithaca, Cornell University Press, 1958, p. 149. Para a apreciação às referidas opiniões vide FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 51-53.

Repare-se, no entanto, na subtileza da fala do Coro acabada de referir: não nomeia o exército nem os Aqueus, mas fala somente de «amigos», que bem podem ser apenas os chefes do exército, os Atridas. Além disso, o cruel tratamento de Filoctetes por parte de Ulisses, na cena anterior, fecha o passo a qualquer apelo à nossa aprovação. Aliás Sófocles tem o cuidado de salientar também que Ulisses apenas constrangido e obrigado se integrou na expedição a Tróia. Primeiro é o próprio Ulisses a reconhecer esse constrangimento (vv. 72-74) e depois é Filoctetes que, preso pelo Cefalénio, lho lança em rosto (vv. 1025-1026): Ulisses, que só ludibriado e forçado embarcara, é agora o braço direito dos Atridas e o executor dilecto das ordens destes, enquanto ele, Filoctetes, que partira de livre vontade, foi desonrosamente rejeitado e continua a ser tratado de forma injusta. Desse modo se infirmam as desculpas do Coro e fica bem claro que Ulisses é quem tem menos autoridade moral para ser o representante e para falar em nome do bem da comunidade.

Mais uma vez o filho de Laertes adaptara-se às circunstâncias e disso tirara proveito. Representante dos Atridas, surge como o símbolo da actuação injusta e prepotente que tritura e procura submeter e inutilizar quem se lhe opõe. Não procura a harmonia entre as partes, mas a submissão de uma delas.

Naturalmente que uma actuação deste tipo provoca o alheamento, o desencanto e o desinteresse das pessoas, sobretudo das honestas que, a cada passo, se sentem ludibriadas e não estão dispostas a entrar no jogo da necessidade da mentira, ou pelo menos falseamento da verdade; no jogo da distorção dos factos, dos valores, dos conceitos

Nos versos 146-149, Neoptólemo dá ao Coro a missão de, atento aos seus gestos e sinais, o ajudar e apoiar. Respondem-lhe os marinheiros que esse é cuidado que há muito os ocupa (vv. 150-151).

Considero que os versos 1143-1145 se referem a Ulisses, mas reconheço que nesse caso τοῦδ' ἐφημοσύνα (v. 1144) oferece alguma dificuldade. Por isso, alguns comentadores preferem ver em χεῖνος (v. 1143) uma alusão a Neoptólemo. É mais provável a referência a Ulisses, já que constitui a sequência lógica do que Filoctetes dissera nos versos 1135-1139. Sobre o assunto vide KAMERBEEK, J. C. — *The plays of Sophocles. Commentaries VI—The Philoctetes*, Leiden, E. J. Brill, 1980, ad 1143-1145; USSHER, R. G. — *Sophocles: Philoctetes*, with an introduction, translation and commentary, Warminster, Aris & Phillips, 1990, ad 1143-1145.

e do sentido usual das palavras. Temos notícias várias de que tal alheamento feria já Atenas nos últimos anos do século V a.C. Os *Acarnenses* de Aristófanes — comédia apresentada nas Leneias de 425, portanto já no sexto ano da Guerra do Peloponeso — fornecem-nos um exemplo dessa atitude. Diceópolis, um camponês — e os camponeses eram os que mais sofriam com a guerra — vem à cidade para, na Assembleia, votar a favor da paz. Chega cedo e encontra vazio o local onde normalmente se efectuavam as reuniões, a Pnix (vv. 17 sqq.). É dia de Assembleia regular e amargura-o verificar a indiferença existente: os cidadãos preferem ficar na Ágora a conversar. Ora, se tal se passava na década de vinte, o desinteresse pelos assuntos da pólis generaliza-se com o decorrer da Guerra do Peloponeso.

Considera A. Machin que Filoctetes não é um ser associal: apenas recusa colaborar com os Atridas (vv. 1355-1356), conviver com eles e pertencer ao seu grupo²¹. O infeliz prefere a companhia de Poiante, seu pai, dos familiares, de Neoptólemo, se se quiser juntar a eles... ou seja, prefere a companhia dos homens que ele ainda pode estimar. Não rejeita a sociedade por inteiro. É apenas com um dos grupos que compõem essa sociedade que ele quer romper. O oráculo, ao exigir a presença de Filoctetes em Tróia e ao condicionar a partida à sua anuência voluntária, fez depender da sua livre escolha esse regresso. De nada valeram fraude, violência, pressões. Filoctetes recusou sempre a coacção e impôs a sua vontade livre. Desse modo afirma, de forma categórica, a sua liberdade e dignidade.

A reintegração só se verifica devido a uma intervenção de Hércules, seu amigo de outrora e agora divinizado. Só a voz desse amigo acima de qualquer suspeita, consegue demovê-lo e certificá-lo de que a ida para Tróia lhe será benéfica, lhe restituirá a saúde e lhe dará a glória (vv. 1421-1422, 1425, 1427). Observe-se, contudo, que Hércules, na intervenção decisiva que vai conseguir a anuência do herói, não nomeia os Atridas nem Ulisses, mas pelo contrário exalta a amizade que vai unir Filoctetes a Neoptólemo (vv. 1436-1437). Por sua vez, Filoctetes não promete tornar-se um subordinado devotado e um soldado obediente: nem Hércules lho pede. A peça afirma a liberdade do indivíduo perante o Estado e a necessidade de este

²¹ *Hontes et refus chez le Philoctète de Sophocle*, in «Mélanges Édouard Delebeque», Aix-en-Provence, 1983, p. 270.

respeitar a vontade livre do cidadão. Os deuses, embora nem sempre de forma visível, tudo dispuseram para que nada se pudesse conseguir sem a livre anuência de Filoctetes²². Desse modo, acentuam a superioridade da vontade individual e sublinham que a falta dessa livre anuência, e portanto o constrangimento, faz perigar a realização da empresa.

De qualquer modo, ao acentuar o individual, Sófocles não o vê como algo isolado, mas pretende integrá-lo num todo mais vasto e harmónico, a pólis. Segundo P. W. Harsh, se é certo que Sófocles apresenta o indivíduo como o primeiro e determinante elemento do Estado, não o julga, contudo, uma criação independente, mas parte de um todo. Por conseguinte, embora livre, não pode renunciar às obrigações para com os companheiros, os outros elementos da sociedade²³. Essa posição reflecte-se na figura de Neoptólemo, como aparece caracterizada na parte final da tragédia.

Jovem, inexperiente e influenciável, não tem, de início, conceitos claros e sente-se enredado na argumentação falaciosa de Ulisses²⁴. A inexperiência e a ambição haviam-no traído, mas comprovara amargamente que, entre a argumentação e a realidade, entre as palavras e a verdade, medeia por vezes o abismo. O desenvolvimento da acção confronta-o com situações difíceis, com o sofrimento e com a injustiça, que o obrigam a definir-se.

Se de entrada, ao usar do engano, Neoptólemo provoca uma retracção em Filoctetes, no Êxodo recusa a violência e a fraude e usa a sinceridade e a compreensão. O filho de Aquiles transforma-se em um novo tipo de herói que apresenta como principal atributo a moderação (*sophrosyne*) e surge dotado de profundidade humana que

²² Sobre a actuação dos deuses no *Filoctetes* vide PULQUÉRIO, M. O. — *Problemática da tragédia sofocliana*, pp. 129-134; FERREIRA, J. Ribeiro — *O drama de Filoctetes*, pp. 75-78.

²³ *The role of the bow in the Philoctetes of Sophocles*, «AJPh» 81, 1960, p. 410.

²⁴ A juventude de Neoptólemo é frequentes vezes sublinhada na peça (e.g. 96-99), mesmo pelos marinheiros do Coro que são seus subordinados (v. 1072). Vide AVERY, H. C. — *Heracles, Philoctetes, Neoptolemus*, «Hermes» 93, 1965, pp. 285-290; REINHARDT, K. — *Sophokles*, Frankfurt am Mein, Vittorio Klostermann, 3.^a ed., 1947, pp. 173-176.

o leva a ver em todos, mesmo nos inimigos, seres humanos dignos de respeito. Rejeita todo o tipo de violéncia, age pela persuasão e pela franqueza, preza a amizade e não descarta a ajuda ao mais fraco. Indulgente e compassivo, é no entanto firme e justo. Isento de *hybris*, Neoptólemo é também modelo de consideração pelos outros e de fidelidade à palavra dada.

Ao contrário de seu pai Aquiles que, na *Ilíada*, por uma afronta recebida, abandonou o combate e desejou a destruição dos Aqueus, para o jovem, não contam apenas os problemas pessoais, mas interessam-lhe também os problemas da pólis e da comunidade. Neoptólemo, sabe que o homem deve integrar-se na sociedade, porque só nela a vida é possível e tem sentido. Tenta, por conseguinte, no Éxodo, pela persuasão e pela compreensão, convencer Filoctetes a partir para Tróia, ou seja, a reintegrar-se no corpo social de que o herói faz parte. Procura fazer-lhe ver que essa reintegração será benéfica para ambas as partes — sobretudo para ele, Filoctetes.

O herói considera a vida odiosa por ainda o deter vivo: tem pena de não ceder e não conseguir acreditar nas palavras ouvidas (vv. 1350-1351).

Filoctetes bem gostaria de acreditar no jovem, mas não é capaz de ultrapassar a desconfiança que o corrói. As palavras são muitas vezes enganosas e, em todas elas, o infeliz solitário pressente um segundo sentido, em grande parte como resultado do clima de fraude e de mentira em que o envolveram. Como verificara ainda há pouco tempo, os actos foram a negação total das afirmações proferidas, dos protestos de amizade e das promessas feitas. Quando Neoptólemo o chama para lhe devolver o arco, o herói manifesta receio, porque — justifica (vv. 1268-1269) —

.....já antes, de belos discursos
colhi maus frutos, por acreditar nas tuas palavras²⁵.

E, quando o jovem filho de Aquiles lhe pergunta se não admite que as pessoas possam mudar, Filoctetes não é capaz de acreditar

²⁵ O termo *λόγος* «palavra» ocorre com frequência na peça, sobretudo no Éxodo, e claramente não é incidental. Sobre essa repetição e seu significado vide PODLECKI, A. J. — *The power of the word in Sophocles' Philoctetes*, «GRBS», 7, 1966, pp. 233-245; EASTERLING, P. E. — *Repetition in Sophocles*, «Hermes», 101, 1973, p. 29.

nessa mudança e responde que as palavras continuam a ser as mesmas com que lhe tirou o arco (vv. 1271-1272): leis na aparência, mas traiçoeiras na sombra (v. 1272).

Assim não aceita qualquer conselho do jovem, nem se deixa tentar por promessas de salvação e de glória (v. 1391); nada o fará ver Tróia de livre vontade (v. 1392). As palavras dos homens — em consequência das injustiças que deles recebeu e do ambiente de fraude e engano de que foi alvo — não encontraram credibilidade junto de Filoctetes. Era necessário que Hércules as viesse confirmar. Só alguém que não beneficiasse com a sua ida para Tróia e do qual o herói não tivesse a mínima suspeita podia desfazer a desconfiança criada e obter a anuência em colaborar com os Aqueus, que é imediata e sem reservas.

Tu que me envias a voz desejada,
ao fim de longo tempo te revelas!
Não desobedecerei às tuas ordens ²⁶.

são as palavras do protagonista (vv. 1445-1447).

Os deuses, ao estipularem que a conquista de Tróia não se poderia realizar, sem a anuência livre e consciente do herói, ofereceram a Filoctetes, por um lado, os meios de fazer valer a sua vontade e impediram, por outro, que a fraude, a pressão e a violência pudessem ter êxito. O Maliense não cedeu e afirmou assim, de forma categórica, a sua liberdade e a sua vontade.

Diz-nos Sófocles, deste modo, que a fraude, a injustiça, a violência provocam a desconfiança do cidadão e alienam a participação na pólis. Só o respeito pela pessoa humana e pela liberdade individual, só uma relação social baseada na justiça, na franqueza, na compreensão conseguem restabelecer a confiança e a harmonia, sem as quais não será possível a colaboração leal nem congregar o corpo social.

*José Ribeiro Ferreira **

²⁶ Os versos 234-235 são, como vimos (p. 322), uma explosão de alegria de Filoctetes, ao escutar de novo, depois de vários anos de isolamento, a voz de um grego.

* Faculdade de Letras da Univ. de Coimbra.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

TRADUÇÕES PORTUGUESAS DE OBRAS LITERÁRIAS NEERLANDESAS

Procurando em recensões, bibliografias, livrarias e ficheiros de bibliotecas traduções e edições portuguesas de autores holandeses ou flamengos, constata-se, com alguma surpresa, que há muito mais do que se supõe. Descobre-se um leque bastante vasto de títulos ligados a teologia, devoção, ecumenismo, história, antropologia, biologia, economia, pedagogia, sociologia, psicologia, política, literatura, livro infantil, livro policial, banda desenhada, jardinagem, columbofilia...

Podia ser muito interessante elaborar, um dia, uma lista exaustiva destas publicações e ver quais as obras que, de acordo com o tradutor, a editora, ou as forças que as promovem, são capazes de ser úteis para Portugal ou, simplesmente, interessar ao público português.

Aqui e agora, queríamos destacar deste panorama as obras «literárias» dos últimos cinquenta anos, editadas na Europa, cingindo-nos às traduções de originais escritos em neerlandês. Assim, abstraímos-nos de obras de holandeses e flamengos escritas em outras línguas, como inglês ou francês, e também de edições brasileiras que, a partir de Portugal, não podemos investigar seriamente. O conceito de «literário» tem evoluído muito nas últimas décadas, alargando-se a áreas antigamente não contempladas — como o livro infantil, que floresce na Europa e nomeadamente em terras neerlandófonas. Ao utilizarmos aqui um conceito mais tradicional, não é por falta de interesse, mas por não estarmos suficientemente familiarizados com estas áreas.

O primeiro livro que figura na nossa lista é o romance comovente de A. Coolen *O bom assassino*, editado em Portugal durante a Segunda Grande Guerra, portanto ainda em vida do autor. A acção situa-se na região do Peel, evocando aldeões e os seus marginais — um tecido humano complexo, feito de mesquinhez, ódio, crueldade, com alguma ternura e bondade pelo meio. Um romance regional com o seu quê de telúrico e universal, muito apreciado por Jean Giono, que escreveu a introdução da versão francesa, e pela tradutora portuguesa, Maria Archer, que considerou uma honra tê-lo traduzido.

Se a nossa lista estiver completa, temos que esperar quase vinte anos por outro romance: *O Inspector* de J. de Hartog. Neste livro, assistimos à tentativa bem sucedida de um polícia holandês que leva, em 1946, clandestinamente, uma jovem judia para a Palestina. Encontramos a vivacidade, a humanidade e a acessibilidade que caracterizam geralmente a obra deste escritor, que é um caso deveras singular. Durante a guerra, já com vários sucessos a nível nacional, fugiu da ocupação alemã e começou a escrever em inglês — sendo, no entanto, muitas

vezes ele próprio o autor da versão neerlandesa, como acontece aqui. J. de Hartog alcançou a Broadway e vários dos seus livros foram transportados para o cinema.

Pouco antes, em 1959, tinha-se dado o primeiro encontro entre Tone Brulin e Rogério Paulo em Lisboa: dois homens de teatro, cujas afinidades humanas, profissionais e ideológicas iam originar um intercâmbio luso-flamengo frutífero. Vemos Rogério Paulo participar na encenação de «O Gebo e a Sombra» de Raul Brandão em Antuérpia (1961) e «As Barcas» na televisão belga neerlandófona (1967). Por seu lado, a companhia flamenga «Toneel Vandaag» participa no I Festival Internacional de Teatro em Lisboa (1964) com a peça «Fazer perguntas a uma criada», e o próprio Rogério Paulo chega a encenar, repetidas vezes, *Os Cães* de Tone Brulin, peça que tem por tema o «apartheid», para cuja tradução portuguesa escreveu um prefácio interessante.

O ano de 1966 distingue-se por três traduções com um denominador comum: romances históricos, biografias romanceadas de três grandes vultos da pintura europeia: Breugel, Rembrandt e El Greco. Os três escritores, um flamengo e dois holandeses, são escritores profissionais conhecidos, com bibliografia extensa. No entanto, não temos dúvidas que os livros foram escolhidos principalmente por causa do assunto tratado. Aliás, a mudança de título do último prova-o plenamente: a referência bíblica a «O Quinto Selo» foi substituída pelo nome do pintor El Greco, seguido do subtítulo «Romance da Espanha da Inquisição».

Pieter Bruegel, assim é que te cheirei nas tuas obras, foi sempre considerada, na sua terra natal, uma obra menor e até um tanto controversa do escritor Felix Timmermans, sendo, todavia, uma das mais traduzidas. Ele foi também pintor e desenhador, ilustrando os seus próprios livros. Tanto na sua arte escrita como na sua arte gráfica apresenta características que o aproximam do artista Breugel. Aliás, foi também ele que proferiu o discurso festivo comemorativo na Kapellekerk em Bruxelas, em 1924. Uma pequena faixa do público português conhece outra obra de Timmermans: «Boerenpsalm» [Salmo rústico], através da adaptação cinematográfica de Roland Verhavert (1989), que foi premiada no festival internacional de Figueira da Foz.

Tal como o anterior, o livro de J. Mens sobre *Rembrandt* tem uma estrutura linear — a mais indicada para explicitar a evolução do homem e do pintor e inserir as suas obras no devido contexto histórico. A sua vida, restringida às cidades de Leida e Amsterdão, tem como pano de fundo o chamado século de ouro da Holanda, aqui evocado com realismo e sem exaltação.

O mais erudito dos três autores é S. Vestdijk, o monstro sagrado das letras neerlandesas. Bem cedo deixou a profissão de médico e, relegando a música para segundo plano, dedicou-se à literatura a tempo inteiro. O romance *El Greco* é o mais maciço dos três aqui mencionados, levando no início duas páginas de personagens, no intuito de conferir à sua densidade maior penetração.

É interessante notar a idade madura destes escritores na altura em que trabalharam nestes livros: Timmermans e Vestdijk na casa dos quarenta, Mens na casa dos cinquenta. É preciso ter-se vivência suficiente para a gente se entranhar na vivência dos outros e a interpretar minimamente.

O homem da cabeça rapada de J. Daisne é também uma biografia ou, mais exacto, uma autobiografia — mas agora de um desconhecido, de um anti-

-herói que, estando numa instituição, relata a sua vida. É a confissão de um homem, sofrendo desde a sua infância de um mal-estar de origem nervosa, que se vai agravando com os anos. Revela-se inseguro, confuso, deprimido, vítima de uma sensibilidade doentia. Dois episódios contrastantes, mas interligados, sobressaem: a festa de fim-de-ano na escola, em tom sentimental, e a descrição muito realista de uma autópsia — embora domine sempre a figura de Fran, a mulher que tem um papel catalizador e que brilha platonicamente na noite deste homem como a Beleza personificada, a perfeição divina. Daisne é um representante notável do realismo mágico.

Depois do 25 de Abril de 1974 abriram-se largamente as portas às literaturas estrangeiras. Entraram *Delícias turcas* de Jan Wolkers e *Max Havelaar* de Multatuli.

O primeiro, acabado de fazer, não teria resistido aos critérios de higiene e bom gosto de António Ferro. Evoca a *dolce vita* como a entende um jovem escultor boémio de Amsterdão nos anos 60, que vive revoltado contra o «establishment» e o provoca deliberadamente — apesar de viver dele. A sua raiva explode com a perda do objecto da sua paixão, clarificando-se, no entanto, para o fim do romance, tornando-se compaixão e misericórdia. Ainda não identificámos o tradutor, pensamos que o nome que figura na capa é um pseudónimo.

O segundo livro «Max Havelaar», que tem mais de um século, é considerado um clássico da literatura neerlandesa. É interessante comparar a apreciação entusiástica de Ramalho Ortigão, que lhe dedica várias páginas, com o apreço muito mais reservado do tradutor actual. Mudam os tempos, mudam as opiniões.

Em «A Holanda» encontrámos esta alínea, que sintetiza de maneira feliz a nossa obra: «É, exposta sob as aventuras do seu herói Max Havelaar, a autobiografia administrativa do autor, subprefeito em uma das regências do arquipélago javanês. É também a crítica das ideias e dos costumes burgueses da metrópole. É um quadro da vida europeia e da vida indígena da Índia neerlandesa. É ainda um libelo terrível contra o governo holandês e contra a sua política colonial. É enfim, intermitentemente e cumulativamente, uma memória de direito público, um relatório oficial, uma farsa, um *dies irae*, um idílio, uma blasfémia, uma revolução, um romance e um monumento de arte».

Daniel Augusto Gonçalves, que estabelece um paralelo entre o negociante de café Droogstoppel e o conde de Abranhos de Eça, lamenta que o material holandês tivesse sido utilizado meramente como moldura de uma insípida e às vezes enfadonha narrativa de um vulgar conflito administrativo, e não para um romance em si. Todavia, é de opinião que se lê o livro com proveito. Isso é corroborado pela tradução chinesa recente.

Um caso à parte constitui o *Cancioneiro de Ana-Catarina*, que não foi posto à venda. Consiste em dez poemas de Albe, seleccionados pelo próprio em 1971, juntamente com oito traduções portuguesas. Foram editados em 1977, em Bruxelas, na ocasião do 15.º aniversário de Ana-Catarina, tendo ela feito a ilustração de quatro poemas. Parece ser um assunto de família.

Os dois livros seguintes estão relacionados com a Segunda Guerra Mundial, uma fonte de inspiração inesgotável. O primeiro, do flamengo Louis Paul Boon,

chama-se *A minha pequena guerra*. Pequena, por a observar no seu microcosmos, por olhar para a sociedade de baixo para cima, e por causa da sua própria atitude no meio de tudo isso, como homem e como autor. No entanto, constitui um marco importante na obra de Boon, que, anos mais tarde, chegou a ser um candidato sério ao prémio Nobel.

Enquanto que este livrinho tem a marca da vivência imediata e o autor, desencantado, conclui que «a luta mais dura na vida é a luta contra a amargura», o romance *O Assalto* de Harry Mulisch, terminado em 1982, conduz o protagonista Anton Steenwijk, e através dele o próprio leitor, a uma catarse. A bem construída narrativa começa com o abate de um colaborador holandês pela Resistência, em 1945, o que origina violentas represálias alemãs, e acaba com a grandiosa marcha pela paz em Amsterdão, no ano de 1981. O filme baseado em «O Assalto» ganhou nos E.U.A. o Óscar de 1987 do Melhor Filme Estrangeiro.

Por fim, ainda procurámos uma eventual edição portuguesa de *Sexta-feira* de Hugo Claus, já que figurou no repertório do Seiva Trupe, e também de *Fronteiras* de Léon de Winter, livro que originou uma co-produção luso-holandesa, rodada em Portugal. Mas nem um nem outro parece ter sido publicado em português.

Por outro lado, ouvimos a notícia que *Het China van Gaspard* (1989), com que Magda van den Akker ganhou o prémio da melhor estreia literária, está a ser traduzido, obviamente devido à temática portuguesa. Parece estar para breve a publicação de *Mokusei* (1982) de Cees Nooteboom pela editora Quimera, que tem a tradução já pronta. O escritor distinguiu-se na literatura de viagens, com prosa brilhante, utilizando dados das suas estadias no estrangeiro para os seus romances, como acontece neste livro localizado no Japão.

Em matéria de antologias, temos quatro, aliás inconfundíveis.

A primeira, dos anos 60, é a mais geral no espaço e no tempo: um corte transversal da literatura neerlandesa, ou melhor, cortes transversais, já que o autor a explicita por temas, escolhendo: a Morte, a Pátria, Amsterdão, Rembrandt, o Mar, o Camponês, a Liberdade, a Criança — correspondendo cada subtítulo a uma emissão radiofónica. Mesmo nesta apresentação sintética de divulgação, à qual corresponde o título desprezioso de *Excursão*, reconhece-se a competência do mestre que Garnt Stuiveling foi, aliando comunicabilidade à erudição. No título encontramos o erro de tradução habitual: em vez de literatura holandesa devia ser neerlandesa, não só por o autor ter integrado de facto vários escritores da Flandres, mas também porque o adjectivo, usado na tradução, é contrário ao espírito e à atitude próprios deste antigo professor da Universidade de Amsterdam.

Unicamente dedicada à *Literatura Flamenga* a partir do século XIX é a *Antologia* de Fernanda Botelho, que deu conscientemente a preferência a uma ampla panorâmica esquemática, abrangendo um maior número de escritores, em vez de tratamento mais aprofundado de uns poucos. A escritora, que, durante algum tempo, ficou ligada aos serviços de turismo belgas, conhece bem esta área, e na sua própria obra literária aparecem referências flamengas. Lemos com

interesse a conclusão a que chegou: «A expressão literária de um povo vinculado à terra vai revelar-se, através de todas as mutações, fundamentalmente sensuálista, no sentido em que as ideias mais abstractas se forjam e se comunicam através de um registo de percepções, que não creio tenha em qualquer outra literatura um idêntico aproveitamento».

Igualmente ligada ao Ministério de Cultura Neerlandesa da Bélgica está a antologia *De trekvogels achterna. No encalço das aves migradoras*, a única bilingue de entre as quatro. São 21 nomes com 21 poemas, por ordem alfabética, sendo o prefácio uma mera gentileza, que deixa os poemas falar por si. A capa, indubitavelmente inspirada na obra gráfica de M. Escher, condiz com as circunstâncias e as intenções desta missão cultural do outono de 1977.

A última antologia *Um mundo claro, um dia escuro* foca oito poetas holandeses do século XX, sendo eles Bert Schierbeek, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Remco Campert, Hans Favery, Cees Nooteboom, J. Bernlef e Arie van den Berg. Devemo-la a August Willemsen, apoiado por Egito Gonçalves. O primeiro, antigo professor da Universidade de Amsterdam, tem tido um papel de relevo na divulgação da literatura de expressão portuguesa nos Países Baixos e na Flandres mediante boas traduções e comentários apropriados. Aqui aplicam-se os seus dons em sentido inverso. Embora apreciemos muito o seu trabalho, permitimo-nos algumas observações de segunda ordem: na introdução, para enquadrar os oito poetas de sua escolha, «quatro da Geração Cinquenta e quatro que se filiam em vertentes poéticas ulteriores», era suficiente recuar até ao ano de 1880. Dava um resultado mais homogêneo e evitava confundir o leitor atento. Pois este pode perguntar-se se não havia literatura/poesia em neerlandês antes do século XVII, ou situar Antuérpia na Holanda, e pensar que o Sul neerlandófono se separou do Norte em 1830, quando a cisão se deu de facto na 2.ª metade do século XVI, sendo os anos 1815-1830 nada mais do que um interregno, embora com consequências duradouras.

Juntando poesia dispersa dos Países Baixos e do Norte da Bélgica, podia-se editar uma nova colectânea, obviamente heterogênea. Lembro-me neste momento de um poema do crítico de arte Remi de Cnodder (Fl., 1919 —), ligado à interpretação da obra de Rubens por José Guimarães, na tradução de Crespo Fabião; de uma antologia multilingue do poeta Guido Gezelle (Fl., 1830-1899), em que também o idioma português vem representado; do poema escrito por Gerrit Komrij (P.B., 1944 —) «Twee werelden», traduzido nas outras oito línguas oficiais da Comunidade Europeia, quando Amsterdão funcionou como capital cultural da Europa, em 1987; das versões de um poema de Rutger Kopland (P.B., 1934 —) em sete línguas, sendo a portuguesa de Rentes de Carvalho; de vários poemas de Jan Slauerhoff (P.B., 1898-1936), traduzidos por Arie Pos, que os integrou nas suas palestras, em Lisboa e no Porto, acerca das ligações deste escritor com o mundo luso.

Dediquemos agora a nossa atenção a dois «documentos do ego»: o diário, em forma de cartas, de Anne Frank e as cartas de Vincent van Gogh, que formam um diário.

É óbvio que todas as obras literárias revelam de maneira explícita ou implícita, em maior ou menor grau, no conteúdo e na forma, algo do eu. Assim,

o profundo conhecimento da região do Peel e a sua própria religiosidade conferem a «O bom assassino» de Coolen a autenticidade que tem. De forma um pouco crua, a tese de Multatuli no «Max Havelaar» pode ser resumida nas palavras: o Javanês tem sido maltratado e eu também. O Wolkers das «Delícias turcas» é mesmo escultor e revoltou-se contra a rigidez da sua educação protestante. Tone Brulin é um «engagé» que se bateu sempre contra a injustiça e a intolerância, onde quer que elas existam. O protagonista de Daisne compartilha da humildade das personagens dostojewskianas, sendo o autor conhecedor e admirador da literatura russa. Boon ficou definitivamente marcado pelas suas vivências no bairro fabril, em que nasceu...

No entanto, diários e cartas são documentos do eu por excelência e pertencem à literatura propriamente dita, desde que tenham um nível estilístico suficiente. Tanto a adolescente Anne, como o homem van Gogh, escrevem bem. Primeiro, são as diferenças entre os dois que saltam aos olhos, e estas são muitas: época, nacionalidade, descendência, crença, ambiente familiar, educação, sexo, idade, temperamento, vivências... Mas, olhando bem, notamos afinidades essenciais: Ambos vivem em circunstâncias difíceis e precisam de um escape, têm a necessidade de abrir-se sem reserva. Vincent tem o irmão Theo, amigo de sempre; Anne, na exiguidade do esconderijo, tem que imaginar uma amiga, já que a sua irmã Margot está demasiado perto. Os dois são exilados, por necessidade ou por vontade própria, mas estão em relativa sintonia com as terras de adopção, até ao ponto de escreverem na língua. São verdadeiros e francos, não têm preconceitos e não lhes falta humor. Têm um fundo bom e até generoso, mas como são exigentes e obstinados, surgem dificuldades de relacionamento. Ambos têm emoções fortes, acreditam na sua arte, sentem a necessidade e até compulsividade de trabalhar, de criar. Elementos muito óbvios no homem maduro e artista consumado que é van Gogh, mas já bem delineados na debutante Anne.

Anne Frank não podia ter encontrado tradutora mais indicada em Portugal do que Ilse Losa, se atentamos nas suas qualidades literárias, na sua sensibilidade especial para com os jovens, e no facto de ela própria ser de família judaica, e ter fugido da Alemanha nazi. A primeira edição do *Diário* saiu em 1957 e foi-se repetindo ao longo dos anos. Foi também ela que verteu o livro «Spur eines Kindes» de Ernest Schnabel. Aqui o autor alemão juntou os depoimentos de quarenta e duas pessoas que cruzaram o caminho de Anne: primeiro na Alemanha, de onde a família era originária, depois nos Países Baixos, onde tinham que mergulhar na clandestinidade, e depois no campo de Bergen-Belsen, onde morreu. Margarida Losa, enquanto aluna liceal, fez a tradução dos *Contos* de A. Frank. Naquela ocasião organizou-se, a nível nacional, um concurso de desenho para jovens até aos 17 anos, ficando os trabalhos apurados a ilustrar o livro.

Incluímos com bastante reserva as Cartas de van Gogh na nossa lista. Pois, no belo livro de Orlindo Gouveia Pereira *Vincent van Gogh. Palavra e Imagem*, vemos que o pintor usou, fundamentalmente, três línguas: neerlandês, inglês e francês, fazendo incursões pelo alemão, o italiano e o latim. Isso contraria um tanto o nosso critério de redacção original neerlandesa, que adoptámos

desde o início. Na bibliografia deste médico, especialista da obra de van Gogh, vem mencionada uma edição mais antiga das cartas pela editora Aster em Lisboa. O volume deve ser raro, ainda não o folheámos.

Falta-nos agora fazer uma referência a Johan Huizinga, já que as qualidades literárias dos seus ensaios o autorizam. Aliás, oriundo de uma família muito culta, formou-se em filologia e literatura antes de ser professor de história. E, mesmo assim, continuou ligado à vida literária e artística do seu país. Além disso, ele próprio parece ter tido jeito para a música e o desenho. Uma prova eloquente da sua grande sensibilidade: ainda em estudante contribuiu para uma das primeiras exposições da obra de van Gogh — Groningen, 1896 — mas cedo demais, para ter algum impacto!

O primeiro livro de Huizinga editado em Portugal foi «Homo ludens» (1943) — mas em espanhol! Saiu na «Biblioteca conocimiento del hombre», dirigida por José Ortega y Gasset, que depois da guerra civil viveu bastante tempo em Portugal. Só nos anos sessenta aparece a tradução portuguesa *O Declínio da Idade Média*, que teve que esperar uns vinte anos por uma segunda edição. Em 1970 editou-se *Erasmus* em português. Todavia, não há dúvida de que os intelectuais conhecem outras obras do autor: encontrámos mais títulos, em língua estrangeira, nos ficheiros de várias bibliotecas importantes.

De seguida apresentamos uma lista cronológica de traduções portuguesas de obras «literárias» neerlandesas, incluindo só livros por nós manuseados.

- 1943 COOLEN, Antoon [P.B., 1897-1961]
O bom assassino
 Porto, Livraria Tavares Martins, 1943
 Prefácio e tradução de Maria Archer
 Capa e desenho de Manuel Lapa
 [De *goede moordenaar*, 1931]
- 1957 FRANK, Anne [P.B., 1929-1945]
Diário de Anne Frank. De 12 de Junho de 1942 a 1 de Agosto de 1944
 Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
 Prefácio e tradução de Ilse Losa
 Capa de Bernardo Marques
 [Het *Achterhuis*, 1947]
- 1961? FRANK, Anne [P.B., 1929-1945]
Contos
 Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
 Tradução de Margarida Losa
 Ilustrações: Vários
 Capa de Infante do Carmo com desenho de Miguel Flávio
 [Verhalen rondom het *achterhuis*, 1960]
- 1962? STUIVELING, Garnt [P.B., 1907-1985]
Excursão através da literatura holandêsa
 Holanda, Hilversum, Radio Wereldomroep, s.d.
 Tradução de Carlos Cotrim, com o auxílio de Henny Schendel e Zélia Couto

- 1962 HARTOG, Jan de [P.B., 1914 —]
O Inspector
 Lisboa, Ed. Estúdios Cor, s.d. (impr.: 1962)
 Tradução de Alfredo Margarido
 Capa segundo fotografia do filme
 [*The Inspector*, 1961 / *De Inspecteur*, 1961]
- 1964 BRULIN, Tone [Ps. de Antoon Van den Eynde, Fl., 1926 —]
Os cães. Peça em 3 actos
 Lisboa, Prelo, 1964
 Prefácio de Rogério Paulo
 Tradução de Tereza Paulo
 Capa de Miguel Flávio
 [*De honden*, 1960]
- 1966 TIMMERMANS, Felix [Fl., 1886-1947]
Pieter Bruegel
 Lisboa, Ulisseia, s.d. (impr.: 1966)
 Tradução de Afonso Cautela
 Capa de Espiga Pinto
 [*Pieter Bruegel, zoo heb ik u uit uwe werken geroken*, 1928]
- 1966 VESTDIJK, Simon [P.B., 1898-1971]
El Greco. Romance da Espanha da Inquisição
 Lisboa, Ulisseia, s.d. (impr.: 1966)
 Tradução de Manuel Mendes
 Capa de Espiga Pinto
 [*Het Vijfde Zegel*, 1937]
- 1966 MENS, Jan [P.B., 1897-1967]
Rembrandt
 Lisboa, Ulisseia, s.d. (impr.: 1966)
 Tradução de José Luís Luna
 Capa de Espiga Pinto
 [*Meester Rembrandt*, 1946]
- 1970 HUIZINGA, Johan [P.B., 1872-1945]
Erasmus
 Lisboa, Portugália, s.d. (impr.: 1970)
 Tradução de José Luís Borges Coelho
 Capa de João da Câmara Leme
 [*Erasmus*, 1924]
- 1971 DAISNE, Johan [Fl., 1912-1978]
O homem da cabeça rapada. Romance.
 Publicações Europa — América, s.d. (impr.: 1971)
 Tradução de Pedro Bom, [ps. de António Barahona Fonseca]
 Capa: Estúdios P.E.A.
 [*De man die zijn haar kort liet knippen*, 1948]
- 1972 *Antologia da Literatura Flamenga*
 Lisboa, Livraria Bertrand, s.d. (copyright: 1972)
 Apresentação, Selecção e Tradução de Fernanda Botelho
 Capa de José Cândido

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

- 1976 WOLKERS, Jan [P.B., 1925 —]
Delicias turcas
 Lisboa, Casa Portuguesa, 1976
 Tradução de Ju Craveiro
 Versão cinematográfica
 [Turks Fruit, 1969]
- 1976 MULTATULI [ps. de Eduard Douwes Dekker, P.B., 1820-1887]
Max Havelaar ou os leilões de café da companhia holandesa de comércio
 Livraria Civilização Editora, s.d. (impr.: 1976)
 Introdução e tradução de Daniel Augusto Gonçalves
 [Max Havelaar of de koffieveilingen der Nederlandse Handelmaatschappij,
 1860]
- 1977 ALBE [ps. de Renaat Antoon Joostens, Fl., 1902-1973]
Cancioneiro de Ana-Catarina
 Edição bilingue.
 Traduções de David Mourão-Ferreira, L. F. R. e Natércia Freire
 Brussel, 1977
- 1977 *De trekvogels achterna. No encaço das aves migradoras*
 Vlaamse gedichten in het Portugees vertaald
 Antologia de poemas flamengos em português
 Oudenaarde, Sanderus, a pedido de Sabena, 1977
 Tradução de Maria Fialho
 Capa de Marc Vandecruys
- 1979 BOON, Louis Paul [Fl., 1912-1979]
A minha pequena guerra
 Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979
 Tradução de Júlio Marten Willem de Jong
 Capa de Fernando Felgueiras
 [Mijn kleine oorlog, 1946]
- 1985 HUIZINGA, Johan [P.B., 1872-1945]
O Declínio da Idade Média
 Editora Ulisseia, 1985, segunda edição (1.ª: 1962?)
 Tradução de Augusto Abelaira
 Capa de José Antunes
 [Herfsttij der Middeleeuwen, 1919; The Waning of the Middle Ages, 1924]
- 1988 *Um mundo claro, um dia escuro*
 Porto, Limiar, 1988
 Selecção e introdução de August Willemsen
 Tradução de August Willemsen e Egito Gonçalves
 Desenho de Lucebert; Capa de Armando Alves
- 1988 MULISCH, Harry [P.B., 1927 —]
O Assalto
 Lisboa, Caminho, 1988
 Tradução de Maria Alice Vila Fabião
 Capa de Lígia Pinto, sobre foto cedida por Filmes Lusomundo
 [De Aanslag, 1982]

1990 GOGH, Vincent van [P.B., 1853-1890]

Palavra e imagem

Edições INAPA, 1990

Coordenação, investigação e notas: Orlindo Gouveia Pereira

Tradução das cartas: Maria João Raposo de Magalhães e Orlindo Gouveia Pereira

Projecto gráfico: Luís Miguel Castro

A nossa pequena investigação confirmou o que pensámos logo no início: a literatura neerlandesa é fundamentalmente desconhecida em Portugal. As traduções são poucas e, ainda por cima, eclécticas e esporádicas. Não há constantes: nem a nível de autores, nem a nível de tradutores, nem a nível de editoras. Encontrámos mais prosa narrativa do que poesia e mais poesia do que teatro. De um modo geral, as obras já eram internacionalmente conhecidas antes de serem traduzidas para português e muitas tinham sido filmadas.

A maior parte das vezes trata-se de traduções indirectas: abstraindo o caso de Anne Frank (a partir do alemão), foram traduzidas a partir do inglês e do francês — até ao ponto de, umas vezes, o título da tradução usada vir a ser mencionado como sendo o original. Isso deve ter acontecido com outras literaturas em Portugal, mas também com várias literaturas em outros países da Europa. Mesmo agora, Paris e Londres continuam a dar o tom e uma tradução francesa ou inglesa desencadeia muitas vezes traduções para outras línguas. Simplesmente, hoje em dia, as traduções literárias de segunda mão já não têm aceitação. Mas são raríssimos os portugueses capazes de fazer uma boa tradução directa, pois falta o conhecimento da língua neerlandesa.

Mesmo em termos de ficção, a escolha foi mais do que uma vez motivada por razões extra-literárias. Notámos que o elemento masculino domina na nossa lista: a única escritora é a jovem Anne Frank! Felizmente, distinguem-se várias mulheres do lado da tradução, como Maria Archer, Ilse Losa, Fernanda Botelho e Maria Alice Vila Fabião.

Afinal, chegámos à conclusão que o único autor de expressão neerlandesa cuja obra chegou a constituir uma referência literária em Portugal deve ter sido Hendrik Conscience (1812-1883), com nove títulos e a honra invulgar de três traduções diferentes do seu romance «Het ijzeren graf» [A sepultura de ferro]. Mas à geração actual o seu nome já não diz nada. (Veja-se o nosso contributo nesta mesma Revista, no número de 1984).

Os autores da lista acima mencionada que podem contar com edições futuras não estão ligados à ficção: Anne Frank, Vincent van Gogh e Johan Huizinga.

As escritas dos primeiros deram origem a filmes, peças de teatro, programas televisivos, exposições, músicas (cantata, ópera), bailado — até chegaram a inspirar outros autores. Mas o facto de os seus verdadeiros documentos do ego não serem escritos para publicação gerou os problemas do costume: reticências da parte dos familiares a publicar tudo, problema agravado no caso das cartas, por alguma dispersão ou até perda de exemplares.

Nenhum amador sério da arte de van Gogh — para não falar no estudioso — pode dispensar as suas cartas. Existe uma autêntica simbiose entre a

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

escrita e a obra gráfica, como nos prova *Palavra e imagem*. Orlindo Gouveia Pereira sonha com a publicação completa das Cartas em português.

O pai de Anne Frank, o único sobrevivente da família, omitiu, na primeira publicação, vários passos que julgou demasiado íntimos ou controversos. Em 1986, saiu o *Diário* quase completo: parece que alguns nomes ainda foram substituídos por iniciais arbitrárias, e que a viúva do senhor Frank — depois da guerra ele voltou a casar — insistiu na omissão de umas trinta linhas. Desde 1989 a nova versão está disponível em francês.

Quanto a Huizinga: já tinha fama em vida, mas o auge da recepção situa-se nos anos que sucederam à Segunda Grande Guerra. No entanto, a seguir abrandou: criticou-se a sua atitude «estetizante», pois o interesse dos historiadores incidiu sempre mais nas vertentes económicas e sociais. Agora, devido à perestroica, por um lado, e à procura renovada da entidade cultural de povos e continentes, por outro, reaviva-se o interesse pela obra de Huizinga. Algum tempo atrás, li a notícia de que uma tradução russa de *O outono da Idade Média*, por Dimitri Silvestrov, ia ser publicada na série «Monumentos da História das Ideias» da Academia de Ciências da União Soviética. Parece que o historiador Aleksandr Michajlov escreveu um ensaio para acompanhar a edição.

Maio de 1991.

Roza Huylebrouck

CONSIDERAÇÕES GLOBAIS SOBRE O GÉNERO LITERÁRIO¹

A literatura constitui uma forma, um comportamento específico da linguagem, um jogo verbal regido por regras poético-retóricas, assente em grande parte no prestígio e na produtividade da teorização aristotélica. Qualquer reflexão e tentativa de controle, de sistematização sobre e de um tal objecto leva ao constatar da perenidade de toda uma tradição (em grande parte daquela derivada) que converte a literatura ocidental nesse agregado de classes fundado sobre noções diversas, como o postula Hegel, nessa «ordem simultânea» de que fala Eliot.

A dita tradição, na qual o literário se inscreve e de que ao mesmo tempo deriva, conjunto de convenções constitutivas e reguladoras, cujo agenciamento produz uma continuidade descontínua tornada autoridade pela institucionalização de que se reveste, implica o estabelecimento e o reconhecimento de formas e convenções estáveis, modelos instauradores de uma ordem trans-histórica, de uma totalidade relacional, didaléctica.

Atendendo-se, por um lado, à mutabilidade interna inerente ao ser literário, por outro, à possibilidade de haver uma multiplicidade dos contextos mediante os quais uma obra pode ser realizada e recepcionada, dada a importância do factor paratextual, os objectos materializados (obras) terão que ser encarados enquanto «monumentos e documentos de linguagem preservados para além do seu conteúdo inicial».

O tomar de consciência de tais características intrínsecas ao funcionamento da processualidade literária impossibilita o adoptar uma concepção rígida no uso das categorias e das definições genéricas, uma vez que todo o texto tem como dimensão essencial a transtextualidade. Sendo o texto o espaço volumétrico onde interactuam e se actualizam vários núcleos arquitectuais, «nenhuma teoria dos géneros pode decompor a literatura em classes mutuamente exclusivas». O que se visa atingir é, tal como N. Frye propõe, «menos o classificar os géneros que o de classificar as relações entre as obras, servindo-se dos indícios que são as situações genéricas».

Concebendo-se a literatura como inserida numa pragmática comunicativa, a reflexão sobre ela, em si mesma acção, destina-se a aceder a um modelo específico de leitura e de escrita. A elaboração de um trabalho de sistematização implica um processo que, num momento último, leva ao remontar ao modelo matriz, do modo ao processo, já que «toda a obra é ante de mais gènesis». A reflexão persegue não propriamente o género, numa acepção dogmática e

¹ Notas de leitura a SCHAEFFER, Jean-Marie — *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?*, Paris, Seuil, 1989; nesta breve sùmula, todas as citações transcritas no corpo do texto sem indicação de fonte provêm da obra mencionada, tendo sido objecto de uma tradução.

rígida, mas antes aquilo que Schaeffer classifica como «genérico» e também «genericidade», essa propriedade constitutiva, constituinte mesmo de arqui-textualidade. Sabendo que, e citando o mesmo teórico, «toda a distinção conceptual é da ordem do processo», os parâmetros essenciais de tal actuação dizem respeito ao detectar de um «engendramento progressivo: semelhança, transformações, diferença».

Todo o género, enquanto entidade teórica, funciona como um código retórico literário, isto é, um paradigma, em si mesmo construção conceptual da ordem do diferencial, que permite a colocação de problemas e concomitantemente a sua resolução; classe de modelos textuais que, na óptica tradicional, constituía a condição «sine qua non» de pertença à literatura, permitindo também sistematizar, seleccionar, interpretar e avaliar. Porém, tendo-se constatado que «a própria constituição da classe textual é fundamentalmente descontínua, dada a complexidade dos vários níveis textuais» e da dinâmica que os rege, surge uma outra inflexão na perspectiva baseada na procura de critérios de similitude, tendo em vista o detectar de uma unidade.

Assim, a coerência que se intenta encontrar permite admitir a existência de uma entidade inferida através da verificação de uma oposição diferencial e funcional. O detectar de traços pertinentes possibilita encontrar «analogias arquetípicas». De tais procedimentos e parâmetros, e partindo de um conjunto de características e de propriedades textuais recorrentes, se postula uma identidade formal literária, inferida da observação, de teor arquiteitual, à qual, como a toda a identidade, se atribui um nome.

Contudo, entre o género e o texto um limiar se instaura, uma vez que a relação que os une é complexa e heterogénea, nela reinando a multiplicidade: há diversas realizações textuais, diversos modos de identificar um texto e ainda diversos nomes para o género. Além disso, nunca é o texto na sua totalidade e como totalidade, objecto semiótico complexo integrado numa pragmática comunicativa, possuidor, por excelência, da característica do engendramento progressivo, a um tempo conservador e subversivo, que é identificado pelo nome do género, mas «quando muito um acto comunicativo», no qual ele se inscreve e do qual participa.

O texto possui uma lógica de diferenciação interna, modificando, através da actualização, as propriedades pertinentes de um modo parcial e dialéctico, uma vez que a regra não constitui uma propriedade em si mesma, mas antes e tão só a prescrição dessa mesma propriedade. A alteração das regras é operada pela própria regra; o semelhante engendra e anula o semelhante.

Sendo dialéctica a tradição das formas, apresenta uma complexificação crescente provocada pelos deslocamentos intergenéricos e intragenéricos sucessivos. Atendendo-se à intencionalidade pragmática e ao teor institucional nela vigentes, verifica-se então a existência de funções reguladoras do fazer literário e dos seus possíveis. A aparente quebra, através da ruptura e da miscigenação, da noção de género implica um restaurar da ordenação, uma metamorfose em que a face do possível se converte em visível concretude. Daí se depreende o carácter produtivo, criativo (genesíaco) do género.

Sendo os géneros entidades taxinómicas têm que ser integrados numa processualidade mais vasta, a da pragmática comunicacional, da qual todo o

texto releva. A determinação genérica a este nível situada, permite detectar a existência de factos invariantes e participadores de uma pragmática fundamental no agenciamento dos jogos verbais. Mas, «na maioria dos casos, o nome do género recobre não só o acto comunicativo como a mensagem nele contida». Por outro lado, critérios de tipo temático, bem como toda a componente contextual, acompanham a formulação taxinómica. Daí se extraem duas conclusões: a existência de uma «variabilidade contextual da significação dos termos genéricos» e «o estatuto genérico do acto comunicacional não é um facto de textualidade, mas sim de intencionalidade».

Essas classes de materialização de um processo comunicativo da ordem do literário funcionam, então, como uma espécie de topoi que instauram e condicionam as figurações do sujeito, entidade criadora e criatura da linguagem. Os textos mediante os quais o sujeito se corporiza são movimentos e movimentações ante a pura possibilidade do dizer e dos modos de que esse dizer se reveste. Tal factor leva a constatar a existência de universais de teor pragmático, possibilitando encontrar posturas discursivas específicas.

Não podendo o sujeito de enunciação criar uma atitude discursiva de per si, já que estas correspondem aos universais pragmáticos acabados de mencionar, resta-lhe subvertê-la internamente, actualizá-la de maneira específica nessa dialéctica entre originalidade e tradição. O género, produto teórico, é um processo, na medida em que se liga à grande dinâmica dos jogos verbais e à acção teórica no seu agenciamento. Contrato e pacto, entra de imediato na interacção dialéctica praxis-teoria. Por isso mesmo, é mutante, entidade em permanente transformação feita de constante recombinação. Recorrência e variância enformam o alargamento e a própria vigência do campo literário numa expansão contínua, manifestando também a permanência de códigos retórico-literários como o de género, dado que este é fundamentalmente arquitexto, virtualidade.

Assim, «toda a obra modifica o conjunto dos possíveis, cada exemplar muda a espécie», como propõe Todorov, exemplificando e negando, ao mesmo tempo, agindo, corporizando. Assim, o género detém em si «genericidade», capacidade de engendramento, força formativa direccionada, que permite tanto miscigenação como a depuração, a subversão como a consolidação. A ruptura, processo instaurador da necessária transformação evolutiva gera a perenidade das formas, mediante o instaurar de novas categorias, novas orientações, naquelas integradas relacionalmente.

Procura-se, pois, e partindo de tais pressupostos, detectar «não os géneros como classe de textos, mas o genérico como elemento de produção das obras», não esquecendo que tal entidade está condicionada à partida pela escolha, posição, postura do autor enquanto agente do literário, pelo contexto de origem e de circulação, sendo variável ainda ao nível da produção e da recepção.

A determinação global não se confina aos segmentos textuais propriamente ditos, mas condiciona uma atitude discursiva que os ultrapassa em muito. O posicionamento e o agenciamento textual remetem e apontam para essa entidade mais lata, virtual, que é o arquitexto. «Como todo o texto encerra e transmite uma mensagem, pode ser apreendido ao nível das atitudes discursivas que o comandam». Na sua relação com a componente arquitextual,

o texto tanto exemplifica como transforma, corporizando o encaminhamento do processo transtextual.

Sendo toda a taxinomia uma construção de teor metatextual por natureza, e como tal descritiva, tem impreterivelmente uma função de leitura. A proposta de leitura, e de interpretação ipso facto, apenas pode ser uma tentativa de ordenar e de sistematizar a persistência de traços morfológicos, agenciamentos afins, objectivos semelhantes, factores comuns. Tentativa de produzir uma representação conceptual, um simulacro implica, pois, um trabalho «de classificação que é um recorte entre outros», necessariamente redutor, do complexo ao simples, mediante a busca de universais que a instaura. Não pode, por isso mesmo, furtar-se ao «carácter ilusório e histórico da definição de género apenas abordável de maneira parcial e por contextos específicos».

O detectar de recorrências e de uma espécie de acordo formal entre os textos mediante a descoberta de afinidades constitutivas e regularidades da ordem do arquitekstual dá origem a uma figuração particular, dirigida, da leitura. Porém, esse esforço de circunscrever, através de um processo de análise e de síntese a objectualidade em questão, nunca pode esquecer que «a interpretação, a recepção e as classificações genéricas são fundadas sobre cânones literários».

Maio/91.

Celina Silva

LA RIME MILLIONNAIRE DE RAYMOND ROUSSEL

I. L'envers de ses livres

L'œuvre de Roussel s'achève sur l'espoir d'«un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de (ses) livres»¹. Curieusement, si cet épanouissement est désormais indiscutable — à l'occasion du centenaire de sa naissance lui ont été consacrés des numéros spéciaux des «Nouvelles Littéraires»², de la «Quinzaine Littéraire»³, de la revue «L'Arc»⁴; en 1983, un colloque organisé à l'Université de Nice s'intitulait «Roussel en gloire»⁵ — il semble porter bien plus sur l'envers que sur l'endroit des ses livres: l'écrasante majorité des études qui lui sont consacrées consistent, entre quelques commentaires psychanalytiques⁶ qui n'éclairaient pas l'œuvre, en une paraphrase des explications données par Roussel lui-même dans son dernier ouvrage⁷. Michel Foucault a parfaitement montré comment ces révélations posthumes, se présentant ostensiblement comme une clé, orientaient rétrospectivement toute lecture de l'œuvre⁸. Tous les éléments des spectacles qui constituent la diégèse romanesque roussellienne sont des matérialisations métaphoriques du travail linguistique originel de Roussel: «Tous les appareils de Roussel — machineries, figures de théâtre, reconstitutions historiques, acrobaties, tours de prestidigitation, dressages, artifices — sont d'une façon plus ou moins claire, avec plus ou moins de densité, non seulement une répétition de syllabes cachées, non seulement la figuration d'une histoire à découvrir, mais une image du procédé lui-même»⁹. Ce qui revient à dire que la fiction est mimétique du processus scriptural, i.e. que «l'arbitraire du signe» ne touche que le matériau linguistique, non son organisation. Le premier mérite de Roussel aura sans conteste été de mettre en lumière l'essence métalinguistiquement mimétique de la diégèse. Le monde «extrahumain», qui ne contient «rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combi-

¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935, réédité par Pauvert, 1963, p. 35.

² *La Galaxie Roussel*, «Les Nouvelles Littéraires», n.° 2575, 10-17 mars 1977.

³ *Raymond Roussel*, «La Quinzaine Littéraire», n.° 256, 16-31 mai 1977.

⁴ *Raymond Roussel*, «L'Arc», n.° 68, 1977.

⁵ *Raymond Roussel en gloire*, Actes du Colloque de Nice, «Melusine», n.° VI, L'Age d'Homme, 1984.

⁶ BOURQUE, G. — *De triomphe pour le cas Roussel*, in «L'Arc», n.° 68, 1977, p. 85 à 88; PARISIÈRE-PLOTTEL, J. — *Lecture psychanalytique des parenthèses des Nouvelles Impressions d'Afrique*, in «Melusine», n.° VI, 1984, p. 69 à 79.

⁷ ROUSSEL, R. — *Opus cité*.

⁸ FOUCAULT, M. — *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, p. 9 à 11.

⁹ *Ibidem*, p. 75

naisons tout à fait imaginaires¹⁰», où Roussel s'est enfermé et où il enferme son lecteur est celui de l'écriture, qui est à la fois image et source, l'objet restitué dans le texte et l'objet occulté grâce au procédé. La référence au réel n'a plus d'autre fonction que de marquer un écart — les personnages historiques abondent, mais connaissent des aventures inédites — qui, par sa radicalité même, *emporte* le lecteur soudain privé de toute certitude expérimentale ou culturelle: les cheveux peuvent danser hors de leurs pores, Shakespeare peut avoir écrit un épilogue édifiant à sa pièce *Roméo et Juliette*... Breton, qui n'hésite pas à voir en lui «avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes¹¹», le caractérise bien dans son rapport au lecteur. La stratégie des deux auteurs n'est cependant pas la même: Lautréamont, non seulement énonce les processus scripturaux à mesure qu'ils opèrent¹² (i.e. sans occultation), mais contrôle leur impact sur le lecteur: «je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire: 'Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé (...) c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse!'¹³». Aussi la situation de Roussel demeure-t-elle paradoxale: il reste méconnu du grand public, mais sa paternité est reconnue par les écrivains appartenant aux groupes qui constituent «l'avant-garde» littéraire contemporaine française, du «Nouveau Roman» à l'«Oulipo».

II. Le «procédé frappeur»

L'accent mis sur le processus du discours caractérise en effet l'état actuel d'une littérature dont le mouvement depuis deux siècles tend à une conscience toujours plus grande de son autonomie. Cependant, si Roussel fait figure de précurseur, son apport se situe nettement davantage au niveau de l'attitude générale — et, à cet égard, son influence sur Marcel Duchamp¹⁴ a permis une redéfinition de l'esthétique bien plus profonde que les expériences littéraires qui se réclament de lui — que des «procédés» révélés. La référence à Roussel pour l'élaboration du «L.S.D. analytique»¹⁵ oppose en fait la synonymie à la polysémie homophone qui constitue le procédé «primitif»¹⁶. Quant au procédé «évolué»¹⁷, les exemples de rébus cités par Ricardou chez les auteurs du

¹⁰ JANET, P. — *De l'angoisse à l'extase*, Alcan, 1926, p. 137, cité par ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 132.

¹¹ BRETON, A. — *Raymond Roussel*, in *Anthologie de l'Humour Noir*, Ed. du Saggiataire, 1940, réédité en Livre de Poche par J. J. Pauvert, 1966, p. 291.

¹² Cf. notre étude *De la prose en le sachant*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II série, vol. IV, 1987, p. 267 à 274.

¹³ LAUTREAMONT — *Les Chants de Maldoror*, in *Oeuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1970, p. 247.

¹⁴ Cf. DUCHAMP, M. — *Rose Sélavy*, in *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975, p. 146 et sq.; Cf. également CABANNE, P. — *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Ed. Pierre Belfond, 1967, p. 56-57.

¹⁵ OULIPO — *La littérature potentielle*, coll. Idées, Gallimard, 1973, p. 138 à 140.

¹⁶ ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 11-12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

«Nouveau Roman»¹⁸ sont justement des citations explicites, puisque c'est le propre nom de Roussel qui est disloqué; mais, surtout, il y a passage homophonique visible, et non occlusion de la phrase génératrice. Ricardou, dans son article, recense quatre opérations textuelles justifiant le qualificatif «rousseilien»:

- La «description anti-évocatoire», aboutissant d'une part aux «distorsions scripturales» — propres à toutes les descriptions tant soit peu minutieuses et étendues, et caractérisant, aussi bien que Roussel, ses «modèles» reconnus, de Hugo à J. Verne —, d'autre part aux «mutations scripturales» — procédé de subversion de la représentation absolument étranger à Roussel;
- les «parenthèses disruptives» — mais Ricardou a indiqué un peu plus haut que la paternité de cette «disruption scripturale» pouvait être antérieurement attribuée à Sade; surtout, si les incises abondent dans le «Nouveau Roman», plus proches d'ailleurs de celles de Proust que des parenthèses de Roussel, jamais nous ne trouvons l'effet d'avalanche qui se produit inmanquablement à la fin de chaque chant des *Nouvelles Impressions d'Afrique* au moment où les parenthèses se referment;
- les «opérations comparatives» qui débouchent sur le «piétinement scriptural» — en fait caractéristique de toute énumération illimitée (on rencontre déjà le procédé chez Rabelais);
- seule la quatrième opération, la «rime productrice», semble en fin de compte appartenir en propre à Roussel — et à Brisset. Roussel lui-même a rattaché son «procédé» à cette figure: «Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques¹⁹». Pourtant, de cette figure, ne sont retenus que les caractères de polysémie et d'homophonie des éléments lexicaux, qui sont inhérents au matériau linguistique même et dont le jeu dans tout discours avait été mis en lumière par Saussure aussi bien que par Freud. Il faut en outre considérer que trois sur quatre des opérations décrites par Ricardou concernent le seul texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique*²⁰ — car ce n'est que là que l'homophonie et la polysémie fonctionnent effectivement à la rime — et qui est par ailleurs le seul texte «problématique» de Roussel, celui dont le sens reste à élucider, et celui auquel on se réfère le moins souvent dans la mesure où, «absolument étranger au procédé²¹», il est le moins susceptible d'être, sinon imité, repris, ne serait-ce que dans son mode d'écriture.

III. L'oeuvre rayonnante

Roussel s'est voulu poète. Il a d'abord écrit en vers. Par ailleurs, il commence par se dédoubler, par se cacher derrière un autre nom: «L'âme de

¹⁸ RICARDOU, J. — *Le Nouveau Roman est-il rousseilien?*, in «L'Arc», n.º 68, 1977, p. 75-76.

¹⁹ ROUSSEL, R. — *Opus cité*, p. 23.

²⁰ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1932, réédité par Pauvert, 1963.

²¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 25.

Victor Hugo»²² s'appelait primitivement «Mon âme». Et ce dédoublement laisse un accroc à la rime:

«A cette explosion voisine
De mon génie universel,
Je vois le monde qui s'incline
Devant ce nom: Victor Hugo.»²³

L'accroc qui dénonce le «double» inauthentique sera le sujet de son roman «La doublure»²⁴, où Roussel traque le détail révélateur, aussi bien à propos du héros, Gaspard — qui dès le début ne parvient pas à rengainer son épée sur scène (révélant ainsi qu'il ne fait que remplacer l'acteur principal) et finit, après avoir perdu sa maîtresse, par intégrer une troupe de saltimbanques (lesquels sont au théâtre ce que la doublure est à l'acteur) — que des objets composant tout spectacle: les masques du Carnaval de Nice dont la description constitue l'essentiel de l'ouvrage. Dans ce premier roman, les éléments du décor roussellien sont déjà présents: théâtre, écart entre le vu et le vécu, entre la perception et le réel, nécessité de déchiffrer ce qui est perçu et constat de son caractère fictionnel: les pancartes et leur message sous forme de rébus sont l'indice dénonçant, pendant le Carnaval, l'irréalité des masques. Mais ce «roman» est écrit en vers. Des contraintes prosodiques, Roussel ne retient, outre le nombre des syllabes, que la rime: alors qu'enjambements, chevilles, etc. permettent à la phrase de ne pas être soumise au mètre et de fonctionner quasiment selon une syntaxe de prose, les rimes conditionnent le discours. Roussel s'astreint à l'emploi de rimes «riches», et l'on voit déjà apparaître les rimes «couronnées» et «empérières»²⁵ ou «équivoquées»²⁶; ainsi par la rime s'établit peu à peu le catalogue de propriétés du langage que Roussel, par ses procédés, exploitera ensuite dans ses romans et son théâtre:

- deux mots peuvent être homographes et homophones: «du sort/il sort»²⁷; «il porte/Une porte»²⁸;
- deux mots peuvent être homophones: «salle/sale»²⁹; «au fond/font»³⁰; «par deux/autour d'eux»³¹;

²² ROUSSEL, R. — *Mon âme*, Le Gaulois, 12 Juillet 1897, repris dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1933, réédité par Pauvert, 1963, p. 123 à 171.

²³ *Ibidem*, p. 171.

²⁴ ROUSSEL, R. — *La Doublure*, Lemerre, 1897, réédité par Pauvert, 1963.

²⁵ Selon la terminologie de SEBILLET, T. — *Art Poétique Français*, in *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, coll. Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1990, p. 152.

²⁶ Condamnées par DU BELLAY, J. — *La Deffense et Illustration de la Langue Française* (1549), II, chap. VII.

²⁷ ROUSSEL, R. — *La Doublure*, Pauvert, 1963, p. 9, vers 51-52.

²⁸ *Ibidem*, p. 10, vers 73-74.

²⁹ *Ibidem*, p. 7, vers 1-2.

³⁰ *Ibidem*, p. 9, vers 63-64.

³¹ *Ibidem*, p. 9, vers 67-68.

- deux mots peuvent ne se différencier que par une lettre: «reste/geste»³²; «cuir/fuir»; «engonce/enfonce»³³;
- un mot, enfin, peut être phonétiquement et graphiquement inclus dans un autre: «table/véritable»³⁴; «jamais/Mais»³⁵; «tapage/page»³⁶. Ces mots qui se dédoublent acquièrent ainsi une richesse insoupçonnée. Contrairement à Brisset³⁷, Roussel ne cherche pas à lier sémantiquement un mot, une phrase, à son double. La fiction sera d'abord, dans les «textes-genèse»³⁸, chargée de combler l'écart sémantique entre les deux phrases quasi-homophones. Mais, par la suite, la phrase originelle disparaîtra au profit de son double théâtralisé, remplacée donc par une description de machine ou de spectacle reproduisant métaphoriquement sa naissance. Cette «alchimie du verbe» aboutit à une création de discours où les mots en engendrent d'autres en se décomposant, sur le modèle de la cellule biologique.

IV. La rime proliférante

Le procédé constitue un élargissement de la rime «équivoctrice» dont les propriétés organisent aussi bien la fiction que la structure même de la narration. Celle-ci se divise en deux mouvements nettement distincts — si bien que Roussel avertit le lecteur *d'Impressions d'Afrique*³⁹ qu'il peut commencer sa lecture au chapitre X. Les deux parties peuvent être génériquement caractérisées comme une *description* et une *narration*, la seconde reprenant exactement les éléments de la première en expliquant leur origine. La description est directement issue du «procédé», la narration est chargée de «résoudre logiquement» les «équations de faits»⁴⁰ fournies par le procédé. Cette répétition selon deux stratégies textuelles, l'une construite autour des objets, l'autre autour des actions, correspond précisément au phénomène constaté au sujet des rimes équivoquées homographes: l'une est un substantif, l'autre un prédicat. La même structure se retrouve dans *Locus Solus*⁴¹, mais cette fois description et narration se succèdent après chaque spectacle — structure de rimes plates. Or cette alternance description-narration peut se traduire également en termes d'immobilité et de mouvement, et se retrouve comme figure centrale de la diégèse roussellienne: chaque machine fonctionne selon une alternance de mouvements et d'arrêts —

³² *Ibidem*, p. 8, vers 13-14.

³³ *Ibidem*, p. 8, vers 19-20-21-22.

³⁴ *Ibidem*, p. 7, vers 5-6.

³⁵ *Ibidem*, p. 9, vers 47-48.

³⁶ *Ibidem*, p. 9, vers 53-54.

³⁷ BRISSET, J.-P. — *Les origines humaines*, Angers, L'auteur, 1913, réédité par Baudoin, 1980.

³⁸ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 163 à 261.

³⁹ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910, réédité par Pauvert, 1963, coll. Le Livre de Poche, 1972.

⁴⁰ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 23.

⁴¹ ROUSSEL, R. — *Locus Solus*, Lemerre, 1914, réédité par Gallimard, 1963, coll. Folio, 1974.

la «demoiselle» dentaire, les ludions dans l'«aqua-micans» dans *Locus Solus* —; mais auparavant chaque spectacle suppose d'une part l'immobilisation des spectateurs, d'autre part celle des éléments humains de son mécanisme — du manipulateur aux «hommes-objets», tels les fils Alcott dans *Impressions d'Afrique* —; enfin, la mise en mouvement de corps inanimés peut constituer l'objet même du spectacle — les cadavres ressuscités de *Locus Solus* — tandis que l'échec d'un spectacle consiste toujours en un arrêt — la «vieille toupie» danseuse foudroyée ou le «trou» de Carmichaël dans *Impressions d'Afrique*. Cette dialectique du mouvement interrompu et repris correspond également à la fonction de la rime, qui marque l'interruption du vers sans que la phrase soit achevée. Répétition et alternance de mouvements et d'arrêts sont les propriétés prosodiques canoniques que Roussel transpose au niveau de la structure fictionnelle, aussi bien dans la conception de chaque épisode spectaculaire que dans la construction de chaque ouvrage, voire de l'œuvre entière: son livre posthume — prémédité depuis longtemps: «Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres ⁴²» — fonctionne à l'égard des romans et pièces de théâtre exactement comme la seconde partie des *Impressions d'Afrique* à l'égard de la première. Il est une dernière caractéristique de la rime: elle ne porte, en dehors des rimes équivoquées, que sur des constituants non sémantiques de la langue, les phonèmes. La rime fait apparaître le jeu d'unités minimales que la conception classique — un mot égale un concept — ne considère pas. L'attention portée par Roussel à ces éléments inférieurs aux mots dont ils sont les constituants commande un autre aspect de sa fiction: le spectacle naît généralement d'une manipulation microscopique, agissant chimiquement sur l'organisation moléculaire, voire atomique, des éléments naturels employés: «Tout à coup, un mouvement moléculaire se produit dans les fibres de la plante lumineuse. L'image perd sa pureté de coloris et de contours. Les atomes vibraient tous à la fois, comme cherchant à se fixer suivant un nouveau groupement inévitable ⁴³». Michel Foucault avait déjà noté: «victoire de la rime créatrice de musique (écho polyphonique des frères Alcott), victoire de la syllabe minuscule qui s'épanouit, par le procédé, en un récit féérique (ce sont les pastilles de Fuxier qui plongées dans l'eau s'évasent en images colorées) ⁴⁴». Toutes les descriptions de Roussel ont cette caractéristique de partir des plus petits éléments pour restituer l'ensemble de l'objet spectaculaire, sans pourtant obéir à un mouvement de recul et de mise en perspective; la perception sensorielle est soumise à l'organisation verbale, l'accumulation des détails ne procède pas comme un assemblage. Aussi, aucune des machines si minutieusement décrites par Roussel n'est-elle vraiment reconstituable.

Les ouvrages en vers, antérieurs aux romans et «étrangers au procédé», mettent en évidence cette propriété du microcosme — qu'il s'agisse de la lentille de *La Vue*, de l'étiquette de *La Source* ou de l'en-tête du papier du *Concert* ⁴⁵ — d'engendrer par métastase linguistique de la fiction. Le «procédé» ramène à son fondement strictement verbal le minuscule déclencheur.

⁴² Première phrase de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 11.

⁴³ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Le Livre de Poche, 1972, chap. VIII, p. 137.

⁴⁴ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 80.

⁴⁵ ROUSSEL, R. — *La Vue*, Lemerre, 1904, réédité par Pauvert, 1963.

V. Entropie

Le procédé naît lorsque le travail sur les rimes homophones amène Roussel à considérer la polysémie de tout mot. Alors que la propriété de décomposition des mots s'avérait génératrice de discours, la polysémie apparaît comme le produit du discours: le contexte établit le sens du mot. Les termes demeurent identiques alors que la fiction environnante se transforme. Le travail sur la rime reproduisait à l'envers — le langage se déstructurant — l'apprentissage de la parole, celui sur la polysémie met en cause la structure socialisée de la pensée. Le procédé primitif reliait deux phrases homophones énigmatiques; avant d'aboutir au procédé évolué — rébus décomposant — Roussel «amplifie» le procédé en se constituant un catalogue d'associations de mots pouvant se prêter à plusieurs interprétations. Or, au cours de cette amplification, si le «procédé» en soi reste le même, un changement fondamental s'opère dans la mesure où l'association immédiate — i.e. sanctionnée par un emploi socialisé — disparaît et ne laisse subsister que l'association secondaire, où les mots, pris chacun dans un autre sens, renvoient à des concepts que seule la fiction pourra réunir. Ainsi la fiction sociale est-elle rejetée au profit d'une fiction inédite soumise au seul théâtre intérieur de l'auteur. C'est pourquoi la recherche de J. Ferry ne saurait être que décevante: «ramener au jour ces contre-lettres»⁴⁶ n'est pas découvrir un secret, mais vérifier que l'or roussellien est bien issu de la transmutation du plomb, i.e. de mots et de phrases ayant perdu toute charge poétique. En effet, la polysémie repose toujours sur un trope: le sens varie en fonction d'un emploi plus ou moins figuré, métonymique ou métaphorique, du lexique. Lorsque Roussel affirme que son procédé «est essentiellement un procédé poétique»⁴⁷, il indique que son travail part de la rime, mais, surtout, il émet une profession de foi: la richesse poétique réside dans un emploi métaphorique de la langue. La fiction roussellienne illustre la capacité d'un langage qui a subi une métaphorisation initiale complète à créer une diégèse positive — le spectacle guérit Séil-Kor dans *Impressions d'Afrique* et la voix de Malvina ramène Lucius à la raison dans *Locus Solus*; mais ces épisodes ne sont eux-mêmes que des figurations de la vertu thérapeutique de la fiction sur Roussel, qui suivait volontairement le traitement du docteur Janet; et, alors que Roussel conforme les sentiments de ses personnages aux conventions romanesques, ce ne sont pas ces motivations conventionnelles qui commandent leurs actes, et la morale à tirer de la fiction ne relève pas de notre ordre social. La conception classique considérait les tropes comme de simples opérations de langage, sans se rendre compte que la polysémie invalide a priori son modèle; en développant ses fictions, Roussel fait du trope une opération de pensée, et, même si Breton a jugé le «procédé» roussellien «une technique philosophiquement injustifiable»⁴⁸, c'est véritablement sur ce plan qu'il anticipe sur le surréalisme.

⁴⁶ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 148.

⁴⁷ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 23.

⁴⁸ BRETON, A. — *Opus cité*, p. 293.

VI. L'œuvre de ténèbre

Si les *Nouvelles Impressions d'Afrique* se détachent du reste de l'œuvre de Roussel, c'est d'abord en raison de la difficulté de lecture que présente ce poème. Celle-ci correspond d'ailleurs à la difficulté rencontrée par Roussel pour écrire ce texte, qu'il a repris plusieurs fois et dont la version finale lui a coûté au moins sept ans de labeur. Concrètement, la difficulté tient à deux processus d'écriture employés systématiquement par Roussel: le premier est le recours à des parenthèses multiples incluses les unes dans les autres, si bien que plus d'une centaine de vers peuvent séparer les constituants d'une proposition syntaxique; le second tient à la prise en compte, en sus de la contrainte de la rime, de la contrainte métrique, qui conduit Roussel à concentrer l'expression au point de faire coïncider la proposition syntaxique avec un ou deux vers alexandrins. Les deux processus semblent contradictoires: l'un provoque une dispersion sans précédent de la phrase, tandis que l'autre oblige à une concentration syntaxique telle que le lecteur doit, pour décrypter ces vers, rétablir l'ordre syntaxique systématiquement contrarié, combler les ellipses — la préposition «à» est depuis toujours le connecteur privilégié dans les constructions verbales rousselliennes, en raison même de l'étendue de son spectre sémantique: «je choisisais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à»⁴⁹ —, retrouver les références intertextuelles et enfin visualiser les objets évoqués. Par ailleurs, les chants sont composés essentiellement d'énumérations données comme des exemples illustrant une proposition négative:

Chant I. a) choses anciennes — mais cette ancienneté est justement niée au vers 7 qui déclenche l'énumération:

«Elles présentes, tout semble dater d'hier:»⁵⁰ —;

b) questions inutiles; c) dons inutiles, parce que redondants: «négation réciproque des choses qui, sous leur différence, se répètent⁵¹»; d) poses — qui s'avèrent, sinon mensongères, fausses parce que hors contexte.

Chant II. e) multiplicité des objets pouvant former une structure identique — d'où variété de leur signification et négation d'un symbolisme figé; f) diminution de taille; g) impossible confusion entre des objets de forme semblable mais de taille différente — et pourtant cette confusion, sur le modèle de «la paille et la poutre», est courante; h) caprices de la fortune — incertitude quant au destin, et donc quant aux valeurs:

«Témoin: le gros banquier qu'on file et qu'on écroue;»⁵²

i) contre-vérités; j) origine douteuse de certains succès.

Chant III. k) précautions — prévention de catastrophes; l) adjuvants — insuffisance de l'objet ou de l'individu abandonné à lui-même; m) moyens de faire fortune — répugnants ou basés sur la tromperie; n) qualités plus visibles que la noblesse de sang — en fait, défauts: les personnages cités vont de l'ataxie au

⁴⁹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 13-14.

⁵⁰ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 7.

⁵¹ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 179.

⁵² ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 51.

menteur, en passant par le juif et le phtisque; o) fausseté des écrits; p) objets uniques — tous mythiques; q) soins inutiles:

«Sur un membre de bois le plus actif emplâtre;»⁵³

Chant IV. r) habitude — renoncement à sa liberté, à sa fierté, etc.; s) extinction — des feux, au propre et au figuré, donc perte de la jeunesse; t) progrès — mais fondé sur l'inégalité et le divorce avec la nature:

«Et depuis, les moineaux, pour vivre, ont plus de mal;»⁵⁴

u) retards; v) ambitions — irréalisables; w) polysémie — incertitude du sens; x) les animaux sont exempts d'orgueil — ce «vice universel» est un produit de l'intelligence...

Les thèmes de ces énumérations sont suffisamment abstraits pour que les exemples, et surtout leur nombre, paraissent aléatoires et hétérogènes. Elles présentent ainsi les mêmes propriétés de dispersion — par la variété des objets cités les uns à la suite des autres — et de concentration — puisqu'ils doivent tous illustrer une même proposition — que les processus d'écriture dans lesquels elles s'inscrivent. La tension provoquée par ce fonctionnement contradictoire d'une répétition infiniment variée est somme toute du même ordre que celle qui est à l'œuvre dans les romans, où descriptions de machines et de spectacles — évoquant tous métaphoriquement le même objet métalinguistique: le procédé — se succèdent sans progression narrative apparente, faute d'un aboutissement — exception faite de la «chaîne de *Poussière de Soleil*»⁵⁵ qui débouche sur la découverte d'un trésor et à partir de laquelle Breton a pu émettre l'hypothèse d'une révélation hermétique et rattacher l'alchimie verbale de Roussel à celle des initiés⁵⁶. Certaines images reparaissent de Chant en Chant avec une récurrence obsessionnelle: le cachet qui scelle la lettre — image du procédé: le message est présent mais caché —; l'éclair, ou plus précisément l'intervalle entre l'éclair et le coup de tonnerre — i.e. entre «l'éclair» de génie et les «tonnerres» d'applaudissements matérialisant la reconnaissance publique — l'enfant illégitime, le moribond et l'aphone...

Ainsi la construction des *Nouvelles Impressions d'Afrique* s'avère-t-elle reprendre la structure même des ouvrages antérieurs, si ce n'est que l'effort exigé du lecteur est immédiatement posé de façon ostensible par la disposition syntaxique adoptée — inversion de l'ordre des constituants propositionnels et jeu des incises «à tiroirs». (Les parenthèses multiples en sont le signe diacritique le plus visible, mais ne sauraient avoir de signification intrinsèque: Roussel recourt également aux tirets et aux notes, et l'examen des manuscrits⁵⁷ révèle que cette répartition s'est effectuée au stade de l'impression et non au moment de l'écriture; Foucault parle à juste titre de «degrés d'enveloppement»⁵⁸; — si ce n'est également que l'objet métalinguistique du discours est révélé directement

⁵³ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵ FERRY, J. — *Opus cité*, p. 163 à 176.

⁵⁶ BRETON, A. — *Fronton-virage*, introduction à l'étude de FERRY, J. — *Opus cité*, p. 9 à 34, repris dans BRETON, A. — *La clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 218 à 243.

⁵⁷ *Damiette (avant les parenthèses) (1917)*, manuscrit reproduit en fac-similé in ROUSSEL, R. — *Epaves*, Pauvert, 1973, p. 281 à 284.

⁵⁸ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 163 et 184

à plusieurs reprises: non seulement le jeu des rimes équivoquées apparaît dès le début du poème:

«Sans doute à réfléchir, à compter cela porte,
D'être avisé que là, derrière cette porte,
Fut trois mois prisonnier le roi saint!... Louis neuf!...
Combien le fait, pourtant, paraît tangible et neuf»⁵⁹

mais la polysémie ordonne la construction de chaque Chant (ainsi le verbe *réfléchir* du premier vers engendre la série des interrogations et celle des poses⁶⁰: réflexions et reflets) avant de faire l'objet d'une note au quatrième Chant⁶¹; — si ce n'est enfin que la fiction n'est plus développée — c'est en cela que les *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont étrangères au procédé — et que la prolifération des images et des sens s'offre dans sa richesse brute.

VII. Le continent métaphorique

Cette difficulté de lecture est aujourd'hui résolue grâce aux travaux, d'une part de J. Ferry⁶² qui s'est acharné à patiemment reconstituer vers par vers le sens des exemples présentés par Roussel, d'autre part de M. Foucault⁶³, dont l'étude constitue à ce jour l'interprétation la plus pénétrante de l'œuvre de Roussel dans son ensemble. Toutefois, le but que s'était fixé Ferry, une explication totale, s'avère hors de portée: «je le répète avec trop d'insistance peut-être, comme pour me persuader moi-même: il n'y a sans doute rien à trouver»⁶⁴; mais c'est que Ferry cherchait un «secret» improbable — puisque si «Roussel ne donne dans son livre-clef aucune autre explication sur les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est qu'il estime qu'elles n'en appellent pas.»⁶⁵ — alors que l'explication littérale, en considérant la nature métaphorique de ces exemples, permet de dégager le message clair de Roussel (car l'hypothèse, développée par Breton⁶⁶, que l'alchimie verbale ne soit elle-même qu'une métaphore d'une autre alchimie, suppose un autre message *obscur*; mais on peut concilier ces perspectives en pensant au contraire que les recherches hermétiques portent en dernier ressort sur la matérialisation — non plus fictionnelle, mais pratique — de propriétés d'essence linguistique; c'est à juste titre que Breton renvoie également aux ouvrages de Fulcanelli et à la «langue des oiseaux» de Cyrano de Bergerac). Cette interprétation littérale a été effectuée par Foucault, dont toutefois l'analyse,

⁵⁹ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 7, vers 1-4.

⁶⁰ Cf. supra, énumérations notées b et d.

⁶¹ Cf. supra, énumération notée w.

⁶² FERRY, J. — *Opus cité*; cette étude porte sur le Chant II; les autres Chants sont décryptés dans *Une autre étude sur Raymond Roussel*, Collège de 'Pataphysique', 1964, repris dans *Bizarre*, n.° 34-35, Pauvert, 1964.

⁶³ FOUCAULT, M. — *Opus cité*.

⁶⁴ FERRY, J. — *Opus cité*, p. 138.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁶ BRETON, A. — *Fronton-virage*, article cité (Cf. note 56).

portant sur l'ensemble de l'œuvre et n'abordant qu'à l'avant-dernier chapitre *Les Nouvelles Impressions d'Afrique*, ne dégage de cet ouvrage que ce qui confirme les conclusions déjà acquises. Ainsi, ayant centré sa problématique sur le jeu du double et du même, de la différence et de l'identité, Foucault n'hésite pas à opérer une sélection des items pour pouvoir regrouper les énumérations autour d'un même thème: «*Première plage* (9 items): les choses qui se compensent (la corde raide et le balancier)»⁶⁷; or cette énumération — cf. supra, notée *k* — qui porte sur les précautions, comprend, à côté de l'exemple que cite Foucault:

«Quand, chef des conjurés, des noms on fait la liste,
Tout ce qu'on a d'esprit le mettre à la chiffrer;»

ou:

«Après avoir sombré de culotte en culotte,
Mettre en sûr viager l'argent sauvé du club;»⁶⁸

où la parenté des objets ne paraît guère pertinente. Néanmoins, Foucault a indiscutablement dégagé le centre du discours roussellien, qui porte, du premier ouvrage au dernier, sur les propriétés de l'outil linguistique.

Cet objet fondamental du discours, le langage lui-même, et plus précisément l'écriture, est métaphorisé dans le titre du poème: *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Celui-ci renvoie nécessairement à l'ouvrage antérieur *Impressions d'Afrique* — le discours en palimpeste est le même, alors que les moyens sont différents, du procédé producteur de fiction à l'accumulation d'obstacles de lecture empêchant le recul nécessaire au dégagement du sens. Or les *Impressions d'Afrique* étaient déjà l'amplification — le procédé ayant aussi évolué de son côté — d'un court «texte-genèse» intitulé *Parmi les noirs*⁶⁹: «il y avait dans ce conte toute la genèse de mon livre «*Impressions d'Afrique*» écrit une dizaine d'années plus tard»⁷⁰. Non seulement ce conte met en scène, dans sa diégèse, des rébus et cryptogrammes — rendant ainsi visible l'objet linguistique du discours, de même que les machines sont, dans les romans, la métaphorisation du procédé et de même que le Chant IV des *Nouvelles Impressions d'Afrique* verbalise les propriétés lexicales dont Roussel a fait le déclencheur de ses fictions; c'est bien pour cette raison qu'il choisit ce conte pour dévoiler ses «secrets» — mais il est en outre le premier texte de Roussel à se donner un référent géographique, l'Afrique, qui se maintient dans les *Impressions d'Afrique* et les *Nouvelles Impressions d'Afrique* — bien que, dans ce dernier ouvrage, il ne commande plus que la proposition principale qui ouvre et clôt chaque Chant, et le titre de chacun des quatre. Le premier objet rencontré dans le parc de *Locus Solus*, le «Fédéral à semen-contras», avait également été rapporté d'Afrique et plaçait d'emblée ce second roman dans la continuité du premier. La permanence de cette référence est due à la richesse isotopique des métaphores que permet ce continent. L'Afrique est d'abord le pays des noirs, c'est-à-dire de l'écriture: «noir sur blanc» — Roussel opère une inversion, puisque les aventures

⁶⁷ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 181.

⁶⁸ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 63.

⁶⁹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 163 à 170.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 12.

sont de «blancs» parmi les noirs, et que les lettres sur les bandes du billard sont tracées en blanc; nous aborderons ce problème plus loin —; mais il a la particularité d'être le continent «primitif» — celui où l'on trouve les premières traces de l'homme et celui où l'homme est resté «naturel» — : les opérations de Roussel sur la matière sonore des mots sont, à rebours, celles de l'enfant; le processus d'apprentissage passe par des phases de répétition sans compréhension — que fait donc d'autre le «blanc» Carmichaël, dans les *Impressions d'Afrique*, qui doit réciter la «Bataille du Tez» sans en comprendre le premier mot (il s'agit d'un texte «noir» écrit par Talou, et, au cours du Gala, Carmichaël a un «blanc» de mémoire, circonstance qui réitère l'accroc initial dans le spectacle de *La Doublure*). Cette parenté de situation a été approfondie par M. Leiris, grand admirateur de Roussel, dans toute son œuvre. En outre, ce lieu «primitif» — plus ancien que l'Europe, nous indique le premier Chant des *Nouvelles Impressions d'Afrique* — est élu par opposition au monde civilisé: dans *Impressions d'Afrique*, les blancs réalisent leur spectacle comme des jeux d'enfants — les noirs qui participent au gala sont des enfants — et parodient les institutions modernes (la Bourse); dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les propositions principales mettent en rapport les paysages égyptiens — ruines (Chant I) ou nature (ciel au Chant II, végétation au Chant IV) — et les personnages ou décors occidentaux — Saint-Louis (Chant I), Napoléon (Chant II), monuments mégalithiques (Chant I), salons (Chant IV); surtout, les énumérations qui constituent le corps même des Chants dressent un portrait négatif — cf. supra — du seul monde civilisé — les personnages africains sont quasiment absents de l'ouvrage, à l'exception de «la femme blanche ou noire» dont l'instinct maternel ne se dément pas même si son enfant est mulâtre, dans une note du Chant III ⁷¹. Enfin, il s'agit d'un continent imaginaire — Ferry a bien montré les contradictions dans les références géographiques fournies ⁷² — c'est-à-dire construit à partir de documents d'imagination, d'un continent littéraire, donc. Déjà, dans les *Impressions d'Afrique*, les références intertextuelles abondaient, de *Blanche-Neige* et *Le petit Poucet* à *Romeo et Juliette*, Kant et la Bible, sans compter les modèles dont est tirée la situation fictionnelle initiale, à savoir *Robinson Crusoe* et les récits de Jules Verne; dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, la présence de ces références est telle qu'il n'y a sans doute pas un seul exemple qui ne provienne finalement d'une source littéraire ou para-littéraire — car Roussel met sur le même pied les annonces publicitaires ou les anecdotes d'almanach et les fables de La Fontaine ⁷³, les tragédies de Corneille ⁷⁴, les souvenirs de Swift ⁷⁵ ou les poèmes de Victor Hugo; il traite d'ailleurs ces derniers avec une désinvolture qui frise l'insolence:

«L'odalisque à qui fut jeté le tire-jus» ⁷⁶.

⁷¹ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 67.

⁷² FERRY, J. — *L'Afrique des Impressions*, Pauvert, 1967.

⁷³ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 53-55.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 9, note 1.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 53.

C'est cependant de ses propres ouvrages que, nous le verrons plus loin, sont tirées les citations les plus nombreuses.

VIII. Le soleil noir des Impressions

Le second terme du titre est plus éclairant encore, dans la mesure où le texte en fait jouer toute la polysémie. Il s'avère d'abord un leurre, car le lecteur s'attend à des « journaux de voyage » — Roussel a fait le tour du monde — et se trouve frustré dans son attente. Ainsi le texte roussellien est-il d'emblée placé sous le signe du mensonge et de la déception — seul Nietzsche a formulé les rapports entre création et mensonge, et il faut pratiquement attendre G. Steiner⁷⁷ pour que la linguistique confirme cette essence de travestissement et d'occultation de l'activité verbale, quotidienne ou poétique. Les « impressions » jouent pourtant un rôle prépondérant dans le roman *Impressions d'Afrique*: non plus celles de l'auteur, mais celles qui sont attribuées aux spectateurs. Les noirs sont impressionnés par le spectacle des blancs. Cette « impression » est même mesurée puisque les applaudissements déterminent des récompenses symboliques. En outre, l'« impression » a une fonction cathartique: les impressions provoquées par les images que projette Darriand permettent à Seil-Kor de retrouver la mémoire et la raison — le rôle actif des spectateurs est une constante des récits de Roussel. Mais il est encore un autre type d'« impressions » en jeu dans cet épisode, car les projections, calquées sur le cinématographe, impliquent une pellicule « impressionnée » — le terme est très précisément employé à propos de la plante-lanterne magique de Fogar. L'« impression » technique des images renvoie, enfin, à l'imprimerie. Or l'encre d'une gravure implique que celle-ci soit un *négatif* afin que sur papier soit obtenue une « impression » *noir sur blanc*. Le passage par un négatif dans les techniques d'impression confirme et justifie l'inversion, aussi bien des couleurs qui ont présidé au choix de l'Afrique comme continent métaphorique — cf. supra — que du rôle au niveau des personnages impressionnés dans la diégèse. Il est par ailleurs impossible que Roussel n'ait pas rattaché ce mot à l'école de peinture dite « impressionniste » qui, elle aussi à partir de techniques de reproduction, notamment la trichromie, recourt à une *décomposition* des couleurs — du même type que celle qu'opère Roussel sur les mots. Toutefois, le nom de cette école picturale a été forgé à partir du titre d'un tableau de Monet: « Impressions, soleil levant »; il est probable que cette référence ne fonctionne plus, pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, que par antithèse, puisque Roussel — dont l'« illumination » connue au moment où il écrivait *La Doublure* a définitivement fixé la thématique solaire, métaphore de la « gloire »: « Ah! cette sensation du soleil moral, je n'ai jamais pu la retrouver, je la cherche et la chercherai toujours »⁷⁸ — décrit précisément au chant IV l'amertume de la

⁷⁷ STEINER, G. — *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 196 à 223.

⁷⁸ Cité par JANET, P. — *Opus cité*, p. 136, cité par ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 131.

conscience d'une «extinction» de son feu intérieur⁷⁹ et de la gloire qui se fait attendre⁸⁰.

IX. Un testament

Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* ont été écrites à la suite d'un échec: Roussel, ne parvient plus à versifier. «Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la mise au point des vers. Mais au bout d'un certain temps j'eus l'impression qu'une vie entière ne suffirait pas à cette mise au point et je renonçai à poursuivre ma tâche. Le tout m'avait pris cinq années de travail»⁸¹. Roussel a toujours considéré la contrainte prosodique comme le moyen de faire apparaître, grâce à la visibilité de la rime, certaines propriétés de la langue. Dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, il fait jouer simultanément les propriétés de l'homophonie et de la paronomase — à partir de laquelle Jakobson a défini la «fonction poétique» de la langue⁸² — à la rime (pas moins de 57 rimes équivoquées et plus de 200 rimes «couronnées») et dans la diégèse: lorsque Roussel dit qu'on ne saurait prendre:

«Pour ce qu'un toussueur montre au docteur pour la gorge
Un cavernaire arceau, par le couchant rougi,
A stalactique unique»⁸³

il ne fait que figurer l'écart phonétique minime entre les mots «glotte» et «grotte». De même, nous l'avons vu, la polysémie, qui fait l'objet d'une note au Chant IV, ordonne toute la progression des Chants. Le mot «rive» au premier vers du Chant IV:

«Rasant le Nil, je vois fuir deux rives couvertes...»⁸⁴

se retrouve un peu plus loin et commande l'énumération notée r:

«Le rive à son perchoir et l'y rivera mort»⁸⁵.

Roussel a donc rassemblé dans son ouvrage tout le matériau poétique mis à jour jusqu'alors, dévoilant déjà son procédé de façon à peine masquée — la plupart des items se présentent sous forme de définitions de mots croisés — prévoyant déjà de donner à ses lecteurs la solution «en clair» dans son livre

⁷⁹ Cf. supra, énumération notée s.

⁸⁰ Cf. supra, énumération notée u.

⁸¹ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 34.

⁸² JAKOBSON, R. — «Linguistique et Poétique» in *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1960, p. 209 à 248.

⁸³ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 39; cet item appartient à l'énumération notée g.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 75.

posthume. Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* ne constituent pas tant un «traité didactique de l'identité»⁸⁶ qu'un catalogue des diverses opérations poétiques: chaque Chant est consacré à une figure. Chant I: l'image en tant que restitution d'un objet; Chant II: la comparaison, l'analogie; Chant III: l'association; Chant IV: la polysémie et la perte du sens. En fait, Foucault l'avait bien vu mais ne s'y arrêta guère: «ce 'traité de l'identité perdue' peut se lire comme un traité de toutes les merveilleuses torsions du langage: réserve d'antiphrases (Chant I, série a⁸⁷), de pléonasmes (I, b⁸⁸), d'antonomases (I, c⁸⁹), d'allégories (II, a⁹⁰), de litotes (II, b⁹¹), d'hyperboles (II, c⁹²), de métonymies (tout le chant III), de catachrèses et de métaphores au chant IV»⁹³. Par ailleurs, un grand nombre de machines et de spectacles de ses romans constituent les items — à identifier par le lecteur: Ferry indique qu'il a «cherché dix ans le sens de trois vers»⁹⁴ — des diverses énumérations: parmi les personnages qui posent chez le photographe, nous retrouvons l'escrimeur (Balbet dans les *Impressions d'Afrique*) et

«Tel qu'excentrique, avec l'accent d'un fils de John
Bull, sur la piste il parle à l'écuyer, le clown»⁹⁵

qui n'est autre que Wirligig «avec son costume de clown», présentant son numéro juste après l'écuyer Urbain et «singeant habilement l'accent anglais»⁹⁶, soit deux participants du «Gala des Incomparables»; celui-ci est cité un peu plus loin:

«Juliette, au gala d'Ejur, et Roméo
Par deux mimes enfants faits *gratis pro deo*»⁹⁷.

Pareillement, il est fait allusion aux épisodes de *Locus Solus*, depuis la «demoiselle» paveuse:

«Pour le cachet qui tape, y mettant de quoi lire,
Des lacs de cire à lettre, une hie au travail»⁹⁸

jusqu'à la mosaïque qu'elle confectionne:

«... la boule aquatique et nue
D'un dentaïre effrayant recoin...»⁹⁹

⁸⁶ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 178.

⁸⁷ Cf. supra, énumération notée b.

⁸⁸ Cf. supra, énumération notée c.

⁸⁹ Cf. supra, énumération notée d.

⁹⁰ Cf. supra, énumération notée e.

⁹¹ Cf. supra, énumération notée f.

⁹² Cf. supra, énumération notée g.

⁹³ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 189.

⁹⁴ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 69.

⁹⁵ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 19.

⁹⁶ ROUSSEL, R. — *Impressions d'Afrique*, Le Livre de Poche, 1972, p. 77.

⁹⁷ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 25.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 29.

Ces évocations ainsi condensées de ses propres fictions fournissent à Roussel une formulation parfaitement énigmatique:

«Le mal qui foudroie en plein bonheur les toupies»¹⁰⁰

(qui renvoie à l'épisode de la danseuse Olga Tcherwonenkoff dans les *Impressions d'Afrique*). Les exemples sont trop nombreux pour en faire le relevé exhaustif, mais il convient de signaler que le livre posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est lui-même présent, non seulement dans la fameuse note sur la polysémie —:

«De «grinçant cube en craie» à «civilisé blanc»¹⁰¹

— mais aussi bien dans la description de l'auteur à l'ouvrage: celui qui se demande

«... si, pour voir où son cordonnier perche,
Mieux vaut dans sa bottine ou son Bottin qu'on cherche»¹⁰²

c'est bien entendu Roussel, qui explique: «Je me servis même du nom et de l'adresse de mon cordonnier»¹⁰³. Car Roussel ne cesse de se mettre lui-même en scène, avec une ironie autodestructrice désespérée:

«S'il risque, osé, qu'à grains d'ellébore on le purge
D'autorité, l'ultra-moderne dramaturge;
Le poète, si l'on pourrait avec «Auteuil»
Faire à souhait rimer «comme dans un fauteuil»;
(...)
Le jeune auteur (La gloire a l'horreur du teint frais)
Jusqu'à quand ses écrits paraîtront à ses frais;»¹⁰⁴

«Plume au doigt, l'œil vers Dieu, le ciseleur de vers
Qui — sans cesse y cherchant la plus millionnaire —
Des rimes sait par cœur tout le dictionnaire;»¹⁰⁵

«Dans ses *Impressions* le faux explorateur»¹⁰⁶

«Un génie immense à surnaturel apport
A l'historique affront qu'à son aube il essuie»¹⁰⁷, etc.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰² *Ibidem*, p. 15.

¹⁰³ ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 21.

¹⁰⁴ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 67, en note.

En fin de compte, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous donnent, en vrac, tous les éléments d'un auto-portrait, où l'on retrouve les figures — le plus souvent caricaturales — de l'auteur, ses obsessions et ses phobies, son travail littéraire, ses découvertes, ses attentes, ses goûts — références à Hugo, Verne et La Fontaine — et son amertume lucide. D'ailleurs, les propositions principales qui encadrent dans chaque Chant les énumérations se présentent à l'évidence comme des métaphores confessionnelles: l'auteur au Chant I s'interroge sur la durée des œuvres humaines; au Chant II, il explique que l'évocation de la gloire — personnifiée par Napoléon — éclipse la réalité; au Chant III, il révèle l'aspect thérapeutique de son travail sur le langage:

«Traitement héroïque! user avec la langue...»¹⁰⁸;

enfin, au Chant IV, il s'inquiète de la fuite du temps:

«Rasant le Nil, je vois fuir...»¹⁰⁹

J. Parisier Plottel¹¹⁰ analyse l'importance du verbe «raser»; on peut se demander de même si le choix du Nil n'est pas dû à la possibilité de raccorder le fleuve, métaphore de la vie, avec le néant — nihil, nil — dans un Chant dont Roussel savait qu'il serait le dernier... Il n'entre pas dans notre propos d'aborder ici une lecture «psychanalytique» de l'œuvre de Roussel, la finesse des lectures — il convient de mentionner également la remarquable exploration du mot «vers» dans l'article de G. Raillard¹¹¹ — ne débouchant que sur des conclusions triviales: angoisse de la puberté¹¹², désir incestueux¹¹³ — ou connues par ailleurs: homosexualité de Roussel — lisibles directement dans les exemples sur la croissance et la naissance donnés par l'auteur, et dans sa remarquable réticence à aborder, alors que les objets scatologiques ne manquent pas, les significations directement sexuelles de mots dont il exploite par ailleurs la polysémie, comme «queue», «raie», etc.

X. Le pied de la lettre

Les analyses d'un texte ne se justifient que dans la mesure où elles permettent de relier un propos diégétique et une procédure formelle — l'étude de la biographie de l'auteur ou de sa «psychologie» ne sauraient de ce point de vue que ramener l'exception au banal: qui se réfère aujourd'hui à l'étude de M. Bonaparte sur Poe¹¹⁴ (étude qui a sans doute plus nui à la compréhension

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁰ PARISIER-PLOTTEL, J. — *Article cité*.

¹¹¹ RAILLARD, G. — *Un Homme en Gazon*, in «L'Arc», n.º 68, 1977, p. 26 à 34.

¹¹² PARISIER-PLOTTEL, J. — *Article cité*.

¹¹³ BOURQUE, G. — *Article cité*.

¹¹⁴ BONAPARTE, M. — *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, Etude Analytique*, 1933, réédité par P.U.F., 1958.

des théories psychanalytiques qu'à la lecture de Poe)? La classification des processus linguistiques «anormaux» en fonction des symptômes de troubles aphasiques ne saurait permettre, du point de vue de la création littéraire, que des «simulations» sur le modèle de celles qu'ont pratiquées Breton et Eluard ¹¹⁵—. L'intérêt de l'œuvre de Roussel réside, pour le lecteur dans les créations imaginaires qui dépassent de loin celles de tout ouvrage soumis à une mimétique réaliste ou symbolique, pour le critique dans la mise à jour des possibilités de production discursive autonome des figures littéraires héritées que Roussel exploite, au premier rang desquelles la rime. Le procédé en soi est secondaire et ne présente qu'une forme de contrainte équivalente à toute contrainte prosodique ou à celles qui régissent «la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs» ¹¹⁶ — c'est pourquoi il convient de distinguer les œuvres de Perce des jeux de l'Oulipo (cf. infra) —; aussi sa reprise par d'autres écrivains ne peut-elle qu'apparaître décevante: Ricardou, après avoir théorisé le travail formel de Roussel ¹¹⁷, s'y est exercé sans retrouver la magie de la diégèse roussellienne ¹¹⁸.

Le travail linguistique de Roussel ne s'avère à l'analyse si riche que parce qu'il permet de faire jouer des mécanismes de pensée et qu'il débouche sur une réorientation des buts de l'activité littéraire. Le rapprochement avec des auteurs présentant des traits communs *tant au niveau des processus d'écriture que du champ ouvert à l'investigation littéraire* permet en dernière instance de confirmer cet apport — d'autant que la situation de Roussel, de son vivant, se caractérise par une totale solitude dans sa recherche et par l'incompréhension que celle-ci rencontre. Plus que de J. Verne, Roussel est proche de Poe — qu'il ne mentionne jamais, alors que de nombreux éléments fictionnels structurels (cryptographie et trésors enfouis, par exemple) semblent à l'évidence lui avoir été empruntés: A. Jaubert¹¹⁹ a montré comment Poe enclenchait sa fiction sur l'interprétation littérale de locutions figées — faisant, comme Roussel, jouer la polysémie des mots et maintenant occultée la phrase originelle dont la puissance poétique et métaphorique avait été épuisée par l'usage socialisé; Poe est également l'un des premiers auteurs à avoir en détail décrit son travail d'écriture — *La genèse d'un poème* ¹²⁰ constitue l'un des rares précédents à *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et provoque chez le lecteur la même insatisfaction; aussi Roussel partage-t-il avec Poe, outre la passion des problèmes de logique, un goût certain, si ce n'est pour la mystification, pour le «grotesque et l'arabesque». Car le jeu sur la polysémie débouche sur la mise en échec de la fiction sociale fixée par la langue. A l'autre pôle, parmi les «héritiers» de Roussel, il convient d'examiner

¹¹⁵ BRETON, A. — *L'immaculée conception*, IIème partie «les possessions», in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 848 à 863; ELUARD, P. — *Idem*, in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1968, p. 315 à 332.

¹¹⁶ *Ibidem*: ELUARD, P. — *Ibidem*, p. 316; BRETON, A. — *Ibidem*, p. 849.

¹¹⁷ RICARDOU, J. — *L'activité roussellienne*, in *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, coll. Tel Quel, Seuil, 1971.

¹¹⁸ RICARDOU, J. — *L'Observatoire de Cannes*, Minuit, 1961; *La Prise de Constantinople*, Minuit, 1965.

¹¹⁹ JAUBERT, A. — Préface à: POE, E. A. — *Ne pariez jamais votre tête au diable*, coll. Folio, Gallimard, 1989, p. 7 à 69.

¹²⁰ POE, E. A. — *Œuvres en prose*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1951, p. 984 à 997.

les parallèles précis avec G. Perec — et non pas les seules citations ou copies, comme le fait B. Magné¹²¹: comme Roussel, Perec a principalement développé le travail d'écriture à partir de contraintes portant sur les unités minimales, à savoir la lettre alphabétique; pourtant, ce n'est pas le rapport à la contrainte et le tour de force que constitue l'écriture d'un roman lipogrammatique qui rend si riche *La disparition*¹²² et amène à considérer la filiation entre Roussel et Perec — d'ailleurs, l'exploit du palindrome est sans doute plus grand encore mais parfaitement improductif — mais le fait que l'écriture en vienne, en se prenant elle-même comme objet métaphorisé par la fiction, à reformuler certains textes — traductions lipogrammatiques chez Pérec, citations synthétiques chez Roussel — et à réinterpréter les mythes littéraires dont les auteurs se sont nourris; le procédé conduit Roussel à modifier le dénouement de *Roméo et Juliette* ou à faire revivre à ses personnages les aventures du *Petit Poucet* ou de *Sans Famille*, tandis qu'après avoir obtenu l'équivalence entre la lettre interdite — le e — et le «blanc», Perec doit rendre compte de la couleur de Moby Dick la baleine ou du continent où parvient Arthur Gordon Pym — noms prémonitoirement lipogrammatiques. Car la métaphorisation de l'acte d'écriture débouche sur la redéfinition du champ littéraire. L'écriture de Perec s'apparente encore à celle de Roussel par un autre aspect, qui tient à la volonté d'épuiser les images appelées par la contrainte — les catalogues descriptifs de Perec sont proches des énumérations illimitées des *Nouvelles Impressions d'Afrique* — mais cet aspect, qui ouvre la possibilité de revivre certains moments privilégiés et de renouer avec l'enfance — qui n'est matérialisée chez Perec que par une demi-douzaine de photographies¹²³ et qui se métaphorise sous les formes les plus angoissantes dans la cage aux «ressuscités» de *Locus Solus* — doit nous conduire à examiner un troisième parallèle, simultané celui-là, à savoir entre Roussel et Proust. Ferry l'avait pourtant péremptoirement affirmé à plusieurs reprises, mais toujours sous forme de boutade: «Je crois inutile d'insister sur le fait que ce procédé de composition (fait d'une évidence aveuglante) est celui-là même qui a ordonné la Recherche du Temps Perdu»¹²⁴. «Il y a d'ailleurs beaucoup à dire sur les rapports entre Proust et Roussel, sur les étranges ressemblances qui coulent de l'un à l'autre»¹²⁵. Il signale, à propos de l'association que Roussel établit de façon répétée entre l'odeur des asperges et celle de l'urine¹²⁶ «que Proust¹²⁷ a été frappé par le même phénomène»¹²⁸... Roussel et Proust fréquentaient les mêmes milieux, étaient tous deux amis de Robert de Montesquiou, ont tous deux pratiqué l'écriture comme un sacerdoce, ont tous deux publié à compte d'auteur... Mais les parentés qui nous intéressent ne se situent pas à ce niveau — faut-il toutefois considérer comme un hasard l'homophonie entre

¹²¹ MAGNE, B. — *Perec lecteur de Roussel*, in «Melusine», n.º VI, 1984, p. 203 à 220.

¹²² PEREC, G. — *La Disparition*, Denoël, 1969.

¹²³ PEREC, G. — *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

¹²⁴ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 42, en note.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁶ ROUSSEL, R. — *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 13 et 55.

¹²⁷ PROUST, M. — *A la recherche du temps perdu*, tome I, coll. La Pléiade, Gallimard, 1954, p. 121.

¹²⁸ FERRY, J. — *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 131.

le nom de Souann, fondateur de la lignée des rois d'Ejur dans *Impressions d'Afrique*, et celui d'un des personnages les plus importants de la *Recherche*? Le trait commun, au niveau de l'écriture, n'est pourtant pas l'emploi de l'incise, qui arrête le mouvement de la phrase pour convoquer les associations — car la phrase proustienne n'a aucun rapport avec l'expression, concentrée au point de perdre sa lisibilité, des alexandrins des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, et le parenthésage roussellien est inséparable de la figure de l'énumération, laquelle, sans être totalement absente chez Proust, semble ne fonctionner chez lui qu'au niveau micro-textuel — mais plutôt, à un niveau moins superficiel, le rôle structural de la répétition. La «réminiscence» proustienne, qui restitue intact le passé, est différenciée, dans la *Recherche*, de l'«impression», qui se présente comme une révélation, l'obscur décryptage d'un fragment du réel conçu comme un message «hiéroglyphique», concrètement la conscience d'une identité métaphorique entre un objet et un souvenir; or ces «impressions» ne s'éclaircissent que par la répétition, aussi bien actantielle que narrative. Cette répétition nécessaire constituait, nous l'avons vu, la caractéristique de la narration roussellienne — immédiatement lisible car elle n'est pas justifiée par le «procédé». M. Butor, qui a le premier effectivement placé côte à côte Proust et Roussel¹²⁹, s'est penché sur le rôle des répétitions à l'intérieur de la diégèse¹³⁰ — et non plus seulement au niveau de la composition — roussellienne et a montré comment celle-ci pouvait s'avérer négative — échec perpétuel, incapacité à surmonter une «faute» — tant qu'elle n'était pas consciente: cas des cadavres ressuscités dans les cages de verre de *Locus Solus* — ou positive, dès que la conscience permettait de surmonter l'échec en réinterprétant le sens de l'événement originel. Ce processus de réinterprétation métaphorique commande aussi bien, chez Proust, les «impressions» — les trois clochers — que les constructions imaginaires — le porche de l'église de Balbec (Butor décrit la métamorphose de l'objet à chaque visite ou répétition¹³¹ —, comparables aux machines et spectacles de Roussel en ce qu'elles sont des métaphores de l'écriture elle-même. Butor peut conduire: «Toute la littérature de Roussel est donc, comme celle de Proust, une recherche du temps perdu, mais cette récupération de l'enfance n'est nullement un retour en arrière, elle est, si l'on me permet cette expression, un retour en avant, car l'événement retrouvé change de niveau et de sens»¹³². Plus profondément encore, la répétition positive est celle d'un son — le «a» de «Rebecca» pour Egroïzard dans *Locus Solus*, «la petite phrase de la Sonate de Vinteuil» dans la *Recherche*; cette répétition nous ramène à la rime. Claudel a vu le sens fondamental de l'appel de la rime à une répétition — une reformulation, puisque le mot sera à la fois identique et différent — en tant que réponse: «Les poésies modernes ont apporté au vers un élément nouveau, qui est la rime. La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque quelque-chose d'égal ou de comparable à elle-même. Quand le poète a proféré le vers pareil à une formule incantatoire, il répond quelque chose dans le blanc.

¹²⁹ BUTOR, M. — *Essais sur les Modernes*, Gallimard, 1960, coll. Idées, 1964.

¹³⁰ BUTOR, M. — *Sur les procédés de Raymond Roussel*, in *Opus cité*, p. 199 à 221.

¹³¹ BUTOR, M. — *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*, in *Opus cité*, p. 176 à 179.

¹³² BUTOR, M. — *Sur les procédés de Raymond Roussel*, in *Opus cité*, p. 219.

Le vers devient ainsi un moyen d'interroger l'inconnu, il lui fait une proposition, il lui offre une condition sonore d'existence (...) C'est sur ce couple alterné d'une proposition et d'une réponse que reposait jusqu'à ces derniers temps toute la prosodie française»¹³³. Cette réponse débouche, chez Proust et chez Roussel, sur le «temps retrouvé» — i.e. réinventé, transmuté — d'une sensation physique de bonheur enfantin grâce au travail d'écriture.

XI. Analepses de la langue

La conception classique de la rime, en détachant les phonèmes des lexèmes qui les portent, fait jouer un état de la langue, strictement sonore, antérieur à sa structuration. C'est le sens de ce jeu qui ouvre l'espace littéraire sur une fonction de l'écriture et non la contrainte en soi, qu'elle soit objet d'acrobatie — comme chez les rhétoriciens du XVI^{ème} siècle — ou ornementation figée — telle qu'à partir de Ronsard et jusqu'à Valéry les versificateurs la conçoivent. D'ailleurs, dès que le sens de cette musicalité est intuitivement découvert, la rime peut être abandonnée au profit d'autres jeux moins règlementés; c'est ainsi que Rimbaud élabore le poème en prose¹³⁴, que Claudel finit par opter pour «l'estuaire splendide d'une syllabe sans paire»¹³⁵, que Roussel conçoit son procédé, que Perceval expérimente toutes les contraintes connues ou que Leiris se consacre à une activité poétique essentiellement définitionnelle basée sur la dislocation phonétique¹³⁶, dont il explique que «les jeux phoniques ont pour rôle essentiel — eau, sel, sang, ciel — non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradérida déridant, mais d'introduire (...) une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées. Curieusement donc, chercher du côté du non-sens ce dont j'ai besoin pour rendre plus sensible le sens, pratique point tellement éloignée — à bien y réfléchir — de ce procédé classique de la rime, qui joue sa musique mais le plus souvent ne rime à rien sémantiquement parlant»¹³⁷ — ce n'est pas par hasard que nous retrouvons quasiment la formule de parenté que Roussel fournit de son procédé. C'est le matériau sonore originel de la langue, caractérisé par la répétition — la «lalanque» — que la poésie a inconsciemment tenté de conserver par la rime. Rimbaud revient à l'abécédaire coloré¹³⁸, Leiris analyse sa première prise de conscience d'une malléabilité du langage acquis¹³⁹, Brisset avait reconstitué «les origines humaines»¹⁴⁰, Roussel crée, sur le modèle de Jules Verne, des fictions où les

¹³³ CLAUDEL, P. — «Positions et propositions sur le vers français», in *Œuvres en prose*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 7-8.

¹³⁴ Cf. notre étude, déjà citée, p. 248 à 259.

¹³⁵ CLAUDEL, P. — *Article cité*, p. 38.

¹³⁶ LEIRIS, M. — *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Galerie Simon, 1938, repris in *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969; *Langage tangage*, Gallimard, 1985.

¹³⁷ LEIRIS, M. — *Langage tangage*, Gallimard, 1985, p. 89-90.

¹³⁸ RIMBAUD, A. — «Voyelles» in *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1972, p. 53.

¹³⁹ LEIRIS, M. — «...reusement!» in *Biffures*, Gallimard, 1948.

¹⁴⁰ BRISSET, J.-P. — *Opus cité*.

personnages momentanément prisonniers — sous contrainte — se livrent à des spectacles de cirque ou de théâtre et représentent, pour le lecteur émerveillé comme pour l'auteur — qui occupe toujours une place de spectateur-narrateur —, la réalisation d'un retour à l'enfance — quand le travestissement n'est pas entaché d'un sentiment de faute — mais une enfance idéalement réinventée. Après la crise de l'impossible «recommencement» de son poème, Roussel a dressé le catalogue de ses noyaux fictionnels — homonymies, polysémie — et l'a offert au public avant d'inviter ses lecteurs à partager sa trouvaille. On ne peut s'empêcher de remarquer que, lorsqu'il révèle son procédé, Roussel décrit longuement le jeu, visible pourtant dès la première lecture, des phrases homophones dans ses textes-genèse, ne donne que quelques exemples du procédé «évolué» à l'œuvre dans ses romans et garde le silence sur les *Nouvelles Impressions d'Afrique*: «Par une rotation complète, le proche devient le plus lointain. Comme si Roussel ne pouvait jouer son rôle de guide que dans les premiers détours du labyrinthe, et qu'il l'abandonnait dès que le cheminement s'approche du point central où il est lui-même, tenant les fils en leur plus grand embrouillement — ou, qui sait? en leur plus grande simplicité»¹⁴¹. Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous offrent un matériau brut, les images à partir desquelles la fiction métaphorisante a pu se développer, et présentent sous leur forme visible — à la rime — les propriétés linguistiques dont ces images sont issues; pourtant le livre est profondément amer; son écriture a coûté à Roussel un labeur infini où l'exaltation ludique n'avait plus de place — les énumérations s'égrènent, nous l'avons dit, sous le signe de la négativité. Roussel a cependant conscience du trésor qu'il a mis au jour et se souvient du bonheur d'écrire qu'il a depuis toujours cherché à retrouver. Lorsqu'il révèle, dans son livre posthume, une seconde fois le type de manipulations qui lui a fourni la matière de ses spectacles, Roussel convie ses lecteurs à expérimenter son procédé: «il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit»¹⁴². Toute publication représente, de la part de l'auteur, un don. Roussel, qui s'est ruiné pour offrir ses œuvres au public, a jugé que ses propres fictions étaient insuffisantes, que la méthode d'écriture — source de son propre plaisir d'écrivain — devait être incluse dans le don. Roussel a façonné chaque vers des *Nouvelles Impressions d'Afrique* comme une énigme ou un rébus à déchiffrer; il attend de son lecteur une activité d'ordre ludique, comparable à la sienne lorsqu'il écrivait; il l'invite finalement à prendre la plume. Incompris, solitaire, Roussel est peut-être l'un des rares écrivains à avoir découvert dans le plaisir enfantin de jouer avec les mots une «illumination» telle que la faire partager au lecteur impliquait de lui donner les moyens d'en faire autant — d'où la stratégie de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* où il accompagne le lecteur-écrivain dans ses premiers pas avant de lui lâcher la main — mettant ainsi en pratique l'injonction de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un»¹⁴³.

Serge Abramovici

¹⁴¹ FOUCAULT, M. — *Opus cité*, p. 8.

¹⁴² ROUSSEL, R. — *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 11.

¹⁴³ LAUTREAMONT — *Poésies II*, in *Œuvres Complètes*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1970, p. 285.

GERDA BUDDENBROOK — EINE VERFUHRTE VERFUHRERIN

EINE STUDIE DIESER FRAUENFIGUR UNTER DER PERSPEKTIVE DER TYPISIERTEN FORMEN DER FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE

Das Spektrum der Sekundärliteratur zu Thomas Manns *Buddenbrooks* weist auf die Tatsache hin, daß die Figur der Gerda oft unterschätzt worden ist. Bei Eberhard Lämmert *Thomas Mann: Buddenbrooks* findet man diese Figur kurz behandelt, und zwar als auf die Spitze getriebene Typisierung einer Figur, die zwischen Haupt- und Nebenfiguren die Mitte hält¹.

Auf der Suche nach Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns trifft Annie Carlson auch auf Gerda Buddenbrook, die ihrer Ansicht nach in der Tradition der *Frau im Meer* steht und so «die bündige Konsequenz aus der modernen Verbindung von Mythos und Psychologie» darstellt, jedoch gleichzeitig schon davon abweicht, da ihr Leben Selbsterfüllung und nicht Selbstverfehlung ist².

Herbert Singers Aufsatz *Helena und der Senator*, der eine mythologische Deutung des Romans versucht und als einziger der Interpreten Gerda eine zentrale Rolle zuschreibt, kommt zu der Erkenntnis, daß sich in der Gestalt der Gerda und in ihrer Rolle in der Familiengeschichte Bedeutungen verbunden sind, die im Werk Thomas Manns immer wieder erscheinen als «Verlockung, Verführung, Gefahr und Faszination: Schönheit, Musik, Eros und Tod»³.

In *Thomas Mann: Buddenbrooks (1901)* erwähnt Herbert Lehnert Gerda namentlich nur einmal als «reiche Gerda» und beläßt es bei der Beschreibung Thomas Buddenbrooks Ehe mit Gerda bei dem Hinweis, daß es eine unfruchtbare und kalte Ehe gewesen sei⁴.

¹ Cf. LÄMMERT, Eberhard — *Thomas Mann. Buddenbrooks*, in «Der Deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart», Benno v. Wiese (ed.), Bd. 2, Düsseldorf, 1962, pp. 190-223.

² Cf. CARLSON, Annie — *Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns*, in «Deutsche Vierteljahresschrift», Stuttgart, 1969, 2, pp. 89-296.

³ Cf. SINGER, Herbert — *Helena und der Senator*, in «Thomas Mann», H. Koopmann (ed.), Darmstadt, 1975, pp. 247-256.

⁴ Cf. LEHNERT, Herbert — *Thomas Mann: Buddenbrooks (1901)*, in «Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen», Paul Michael Lützel (ed.), Königstein/Ts., 1983, pp. 31-47.

Lehnert stellt in diesem Aufsatz die Beziehung Schopenhauers, Nietzsches und Wagners zu diesem Roman dar und kommt zu dem Ergebnis, daß Thomas Mann mit diesem Roman vor halben Erfüllungen, Ersatzreligionen, Weltanschauungen, Dilletantismus usw., also vor der Kunst als Flucht und bloßem Trost warnt.

Hermann Kurzke sieht in seinem Werk *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung* in Gerda diejenige, die den Organisten zu Wagner verführt⁵, und so auch das Prinzip der wagnerschen Kunstauffassung darstellt, das unbürgerliche Pflichtvergessenheit, Erotik, Rausch, Sakralität und Todesfaszination in sich birgt und so auch der schopenhauerschen Metaphysik entspricht⁶. Sie erfüllt hier die Funktion der Kunst und ihre Wirkung auf die bürgerliche Welt.

Es gibt jedoch kaum eine ausführliche Untersuchung dieser Figur. Bei den meisten Wissenschaftlern wird sie herangezogen, um ein bestimmtes Prinzip, das entwickelt wurde, zu untermauern und um in Funktion einer anderen Figur, meist Thomas und Hanno Buddenbrook, ihren Platz einzunehmen. Daß diese Figur oft übersehen worden ist, erklärt auch die Tatsache, daß sie nur in ganz begrenztem Maße in Erscheinung tritt. In zwölf Szenen tritt sie auf, und zwar hauptsächlich in der dritten und vierten Makrosequenz⁷, wo der Wendepunkt im Verlauf des Werdegangs sich vollzieht und Thomas Buddenbrook im Mittelpunkt steht. Um dieser Figur jedoch näher zu kommen, wäre es daher sicher sinnvoll zu untersuchen, wie diese «Fremde» entstanden ist.

Kurzke schreibt, daß Thomas Mann in der Tradition des poetischen Realismus, des Naturalismus und des Impressionismus steht, jedoch in keiner dieser Strömungen aufgeht. Nicht die Wirklichkeit, sondern die Erkenntnis und die künstlerische Gestaltung einer metaphysischen Struktur sind ihm wichtig⁸. Um diese darzustellen, greift er jedoch auf seinen Erlebnisbereich zurück, und hier trifft man im Falle von Gerda auf Thomas Manns Mutter Julia da Silva-Bruhns, die in Rio de Janeiro als Tochter eines deutschen Plantagebesitzers und einer portugiesisch-kreolischen Mutter geboren wurde. Über sie schreibt Thomas Mann: «Unsere Mutter was außerordentlich schön, von unverkennbarer spanischer Turnüre... mit dem Elfenbeintint des Südens, einer edelgeschnittenen Nase und dem reizendsten Munde, der mir vorgekommen»⁹.

Gerda wird im Roman wie folgt beschrieben: «...ihrer geraden, starken Nase und ihrem wundervoll edel geformten Mund war dieses siebenundzwanzigjährige Mädchen von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit. Ihr Gesicht war mattweiß...»¹⁰. Auch dieses Fremdartige gehörte zu Julias Erscheinung. Darüber Katja Mann: «Wie Frau Senator Mann, seine [Thomas Mann] Mutter, wie Gerda Buddenbrook, wie Hanno, wie Tony war er [Thomas Mann] dort [Lübeck] ein fremder Vogel»¹¹.

⁵ Cf. KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München, 1985, pp. 110-111.

⁶ Cf. VOGT, Jochen — *Thomas Mann. «Buddenbrooks»*, München, 1983, pp. 79-96.

⁷ Der Roman wurde in folgende Makrosequenzen aufgeteilt:

I Das Familienessen (1. Teil)
 II Toni Buddenbrook (2. Teil — 7. Kapitel d. 5. Teils)
 III Thomas' Aufstieg (7. Kapitel d. 5. Teils — Ende d. 7. Teils)
 IV Thomas' «Krankheitsprozeß» und Tod (8. Teil — 11. Teil)
 V Hannos Leben und Tod (11. Teil — Schluß).

⁸ Cf. KURZKE — *Op. cit.*, pp. 80-81.

⁹ MANN, Thomas — *Autobiographisches*, Frankfurt a. M., 1960, p. 258.

¹⁰ MANN, Thomas — *Buddenbrooks*, Frankfurt a. M., 1960, p. 199.

¹¹ MANN, Katja — *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Frankfurt a. M., 1974, p. 31.

Ganz besonders beeindruckte Thomas Mann die Musikalität seiner Mutter: «Noch lieber freilich folgte ich meiner Mutter beim Musizieren... hier kauerte ich stundenlang in einem hellgrau gesteppten Fauteuil und lauschte dem wohlgeübten, sinnlich feinfühligem Spiel meiner Mutter. Ihr verdanke ich eine nie verlorene Vertrautheit mit diesem vielleicht herrlichstem Gebiet deutscher Kuntpflege»¹². Auch Katja Mann schreibt dazu: «Mein Mann hat eigentlich die ganze deutsche Liederliteratur durch die Mutter kennengelernt. Während sie musizierte und sang, durfte er als kleiner Hanno dabei sein»¹³.

Es gibt noch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die man zwischen den beiden Frauengestalten aufzählen könnte, wichtig jedoch ist festzuhalten, daß Thomas Mann bei der Zeichnung der Gerda Buddenbrook eine bestimmte Person vor Augen hatte, die nun auf eine höhere Ebene zu versetzen er entschlossen war.

In der literarischen Tradition hat Gerda nun gewiß auch einige Vorbilder, die in der Typisierung einiger Merkmale zum Ausdruck kommen. In *Buddenbrooks* vollzieht sich die wagnersche Leitmotivtechnik in mechanischer Weise durch naturalistisch charakterisierende Selbstzitate wie die äußeren Attribute der Personen, die ständig erwähnt werden, immer wiederkehrende stehende Redewendungen usw.. Die leitmotivische Kompositionstechnik ist nicht nur auf Wagner, sondern auch auf Theodor Fontane zurückzuführen, der besonders auf das Frühwerk Thomas Manns einen großen Einfluß hatte¹⁴.

Die erste Beschreibung Gerdas findet man in der zweiten Sequenz des Romans, in der Tony im Mittelpunkt steht: «...und Gerda Arnoldsen, die in Amsterdam zu Hause war, einer eleganten und fremdartigen Erscheinung, mit schwerem, dunkelrotem Haar, nahe beieinanderliegenden braunen Augen und einem weißen schönen, ein wenig hochmütigen Gesicht»¹⁵. Einige Elemente zur Typisierung der besonderen Frauenfiguren, die die *Décadents* des letzten Jahrhunderts gezeichnet haben, sind in dieser Beschreibung enthalten; die elegante, fremdartige Erscheinung, das schwere, dunkelrote Haar, nahe beieinanderliegende braune Augen und das weiße, hochmütige Gesicht. Der allwissende auktoriale Erzähler ist es, der hier beschreibt, und Tony fügt diesem noch das Wort *à part* hinzu, das im Zusammenhang mit Effi Briest gleichsam zum Leitmotiv wurde. Die Vornehmheit im Auftritt und die oben genannten Erscheinungscharakteristiken wiederholen sich nun leitmotivisch, wobei das Motiv des bläulichen Schimmerns um die Augen herum, das später auch ein Motiv für Hanno sein wird, erst bei dem ersten Erscheinen in der Mengstraße, also der dritten Sequenz, in der Thomas die Hauptrolle spielt, vom Erzähler beschrieben wird. Die «von feinen, bläulichen Schatten umlagerten Augen»¹⁶ erinnern stark an den Glanz in Effis kranken Augen am Ende ihres Leidenswegs.

¹² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 258.

¹³ MANN, K. — *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Cf. MANN, T. — *Schriften und Reden zur Literatur. Kunst und Philosophie*, Frankfurt a. M., 1960, pp. 36-55.

¹⁵ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 60.

¹⁶ *Ibidem*, p. 199.

Wie Gerd Stein im Vorwort seiner Untersuchung *Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf* schreibt, ist Undine die Vorläuferin vieler Frauenfiguren des Zeitalters. Sie ist der «Elementargeist des Wassers und kann... menschliche Gestalt annehmen. Fremdheit macht ihr Wesen und ihren Reiz aus. ...Indem Fouqué seine Frauengestalt mit dem mythologischen Status eines Elementargeistes ausstattet, versagt er ihr die Bürgerrechte in der Menschengemeinde und überantwortet sie einem unaufkündbaren Exotismus»¹⁷.

Diese letzte Beschreibung Gerdas stammt nun aus dem Jahr 1856, also zwanzig Jahre nach der ersten, und es ist deutlich zu erkennen, daß Gerda sich kaum verändert hat. Die Adjektive sind zahlreicher geworden, als ob der Autor dem Leser damit zu zeigen versuchte, daß sich ihre Eigenschaften nun zu voller Blüte entwickelt haben: «...nahe beieinanderliegenden, braunen, von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen, ihren breiten, schimmernden Zähnen, die sie lächelnd zeigte, ihrer geraden, starken Nase und ihren wundervoll edel geformten Munde... von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit»¹⁸.

Sieben Monate nach der Hochzeit kehren Gerda und Thomas von der Hochzeitsreise zurück. In Pelzen gehüllt, was an die weichen Kleidungsstücke der typischen Frauenfiguren des späten 19. Jahrhunderts erinnert, sinkt Gerda nun in der Pose der geschwächten Weiblichkeit auf einen Lehnssessel an einem der Betten¹⁹. Sie hat Kopfschmerzen und die anscheinende Kränklichkeit ihres Wesens tritt hervor. Ihre Kälte, von der Thomas am Ende dieses Kapitels spricht, unterstreicht von neuem das Bild derjenigen Frauen, die die *Décadents* so sehr bezauberte und die sie gleichermaßen so sehr ängstigte, und der letzte Satz: «Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks»²⁰ macht den Leser schon nachdenklich. Gerdas Kränklichkeit bereitet den Leser auf die Tatsache vor, daß die Eheleute lange auf einen Erben warten müssen, was ein weiteres Element zur genannten Frauenfigur darstellt, da sie den Unwillen an der Fortpflanzung fühlte. Erst im Frühling 1861 wird Hanno nach einer überaus schweren Geburt geboren, als ob sich das Leben noch einmal im starken Kampf behauptet hätte. Die Buddenbrooksche Vitalität verschwindet allmählich, während die Hagenströms sich unverbraucht entfalten können. Die Physis, die Kränklichkeit und die sexuelle Unlust, all dies sind die Bausteine der Frauenfigur, die von den Prärafaeliten ausgehend sich um die Jahrhundertwende durchsetzte und von der Thomas Mann hier auch ein Modell skizziert.

Wenn man von dem Frauentypus der zweiten Jahrhunderthälfte spricht, versteht man darunter hauptsächlich die *femme fragile* und *femme fatale*. In der Beschreibung, die hier vorgenommen worden ist, kann man noch keine endgültige Zuordnung erkennen. Dies geschieht erst, wenn man Gerdas Hauptleidenschaft,

¹⁷ STEIN, Gerd — *Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*, aus der Reihe des Fischer Taschenbuchverlags «Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts», Bd. 3, Frankfurt a. M., 1985, p. 11.

¹⁸ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 199.

¹⁹ *Ibidem*, p. 204.

²⁰ *Ibidem*, p. 207.

die Musik, mit berücksichtigt. Als Thomas seiner Schwester Tony nach der Hochzeitsreise erklären möchte, daß auch Gerda Temperament besitzt, sagt er, daß dies in ihrem Geigenspiel deutlich werde. Inwiefern Thomas Mann ironisch Thomas das nach der Hochzeitsreise sagen läßt, sei hier dahingestellt, wichtig für uns ist, festzustellen, daß sich ihr Temperament in ihrer Musik zeigt.

Schon bei der ersten Beschreibung in der Pensionsschule von Sesemi Weichbrodt wird vom Erzähler darauf hingewiesen, daß Gerda Geige spielt. Gerda ist der Typ von Virtuosin, von der Nietzsche in seiner Schrift *Nietzsche kontra Wagner* schreibt, daß sie «...durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu allem was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linie, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, allen Opiaten der Sinne und des Verstandes...» frönt²¹. Das Motiv der Musik und so auch Gerdas Eigenschaft als Virtuosin bekommt nun immer größere Ausmaße, je mehr sie in Verbindung mit Thomas kommt.

In seinem Brief aus Amsterdam an seine Mutter in der dritten Sequenz betont Thomas ihre Musikalität, besonders im Gegensatz zu ihm und seiner Familie. «In der Musik konnte ich ihr nie Widerpart halten, denn wir Buddenbrooks wissen allzuwenig davon»²². Interessant hier, daß er sich an dieser Stelle mit seiner Familie identifiziert. Daß Thomas nicht mehr das «gesunde» Verhältnis zur Musik oder zur Kunst besitzt, zeigt Thomas' Reaktion auf Gerdas Spiel: «...daß einem [Thomas] beinahe die Tränen in die Augen traten»²³. Was jedoch am Anfang seine Bewunderung auslöst, wird ihm immer mehr zur Qual. Als er im Gespräch mit Tony Gerda als «Künstlernatur, ein eigenartiges, rätselhaftes, entzückendes Geschöpf»²⁴ erkennt, ist seine Bewunderung schon einer gewissen Beklemmung gewichen. Dieses Unwohlsein steigert sich dann bald zu Ekel. In der vierten Sequenz, auffallenderweise diejenige, in der Thomas stirbt, bekommt er dieses Gefühl, als er, kurz nachdem er die Nachricht bekommen hat, daß eine Ernte verloren gegangen ist, sich ermattet in einen Sessel zurücksetzt: «Die Musik... die Musik setzt wieder ein...»²⁵. Im darauffolgenden Kapitel dann verführt Gerda Edmund Pfühl zur modernen Harmonik Wagners. Für Nietzsche, der ein wichtiger Lehrmeister für Thomas Mann gewesen war, ist die Musik Wagners diejenige, die als unendliche Melodie einem entgegentritt, und in der man sich bewegt, als ob man «ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt verliert». Er meint, daß die unendliche Melodie «eben alle Zeit und Kräftebenmäßigkeit brechen will»²⁶, «denn die Musik [Wagners] ist ein Weib» und sie ist «Ausdruck einer versinkenden Kultur»²⁷, also macht Wagner «krank»²⁸. Und weiter schreibt Nietzsche in *Der Fall Wagner*, daß «in vielen

²¹ NIETZSCHE, Friedrich — «Nietzsche kontra Wagner», in *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden*, Bd. 2, 1955, p. 1050.

²² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 197.

²³ *Ibidem*, p. 197.

²⁴ *Ibidem*, p. 207.

²⁵ *Ibidem*, p. 336.

²⁶ NIETZSCHE, F. — *Op. cit.*, p. 1043.

²⁷ *Ibidem*, p. 1045.

²⁸ *Ibidem*, p. 1041.

Fällen der weiblichen Liebe ...Liebe nur ein feiner Parasitismus, ein Sich-Einnisten in eine fremde Seele [ist] ...wie sehr immer auf des Wirtes Unkosten»²⁹. Es ist diese Wirkung der Musik und Bedeutung der Liebe, die dazu führen, daß Thomas bald darauf nicht mehr so sicher ist, die nötige Kraft zu haben, sich Gerda leisten zu können. «Gerdas Geigenspiel hatte für Thomas bislang, übereinstimmend mit ihren seltsamen Augen, die er liebte ...eine reizvolle Beigabe mehr zu ihrem eigenen Wesen bedeutet; jetzt aber, da er sehen mußte, wie die Leidenschaft der Musik, die ihm fremd war, so früh schon, so von Anbeginn und von Grund auf sich auch seines Sohnes bemächtigte, wurde sie ihm zur feindlichen Macht...»³⁰.

Je mehr er nun dieses Gefühl der Ohnmacht in sich fühlt, desto weniger erfüllt er im Innersten das Idealbild eines echten Buddenbrook, «eine[s] starken und praktisch gesinnten Mann[es] mit kräftigem Treiben nach außen, nach Macht und Eroberung...»³¹. Er kehrt sich vielmehr immer mehr nach innen, und diese Entwicklung der allmählichen Introversion gelangt an den Höhepunkt, als er geplagt von dem musikalischen Verhältnis Gerdas mit Leutnant von Throta in den Garten flüchtet und ein Buch mit dem Titel *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich* liest³². Wie Jochen Vogt feststellt, handelt es sich hierbei um die Ergänzungen, den zweiten Band von Schopenhauers Werk *Welt als Wille und Vorstellung*, durch dessen Lektüre Thomas' Schwäche «als dem Weltzustand angemessene Verhaltensweise» suggeriert wird³³.

Wagner und die von ihm inspirierte Kunst-Religion des späten 19. Jahrhunderts sind ohne Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* undenkbar. Für Schopenhauer selbst ist auch die Kunst kein Letztes. Sie verharrt bei der objektiven Erkenntnis des Wesens der Welt. Schopenhauer erfährt den Menschen als ein Wesen, über dessen Dasein sich Dunkelheit ausbreitet — eine Dunkelheit jedoch, die keineswegs auf der Unzulänglichkeit seines Erkenntnisvermögens beruht, sondern darauf, daß das ursprüngliche Wesen der Welt nicht Erkenntnis ist, sondern erkenntnisloser Wille. Je intelligenter ein Mensch ist, desto mehr empfindet er, welche Dunkelheit ihn umfängt und wird eben dadurch philosophisch angeregt. Das Ganze der Dinge ist aus dem Logisch-Sinnhaften unableitbar. Anthropologisch ergibt sich hieraus für Schopenhauer eine Absage an die seit den Griechen tradierte Lehre von der Vernunft als dem Wesen des Menschen, das sich gerade in dessen Möglichkeit bestätigte, ihm untreu zu werden. Schopenhauer hütet sich, den blinden Lebensdrang zu feiern. Dieser verstrickt den Menschen, der sich dem 'principium individuationis' verschreibt, in eine schlechte Unendlichkeit von Schuld, Leid und Leidenschaft. Frei dagegen ist der Mensch dort, wo sich ihm die Möglichkeit einer Heilsordnung eröffnet, die dem Treiben dieser Welt entrückt ist. «So zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Übergangs von Wunsch zu Furcht und

²⁹ NIETZSCHE, F. — «Der Fall Wagners», *Ibidem*, p. 109.

³⁰ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 346.

³¹ *Ibidem*, p. 346.

³² *Ibidem*, p. 446.

³³ Cf. VOGT, J. — *Op. cit.*, p. 85.

von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebensraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher steht als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene ... unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, wie ihn Raphael und Corregio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden», so schreibt Schopenhauer in seinem berühmten Schlußkapitel seines Hauptwerks³⁴, und diesen Weg begeht nun Thomas, dessen Kontakt mit Schopenhauer durch Gerdas Geigenspiel geschaffen worden ist. «Die Mauern seiner Vaterstadt, in denen er sich mit Willen und Bewußtsein eingeschlossen, taten sich auf und erschlossen seinem Blicke die Welt, die ganze Welt, von der er in jungen Jahren dies und jenes Stückchen gesehen und die der Tod ihm ganz und gar zu schenken versprach. Die trügerischen Erkenntnisformen des Raumes, der Zeit und also der Geschichte, die Sorge um ein rühmliches, historisches Fortbestehen in der Person von Nachkommen... — dies alles gab seinen Geist frei und hinderte ihn nicht mehr, die stete Ewigkeit zu begreifen», dies sind Thomas' Gedanken im Ziergarten seines Hauses, während er Schopenhauers Werk liest³⁵, und er vollzieht die Verneinung des Willens, die im Sinne Nietzsches und Thomas Manns den Verlust der Vitalität und den Beginn der Todessehnsucht markiert. «Es vollzieht sich hier Entartung einer solchen alten und echten Bürgerlichkeit ins Subjektiv-Künstlerische: ein Problem der Überfeinerung und Enttötigung, nicht der Verhärtung, ein Lebensprozeß...», wie Thomas Mann in seinen «Betrachtungen eines Unpolitischen» schreibt³⁶. Es ist Gerda, die Thomas zu sich selbst verführt hat, d.h. daß sie durch ihre Distanz und ihre Künstlernatur, die sich in ihrem Virtuositentum zeigt, die allmähliche Reflexivität in der Reihe der männlichen Familienoberhäupter verschnellert. Thomas, der in sich schon ein verfeinertes Gespür für die nicht bürgerlichen Werte hatte, was deutlich sich in seiner pedantischen Kleidungsweise zeigt, mit der er versucht, äußerliche Form zu wahren, wird nun von Gerda vollends dazu stimuliert, und die Familiengeschichte endgültig von ihrer vitalen, unreflektierten Bürgerlichkeit abgewendet. Es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade in der dritten Sequenz, die den Wendepunkt, d. h. den Beginn der Dekadenz signalisiert, Gerda mit der femme fatale immer mehr Ähnlichkeit gewinnt. Es sind die Kommentare der Hamburger Geschäftsleute, die die Gefahr ausdrücken, die sie im Kontakt mit diesem fremdartigen Geschöpf empfinden: «Ein bißchen präntiös, dieser Thomas Buddenbrook, ein bißchen... anders: anders auch als seine Vorfahren»³⁷. Dieses Unwohlsein in der Präsenz einer Person, die das Gefährliche für die Bürgerlichkeit repräsentiert, hier angedeutet durch die Erwähnung der Vorfahren, wird dann noch unterstrichen, als der Makler Gosch seiner Bewunderung Ausdruck gibt:

³⁴ SCHOPENHAUER, Arthur — «Die Welt als Wille und Vorstellung», Bd. 1, in *Arthur Schopenhauer. Gesammelte Werke*, Wolfgang Frhr. von Löhneysen (ed.), Bd. I, II, Darmstadt, 1961.

³⁵ MANN, T. — *Buddenbrooks*, pp. 448-449.

³⁶ MANN, T. — «Betrachtungen eines Unpolitischen», in *Thomas Mann. Politische Schriften und Reden*, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1968, pp. 103-104.

³⁷ MANN, T. — *Op. cit.*, p. 201.

«Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünhilde und Melusine in einer Person»³⁸. Herbert Singer schreibt hierüber: «Sie muß das Märchen von der Wasserjungfrau ins Gedächtnis rufen, der Fremdlingin unter den Menschen, die Schmerzen ertragen, doch weder lachen noch weinen lernt, und die endlich davon geht, wie sie gekommen, heim zu ihrem Vater, der fern in seinem Palaste sie erwartet...», und weiter schreibt er: «Dieses Element selber, das Meer, aber hat den Senator Buddenbrook und Thomas Mann ein Leben lang fasziniert»³⁹. Wie Nietzsche schreibt, wird der Kontakt mit der Musik Wagners [Gerda] unbewußt auch für Thomas, als ob er ins Meer ginge, das Meer, das er «lieben gelernt hat»⁴⁰.

In dem Stichwort Aphrodite sieht Singer jedoch den Kern Gerdas Wesensart und zwar in der verführerischen Venus aus der Tannhäusersage. Von Venus ausgehend, bildet er dann die Verbindung zu Helena, die entzückt und Verderben bringt⁴¹. Das äußere Bild der bedrohlichen Fremden wird im Roman dadurch unterstrichen, daß Gerda im Vergleich zu Thomas überhaupt nicht altert. Gegen Ende der vierten Sequenz, die mit dem Tod Thomas' abschließt, gibt der Erzähler die Gedanken der Lübecker Gesellschaft wieder: «Man sah die beiden an und fand, daß dies ein stark alternder Mann, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite, war»⁴². Diese Zeitlosigkeit, in der Gerda anscheinend schwebt, stellt (un)bewußt eine Beziehung zu nicht-menschlichen Wesen dar, die das Melusinenmotiv in Erinnerung bringt. In der Beschreibung geht es weiter: «Sie [Gerda] schien gleichsam konserviert in der nervösen Kälte, in der sie lebte und die sie ausströmte... In den Winkeln ihrer etwas zu kleinen und etwas zu nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten immer noch die bläulichen Schatten... — man traute diesen Augen nicht. Sie blickten seltsam und, was etwa in ihnen geschrieben stand, vermochten die Leute nicht zu entziffern. Diese Frau... erregte unbestimmte Verdächte»⁴³. Die Wiedergabe des Gehörten von Seiten des Erzählers steigert den Verführungseffekt. Thomas Mann ironisiert kurz darauf das Melusinen-Motiv, in dem er deutlich all diese Beobachtungen als Ergebnis «verstaubter Menschenkenntnis» entspringen läßt und das Wasser-Motiv durch eine Redensart wie «Stille Wasser waren oft tief» banalisiert.

Aber was für eine femme fatale ist Gerda eigentlich? Mario Praz entwickelt in seinem Standardwerk über die schwarze Romantik *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* eine Ahnengeschichte dieser Frauenfigur, die in einigen Variationen aufgetreten ist: «In Mythos und Literatur hat es den Typus der femme fatale immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens»⁴⁴. Die Art und Weise wie nun diese Figur dargestellt wird, hängt dann auch sehr von

³⁸ *Ibidem*, pp. 201-202.

³⁹ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 250.

⁴⁰ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 457.

⁴¹ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 253.

⁴² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 438.

⁴³ *Ibidem*, pp. 438-439.

⁴⁴ PRAZ, Mario — *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, Bd. I, II, München, 1970, p. 167.

dem Zeitpunkt ab, an dem sie geschaffen wird. In der Antike ist die Figur geprägt von physischer Grausamkeit, wie Althaia, die ihren Sohn ermordet, Skylla, die den Vater tötet, oder Klytaimnestra, die den Gatten vernichtet. In der elisabethanischen Zeit sind es verwegene Leidenschaften, wollüstige Liebschaften, die den Mann in Elend und Verderben treiben. Es sind Frauen, die durch ihre Überfülle an Sinnlichkeit verführen, die aktiv und leidenschaftlich ins Leben der Opfer eingreifen. Am Ende des 19. Jahrhunderts setzt sich ein Frauentypus durch, dessen Verkörperung Herodias und auch die Helena Moreaus, Samains und auch Pascolis ist⁴⁵. Ihre Funktion ist die der «Flamme, die anzieht und verzehrt»⁴⁶. Wieder spiegeln die Umriss dieses Typus das vorherrschende Lebensideal. Die Frau ist ein androgynes Wesen geworden und gleicht nicht mehr einer vor Lebensgier sprühenden Carmen oder Conchita. Sie ist vielmehr eine Atalanta, wie sie in Swinburnes Drama *Atalanta in Calydon* dargestellt wird. Atalanta ist die dämonische Frau, eine frigide Jungfrau, die gleichsam anbetungswürdig und verabscheuungswürdig ist. Bei ihr wiederholt sich die Situation von Flauberts *Salammô*, wo der Mann «...vor den Augen einer frigiden Jungfrau stirbt, die dem Mondkultus huldigt»⁴⁷. Hier nun könnte man nun eine Parallele zu Gerda Buddenbrook ziehen, die zwar keine Jungfrau, jedoch Anzeichen von Frigidität besitzt und die besonders ihrem Mondkultus huldigt — Wagners Musik.

Herbert Singer sieht Gerda im Zusammenhang mit Helena: «Sie ist die verderbenbringende Schönheit; vom Sohn des Hauses im Triumph von fernen Küsten in die Vaterstadt gebracht, gereicht sie schuldlos, eben diesem Hause zum Untergang, das sie am Ende unversehrt, unverändert verläßt, wie sie gekommen»⁴⁸. Ich kann hier Singer nicht ganz zustimmen, wenn er sagt, daß Gerda schuldlos am Untergang ist. Sie ist zumindest mitschuldig, da sie den Vorgang des Verfalls vorantreibt. Was sie von den meisten anderen ihr verwandten Frauenfiguren unterscheidet, ist, daß sie unbewußt zerstört, indem sie das Element des Meeres und der Musik in die Familie bringt, die für Thomas Mann als Todessymbole gelten und die Thomas Buddenbrook aus seiner «mühsam konservierten Haltung» fallen lassen⁴⁹. Was sie mit Helena verbindet, ist der Untergang, den sie unbewußt, aber nicht unschuldig bewirkt. Um den Unterschied zwischen schuldlos und schuldig näher zu erklären, hilft ein Vergleich zwischen Gerda Buddenbrook und Gerda von Rinnlingen aus Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann*⁵⁰. Hier gestaltet Thomas Mann zum erstenmal das Grundmotiv seiner späteren Werke, nämlich den Einbruch der Leidenschaft in ein behütetes Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet. Diejenige, die die Leidenschaft in Friedemanns Leben bringt, ist Gerda von Rinnlingen. Daß Gerda v. R. eine Vorstudie zu Gerda B. ist, läßt ihre äußere Beschreibung erkennen: «Unter

⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 183.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 203.

⁴⁸ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 253.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 250.

⁵⁰ MANN, T. — «Der kleine Herr Friedemann», in *Thomas Mann. Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M., 1963, pp. 63-64.

dem kleinen, runden Strohhut mit braunem Lederbande quoll das rotblonde Haar hervor, das über die Ohren frisiert war und als ein tiefer Knoten tief in den Nacken fiel. Die Hautfarbe ihres Gesichtes war mattweiß, und in den Winkeln ihrer ungewöhnlich nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten»⁵¹. Die durchgehenden Leitmotive des Haars, der Gesichtsfarbe und der Augen sind den beiden Figuren gemeinsam und lassen sie in der Reihe der «bedrohlichen Fremden» ihren Platz einnehmen. Auch haben sie ein anderes Element gemeinsam — die Musik Wagners. Gerda v. R. verführt Friedemann während des Lohengrin. Es ist die Verbindung dieser Frau und der Musik, die bei ihm «Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual»⁵² hervorrufen und seinen «Frieden» zerstören. Auch spricht Gerda v. R. ihren Mann mit «Lieber Freund»⁵³ an, während Gerda B. in einer Diskussion mit Thomas ihn auch «Mein Freund» nennt, was Ausdruck derselben Kälte beider Frauen ihren Männern gegenüber ist. Nicht sollte man vergessen, daß Gerda B. dies im Kontext einer Diskussion über Thomas' Harmonieverständnis tut, das sie für banal hält. Bei Gerda v. R. ist diese Anrede Ausdruck ihres Mitleides und ihrer Kälte gegenüber ihrem Mann, den sie nicht liebt, bei Gerda Ausdruck ihrer Distanz zu Thomas auf dem Gebiet der Musik. Beides wird letztlich das Verhängnis der Helden. Thomas wird durch diese Distanz in seine Introversion getrieben, und Friedemann bekommt nur Zutritt zu Gerda, da sie in ihm eine Person sieht, die genauso leidet wie sie. Aber hier auch trennen sich ihre Wege, denn am Ende stößt Gerda v. R. Friedemann zurück in sein Unglück und in seinen Tod: «Sie wehrte ihm nicht... Und dann, plötzlich, mit einem Ruck, mit einem kurzen, stolzen, verächtlichen Lachen hatte sie ihre Hände seinen weißen Fingern entrissen, hatte ihn am Arm gepackt, ihn seitwärts vollends zu Boden geschleudert, war aufgesprungen und in der Allee verschwunden»⁵⁴. Hier vollzieht sich, was für Mario Praz als die charakteristische Stellung des Mannes in Swinburnes Werk ist: «Das willenlose Opfer der rasenden Wut einer schönen Frau»⁵⁵, die hier die Wesensverwandtschaft zu dem Krüppel verneint. Dies tut Gerda nicht. Gerda geht jegliche Aggressivität ab, die für die femme fatale so typisch ist. Es ist ihre Leidenschaft für die Musik, die Thomas abstößt und die er so unterschätzt hat. Gerda beschleunigt durch ihre Leidenschaft und ihr Spiel nur eine Entwicklung, die schon vorher begonnen hat. Sie ist jene Figur, die von der Lulu des «fin de siècle» bis zur Tulla Prokriefke bei Günter Grass sich dadurch auszeichnet, daß sie unfruchtbar ist, im Gegensatz zur Undine nicht weinen kann, Verlangen erweckt, weil sie Tod und Unheil bringt, herrschaftliches Gebaren zeigt, keine innere Entwicklung und keine Geschichte kennt, fremd wie ein Wassergeist lebt, mordet, ohne daß es einer spürt⁵⁶. Was diesen Frauentypus von der femme fragile unterscheidet, ist die Krankheit. «Der Tod einer schönen Frau ist das poetischste Sujet der Welt», heißt es in Poes

⁵¹ *Ibidem*, p. 67.

⁵² *Ibidem*, p. 70.

⁵³ *Ibidem*, p. 66

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁵ PRAZ, M. — *Op. cit.*, p. 195.

⁵⁶ STEIN, G. — *Op. cit.*, pp. 14-15.

Philosophy of Composition (1846). Dekadenz ist die Kunst, in Schönheit zu sterben. Der sentimentale Wunsch nach einem Tod in Schönheit, der auch Ibsens Hedda Gabler bewegt, gehört zum Bild der *femme fragile*, der zerbrechlichen Frau. Barbara Korte hat untersucht, welche sozialen Bedingungen, vor allem in England, dieses Idealbild der Frau begünstigten, das nicht nur in der Kunst verbreitet war, sondern wie auch Mario Praz herausstellt, in der Wirklichkeit angestrebt wurde⁵⁷. Im Topos der *femme fragile* wurde das Ideal der unschuldigen, ätherischen Schönheit, wie es seit der Renaissance in der Literatur verbreitet war, angereichert durch die romantische Idee der verfeinerten Sensibilität durch Krankheit, melancholische Todessehnsucht und theatralische Inszenierung von Normabweichungen. Das Interesse konzentriert sich auf die Krankheit. Krankheit wird zur Metapher für ein unbestimmtes Leiden an sich und der Welt.

In den Buddenbrooks ist Gerda keine *femme fragile*, da sie keine Trägerin einer Krankheit ist und schon gar nicht einen schönen Tod stirbt. Vielmehr verkörpert sie die Krankheit selbst, die sich in den Körper einer Familie einnistet. Es ist hier eine Familie, die den Tod in Schönheit erfährt. Susan Sontag hatte in ihrem Essay «Krankheit als Metapher» (1977) gezeigt, wie sehr im 19. Jahrhundert die Krankheit als Chiffre für sublimierte Triebregungen eingesetzt wurde, deren direkte Äußerung verpönt war. Es ist diese Krankheit, die diese Familie befällt. Es ist die Krankheitsgeschichte, die bei Johann Buddenbrook, dem gesunden Ahnen, beginnt, und mit Hanno, dem krank geborenen, endet. Aus sozialpsychologischer Sicht ist die Krankheit eine Reaktion auf die bürgerliche Gesellschaft, die eine zunehmende Subjektivität nicht zuläßt und wo der schwach werdende im Sinne Nietzsches durch ein neues vitales Geschlecht ersetzt wird und der Kreislauf von neuem beginnt. Gerda katalysiert Nietzsches «geistiges Fortschreiten» in der Familie Buddenbrook, die die ausweglose Schwächung mit sich bringt. Es ist die seelische Differenzierung und die ästhetische Verfeinerung, die den bürgerlichen Verfall besiegeln. Hans Mayer schreibt in seinem Werk über Thomas Mann: «Alle weiblichen Schicksale in Thomas Manns Gesamtwerk besitzen also die gemeinsame Funktion, in männliche Schicksale auslösend, hemmend oder klärend verwickelt zu sein, Thomas Manns Gedankenwelt hat zu tun mit Fragen des Mannes und der Männlichkeit»⁵⁸. Gerda ist bewußt passiv dargestellt und verläßt nach dem Tod Hannos Lübeck, um nach Amsterdam zurückzukehren, so als ob ihre Mission für beendet angesehen wird, was dem typisierten Bild der Verführerin entspräche. Die formelhaften Wahrnehmungen von Äußerlichkeiten und Charakterzügen enden bei der Darstellung lebensbestimmender Bindungen des einzelnen an generationsübergreifende, menschheitsgeschichtliche Daseinsregeln. Was mit Gerda Einzug gehalten hat, ist der Tod, die Todesverliebtheit. Eberhard Lämmert schreibt, daß, wer in der Krisis zwischen Tod und Leben, sei es aus Scham vor der Pflichtversäumnis, sei es aus Liebe zu dem «spöttischen, bunten und brutalen Getriebe des Lebens den Willen zur Rückkehr

⁵⁷ KORTE, Barbara — *The «femme fragile» — Decline and Fall of a Literary Topos in «Anglia»*, Jg. 105, H. 3/4, 1987.

⁵⁸ MAYER, Hans — *Thomas Mann*, Frankfurt a. M., 1980, p. 261.

faßt,... dem Rufe des Todes widerstehen [wird]; wer den Weg, der sich ihm zum Entrinnen aus dem Leiden geöffnet hat, der Mahnung zur Umkehr vorzieht — der ist des Todes»⁵⁹ Gerda öffnet Thomas nicht nur die Tür zum Tode, sondern stößt ihn endgültig hinein, da ihre Welt die Welt der Musik Wagners ist und ihre eigene Todessehnsucht, dem eigenen Mann und Sohn keinen anderen Ausweg läßt.

Für Thomas Buddenbrook bedeutet Gerda das Ende des freien Willens und das Aufkeimen des Irrationalen. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß eine Frauenfigur die Rolle des das Unglück beschleunigenden Wesens übernimmt, da die Frau in Manns Werk nicht nur die männlichen Schicksale auslöst, sondern die Frau als die die Männerherrschaft gefährdende Gestalt in der Literaturtradition auch ihren Platz hat. In dem Sinne ist der Roman *Buddenbrooks* ein Jugendwerk, in dem die Jugendfurcht, Ohnmacht und Lieblosigkeit vorherrscht. Erst als Thomas Mann aus dem Umkreis der pessimistischen und musikalisch-romantischen Kulturphilosophie ausbricht, gewinnt auch die Frauenfigur in Thomas Manns Werk eine neue Funktion «im Sinne einer neuen Humanisierung»⁶⁰.

Thomas Hüsgen

⁵⁹ LÄMMERT, E. — *Op. cit.*, p. 229.

⁶⁰ MAYER, H. — *Op. cit.*, p. 268.

TRABALHOS DE ALUNOS

AN ESSAY ON CRITICISM, DE ALEXANDER POPE :
UMA POÉTICA DA OBJECTIVIDADE ? *

I

An Essay on Criticism é, pode dizer-se, tanto um tratado de poética como um tratado de epistemologia. Isto porque é um precisamente na medida em que é o outro. Como é tal possível? Pela identificação da poesia com o conhecimento ou, de forma mais precisa, pela concepção da poesia (e da arte em geral ¹) como uma forma de apreensão da realidade.

Na base de tal concepção estão dois conceitos fundamentais: o de natureza e o de regra literária, que são, respectivamente, o objecto do conhecimento e o método pelo qual ao poeta é possível efectuar a representação (ou imitação) do Real. A sua função não é alterar a realidade mas antes conhecê-la e representá-la tal como ela é. Para tal, deve orientar-se por ela:

First follow NATURE, and your Judgment frame
By her just Standard, which is still the same:
Unerring Nature, still divinely bright,
One clear, *unchang'd*, and *Universal Light*,
Life, Force, and Beauty, must to all impart,
At once the *Source*, and *End*, and *Test of Art* ².

Não nos é difícil, a partir daqui, detectar as características da realidade que o poeta aspira a representar: ela é uma Ordem racional («bright», «clear», «Light» — o vocabulário lembra, sintomaticamente, o Iluminismo), estável

* Versão revista do trabalho apresentado no ano lectivo de 1989/90 ao Professor Doutor Gualter Cunha no âmbito da cadeira de Literatura Inglesa I. Devo ao Professor Gualter Cunha várias observações que se revelaram de importância aquando da revisão do texto, bem como a sugestão — e, em larga medida, a oportunidade — da publicação do presente ensaio.

¹ É legítimo tomar-se o termo *Poetry* (e os termos com ele relacionados) no antigo sentido derivado directamente de *poiesis*. De resto, é sugerido aqui e ali ao longo do texto que os princípios expostos dizem respeito à arte em geral, e não apenas à literatura ou à poesia em particular.

² *An Essay on Criticism*, vv. 68 ss.. A edição utilizada será sempre a seguinte: BUTT, John (ed.) — *The Poems of Alexander Pope. A one-volume edition of the Twickenham text with selected annotations*, London, Methuen, 1975.

Se é evidente que Pope, no *Essay*, utiliza o termo *Nature* significando o cosmos, convém lembrar o facto de, efectivamente, não ser o mundo exterior aquilo que constitui, por excelência,

(«still the same», «unchang'd»), perfeita («just Standard», «Unerring») e abrangente («Universal»), precisamente aquela de que nos fala *An Essay on Man* — uma realidade de inúmeros seres que a «great Directing Mind of all» constituiu na melhor das ordens possíveis (e, de facto, na única Ordem possível), uma vastíssima cadeia hierárquica que tudo abarca:

Nothing is foreign: Parts relate to whole;
One all-extending all-preserving Soul
Connects each being, greatest with the least³;

See, thro' this air, this ocean, and this earth,
All matter quick, and bursting into birth.
Above, how high progressive Life may go!
Around, how wide! how deep extend below!
Vast chain of being, which from God began,
Natures aethereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect! what no eye can see,
No glass can reach! from Infinite to thee,
From thee to Nothing! —⁴

A concepção não é de modo nenhum nova. Como já Arthur Lovejoy admiravelmente demonstrou, os seus princípios fundamentais — os princípios de plenitude, continuidade e razão suficiente — foram herdados da filosofia grega (em especial de Platão), adaptados às necessidades do Cristianismo e desenvolvidos, por vezes mesmo em direcções diferentes, ao longo do tempo, tendo vindo

a categoria epistemológica de objecto do conhecimento poético. Como argumentou Geoffrey Tillotson em *Pope and Human Nature* (Oxford, At the Clarendon Press, 1966), a Natureza (Tillotson designa-a com a inicial maiúscula) sobre a qual Pope e os seus contemporâneos geralmente versam é o Universal humano, «that quantum of the mind-and-heart which all men — past, present, and in theory future — hold in common» (p. 1).

³ III, vv. 21 ss.

⁴ *Ibidem*, I, vv. 233 ss.. Que a Ordem cósmica é tida como perfeita pelos neo-clássicos é evidente nos textos da época. Que a ordem social é considerada análoga à Ordem cósmica, e como ela fundada na vontade divina, e portanto também perfeita, é igualmente inequívoco, pelo menos nos textos de reflexão (cf., e.g., *An Essay on Man*, III, vv. 295 ss.). Mas um facto há que complexifica tal dado: não foi a literatura satírica largamente cultivada por esta altura nos vários países europeus? E não é isso inconsistente com uma visão da ordem social como criada por Deus na sua forma perfeita? A máxima «Whatever is, is right» falha aqui rotundamente.

Um ponto alto desta dimensão satírica da literatura e do espírito neo-clássicos pode encontrar-se na Parte IV de *Gulliver's Travels*, na medida em que Swift, atribuindo a uma fictícia raça de cavalos (os Houyhnhnms) todas as marcas da racionalidade que se pretendia própria da espécie humana (entretanto apresentada sob a forma da bestialidade absoluta, os Yahoos), denuncia a acutilância com que se fazia sentir o desajustamento existente entre o sistema explicativo e a realidade sensível, a teoria e a prática, a especulação e a observação.

Para uma leitura diferente da nossa, ver a questão da ironia como característica fulcral do ponto de vista equacionada com o problema da credibilidade da espécie representada como modelo a seguir nesta narrativa, afinal texto que se abre para uma ausência de resolução final, em: HOMEM, Rui Manuel Gomes de Carvalho — «A Voyage to the Country of the Houyhnhnms»: *Ironia e Arte Satírica*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II Série, Vol. II, Porto, 1985, pp. 295-319.

a constituir «the plan and structure of the world which, through the Middle Ages and down to the late eighteenth century, many philosophers, most men of science, and, indeed, most educated men, were to accept without question — the conception of the universe as a ‘Great Chain of Being’, composed of an immense, or — by the strict but seldom rigorously applied logic of the principle of continuity — of an infinite, number of links ranging in hierarchical order from the meagerest kind of existents, which barely escape non-existence, through ‘every possible’ grade up to the *ens perfectissimum* — or, in a somewhat more orthodox version, to the highest possible kind of creature, between which and the Absolute Being the disparity was assumed to be infinite — every one of them differing from that immediately above and that immediately below it by the ‘least possible’ degree of difference»⁵. É este o mundo que cabe à poesia representar.

As regras, aplicação à literatura do princípio, derivado da investigação científica, de lei racional⁶, são os princípios funcionais da representação poética. A lógica da sua existência é, simplesmente, a da correspondência: se o Criador ordenou o mundo de tal forma que ele se rege por leis racionais invariáveis, então a poesia, para lhe ser fiel — isto é, para ser objectiva — na representação, deve também reger-se, invariavelmente, por leis fundamentadas na Razão humana.

A poesia deve, nesse caso, ser uma actividade metódica e racional, como o mundo que se propõe reproduzir. Nada deve ser deixado ao acaso, como nada existe na realidade por mera contingência, mesmo que assim o possa parecer: «All chance [is] direction, which thou canst not see»⁷. O estudo, a Razão, as regras são os garantes de que a organização racional do mundo não é descurada ou deturpada na sua representação poética, sendo igualmente os garantes da Beleza — pois se o mundo que Deus criou é, não só o melhor possível, como também, por inerência reminiscente de Platão, o mais belo possível, então a objectividade equivalerá à Beleza máxima, à obra de arte perfeita⁸.

⁵ LOVEJOY, Arthur O. — *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, New York, Harper, 1960, p. 59. A tipicidade da cosmovisão de Pope, a este respeito, é facilmente evidenciada pela leitura da obra de Lovejoy.

⁶ Cf. CUNHA, Gualter — «*An Essay on Man*», de Alexander Pope: *Texto Filosófico e Texto Poético*, in «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II Série, Vol. IV, Porto, 1987, p. 304: «[...] a lei racional, como forma de garantir a ligação entre as coisas, encontrará o seu equivalente, no campo específico da poética, na ideia de regra».

Deste modo, a poesia não é algo qualitativamente diferente (haverá uma diferença ao nível da objectividade, mas ela não nos interessa por enquanto) da biologia, da física ou da metafísica: como elas, é uma forma de representação racional da realidade, uma disciplina do conhecimento. Compreende-se, neste quadro conceptual, que quem já tenha atingido o conhecimento do Real possa presidir à tarefa daqueles que o pretendem ainda vir a conhecer, ditando regras para a orientação destes nas quais eles reconhecem uma verdadeira pertinência por lhes parecerem adequadas ao objecto da representação. Trata-se do reconhecimento de uma competência, de modo nenhum distante da forma como se reconhece a autoridade de um mestre em matemáticas, em astronomia ou em química. Vd. *An Essay on Criticism*, vv. 645 ss., a propósito do tratamento da figura de Aristóteles nestes termos.

⁷ *An Essay on Man*, I, v. 290.

⁸ «Beauty in the arts, no less than moral beauty, results from the felicitous imitation of the harmony, proportion, and design inherent in Nature.» (BATESTIN, Martin C. — *The Providence of Wit. Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*, 1.ª ed., Oxford, At the Clarendon Press, 1974, p. 16.)

Um método alternativo à orientação pelas regras é a imitação dos Antigos, os escritores da Idade de Ouro, que souberam, como mais ninguém, imitar a natureza. Mas dizer que se trata de um método alternativo pode revelar-se falacioso, pois Pope identifica, a dada altura, a natureza com as regras e os Antigos⁹. Esta identificação não é, no entanto, sustentada de forma sistemática, embora seja determinante para a prática poética.

Temos, assim, definidos o objecto e o método da representação poética. Falta-nos ainda considerar os seus meios: a linguagem verbal, evidentemente; mas não *toda* a linguagem verbal — dentro desta não uma selecção de linguagem qualquer: a poesia, instituída, à maneira aristotélica, como arte mimética, forma de conhecimento do mundo, exige uma expressão adequada, a única que permite a representação da realidade de forma conveniente. Congénita à poética classicista, de uma maneira geral, encontramos uma noção muito profunda de propriedade ou *correctness*, de adaptação perfeita da expressão ao conteúdo, derivada do *decorum* horaciano:

Expression is the *Dress of Thought*, and still
Appears more *decent* as more *suitable*;
.....
For diff'rent *Styles* with diff'rent *Subjects* sort,
As several *Garbs* with *Country, Town, and Court*¹⁰.

É, portanto, imprescindível à objectividade da representação o uso de uma expressão apropriada, podendo nós dizer que esta é, ela própria, investida de sentido, na medida em que surge motivada, segundo um modelo pré-estabelecido (consciente e inconscientemente), por certos pressupostos éticos e cosmológicos, e, desta forma, se torna, em si, portadora de um determinado significado cultural. Dentro desta orientação pode-se, como fez Martin Batestin, fundamentar na cosmovisão de Pope a sua preferência pelo dístico heróico, cuja estrutura, «in the syntactical and sonic achievement of balance, regularity, and unity, formally approximates the world he believed he inhabited»¹¹. Não terá sido certamente

⁹ Vd. *An Essay on Criticism*, vv. 88-89, 135 e 139-140.

¹⁰ *Ibidem*, vv. 318-319 e 322-323. Seria a partir desta noção que os neo-clássicos viriam a articular os vários conteúdos (ou, melhor dizendo, as várias «dimensões» do conteúdo — que, como vimos, é único e invariável) com as várias formas que lhes seriam, alegadamente, próprias, e a codificar tais combinações num sistema fechado de géneros literários.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 19-20. A grande virtude de Batestin terá sido a de determinar um fundamento ontológico para a forma dos textos neo-clássicos, ou seja, algo na forma como autores como Pope e Fielding concebem o seu mundo que justifica a sua expressão através do dístico heróico ou de uma determinada estrutura narrativa. O grande defeito do qual padece *The Providence of Wit*, porém, no que diz respeito, em particular, a Pope, será o de querer dar a entender que a concepção da criação poética como um *fiat lux* análogo ao original, a função dimiúrgica ou ordenadora (no sentido de criar Ordem a partir do Caos) do poeta, é conciliável com a visão do mundo como uma cadeia do Ser, e de a dizer a concepção de *fazer* poético (evitamos o termo *criação* por motivos que mais tarde se tornarão evidentes) essencial de Pope. Muito pelo contrário, tal concepção é estranha — e mesmo antagonica, se levada às suas consequências últimas — à concepção neo-clássica (e anterior) do mundo como um sistema fixo de seres e relações hierár-

por acaso que o dístico heróico se tornou «the standard — at times there seems to be a feeling that it is virtually the only — verse technique»¹² da época.

A objectividade exige, então, um absoluto e constante controle do poeta sobre todos os aspectos da sua actividade:

'Tis more to *guide* than *spur* the Muse's Steed;
 Restrain his Fury, than provoke his Speed;
 The winged Courser, like a gen'rous Horse,
 Shows most true Mettle when you *check* his Course¹³.

A escrita poética é um trabalho de extremo rigor crítico e de carácter eminentemente intelectual, racional, consciente: estudo, dedicação, reflexão e revisão dos textos fazem, como na *Epistula ad Pisones* de Horácio, o bom poeta, não o improviso e a impetuosidade. Mas conseguir-se-á, com tudo isto, representar efectivamente a realidade tal qual ela é?

Curiosamente, não. Supõe-se que por defeito humano, obras perfeitas não há, nem pode haver:

Whoever thinks a faultless Piece to see,
 Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er shall be¹⁴.

Voltaremos a esta questão quando nos debruçarmos mais detalhadamente sobre o problema da objectividade. Para já temos equacionada a questão da poesia como forma de conhecimento com o seu objecto, o seu método e os seus meios

quicas ordenado por Deus (e, como tal, perfeito), tal como é estranha à imitação da natureza que constitui o preceito basilar do *Essay on Criticism*.

O que se poderá admitir será que se trata de uma concepção de arte, do artista e do mundo periférico em relação à concepção dominante, e provavelmente — como as noções de *licence* e de *wit* no *Essay*, que também são estranhas ao sistema de pensamento «ortodoxo», racionalista, e não são assumidas em todas as suas implicações (veremos isso mais adiante) — não (ou, pelo menos, não totalmente) consciencializada.

Devemos, portanto, considerar a concepção da literatura como arte mimética e o quadro conceptual de pendor racionalista — ao qual, repetimos, a «*redemptive, idealizing function of poetry*» (p. 286, n. 19) é estranha — do *Essay on Criticism* a concepção mais claramente assumida por Pope, e que é não só secundada por outras obras do autor — como o *Essay on Man* — que apontam no mesmo sentido, como também pela generalidade dos escritos da época, constituindo a posição neo-clássica típica. Battestin, infelizmente para a pertinência das suas conclusões, não vê que uma concepção imitativa e uma concepção criativa da arte são inconciliáveis. O *fiat lux* é, consciencializado e levado às suas consequências lógicas, muito mais propriamente romântico do que neo-clássico.

¹² DAICHES, David — *A Critical History of English Literature. Volume III: The Restoration to 1800*, 2.ª ed., London, Secker & Warburg, 1975, p. 591. Battestin observa também que «The idea of world harmony [...] did not simply furnish neo-classical poets with an intellectually viable metaphor for Order, as in the musical odes of Dryden, Congreve, Pope, Mitchell, Taylor, and many others. It served as well, in more fundamental ways, to transform the theory and practice of Augustan prosody, resulting in the dominance of strict syllabic regularity during the period from 1660 to 1740» (*op. cit.*, p. 18).

¹³ *An Essay on Criticism*, vv. 84-87.

¹⁴ *Ibidem*, vv. 253 s.. Convirá talvez notar que isto é válido para a «vertente racionalista» do *Essay*, e apenas para ela — mas é preferível não adiantarmos mais acerca desta questão.

de representação específicos. Se é verdade que tudo se apresenta logicamente interligado, veremos de seguida que isto não é tão claro e simples como parece.

II

De facto, o *Essay on Criticism*, enquanto reflexão poética e epistemológica, está longe de primar pela coerência. Chegou a vez de atentarmos num conjunto de noções que se constituem num sistema claramente distinto (e mesmo fundamentalmente antagónico) daquele que acabámos de ver.

Começemos pelo conceito de *wit*:

*True Wit is Nature to Advantage drest,
What oft was Thought, but ne'er so well Exprest,
Something, whose Truth convinc'd at Sight we find,
That gives us back the Image of our Mind*¹⁵.

Os três últimos versos desta definição são manifestamente contraditórios em relação ao verso que os antecede. Não são de modo nenhum problemáticos: prescrevem o conceito de *wit* como uma expressão o mais perfeita possível (ou seja: precisa) de uma realidade óbvia para todos, a realidade entendida da forma que já vimos e partilhada pela sociedade na sua globalidade. Estes três versos não acrescentam nada de novo a esse quadro, apenas reforçam a necessidade de exactidão na representação do Real. A afirmação «*True Wit is Nature to Advantage drest*», no entanto, leva-nos a questionar o entendimento da realidade que temos vindo a considerar como caracteristicamente neo-clássico: então a poesia visa melhorar a natureza? Não é a natureza o melhor dos mundos possíveis, um sistema criado e ordenado de forma perfeita pela própria Perfeição suprema? Como pode o Homem aspirar a fazer algo de melhor? Não é isso que constitui o pecado de orgulho contra cujos perigos, tantas vezes e tão «neo-classicamente», Pope nos avisa? Será, portanto, preferível a arte à natureza, será ela mais perfeita do que a própria Arte de Deus?

E, pouco depois, vemos Pope a reincidir na falta de rigor (e a fazê-lo no mesmo sentido), ao referir-se à representação propriamente dita:

[...] *true Expression*, like th' unchanging *Sun*,
Clears, and *improves* whate'er it shines upon,
It *gilds* all Objects, but it *alters* none¹⁶.

O *wit* é o verdadeiro impulso criativo, o primeiro dos conceitos que no *Essay on Criticism* contempla, efectivamente, a possibilidade de inovação literária. Pois, num quadro conceptual estritamente racionalista, baseado numa concepção

¹⁵ *Ibidem*, vv. 297 ss..

¹⁶ *Ibidem*, vv. 315 ss..

mimética da literatura, à criação não era deixado espaço algum. Tal quadro constituiria uma opção teórica que, levada a sério pelos artistas, se tornaria por certo insustentável devido à estagnação a que, com toda a inevitabilidade, conduziria.

A concepção que mais claramente se revela contrária à vertente racionalista do *Essay*, no entanto, é a noção de *poetic licence*, diametralmente oposta à noção de regra — que, aliás, historicamente, vai acabar por destruir. Imediatamente após reiterar a importância da obediência às regras e que «To copy *Nature* is to copy *Them*», diz Pope, reduzindo, não sem um elevado grau de (pelo menos aparente) ingenuidade, uma incoerência grave a um simples e quase imperceptível «yet»:

Some Beauties yet, no Precepts can declare,
For there's a *Happiness* as well as *Care*.
Musick resembles *Poetry*, in each
Are *nameless Graces* which no *Methods* teach,
And which a *Master-Hand* alone can reach.
If, where the *Rules* not far enough extend,
(Since *Rules* were made but to promote their End)
Some Lucky LICENCE answers to the full
Th' Intent propos'd, *that Licence* is a *Rule* ¹⁷.

Revela-se altamente insatisfatório (diríamos mesmo: patético) chamar regra à liberdade poética. O sublime não se coaduna com normativismos. Temos, assim, que esta dimensão do *Essay* é, em absoluto, e apesar dos esforços de conciliação de Pope, de essência contrária à dimensão racionalista. Já nos surge a noção de génio que mais tarde vai dar que falar, já nos é afirmada a insuficiência das regras, já se entrevê uma realidade para além do alcance da Razão. E a metáfora de Pégaso é, ainda que subtilmente, mais arrojada ainda:

Thus *Pegasus*, a nearer way to take,
May boldly deviate from the common Track ¹⁸.

Como diz Duncan Isles, tal metáfora, «if taken at its face value, would imply that the great writer (as a winged creature in the image) can not only 'deviate' from the 'common Track', but dispense with it entirely, thereby demonstrating that the creative insight of a great poet is perfectly capable of discovering its own principles» ¹⁹. O que isto veio a significar na história das mentalidades e da cultura, e na história da literatura e das teorias literárias enquanto suas partes integrantes, é o que veremos a seguir.

¹⁷ *Ibidem*, vv. 141 ss..

¹⁸ *Ibidem*, vv. 150 s..

¹⁹ ISLES, Duncan — *Pope and Criticism*, in Peter Dixon (ed.), «Alexander Pope», 1.ª ed., London, G. Bell & Sons, 1972, p. 264.

III

Temos, desta forma, duas tendências poetológicas claramente distintas no seio do *Essay on Criticism*, que poderemos desde já designar por *tendência racionalista* e *tendência pró-romântica* (ou *proto-romântica*). Enquanto tendências poetológicas são também, como estabelecemos logo no início, tendências ao nível da reflexão epistemológica, e onde há duas tendências epistemológicas haverá, necessariamente, duas formas diferentes de pensar o mundo. Verificámos ainda que as duas tendências apontadas não são coerentes entre si, donde procede que as *Weltanschauungen* e as estruturas mentais que lhes correspondem serão, do mesmo modo, inconciliáveis. Tivemos oportunidade de ver, a propósito da tendência poético-epistemológica que nela se funda, os traços mais significativos da *cosmovisão neo-clássica*²⁰. É chegado o momento de nos debruçarmos sobre a *cosmovisão romântica*, para a qual aponta a tendência que, no *Essay*, se distancia da poética racionalista-mimética, centrando-se nos conceitos de *wit*, de génio, de liberdade poética. Daremos particular atenção àquilo que nela é antitético em relação à cosmovisão precedente.

A melhor maneira de começar será, talvez, pelos próprios textos poéticos, observando a realidade que aí é representada. O poema de Thomas Wade intitulado «The Winter Shore» retrata uma paisagem tipicamente romântica, uma paisagem, por assim dizer, fluida, líquida, em que cada ser tem contornos extremamente vagos e se parece por vezes fundir com os seres que o circundam. Nada temos aqui da realidade estável e definida do *Essay on Man* nem da crença em que «Nature to all things fix'd the Limits fit»²¹. O Ser está em contínua transformação desde tempos sem memória, e não é possível dizer-se onde estão os seus limites, nem se os há realmente:

Vast slimy masses hardened into stone
 Rise smoothly from the surface of the Deep,
 Each with a hundred thousand fairy cells
 Perforate, like a honeycomb, and, cup-like,
 Filled with the sea's salt crystal — the soft beds
 Once of so many pebbles, thence divorced
 By the continual waters, as they grew
 Slowly to rock. The bleak shore is o'erspread
 With sea-weeds green and sere, curled and dishevelled
 As they were mermaids' tresses, wildly torn
 For some sea-sorrow. The small mountain-stream,
 Swollen to a river, laves the quivering beach,
 And flows in many channels to the sea
 Between high shingly banks, that shake for ever²².

²⁰ Adoptamos esta designação por comodidade. Vimos já que tal cosmovisão não era exclusiva dos neo-clássicos. (O termo «neo-clássico», aliás, não é da área da história das mentalidades, mas sim das artes.)

²¹ *An Essay on Criticism*, v. 52.

²² Vv. 14 ss., in KERMODE, Frank; HOLLANDER, John (gen. eds.) — *The Oxford Anthology of English Literature*, New York/London/Toronto, Oxford University Press, s.d.,

Cada ente é de algum modo difuso, e o poema deixa-nos com a sensação de que o todo, aparentemente caótico, participa de uma realidade-outra (ou de um nível da realidade mais profundo) que não a que nos revela a experiência sensível, uma realidade para além de toda a contingência que conferirá a devida coerência a este estado de permanente mutação da paisagem, e que constitui aquilo de que o poeta, em última análise, nos fala:

A mighty change it is, and ominous
Of mightier, sleeping in Eternity ²³.

Se isto é, com a máxima clareza possível, contraditório em relação ao conteúdo do *Essay on Man* (nomeadamente da Epístola I, que trata, como diz o Argumento, «Of the Nature and State of Man, with respect to the UNIVERSE»), que é um texto de carácter filosófico, mais aparente ainda o contraste se tornará se atentarmos num texto neo-clássico que tenha, como «The Winter Shore», um carácter, digamos, paisagístico. Tomemos como exemplo os três dísticos seguintes de Pope:

Here Hills and Vales, the Woodland and the Plain,
Here Earth and Water seem to strive again,
Not *Chaos*-like together crush'd and bruis'd,
But as the World, harmoniously confus'd:
Where Order in Variety we see,
And where, tho' all things differ, all agree ²⁴.

Vemos que os neo-clássicos não negavam a diversidade dos seres existentes (nem sequer poderiam negá-la face à sua evidência). A diferença não está aí. O que distingue estes versos dos que citámos anteriormente é a afirmação de que cada ser contém em si a sua própria essência, sendo o que é enquanto não é o que os outros são. Não há confusões possíveis, o mundo não é nenhum caos porque a possibilidade da sua compreensão se nos oferece na evidente coerência da sua própria existência: as montanhas são claramente distintas dos vales, os bosques claramente distintos das clareiras. A terra é terra por oposição à água, a água é água porque não é terra. A harmonia de tudo isto está à flor da realidade, tudo é perfeitamente claro sem que seja necessário recorrer a qualquer princípio que transcenda esse nível da existência senão Deus (que é tão evidente para qualquer um como haver vales e haver montanhas, embora possamos argumentar que o é de uma forma diversa). Em «The Winter Shore» já nada se passa assim.

Vol. II, p. 590. A indefinição da realidade surge logo no início, implícita na ambiguidade do termo «shore» presente no título: trata-se de terra ou mar, ou ambas as coisas ao mesmo tempo?

²³ *Ibidem*. vv. 1 s.. Assim também no soneto «Mutability», de Wordsworth, mas aí é a essência que se afirma face à contingência: «Truth fails not; but her outward forms that bear / The longest date do melt like frosty rime» (vv. 7 s., in HAYDEN, John O. (ed.)—*William Wordsworth: The Poems*, 1.^a ed., Harmondsworth, Penguin, 1977, Vol. II, p. 498).

²⁴ *Windsor-Forest*, vv. 11 ss..

Esta intuição de um «algo mais» que, subjacente à realidade sensível, é o seu íntimo fundamento, torna-se autêntica matéria da poesia, por exemplo, de um William Blake. Nas palavras de C. M. Bowra, «Though Blake had a keen eye for the visible world, his special concern was with the invisible. For him every living thing was a symbol of everlasting powers, and it was these which he wished to grasp and to understand». E Bowra explica, neste mesmo sentido, o dístico de *Auguries of Innocence*:

A Robin Red breast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage.

«Blake's robin redbreast is itself a spiritual thing, not merely a visible bird, but the powers which such a bird embodies and symbolizes, the free spirit which delights in song and in all that song implies. Such a spirit must not be repressed, and any repression of it is a sin against the divine life of the universe. Blake was a visionary who believed that ordinary things are insubstantial in themselves and yet rich as symbols of greater realities. He was so at home in the spirit that he was not troubled by the apparent solidity of matter. He saw something else: a world of eternal values and living spirits.»²⁵

O mundo dos românticos, então, está longe de ser uma Ordem de entes que o Homem conhece de forma precisa e que são, de certo modo, aquilo que parecem. É um mundo penetrado de uma qualquer espiritualidade (cujo conteúdo não é nunca definido), em que determinados princípios eternos, determinados valores imutáveis ditam as suas leis à realidade imediatamente apreensível pelos cinco sentidos. Mas o verdadeiro mundo, a autêntica realidade, essa não se vê nem se escuta nem se cheira, só é passível de apreensão por um poder que nem todos os indivíduos possuem, apenas os poetas e as crianças: a Imaginação.

A Imaginação é a faculdade simultaneamente criadora e reveladora — a noção de criação poética no Romantismo sempre hesitará entre a poesia como revelação da realidade ultra-sensorial e a poesia como criação de novas realidades, e ser-nos-á útil ter em mente as duas concepções, que frequentemente até se fundiram (ou confundiram)²⁶. Em todo o caso, a Imaginação é aquilo

²⁵ BOWRA, C. M. — *The Romantic Imagination*, London, Oxford University Press, 1964, pp. 14 s.. É de notar o quanto isto tem de discordante do fenomenismo lockeano, contra o qual, aliás, os românticos em geral — e Blake em particular — se insurgiram (cf., e.g., IDEM — *Ibidem*, capt. 1).

²⁶ «[...] each major High Romantic poet either argues or sometimes verges on assuming that the Imagination can both perceive and at least half-create reality and truth, far more reliably than any other mode of apprehension.» (KERMODE et al. — *op. cit.*, Vol. II, p. 6)

Registe-se, de passagem, que já Shakespeare antecipara a afirmação dos poderes ordenadores e constituintes do dizer poético — com conotações, diga-se, difíceis de determinar — pelo estabelecimento de uma relação entre o plano da realidade material e o plano da realidade ideal (cf. *A Midsummer-Night's Dream*, Acto V, Cena I, vv. 12-17). Não se encontra no âmbito da nossa presente tarefa, porém, analisar o significado desta coincidência.

Voltando ao objecto primordial da nossa atenção, repare-se ainda que a noção de criação poética não está ausente do *Essay on Criticism*. Nos versos 476 a 493, Pope oferece-nos a visão

que a poesia exprime — Shelley afirma-o expressamente ²⁷ —, e devemos entender esta afirmação de duas maneiras: a poesia exprime, em linguagem necessariamente metafórica e/ou simbólica, o próprio *trabalho* da Imaginação, a Imaginação como princípio activo ²⁸; e a poesia exprime também (e, eventualmente, em simultâneo) o *resultado* do trabalho imaginativo, a realidade que a Imaginação revela ou institui em si mesma ²⁹, dependendo do ponto de vista adoptado por cada autor.

Deste modo, a natureza deixa de ser o fim da representação poética e torna-se uma etapa do processo imaginativo, etapa essa que é necessário ultrapassar para se atingir a presença das qualidades metafísicas que se aspira a conhecer e a dar a conhecer no texto. A essência da poesia passa a residir na interioridade do poeta, em vez de no mundo exterior: não é já a imitação da natureza que se preceitua e se ensaia, é agora a descoberta da essência que se sabe existir algures por trás dessa natureza superficial que se tenta, é o sentido da «íntima realidade das coisas», na frase de Pessoa, que é preciso recuperar, porque entretanto se perdeu ³⁰, e o caminho é o oposto do que fora apontado como certo até ao momento: o caminho agora é subjectivo

de um verdadeiro *fiat lux* protagonizado pelo poeta, a génese de um mundo («a new World») diferente do mundo empírico. E o mais surpreendente é que a «bright Creation» (compare-se com o uso do mesmo adjectivo no verso 70!) do poeta é mesmo válida. O único problema que se põe a esse heterocosmos é a transitoriedade da língua, e não o valor da criação em si. Uma interpretação à luz das categorias platónicas de forma e substância revelará que, se a obra se desintegra, é por insuficiência da substância, e não por falta de valor intrínseco à forma. Este passo do *Essay on Criticism*, portanto, encontra-se, no seu idealismo, muito próximo de determinadas concepções que viriam a caracterizar o espírito romântico.

²⁷ «Poetry, in a general sense, may be defined to be 'the expression of the imagination' [...]» (SHELLEY, P. B. — *A Defence of Poetry*, in KERMODE et al. — *op. cit.*, Vol. II, p. 746.)

²⁸ Para Harold Bloom, o que temos na poesia romântica é essencialmente a saga da Imaginação na sua luta permanente contra a resistência que lhe oferece a realidade sensorial ou «primária» (o termo é nosso), obstáculo ao desenrolar do processo de criação: «The creative process is the hero of Romantic poetry, and imaginative inhibitions, of every kind, necessarily must be the antagonists of the poetic quest» (BLOOM, Harold — *Poetics of Influence*, New Haven, Henry R. Schwab, 1988, p. 24). Coleridge parece justificar esta interpretação ao escrever: «The imagination is the distinguishing characteristic of man as a progressive being [...]. Men of genius and goodness are generally restless in their minds in the present, and this, because they are by a law of their nature unremittingly regarding themselves in the future, and contemplating the possible of moral and intellectual advance towards perfection» (RICHARDS, I. A. (ed.) — *The Portable Coleridge*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 401-402).

²⁹ Assim o diz Novalis: «Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer». (*Werke und Briefe*, München, Winkler-Verlag, s.d., p. 423).

Convém observar que não nos é possível aqui deter sobre a concepção romântica de Imaginação poética mais do que o puramente essencial para a análise dos problemas epistemológicos levantados, ao nível da criação e da representação, no *Essay on Criticism*.

³⁰ O Romantismo foi, a um tempo, causa e consequência imediata desse abalo das consciências que determinou o início da era contemporânea e que podemos considerar composto por elementos que, embora interligados, são de naturezas diversas. Assim, é possível, em nossa opinião, definir quatro planos de acção condicionantes desta alteração em tantos aspectos radical das mentalidades:

a) no plano sócio-económico, destaque-se a afirmação dos interesses da burguesia (designadamente da burguesia industrial) à sociedade global, que corresponde ao desmoronamento definitivo da ordem feudal, e suas consequências civilizacionais (cf. BLOOM — *op. cit.*, pp. 3 ss.:

(«Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg»³¹) e irracional, não exterior e transparente. Às ideias claras e distintas de Descartes, o supremo racionalista, substitui-se a vivência onírica e imaginativa que restitui a Ordem ao mundo ao penetrar no coração das coisas ou ao criar a própria realidade verdadeira num gesto que, face à mentalidade tradicional, só poderia ser considerado uma heresia ou, no mínimo, uma gravíssima blasfémia.

O caminho do poeta é, assim, o da solidão. A poesia romântica é eminentemente a-social, na medida em que é a expressão de um egocentrismo que, mesmo quando não atinge o extremo de afirmar que é o sujeito que institui a realidade que representa, apresenta a solidão como condição inalienável da criação poética e da vivência própria do poeta, como elemento imprescindível à ambicionada penetração nas raízes do Ser, frequentemente conotada com uma participação na Ordem divina por parte do artista:

I long for scenes, where man hath never trod
 A place where woman never smiled or wept
 There to abide with my Creator, God;
 And sleep as I in childhood, sweetly slept,
 Untroubling, and untroubled where I lie,
 The grass below — above the vaulted sky³².

«[...] the Romantic age saw the end of an older, pastoral England and the beginning of the England that may be dying now», etc.);

b) no plano filosófico, o surgimento das ideias revolucionárias de Rousseau e o desenvolvimento do idealismo kantiano no sentido do subjectivismo idealista por Fichte e por Schelling;

c) no plano literário, uma corrente sentimental que germinou, na Alemanha como na Inglaterra, no século de setecentos à revelia do racionalismo dominante, e as teorias da genialidade que, embora originalmente lhe fossem independentes, acabaram por se concentrar em torno do *Sturm und Drang* (e cujo reflexo no texto estético se pode ver claramente, por exemplo, em *Die Leiden des jungen Werther* e na poesia do Goethe dos anos que se seguiram a 1770);

d) no plano dos acontecimentos políticos, finalmente, o advento da Revolução Francesa (cujos princípios ideológicos, é certo, estavam já, em larga medida, contidos na Revolução Americana, mas esta última foi de importância menor por não ter tido impacto significativo sobre as mentes do Velho Continente). A Revolução Francesa foi um marco determinante no processo de desmoronamento de uma cosmovisão que imperava havia já mais de dois milénios: de repente, o rei, colocado por Deus no trono, era deposto e decapitado num gesto herético daqueles que, em princípio, seriam os seus súbditos submissos e sem direito à mínima contestação da autoridade. (O argumento tradicional a favor do *status quo* é, aliás, o de Pope em *An Essay on Man*, I, vv. 129 s.: «And who but wishes to invert the laws / Of ORDER, sins against th' Eternal Cause.») Para uma mentalidade conservadora, tal não poderia deixar de constituir uma impiedade. Para as mentalidades progressistas, a Revolução significou a instauração de uma nova Ordem, largamente preferível à anterior — e é conhecido o impacto que o acontecimento teve em Wordsworth, Coleridge e outros, apesar da decepção posterior.

Estes factores ter-se-ão motivado reciprocamente e, no seu conjunto, motivado a verdadeira *revolução* (a palavra não é perigosa se conservarmos em mente que as transformações deste tipo são extremamente lentas — atente-se no período de tempo pelo qual se estendem os elementos acima enumerados) das mentalidades que constituiu o Romantismo, com o surgimento de uma nova cosmologia, uma nova antropologia, uma nova estética (de facto, uma estética propriamente dita, e não já uma poética, conforme veremos), etc..

³¹ NOVALIS — *op. cit.*, p. 342.

³² CLARE, John — *Selected Poetry and Prose*, ed. Merryn e Raymond Williams, London, Methuen, 1986, p. 194.

Acrescentamos um exemplo extremamente significativo do Romantismo português, extraído de *Eurico o Presbítero*, de Herculano: «O mundo actual nunca poderá entender plenamente o

O tema da união puramente espiritual com Deus insere-se na aspiração do romântico ao Infinito, à Eternidade, ao Inefável presente no Ser de que nos fala Novalis: «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge»³³. É, portanto, uma ambição nunca satisfeita, uma intenção nunca consumada, dando origem a uma *Sehnsucht* depressiva que se exprime tanto como desagrado em relação ao presente (a fuga no tempo como no espaço foi marcante no período romântico e é visível — citamos exemplos quase casuais — no romance histórico de Scott e no *Kubla Khan* de Coleridge), como como desespero em relação ao futuro, como até naquela curiosa confluência do *bon sauvage* de Rousseau e da reminiscência platónica, diametralmente opostos ao racionalismo e ao empirismo que dominaram o pensamento doutrinário neo-clássico, que constitui o fundo da ode de Wordsworth *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*:

Thou [a criança], whose exterior semblance doth belie
 Thy Soul's immensity;
 Thou best Philosopher, who yet dost keep
 Thy heritage, thou Eye among the blind,
 That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
 Haunted for ever by the eternal mind, —
 Mighty Prophet! Seer blest!
 On whom those truths do rest,
 Which we are toiling all our lives to find,
 In darkness lost, the darkness of the grave;
 Thou, over whom thy Immortality
 Broods like the Day, a Master o'er a Slave,
 A Presence which is not to be put by;
 Thou little Child, yet glorious in the might
 Of heaven-born freedom on thy being's height,

afecto que, vibrando-me dolorosamente as fibras do coração, me arrastava para as solidões marinhas do promontório, quando os outros homens nos povoados se apinhavam à roda do lar aceso e faltavam [sic] das suas mágoas infantis e dos seus contentamentos de um instante. [...]

Arrastava-me para o êrmo um sentimento íntimo, o sentimento de haver acordado, vivo ainda, êste sonho febril chamado vida, e de que hoje ninguém acorda, senão depois de morrer. Sabeis o que é êsse despertar de poeta?

É o ter entrado na existência com um coração que transborda de amor sincero e puro por tudo quanto o rodeia, e ajuntarem-se os homens e lançarem-lhe dentro do seu vaso de inocência lódo, fêl e peçonha e, depois, rirem-se dele. [...]

É o perceber à custa de amarguras que o existir é padecer, o pensar descreer, o experimentar desenganar-se, e a esperança nas coisas da terra uma cruel mentira de nossos desejos, um fumo tênue que ondeia em horizonte aquém do qual está assentada a sepultura.

Êste é o acordar do poeta. Depois disso, nos abismos da sua alma só há para mandar aos lábios um sorriso de desprezo em resposta às palavras mentidas dos que o cercam, ou uma voz de maldição desabridamente sincera para julgar as acções dos homens.

É então que para êle há unicamente uma vida real — a íntima; unicamente uma linguagem inteligível — a do bramido do mar e do rugido dos ventos; unicamente uma convivência não travada de perfídia — a da solidão.» (HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*, ed. crítica dir. e pref. por Vitorino Nemésio, 41.^a ed., Porto. Livraria Bertrand, s.d., pp. 27 s.. As notas críticas foram suprâmidas.)

³³ *Op. cit.*, p. 339.

Why with such earnest pains dost thou provoke
The years to bring the inevitable yoke,
Thus blindly with thy blessedness at strife?
Full soon thy Soul shall have her earthly freight,
And custom lie upon thee with a weight,
Heavy as frost, and deep almost as life!³⁴

O poeta romântico assume-se, de maneira diversas que vão da simples analogia da Criação ao entendimento literal de tal pretensão, como alguém muito próximo de uma condição transcendente, de uma realidade que é a realidade, da essência do Ser, do Infinito, da Eternidade ou, se lhe quisermos chamar simplesmente isso, de Deus, independentemente da posição que a cosmologia tradicional lhe teria reservado como indivíduo da espécie humana³⁵. O poeta romântico é o génio que se orgulha das suas diferenças em relação ao homem comum e as cultiva, é o indivíduo que assume a sua natureza como a de uma absoluta idiossincrasia e que exerce o seu mister de criador e de profeta (ora com a tónica posta numa qualidade, ora com a tónica na outra) completamente à margem (e acima) da realidade chã que constituem e lhe oferecem os outros homens, porque essa realidade, na sua mesquinhez, lhe não interessa face à imensidão da Eternidade e à própria grandeza do sujeito, as duas únicas coisas que verdadeiramente o seduzem.

IV

Uma investigação acerca do Classicismo e do Romantismo — que não são o objecto central deste trabalho, mas que, em todo o caso, temos necessidade de considerar atentamente — que se pretenda minimamente séria e aprofundada não pode ficar-se, no entanto, por aqui. Depois de inventariadas as características «externas» de cada um daqueles complexos, é necessário ir mais longe, compreender que tais características são manifestações, respectivamente, de um espírito neo-clássico e de um espírito romântico³⁶, e que, se cada um desses espíritos gerou e foi simultaneamente gerado por uma cosmovisão, uma antropologia, uma ética, uma poética e uma epistemologia próprias

³⁴ Vv. 109-129, in ed. cit., Vol. I, p. 527. Observe-se que este poema é, como o *Essay on Criticism* e mesmo de forma mais explícita, uma Epistemologia poética. Uma análise comparativa dos dois textos segundo esta orientação poderia, sem dúvida, constituir tarefa interessante.

³⁵ O poeta é aquele que «on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise» (COLERIDGE, S. T. — *Kubla Khan*, vv. 53-54, in «Poetical Works», ed. E. H. Coleridge, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 298). Aproveitamos para referir que o fantástico de Coleridge é, provavelmente, o mais perfeito contrário que pode ser oferecido, no âmbito da literatura inglesa, do preceito clássico de *mimesis* e da natureza como *common sense*.

³⁶ Não nos referimos a um *Zeitgeist* qualquer de conotações organicistas mas ao máximo denominador comum que poderemos encontrar nas manifestações culturais (entendendo aqui a cultura no seu sentido mais lato) de determinada situação histórica, os traços dominantes que constituem os elementos determinantes — sendo comum que, na situação histórica seguinte, alguns dos traços até aí não-dominantes se tornem os mais significativos, do que é um bom exemplo, numa dada perspectiva, a matéria do nosso estudo.

que se não ajustam às constituintes do outro, então podemos concluir que as estruturas mentais que lhes correspondem serão igualmente inconciliáveis³⁷.

Sustentamos neste ponto, portanto, que há estruturas de pensamento dominantes em cada época que são o fundamento das diversas manifestações culturais. Sem querermos cair no subjectivismo ontológico que tanto foi do gosto dos românticos, podemos afirmar que, no que diz respeito às formas culturais (entre elas a literatura), o mundo não existe em si mas antes como realização do espírito, existe apenas na medida e nos termos em que é apreendido. O que fundamentará cada um dos sistemas conceptuais que temos vindo a estudar será, então, uma determinada concepção da psicologia humana, que nos servirá de prova — como se mais provas fossem precisas — de que o *Essay on Criticism* contém, realmente, uma contradição central irreductível a qualquer fórmula simples e coerente.

Teremos, assim, que analisar as duas psicologias — a racionalista e a romântica — em separado. Quer-nos parecer que é viável exprimir a essência de cada uma em duas fórmulas (as primeiras tendo a ver com a psicologia propriamente dita, as outras, que nós fazemos derivar da ética mas que são, de facto, uma consequência das concepções antropológicas vigentes, dizendo-lhe respeito indirectamente) que evidenciam já, na sua concisão, a franca oposição mútua que as caracteriza. Deste modo, temos: a) para o Classicismo: universalismo e conformismo; b) para o Romantismo: individualismo e desejo de auto-superação. Clarifiquemos estas formulações.

O Classicismo baseava o seu entendimento da espécie humana, em larga medida, na suposição ou crença numa essência da Humanidade que, presente em todos os indivíduos independentemente das coordenadas de tempo e espaço, se impunha à evidência sempre que o Homem era objecto de reflexão³⁸. Essa essência, essa característica a-pessoal de cada um, era a Razão (ou *common sense*, como era comumente designada) — e daí poder-se considerar a psicologia do pensamento neo-clássico um universalismo racionalista.

Por outro lado, este racionalismo sustentou a convicção de que, sendo a Razão universal o fundamento de todos os valores, esses valores terão também que ser universais, o que, associado aos pressupostos físico-teológicos gozando de ampla divulgação na época, conduziu a um imobilismo ou conformismo bem patente em preceitos como o de contentamento antropológico³⁹, o de acatamento respeitoso dos exemplos constituídos pelas autoridades reconhecidas ou o de imitação da natureza. A palavra de ordem «Whatever IS, is RIGHT» era, efectivamente, uma palavra *de ordem*: a manutenção da ordem, da hierarquia

³⁷ Pelo menos à luz da lógica. Mas o facto é que o espírito neo-clássico nunca conseguiu ser totalmente racionalista — veja-se a poética de Pope, a de Boiteau, a de Lessing, ou, a um nível diferente, as várias teodiceias que a época gerou —, tal como foi impossível ao espírito romântico remeter-se a um estrito irracionalismo — o que, aliás, muitos dos grandes românticos nunca pretenderam

³⁸ Abstemo-nos de documentar esta e muitas das afirmações seguintes por elas já terem sido sustentadas, com a devida comprovação, por Tillotson (vd. supra, nota 2) ou por nós próprios, a propósito de uma questão ou de outra, anteriormente.

³⁹ Designamos assim o sentimento que dá azo a afirmações como a que transcrevemos: «Then say not Man's imperfect, Heav'n in fault; / Say rather, Man's as perfect as he ought» (*An Essay on Man*, I, vv. 69 s.).

(no cosmos como na sociedade) era um objectivo central, e a secundarização das diferenças individuais face ao universalmente humano uma condição imprescindível à realização do ideal que consistia precisamente na superação dessas diferenças. Para tal era necessário que o indivíduo se sujeitasse à lei de todos (que era também, dizia-se, a dele enquanto Homem), e o Classicismo apresenta esta necessidade como um imperativo da própria Razão, isto é, fundamenta no universalismo racionalista a necessidade social de nivelamento das idiossincrasias⁴⁰, o que corresponde, pela via inversa, a afirmar da própria natureza da psicologia humana a tendência para o conformismo face a imperativos de ordem superior.

O Romantismo, longe de pretender limitar as vivências e as capacidades psicológicas ao meramente racional, vai, muito pelo contrário, acentuar aquela dimensão da mente que o Classicismo votara ao esquecimento — a valorização do fenómeno onírico e do irracional em geral foi já referida. A mente humana adquire poderes extraordinários. O poeta é o *daimon* que cria a realidade ou, mesmo quando a não cria, é aquele que tem um poder cognitivo especial. Em ambos os casos, o nome que dá a esse poder é *Imagination*, a faculdade mais importante do ser humano porque a única que lhe permite penetrar nos segredos da realidade e participar desse mundo da existência transcendente que é o mundo da Eternidade.

A psique do romântico, pela sua natureza, não tende ao estatismo mas à busca, à construção. O romântico é um indivíduo mais ambicioso do que o neo-clássico e, logo, mais insatisfeito; mais activo, mas também mais instável. E a correspondência psique-sistema de representação da realidade verifica-se, mais uma vez, de forma perfeita: a mente é instável como o mundo e, mais importante ainda, a mente, como o mundo, não é, em grande parte, compreendida — é o que nos diz «The Tyger», de William Blake:

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?⁴¹

O poema, significativamente incluído nas *Songs of Experience*, representa a descoberta, por parte do poeta, da complexidade do seu próprio ser, e a descoberta da complexidade do mundo — um mundo que nada tem de parecido com o que Pope nos apresenta no *Essay on Man*. Complexidade e mistério, ferocidade e espantoso poder de sedução. Fundamental é a multiplicidade de leituras que o símbolo à volta do qual se constrói o texto permite: ou o tigre do poema possui um referente concreto no mundo empírico — seria esta

⁴⁰ A ordem social da *Augustan Age* fundou-se, em larga medida, sobre as feridas ainda mal saradas dos conflitos do século XVII, como narra o próprio Pope em *Windsor-Forest*: «She [i.e., *Abion*] saw her Sons with purple Deaths expire, / Her sacred Domes involv'd in rolling Fire, / A dreadful Series of Intestine Wars, / Inglorious Triumphs and dishonest Scars. / At length great ANNA said — Let Discord cease! / She said, the World obey'd, and all was Peace!» (vv. 323 ss.).

⁴¹ BLAKE, William — *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, 1.^a ed., Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 125.

a interpretação mais óbvia, mas a menos autorizada face ao contexto da obra do autor; ou ele simboliza uma dimensão da psicologia do poeta — interpretação já mais consequente; ou ainda, indo mais longe e orientando a nossa leitura pelo subjectivismo ontológico que marcou grande parte do Romantismo, o tigre é um elemento da psique do poeta e, *como tal*, uma realidade (a *única* realidade, de facto) perfeitamente válida e fundamentada — interpretação que nos interessa sobremaneira.

Que os vários sentidos sejam veiculados pelo mesmo símbolo, aliás, não pode senão sugerir uma relação muito íntima entre mundo interior e mundo exterior ao indivíduo. Estamos, desta forma, na iminência de duas afirmações possíveis com consequências vastíssimas: a afirmação de um subjectivismo metafísico ou (hipótese semelhante mas, em todo o caso, distinta) a elevação da subjectividade pura a subjectividade transcendental absoluta. Trata-se, em ambos os casos, de afirmações bem românticas que, se atentarmos no pensamento de filósofos tão significativos como um Fichte e um Schelling, podemos identificar como sendo, respectivamente, a interpretação que os românticos em geral tiveram, se bem que erroneamente, dos seus sistemas, e o conteúdo efectivo destes ⁴².

O Romantismo, então, veio alargar a concepção da psicologia humana, verificando a existência de uma complexidade muito maior do que aquela que o Classicismo lhe concedia, descobrindo capacidades nunca imaginadas (pelo menos «oficialmente») por um neo-clássico, explorando as margens do racional, revelando conflitos interiores inculcados. O Romantismo foi a glorificação da excepção face à espécie, da Imaginação face à Razão, da realidade que não está patente (porque é preciso construir ou descobrir) face à realidade presente. Na parte seguinte, a última, do nosso ensaio, tentaremos rematar a nossa síntese de Classicismo e Romantismo, retomando a perspectiva crítica e a análise epistemológica para cuja etapa final temos vindo a preparar o caminho.

V

Qualquer reflexão sobre a literatura (ou qualquer das outras artes) terá que se debater, mais tarde ou mais cedo, com o problema da definição do valor estético: a Beleza. O que é a Beleza? Onde é que ela se encontra, como é que ela se realiza? Não pretendemos, obviamente, tentar aqui uma resposta da nossa autoria a estas questões, mas antes observar como elas foram resolvidas por neo-clássicos e românticos.

Facto que é determinante para a nossa análise epistemológica, pois é ele que a sustenta, tanto uns como os outros conceberam a poesia como algo de intimamente ligado à realidade, como uma verdade ⁴³. Nem a literatura neo-clássica nem a literatura do Romantismo foram literaturas, pelo menos teoricamente, de alienação, antes pelo contrário. A diferença essencial residiu

⁴² Cf., e.g., LOVEJOY, Arthur O. — *The Reason, the Understanding and Time*, Baltimore, Johns Hopkins Press, s.d., passim, em particular pp. 101-113.

⁴³ De certo modo, toda a poesia foi entendida, desde sempre, assim, mas raramente de uma forma tão explícita e com uma tão forte carga ética.

em que, mantendo-se em ambas a ligação fundamental com a realidade, essa realidade foi entendida de maneiras radicalmente diferentes e, com isso, a Beleza também, inevitavelmente, se viu deslocada e concebida de formas que poderíamos, não injustamente, equacionar em polaridades absolutas.

A Beleza neo-clássica era, como todos os outros valores, um produto da Razão universal. Assim concebida, ela residia, na prática, muito menos no poeta que a exprimia (o Classicismo sempre rejeitou, na medida do possível, a subjectividade) do que no público, a grande massa humana para a qual o poeta olhava em busca do universal que se fundava no (e frequentemente se designava por) *common sense*, termo que exprimia, em estética como em ética, o conceito fundamental desse propósito de nivelamento de idiossincrasias em prol da harmonia colectiva no qual consistiu, em larga medida, a ideologia neo-clássica.

A literatura do Classicismo apresenta, assim, graças a esse *voluntarismo comunitário*, uma carga didáctica muito acentuada, bem como um carácter essencial de urbanidade: a sua função é, principalmente, a de fomentar a coesão social, para o que se julga imprescindível reduzir ao mínimo as diferenças individuais. Daí os padrões estéticos serem, em última análise, definidos pela comunidade dos leitores, e o homem de Letras ter que se submeter à autoridade dos patriarcas da tradição cultural do tempo — um Homero, um Aristóteles...⁴⁴ —, seguindo o seu exemplo no exercício do mister de poeta⁴⁵. Acima de tudo, do ponto de vista da acção social da literatura, o poeta não deve nunca ofender os leitores com os seus versos — e a capacidade crítica (*Judgment*) deve estar sempre presente para que se não perca essa grande virtude civilizada que é o decoro.

A arte neo-clássica é, nesta perspectiva, uma arte democrática: faz-se claramente *com* o povo (no qual o poeta se insere), *pelo* povo e *para* o povo (pois se acredita que se lhe está a dar aquilo que ele quer ou de que ele necessita); e o «poder», o fundamento do valor estético, está no *demos* — a comunidade dos leitores que, do ponto de vista da estratificação da sociedade, se pode identificar predominantemente, para o caso inglês como para a generalidade das nações europeias, com uma alta e média burguesia urbanas e uma parte da aristocracia (não a aristocracia tradicional, terratenente, mas uma aristocracia de extracção burguesa relativamente recente).

Assim, a teoria literária neo-clássica concentra-se em torno do preceito de imitação da natureza (que tem como significado primordial a imagem que a sociedade — melhor dizendo: uma parte dela — faz de si própria) e da noção de regra. Não interessa aos neo-clássicos modificar o mundo (tal seria incongruente com a realidade cósmica que se representavam e, de facto, para além de desnecessário, impossível ante a concepção tão limitada que das suas próprias capacidades têm), mas imitá-lo tal como ele é. As regras vêm dar resposta à necessidade epistemológica de objectividade na representação da natureza. Mas,

⁴⁴ Veja-se, a título de exemplo, a galeria de figuras que Pope apresenta na última secção do *Essay on Criticism*.

⁴⁵ E de crítico, também, mas essa é uma parte do conteúdo do *Essay* que nos não interessa verdadeiramente, em virtude da perspectiva de análise que adoptámos.

surpreendentemente, a poética neo-clássica sempre hesitou entre o optimismo epistemológico e o seu contrário. O *Essay on Criticism* é exemplo disso: se Pope umas vezes se compraz nas admiráveis potencialidades do método racionalista, outras vezes, como vimos no final da Parte I do presente estudo, ei-lo que adopta uma posição de cepticismo. A questão torna-se ainda mais problemática se atendermos ao que nos diz da ciência física o epitáfio a Newton:

Nature, and Nature's Laws lay hid in Night.
God said, *Let Newton be!* and All was *Light*.

Enquanto ao cientista é possível atingir a objectividade, o artista mais não pode do que perseverar na tentativa de a alcançar. A objectividade do conhecimento poético é ideal, está em permanente construção, ao contrário da objectividade atingida pela ciência, pelo que a poesia é invariavelmente imperfeita.

A constatação desta diferença (a razão de ser da qual Pope não explica) equivale à afirmação de que a poesia é uma forma de conhecimento não-iluminista, e ainda, se tivermos em conta que ela se caracteriza por aplicar à realidade um sistema apriorístico — ao contrário da ciência, que segue um método indutivo —, isto pode significar a descrença de Pope num sistema explicativo de tipo escolástico (isto é: especulativo e dedutivo), preterido a favor de um método investigativo que parte, inversamente, da experiência concreta para a conceptualização. Ou seja: Pope pode estar a advogar o entusiasmo da inovação e da aventura na poesia contra as autoridades reconhecidas, contra o racionalismo das regras e a imitação da natureza. O que isto, a assim ser, estaria a antecipar é demasiado óbvio para necessitar de explicitação.

Vemos, então, que a poética classicista, de evidente inspiração cartesiana (como dizia Boileau: «Mais nous que la Raison à ses regles engage»⁴⁶), nunca foi capaz de levar os seus princípios básicos às últimas consequências, tendo estado minada por uma contradição irresolúvel que desde sempre manteve entre a sua dimensão fundamental, de pendor racionalista e normativista, e a dimensão subjectivista que no *Essay on Criticism* tem a sua expressão central no conceito de *poetic license*. Mais essencial do que a contradição ao nível da reflexão poetológica é o que, na sua qualidade simultânea de epistemologia, lhe subjaz, pois uma ruptura epistemológica corresponde invariavelmente a uma ruptura no campo das concepções metafísicas: a concepção do mundo que impera no Classicismo revela-se insatisfatória mesmo aos olhos de um neo-clássico como Pope. A vertente pró-romântica cuja presença identificámos no *Essay* é a resposta possível à insuficiência sentida em relação às regras enquanto método do conhecimento poético e, conseqüentemente, a afirmação (prenúncio da apostasia romântica) de que os pressupostos cosmológicos que imperam estão desajustados em relação à realidade. Trata-se da constatação de uma crise no seio do sistema de representação mental do universo.

⁴⁶ BOILEAU, Nicolas — *L'Art Poétique* / *Die Dichtkunst* (ed. bilingue francês-alemão), ed. Ute e Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart, Reclam, s.d., Canto III, v. 44.

O Classicismo contém já, portanto, o gérmen da sua dissolução, o gérmen do Romantismo. No domínio da teorização literária, este não precisa senão de levar as noções de *wit* e de *licence* às consequências às quais elas logicamente conduzem para, destruindo as noções neo-clássicas de regra e de natureza ⁴⁷, instituir o subjectivismo e o individualismo. Substituindo a noção de imitação pela de criação, o Romantismo conferiu ao poeta o lugar central no processo da escrita. A conexão público-autor, tal como estava presente no Classicismo, quebra-se. Se a conotação moral da figura do poeta se mantém, é agora ele quem, destacado dos outros, os conduz, é o poeta quem determina, a partir da sua própria subjectividade, os padrões estéticos, e até quem aponta à sociedade os caminhos do futuro ⁴⁸, não já esta quem define o que deve e o que não deve figurar no texto poético. A literatura já não exprime necessariamente «what oft was thought». O poeta assume-se como um indivíduo autónomo e qualitativamente diferente dos outros, por vezes como um ser divinal que fala aos homens comuns de realidades que eles desconhecem ou que transmuta o mundo no exercício da sua capacidade imaginativa. E, como escreve M. H. Abrams, «The change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology — that is, in the concept of the role played by the mind in perception which was current among romantic poets and critics» ⁴⁹.

Por outro lado, a nova concepção da psicologia humana ditou que também no que concerne aos meios da representação poética as convicções vulgarmente sustentadas se alterassem. A uma correspondência abstracta e convencionalmente motivada entre conteúdo e expressão, delineada *a priori* e de uma vez por todas num sistema de géneros literários, o Romantismo opõe uma motivação individualizada e necessária para essa relação, em que *cada* conteúdo exige e gera uma expressão adequada e, de facto, se desenvolve apenas na medida em que toma essa forma particular. É assim que Wordsworth, no

⁴⁷ A natureza, tal como é entendida pelos neo-clássicos, desaparece, efectivamente, da teorização literária com o advento do Romantismo. A natureza dos românticos é, apesar da manutenção do lexema, um conceito completamente diferente: já não a natureza humana, objecto da representação poética, mas a realidade exterior ao Homem (animal, vegetal, mineral) que, indício de realidades mais profundas e mais vastas, constitui a primeira etapa do processo imaginativo. O que marca de forma determinante esta mudança de significado do termo é não só a mudança do estatuto no processo poético, mas também a mudança do carácter desta categoria na sua relação com os indivíduos: deixa de ser algo que é possuído por todos e *de todos* o objecto a imitar para ser aquilo que *cada um* tem que, por si só e assumindo plenamente a sua individualidade, ultrapassar.

⁴⁸ É assim que Shelley entende o poeta: «Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.» (*op. cit.*, p. 762)

⁴⁹ ABRAMS, M. H. — *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1976, p. 57. Note-se que da metáfora de Pégaso no *Essay on Criticism* para a metáfora da lâmpada (e análogas) não vai um longo caminho.

famoso prefácio a *Lyrical Ballads*, rejeita o que designa por «mechanical device[s] of style», bem como a linguagem convencional «which Writers in metre seem to lay claim to by prescription»⁵⁰. E Coleridge vem a introduzir nos estudos literários a noção de *forma orgânica*, conceito que desenvolve por oposição ao de forma mecânica:

The form is mechanic when on any given material we impress a *predetermined form*, not necessarily arising out of the properties of the material — as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened — The organic form on the other hand is *innate*, it shapes as *it develops itself from within*, and the fullness of its development is one & the same with the perfection of its outward Form. Such is the Life, such the form —⁵¹.

A par da nova psicologia surge um novo discurso crítico, com «The replacement [...] of a mechanical process by a living plant as the implicit paradigm governing the description of the process and the product of literary invention»⁵².

Da transição de Classicismo para Romantismo ressaltam, então, modificações que têm implicações da maior importância para a compreensão do fenómeno literário. O entendimento do mundo e da posição que o Homem nele ocupa altera-se, o mesmo sucede com o estatuto do autor em relação ao seu público, e isto dá-se, significativamente, com o desmoronar da filosofia racionalista e o ressurgimento em força do idealismo, que havia séculos não constituía posição defendida por um grande filósofo. Tudo isto contribui para o que se pode designar como uma passagem de uma poética (normativista, baseada num Universal humano que fundamenta os valores — nomeadamente o Belo —, neste caso a Razão) para uma estética (subjectivista), e implica, naturalmente, uma alteração também no domínio das concepções epistemológicas — e, por um lado, na concepção da psicologia, e, por outro, na concepção do mundo, os dois polos do processo de conhecimento. Somos, pois, chegados à altura de fazer a análise epistemológica a que todas estas considerações, que já vão longas, inevitavelmente nos conduzem.

Constituindo a categoria epistemológica fulcral a objectividade, temos que nos questionar: o que é, então, a objectividade à qual aspiram neo-clássicos e românticos? É, claramente, algo de diferente para uns e outros, porque a realidade considerada também o é. À primeira vista, tanto ao nível epistemológico como ao nível ontológico, a revolução romântica pode parecer uma

⁵⁰ Ed. cit., Vol. I, p. 873 (itálico nosso).

⁵¹ COLERIDGE, S. T. — *Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. R. A. Foakes, s.l., Routledge & Kegan Paul/Princeton University Press, s.d., Tomo I, p. 495 (itálicos nossos; foram suprimidas as indicações diplomáticas). Poderá lembrar-se, a propósito, o que Coleridge diz no Capítulo I da *Biographia Literaria* acerca de Pope e da sua «school of French poetry»: «[...] the matter and diction seemed to me characterized not so much by poetic thoughts as by thoughts translated into the language of poetry» (RICHARDS — *op. cit.*, pp. 441 s.).

⁵² ABRAMS — *op. cit.*, p. 158.

mudança do empírico para o subjectivo, e até o é, mas não com as implicações que os termos usados vulgarmente possuem. Enquanto a arte do Classicismo se concebe como mimética, representando a realidade (*uma* realidade) objectivamente, a arte romântica é criativa. Ela não representa a realidade, ela *institui* a realidade, e com isso institui-se como verdade, superando, portanto, a dualidade sujeito vs. objecto. A arte romântica é, assim, mais objectiva do que a arte neo-clássica, por paradoxal que pareça: esta pretende representar uma realidade mas não o consegue de facto, tenta fazer-se verdade mas a tentativa é vã; aquela, se não há dúvidas acerca da sua subjectividade, porque o(s) mundo(s) que cria e a(s) verdade(s) que institui é uma (são) realidade(s) do espírito, afirma a objectividade dessa subjectividade ao dizer o espírito o fundamento de toda a realidade, e o caminho da subjectividade o (único) caminho da realização do conhecimento e do próprio Real. O romântico não só cria como conhece o mundo na (da) sua interioridade.

Por outro lado, cabe-nos ainda analisar o conceito de objectividade proposto pelo Classicismo. Do carácter, por assim dizer, gregário da literatura neo-clássica e dos aspectos com ele relacionados que vimos atrás ressalta uma falácia indiscutível na definição deste conceito: se os românticos nos propõem o paradoxo de uma *objectividade subjectiva*, o que os neo-clássicos nos apresentam na sua concepção de objectividade é, de facto, uma *inter-subjectividade*. O Classicismo não se representa a realidade, ele representa-se *uma* realidade que corresponde, no fundo, a uma ideologia de grupo que concebe o mundo (o psíquico tanto quanto o físico) como uma existência racional nos seus princípios e no seu funcionamento, e assim à arte, como disciplina de conhecimento, não resta senão a via do raciocínio e da ordem racional na sua ambição de representar objectivamente esse mundo.

An Essay on Criticism: uma poética da objectividade? Sem dúvida que sim (pelo menos na superfície ingénuo dos preceitos enunciados, que nem sempre têm, de facto, o significado que os neo-clássicos lhes conferem), porque, como tivemos oportunidade de observar através do desenvolvimento das várias questões que a obra levanta, a preocupação epistemológica nunca se perde. A «intromissão» de uma tendência subjectivista na poética racionalista não anula este dado, apenas complexifica as suas implicações.

O Classicismo correspondeu, na sua vertente mais característica, a um esforço de racionalização do mundo e do próprio ser humano. Como ideologia, procurou abranger todos os campos da actividade e do pensamento, da filosofia à ciência, da ética à literatura, e não nos parece errado concluir que, dada a sua inequívoca unilateralidade, não poderia ter resistido durante muito tempo à evidência da falsidade que a mina desde a base: pretender impor à realidade um esquema conceptual determinado aprioristicamente que, na sua abusiva simplicidade, a nega e é por ela negado. Uma reacção teria, forçosamente, que surgir, e o Classicismo, em última análise, já continha em si o gérmen dessa reacção.

À nossa época é possível tentar a conciliação dos dois extremos: o nosso mundo não é o mundo racional e definido do *Essay on Man*, não é também o mundo subjectivo, misterioso e perturbado de «The Tyger». Não é totalmente

TRABALHOS DE ALUNOS

conhecido nem radicalmente desconhecido, é ambas as coisas parcialmente e ao mesmo tempo, e assim também nós nos entendemos a nós próprios: não negamos em absoluto a nossa dimensão irracional caindo num mundo monótono, sem mistério nem sedução, nem negamos de todo a nossa dimensão racional caindo no caos ao qual um subjectivismo absoluto inevitavelmente conduz, antes descobrimos ser natureza inalienável do nosso ser a confluência dos dois opostos. Nós descobrimos na complexidade da *concordia discors*, interior e exterior, o caminho (teórico) do equilíbrio. Cabe aos que nos sucederem verificar se o conseguimos concretizar.

Jorge Miguel Bastos da Silva

NOTÍCIAS

Professor Carl Lofmark, M.A., Ph.D., A.K.C.

Após prolongada doença faleceu em 31 de Outubro de 1991 o reputado investigador de literatura medieval, Carl Johann Lofmark. Nasceu em 1936; depois de ter estudado no King's College, Londres, onde foi aluno de Frederick Norman e Arthur Hatto, e em Berlim e Viena, onde contactou com Otto Höfler, começou, na University of London, a sua carreira no ensino; em 1964 fundou o departamento de alemão do St. David's College, o mais antigo estabelecimento de ensino superior do País de Gales. Neste College, posteriormente integrado na University of Wales, Carl Lofmark foi nomeado, em 1972, professor catedrático. Foi com evidente satisfação que Carl Lofmark constatou que, sob a sua tutela, o departamento de alemão, ao qual se juntou, a partir de 1981, uma secção de sueco, se tornou o mais importante centro de estudos germanísticos do País de Gales.

Dedicou-se ao ensino de muitas áreas da literatura e da cultura alemãs, das quais era profundo conhecedor, mas tinha um especial prazer em leccionar aspectos relacionados com a literatura médio-alto-alemã e com a poesia de Goethe e de Heine. Os seus trabalhos de investigação em literatura alemã concentraram-se na área medieval, tendo publicado numerosos artigos e estudos em revistas científicas na Alemanha, na França e na Grã-Bretanha; com o seu primeiro livro *Rennewart in Wolfram's «Willehalm»*, Cambridge, 1972, Carl Lofmark estabeleceu a sua reputação internacional no mundo da germanística. A sua segunda grande obra *The Authority of the Source in Middle High German Narrative Poetry*, Londres, 1981, na qual analisou a relação do poeta medieval com a sua fonte, veio confirmar o seu grande mérito científico. Em 1990, e para acompanhar gravuras do artista polaco Mrożewski, publicou uma tradução parcial, para inglês, do *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Carl Lofmark era essencialmente um especialista na obra deste importante poeta medieval, tendo sido membro, desde a sua fundação, da *Wolfram von Eschenbach-Gesellschaft*.

Durante largos anos ensinou também literatura sueca, tendo-se debruçado com particular interesse sobre o poeta setecentista Bellman e o escritor moderno Söderberg; deste escritor ateu publicou, em 1987, traduções, para inglês, de vários contos. O ateísmo era uma das facetas marcantes da vida de Carl Lofmark, tendo sido nomeado, em 1985, membro honorífico da *Rationalist Press Association*, organismo para o qual publicou vários artigos e, nos últimos anos da sua vida, dois livros que tiveram uma notável aceitação: *Does God exist?*, Londres, 1990 e *What is the Bible?*, Londres, 1990.

Carl Lofmark interessou-se igualmente pela cultura e língua do País de Gales, região onde se estabeleceu, tendo publicado *Bards and Heroes*, Llanerch, 1989, uma introdução à antiga poesia galesa. Pouco antes da sua morte estava ainda a trabalhar numa última obra, que visava seguir o desenvolvimento da figura do dragão — símbolo do País de Gales — na literatura europeia.

Quem conheceu Carl Lofmark pessoalmente (veio à Universidade do Porto em 1987 e em 1990) não só recorda a sua maneira de abordar os mais complexos problemas científicos, que apresentava com rigor, mas numa linguagem acessível, mas também o seu calor humano e o seu sentido de humor. Foi esta última característica, juntamente com uma notável coragem, reforçada pelo apoio da sua mulher e dos filhos, que o ajudou nos últimos anos da sua vida.

O desaparecimento do investigador — e do homem — Carl Lofmark será certamente sentido.

J. G.

NÚCLEO DE ESTUDOS MEDIEVAIS

Partindo de uma iniciativa de docentes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, fundou-se o Núcleo de Estudos Medievais (Língua e Literatura), organismo que integra investigadores de universidades do Norte do país — da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Vila Real), da Universidade Católica (Viseu) e das Universidades do Minho (Braga) e do Porto.

O objectivo principal do Núcleo é promover encontros periódicos, que permitam um conhecimento mais aprofundado da investigação em curso nesta área. A primeira reunião teve lugar em 29 de Novembro de 1991, nas instalações do Círculo Universitário do Porto, com a presença de onze investigadores.

COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE ANTERO DE QUENTAL

Nos dias 20, 21 e 22 de Novembro de 1991 realizou-se na Faculdade de Letras do Porto o Colóquio Internacional «Antero de Quental e o Destino de uma Geração», para comemorar o centenário da morte deste poeta e pensador do Romantismo português. Nas dez sessões que ocuparam os três dias do Colóquio, foram meia centena as comunicações apresentadas por investigadores do Brasil, Espanha, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. Nelas deu-se particular relevo à poética anteriana, no contexto oitocentista, nas suas relações com os movimentos literários europeus e brasileiro, bem como a aspectos do seu pensamento filosófico-ideológico.

CURSOS DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS

Informação

1. A Faculdade de Letras do Porto, através do seu Instituto de Língua Portuguesa, tem em funcionamento um *Curso de Português para Estrangeiros*.

O Curso organiza-se em semestres (1.º Semestre — Outubro/Fevereiro; 2.º Semestre — Fevereiro/Junho), distribui-se pelo *nível elementar* e pelo *nível médio* e tem, em cada um destes níveis, uma carga semanal de seis horas lectivas.

O *nível elementar* visa o domínio das estruturas básicas do Português, atendendo às necessidades comunicativas ligadas às situações correntes do uso da língua.

O *nível médio* orienta-se para o reforço do domínio dos recursos básicos do Português e para o alargamento desse domínio a elementos de crescente complexidade, cobrindo situações de comunicação mais variadas e, eventualmente, especializadas, ao mesmo tempo que se abre progressivamente à consideração de dimensões culturais.

2. Cumulativamente, a Faculdade de Letras do Porto, também através do seu Instituto de Língua Portuguesa, organiza, em Julho, um *Curso de Verão — Língua e Cultura Portuguesas para Estrangeiros*.

Contactar:

Instituto de Língua Portuguesa
Faculdade de Letras
Rua do Campo Alegre, 1055
4100 Porto
Tel. (02) 698441
Fax (02) 6005883

RECENSÕES

CHRISTOPH PETRUCK — *Sprachregister und Pronominalgebrauch im Portugiesischen*, Münster, Kleinheinrich [Münstersche Beiträge zur romanischen Philologie, 1], 1989, X-296 pp.

0. O trabalho começa com o índice (pp. i-vi), um ante-fácio (p. viii) e a lista das abreviaturas (p. ix), desenvolvendo-se depois por sete capítulos, que vão desde a apresentação do tema, do instrumentário teórico e do corpus até à aplicação concreta aos dados seleccionados.

1. Dada a importância do tema «linguística das variedades» na romanística actual, como pode ver-se, por exemplo, pela obra de Peter Koch e Wulf Osterreicher (1990), dedicadas à linguagem falada do francês, italiano e espanhol, e dada a ausência de obras continuadas no âmbito do português e para o mesmo tema, irei não apenas mencionar os grandes temas da obra, mas deter-me um pouco mais na sua leitura.

1.1. No primeiro capítulo — *justificação e delimitação do tema* (pp. 1-9) — P. justifica a escolha do tema, por um lado, pela importância do português no mundo e pela ausência de grandes estudos sobre o português — se compararmos os estudos feitos sobre esta língua com os de outras grandes línguas, e, por outro lado, dada a homogeneidade diatópica à volta da variação diastrática e diafrásica. O A. afirma que o uso do pronome português representa uma marca diferenciadora diastrática e diafasicamente e, embora reconhecendo a pertinência do tema na comparação do uso pronominal Brasil-Portugal, se limita essencialmente ao português lusitano. P. apresenta como linha norteadora, no quadro da relação diastrático-diafásica, o conceito de registo (=a unidade constituída pelos sociolectos e estilos situativos (p. 7), levando ao estabelecimento de feixes de isoglossas).

1.2. No segundo capítulo — *reflexões teóricas* (pp. 10-25) —, o A. procede a uma primeira caracterização dos pronomes em questão, mais precisamente, os pronomes sujeito (pp. 10-14), cuja função considera como sendo a de «substantivos pessoais», pois como «índices pessoais» têm basicamente uma função enfática e são postos em confronto, juntamente com os pronomes demonstrativos, com os chamados «substantivos gerais» — os substantivos de grande extensão e de muito pequena compreensão; quanto aos pronomes objecto (pp. 14-16), limita-se aos clíticos e dá particular relevância à forma «se».

P. estabelece como modelo de variação pronominal (pp. 16-25) e tendo em conta o registo — a confluência das variantes diafásicas e diastráticas — e a norma (ou norma social dentro do sistema) uma variação assimétrica, onde integra a variante formal e a variante informal relativamente aos estratos sociais (alto, médio e baixo) e aos códigos escrito e oral. Daqui resulta uma tripartição: registo informal oral, registo formal oral e registo formal escrito, distribuído essencialmente pelos estratos mais baixo e estrato social elevado ou médio, respectivamente (pp. 18 e ss.).

1.3. No terceiro capítulo — *método* (pp. 26-51) — faz-se a apresentação dos «corpora» utilizados, do processo usado para as gravações dos textos, do género de pessoas inquiridas, da transcrição, etc. (pp. 31-37). O A. marca com particular insistência a maior relevância dada ao estilo informal oral e à procura de autenticidade no estabelecimento dos textos, partindo da criação de condições supostas óptimas para as gravações (p. 28) e, por outro lado, a multiplicação de textos falados (ao todo, foram gravadas 89 conversas (p. 33)). Escolhe a zona de Coimbra — cidade situada entre o Norte e o Sul linguísticos — como região privilegiada para proceder às gravações (p. 34). Como não inclui, na dissertação, o corpus global, o A. documenta o perfil do «corpus oral» (pp. 37-46) — indicando-se as características do falante, as condições da gravação (local, etc.), as respectivas médias de frequência (variância quantitativa), etc., e do «corpus escrito» (pp. 48-49), com as indicações da obra analisada, da frequência e o enquadramento em registo formal ou informal, etc.

1.4. No capítulo quarto — *caracterização dos registos por meio de traços diferentes dos do domínio pronominal* (pp. 52-90) — o A. caracteriza, com dados morfológicos e sintácticos ocorrendo nos mesmos textos que serviram para documentar o uso dos pronomes, os registos informal oral, formal oral e formal escrito, sobretudo o primeiro, por ser o registo que mais se afasta da norma (p. 52).

Assim, o *registo informal oral* é caracterizado pela «parataxe», conseguida pela ausência das conjunções subordinadas (pp. 53-61), a que chama «sintaxe livre» (p. 55), e em que as relações lógicas expressas no registo formal pelas subordinadas ficam aqui seriadas parataxicamente; é ainda caracterizado pelo uso coordenativo de «*que*» causal (pp. 58-61). Por outro lado, a hipotaxe usada neste registo tem especificidades (pp. 62-73), nomeadamente no uso de pronomes relativos «estereotipo» — os chamados tradicionalmente «representativos». Aliás todos os processos enumerados podem ser considerados, segundo o A., como processos de enfatização próprios para a expressão da subjectividade. É ainda característico deste registo o uso de determinadas formas verbais, como a generalização expressiva do «ângulo de visão» (pp. 76-78) — abrange construções do tipo *estar a fazer* —, a pouca frequência do futuro simples (pp. 78-83), e, quando ocorre, vem modalmente marcado, assim como a substituição do condicional pelo imperfeito do indicativo (pp. 83-85).

Este capítulo termina (pp. 86-90) com a delimitação dos registos por meio de isoglossas estilísticas: oral vs. escrito ou informal vs. formal? Segundo

o A., a delimitação por meio de isoglossas faz-se sobretudo entre o registo formal e informal, enquanto a distinção oralidade-escrita é menos marcada. Daqui resulta, com base no feixe de isoglossas estilísticas, a referida tripartição: informal oral, por um lado, e, por outro lado, formal oral e formal escrito.

1.5. No capítulo quinto — *a variância dos registos específicos no uso dos elementos do inventário pronominal* (pp. 91-190) — faz-se a aplicação fundamental em relação ao uso dos pronomes. P. parte do pressuposto de que o registo informal oral é não só caracterizado, em relação aos outros registos, pelo uso dos pronomes da 1.^a e 2.^a pessoas, como também por outros traços estilísticos (p. 91). A distribuição do corpus pelos três registos é muito desigual: o informal oral conta com cerca de 13 000 palavras de texto, enquanto os dois registos restantes são suportados por cerca de 30 000 ou 38 000 palavras de texto (p. 92). Os textos do registo informal oral foram ordenados em seis grupos de acordo com aquilo a que o A. chama *progressão de formalidade*, mais precisamente segundo a percentagem de presença, nos textos, de marcadores de subordinação na próclise definidora da sínclise condicionada sintacticamente («nach der prozentualen Anteiligkeit von der Nebensatzmarkierung dienender Proklise an den syntaktisch bedingter OP-Synclisen der Einzeiltexte» (p. 93)).

P. apresenta seguidamente a frequência dos pronomes sujeito (em que inclui também os pronomes demonstrativos), proporcionalmente a 100 palavras de texto, comparando essa frequência nos três registos (pp. 95-102). A caracterização seguinte é feita em ordem a mostrar a «correlação de subjectividade», ou a presença da 1.^a pessoa no estilo informal oral (pp. 103-124): em primeiro lugar, estabelecendo a ocorrência de «eu» e os restantes pronomes sujeitos (pp. 103-106), a ocorrência e não ocorrência do pronome sujeito da 1.^a pessoa (pp. 106-107); depois, a ocorrência de «me» e dos restantes pronomes complemento, por um lado, e, por outro lado, a ocorrência de «me» em 100 palavras do texto (pp. 108-110). Esta ocorrência dominante de «eu» equivale a uma *differentiation of self* reduzida (pp. 111-114). Procede à comparação, segundo os critérios usados para a 1.^a pessoa, entre a ocorrência de «eu» e «tu», em ordem ao estabelecimento da «correlation de subjectivité» (pp. 114-124) e, dentro do mesmo prisma, estabelece a relação entre a ocorrência de «tu» e «você» (no português de Portugal) (pp. 125-131).

O A. apresenta a 4.^a pessoa — *nós* | *nos* — como o traço característico do registo formal oral (pp. 132-140): este pronome soma ao «eu» uma globalidade indistinta de pessoas (p. 133). Com base no critério da ocorrência ou não ocorrência de *nós* por 100 palavras de texto, mostra o autor que a tematização deste pronome, mais do que delimitar o estilo formal do informal, delimita sobretudo os registos formais: o oral e o escrito (p. 133), concluindo daí que a 4.^a pessoa tem no estilo formal uma função integrativa mais marcante do que no estilo formal escrito («etwa im Sinne von *wir und nicht die anderen*» (p. 137)). Neste contexto apresenta também a frequência e a correspondente explicação do chamado «plural de modéstia» (p. 140).

A comparação entre a ocorrência da 4.^a pessoa (*nós*) e *a gente* (pp. 140-151), em que se inclui também o confronto entre a concordância ad sensum

de *a gente* (*a gente fala vs. a gente falamos*) (pp. 140-141). mostra que a ocorrência de *a gente* (no sentido de: «*unsereiner, Leute, die sich in unserer Situationen befinden*») é um traço característico do estilo informal oral («Die Wahl von *a gente* an Stelle von *nós* ist ... Ausdruck des verstärkten Expressivitätsbedürfnisses, welches das i[informelles] o[rales] R[egister] bestimmt» (p. 150)).

O uso comparativo nos três registos do pronome da 3.^a pessoa, como relação com o mundo e com o substituto abreviativo (pp. 152-166), vem pôr a nu a «*corrélation de subjectivité*» com a «*corrélation de personnalité*» (p. 152) e mostrar que a função deste pronome na constituição da objectividade é complexa: este pronome tem a maior ocorrência nos textos de registo informal oral.

O A. dedica um sub-capítulo à «concorrência de *ele* com *o gajo*» (pp. 167-190), em que acentua, no registo informal oral, a «não especificidade semântica de *o gajo* equivalendo a *qualquer homem* (p. 170) e, após um breve excuro sobre a etimologia de *gajo* (pp. 170-174), a gramaticalização parcial de *gajo*, pela não inclusão no lexema do valor conotativo negativo e pela inclusão apenas do valor expressivo do vocábulo, conservando, contudo, a valor lexical nos registos em que exista «formalidade» (pp. 174-178); no domínio das marcas da indeterminação, estabelece ainda um confronto entre *o gajo* — a expressão privilegiada no registo informal oral — e *se* — a forma usada nos outros registos (pp. 180-184); por outro lado, a palavra *gajo* permanece como marcador semântico de classes, como acontece com o *pidgin* (pp. 186-190): esvaziamento da especificidade semântica da palavra, a aquisição de valor dum pronome enfático e de suporte substantivo para a concretização de adjetivos. Este valor é equivalente a *mec* (fr.), *o cara* (br.), *chap, guy e fellow* (ingl.) (pp. 186 ss.).

1.6. O capítulo 6.^o é dedicado ao tratamento das «classes de subtítulos específicos dos registos» (pp. 191-215), em que o A. demonstra com a quantificação a verdade da afirmação de Harri Meier acerca do uso dos pronomes pessoais (conjuntos e absolutos), quer em relação a coisas quer a pessoas (p. 201).

O problema posto anda à volta do uso ou não uso dos pronomes pessoais referidos a coisas e a pessoas e a teoria de Thun (cit. pp. 191-192), que distingue, na România, uma zona de tolerância e uma zona central sensível aos substitutos do ILLE (It.) quando em construção preposicional. Mais concretamente, toma como ponto de partida a seguinte posição de Thun (p. 192): «*Werden die sachbezogene Personalpronomina der 3. Person noch seltener verwendet als die menschenbezogen, weil für erstere im gewöhnlichen Alltag einfach weniger Bedarf besteht als für letztere?*».

O A. distingue, no Registo formal escrito e na designação com o traço [+Humano], entre as designações de indivíduos abstractos ou colectivos e os indivíduos históricos e, relativamente a estes últimos e no Registo formal escrito, não há substitutos do pronome «*ele*» (p. 194). Considera ainda o uso do pronome pessoal tipo «*ele*» como um traço característico do Registo informal oral quando referido a pessoas (pp. 198 ss.) em oposição ao seu uso (=não uso)

em referência temática a coisas. Nos registos formais há efectivamente a supra-mencionada tolerância quanto ao uso de «ele», quer referido a coisas, quer a pessoas. O uso de pronomes tipo «ele» para a designação de pessoas, no Registo informal oral, corresponde à «*corrélacion de subjectivité*» ou concretização do individualizável (p. 204). A mesma reflexão feita quanto ao uso de substitutos tipo «ele» vale para o tipo «por ele» (pp. 205-208): aqui a individualização de coisas (como se de pessoas se tratasse) ganha relevância especial, em função do «eu» que comanda o discurso. O A. aceita a proposta de Thun — o português como zona de tolerância quanto ao uso dos pronomes — mas para os registos formais. Finalmente considera o uso de «eles» catafórico como característico do Registo informal oral (pp. 212-215).

1.7. O capítulo sétimo é dedicado à «*variação nos Registos da colocação dos pronomes átonos*» (pp. 216-276), em que, antes de expor o problema da colocação dos pronomes no português lusitano e brasileiro, o A. faz uma breve leitura histórica do problema e da sua possível explicação (pp. 216-226) e pretende desde logo dar lugar à função de «*realce*» na colocação dos pronomes. Faz depois o levantamento das marcas na colocação dos pronomes átonos: a próclise no subordinante e subordinada (pp. 227 e ss.), a neutralização da marca posicional dos pronomes na própria subordinante (desde que estejam envolvidos determinados advérbios), nas coordenadas («*orações alternativas*»: p. 230), nos casos em que a oração principal vem em segundo lugar (p. 231), para concluir que a percentagem de emprego da próclise em vez da sínclise — uso motivado sintacticamente — é menor para o registo informal oral e maior quer para o registo formal oral (a maior percentagem) quer para o registo formal escrito (pp. 233-236). Estabelece ainda a comparação do emprego de «*se*» indeterminado ou apassivador pelos registos formais e informais, em que nos registos formais (e sobretudo no formal oral) a frequência é maior (pp. 236-242).

P. tenta, e isto para os vários registos, dar uma explicação semântica — sobretudo na perspetiva funcional ou perspectiva frásica (tema-rema, foco, etc.) para a colocação dos pronomes complemento com formas verbais simples (pp. 243-263), reportando-se a casos como o escopo da negação, quando anteposta ao verbo, e de outros advérbios como *então*, *depois*, *até*, *também*, *já*, *só*, advérbios de lugar, ou expressões adverbiais como *ainda por cima* e *por acaso*, *já agora* e *já que*, *por isso*, expressões indefinidas, grupos substantivais e pronomes demonstrativos.

O A. termina o capítulo referindo algumas particularidades da colocação dos pronomes complemento nas formas verbais compostas e em relação aos vários registos (pp. 264-276), tanto em orações principais como subordinadas e tendo em conta os elementos que costumam provocar a próclise dos pronomes átonos. Também nestes casos se mantém a motivação sintáctica e semântica da colocação dos pronomes, e sempre tendo em vista que os registos formais pretendem a objectividade e o informal a subjectividade referenciada ao «*eu-aqui-agora*». Os exemplos e a explicação percorrem a chamada linguagem perifrástica, as formas verbais complexas em que intervêm o verbo modal e o infinito dos verbos finitos.

1.8. No capítulo oitavo (pp. 277-285) conclui — na área que se propôs tratar: o uso dos pronomes — sobre a maior importância da distinção formalidade vs. informalidade em relação à distinção linguagem oral vs. linguagem escrita, sobre a importância das marcas da subjectividade no registo informal oral e da objectividade nos registos formais, sobre a interferência de factores linguísticos e não linguísticos no uso ou não uso dos pronomes, sobre os substitutos dos pronomes tipo «*ele*», etc.

2. Se o tema deste trabalho se revela actual, a bibliografia secundária, quer a referente às teorias, quer a referente à sua aplicação, está também actualizada; os textos usados, pela amostra apresentada, merecem, em geral, confiança quanto à verdade da língua que representam.

Para comentar em pormenor muitos dos pontos passíveis de comentários pormenorizados, deixaria de contemplar o trabalho no seu conjunto, o que acima de tudo pretendo fazer.

2.1. Um dos pontos chave do trabalho — a tripartição dos dados da língua em registo informal oral, registo formal oral e registo formal escrito — surge apoiado em marcas sintácticas ou morfossintácticas (cfr. quadro da p. 88), na quantificação dessa marcas, etc., mas fica de pé o problema de se saber se este modelo não é um modelo entre outros possíveis, caso o A. não tivesse em mente o modelo preparado para a caracterização do francês (cf. p. 19 e ss. e 29). Pelos dados apresentados — não tive acesso a todo o corpus — parece-me ser possível prever (pelo menos prever) um modelo quadripartido, com o desdobramento do «registo escrito». É que a própria explicação do «registo escrito» aparece como sendo o fruto de uma descrição superficial: linguagem de maior ou menor afastamento, quer em relação ao leitor, quer em relação ao próprio escrevente, linguagem mais ou menos reflectida. Isto desprezando o factor veículo da linguagem (isto é, a existência ou não existência de código gráfico (pp. 22 e s.)). Creio também que a ocorrência do pronome *cujo*, apontada por P. e colocada no registo informal oral (cfr. p. 63) é também indício da necessidade de revisão do modelo tripartido.

A explicação da construção *V -se* por meio da tríplice categorização de «se» como partícula apassivadora, partícula de indeterminação, ligada ou não à ideia de construção «recessiva», é genericamente verdadeira, mas não inteiramente explicativa dos factos de língua nesse domínio (cfr. pp. 15 e ss.).

A atribuição ao pretérito-mais-que-perfeito sintético da categoria de marca do registo formal escrito corresponde à intuição de muitos falantes, mas há quem ponha reservas ao uso exclusivo dessa forma ao registo formal escrito.

Por outro lado, algumas das marcas aqui apresentadas, se entretimentos não desapareceram totalmente, perderam muito da sua amplitude de uso (como é o caso de *gajo*, muito mais frequente há alguns anos antes do que em 1991).

Há afirmações e referências feitas ao longo do trabalho que mereciam algumas observações, e apenas menciono a de M. Scotti-Rosin (p. 3, n. 13), acerca da marca ideológica no não estudo da linguagem falada: até não há muito tempo, os linguistas, em Portugal, não eram tantos como isso, e esse

estudo não estava na moda. E, a propósito, na bibliografia, apesar da sua amplitude e extensão, há ausências, que, embora publicadas no Brasil, podiam trazer alguma luz sobre alguns pontos; e apenas para referir uma Escola e um Centro de Investigação, lembro os Grupos de Investigação dirigidos em João Pessoa (Paraíba-Brasil) pela Prof.^a Socorro Aragão. Eis alguns dos pontos que me merecem reparos.

Fiquei, além disso, com a impressão de que o A. veio para este trabalho já com ideias feitas, sobretudo as que foram construídas para o modelo francês; as posições de Malaca Casteleiro, Harri Meier, sobre o português, as de H. Thun sobre as línguas românicas, etc. e os seus dados quantitativos servem apenas para reforçar os modelos já programados. Sabemos que a quantificação pode ser encaminhada para direcções múltiplas.

2.2. Pode parecer que os aspectos negativos da obra são muitos e apoucam este trabalho. Bem pelo contrário, os aspectos positivos são muito mais marcantes do que os negativos.

Por exemplo, a reserva do A. feita à afirmação de Malaca Casteleiro (pp. 1 e s.) acerca da homogeneidade da «língua falada» a nível sintáctico opondo-a à visão teórica de J. A. Fishman (p. 1, n. 4), para quem conhecer de perto vários «distritos», mostra como a quantificação dos dados e a intuição se podem completar. A confirmação de certas marcas da língua falada, apresentadas por Malaca Casteleiro, tais como a existência (ou não existência) da «coordenação e subordinação implícitas», situando-as, não numa designação genérica de «língua falada», mas num meio caminho entre o registo informal e os registos formais (cfr. pp. 53 e ss.), a confirmação da posição de Harri Meier (p. 201), sobre o uso dos pronomes «pessoais absolutos», a confirmação -correção da proposta de Thun acerca do mesmo tema (uso dos pronomes referidos a coisas (pp. 199 e ss. e 208)), explicando os usos de certas formas pronominais, mesmo no registo informal oral, tendo como referentes anafóricos nomes de coisas.

A ligação entre os pronomes, como substantivos pessoais (no caso dos pronomes pessoais) e certos hiperónimos (pp. 12 e ss.), a leitura acompanhada das publicações sobre a colocação dos pronomes clíticos, o excuro sobre a etimologia de *gajo* e a comparação deste vocábulo com outros afins em diferentes línguas, o estabelecimento cuidadoso de pares comparativos para a quantificação do uso dos pronomes, etc., fazem desta obra o exemplo de investigação séria e tornam-na uma referência obrigatória para quem pretenda estudar o tema em questão e sobretudo para os lusitanistas.

2.3. Apesar de algumas dúvidas surgidas à volta do texto utilizado, no que se refere aos textos orais gravados, e, neste caso, lamentando que as gravações se limitassem a Coimbra e Lisboa — as zonas do Porto, Évora, Viseu iriam corrigir alguns dados —, apesar de certas generalizações de factos que podem ocorrer marginalmente (veja-se o exemplo da p. 248: (1) «*Se tu continuasses a encher balões, não dava-te sempre prejuízo? Dava-te sempre pre-*

juízo»), e dado que para o português não abundam os dados textuais da língua falada, seria de grande utilidade para os investigadores a publicação das gravações feitas por P.¹

Mário Vilela

¹ **Referências Bibliográficas:**

- ARAGÃO, Maria do Socorro Silva — *Linguística aplicada aos falares regionais*, João Pessoa, 1983.
- CASTELEIRO, João Malaca — *Aspectos da sintaxe do português falado no interior do país*, in «Boletim de Filologia», vol. 24, 1975, 57-74.
- FISHMAN, Joshua A. — *Soziologie der Sprache*, Munique, 1975.
- MEIER, Harri — *Ensaio de Filologia Românica*, Lisboa, 1948, «Sobre as origens do acusativo preposicional nas línguas românicas», 114-164.
- METZELTIN, Michael; CANDEIAS, Marcolino — *Semântica e sintaxe do português*, Coimbra, Almedina, 1982.
- SOTTI-ROSIN, Michael — *Gesprochene und geschriebene Sprache in neueren Lehrwerken des Portugiesischen*, in HOLTUS, Günther (ed.) — *Umgangssprache in der Iberoromania*, Tübingen, 1984, 259-269.
- SOLL, Ludwig — *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, 3.^a ed., Berlin, 1985.
- THUN, Harald — *Personalpronomina für Sachen*, Tübingen, 1986.
- VERDELHO, Evelina — *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*, Lisboa, INIC, 1982.

REINHARD KIESLER — *Sprachliche Mittel der Hervorhebung in der moderären portugiesischen Umgangssprache*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag [Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher: Fünfte Reihe, Untersuchungen und Texte: Bd. 16], 1989, XVIII, 370 pp.

0. A obra contém uma breve introdução (pp. IX-XIII), a lista das abreviaturas e a respectiva chave (p. XVII) e o estudo propriamente dito distribuído por três grandes capítulos.

1. No primeiro capítulo (*Variedades do português*: pp. 1-52), após aludir ao carácter diassistemático das línguas e enumerar algumas das variedades linguísticas sugeridas por linguistas de diferentes quadrantes teóricos, seguindo Wandruszka, K. distingue, no português, as variedades regionais ou dialectos (pp. 6-13), as variedades sócio-culturais (pp. 14-29), as variedades de situações específicas (pp. 30-33) e as variedades diacrónicas (pp. 33-36), a que acrescenta a «linguagem falada» e a «linguagem coloquial» (pp. 37-52).

1.1. Por *variedades regionais* o A. entende sobretudo as grandes variantes do português: o lusitano e o brasileiro (com as respectivas sub-variantes). Menciona ainda, por um lado, as variantes madeirense e açoreana, e, por outro lado, as variantes angolana, moçambicana, e os respectivos crioulos asiáticos e africanos, assim como a variante galega. O A. afirma, contudo, limitar-se apenas ao português de Portugal Continental e do Brasil. Neste enquadramento apresenta alguns dos traços fonéticos, lexicais e sintácticos característicos do português do Norte, Centro e Sul de Portugal Continental, procurando mesmo, em certos casos, delimitar com maior precisão um ou outro traço em relação a uma ou outra região mais especificamente (como, por exemplo, em relação à Beira, Alentejo, etc.). Relativamente ao português do Brasil, embora fazendo referência aos grandes projectos de levantamento da norma culta, procura sobretudo mostrar os traços diferenciadores do português do Brasil em relação ao português lusitano: traços fonéticos e fonético-gráficos, traços lexicais e morfossintácticos. Aceita sem discussão a tese de que no Português não há verdadeiramente dialectos, mas apenas falares e sub-falares.

1.2. Por *variedades sócio-culturais* entende o A. os *sociolectos* (as variantes diastráticas), as *linguagens especiais* e *linguagens* (ou *línguas*) *de grupos*. Relativamente a Portugal, os sociolectos são referenciados a partir da Norma — aceitando como certa a communis opinio de que a língua padrão (=a Norma) é a linguagem da classe culta do eixo Coimbra-Lisboa — e, relativamente ao

Brasil, mostra-se hesitante entre o falar da classe culta de São Paulo e Rio. A partir da Norma, fala da *linguagem popular*, caracterizada através de formas de tratamento e de factos morfosintácticos, da *gíria* e *calão*, estas últimas como exemplificativas das *linguagens especiais*, e da linguagem da publicidade, linguagem da administração e direito, da linguagem do processamento de dados e da linguística, dos desportos e do teatro, da caça e da náutica, da Igreja, estas como exemplificativas da *linguagem técnica e especializada*. Esta explicação-aplicação é feita sobretudo em relação ao português lusitano.

1.3. Por *variedades de situações específicas* entende o A. as variedades resultantes do grau de formalização da situação de comunicação, ou, e em termos concretos, variedades formais e variedades informais. Designa estas variedades pelo nome genérico de *registos*.

1.4. Por *variedades diacrónicas* entende o A., e para este seu estudo, a diacronia na sincronia: isto é, arcaísmos e neologismos, construções tradicionais e sua substituição por outras menos tradicionais, existentes no português actual.

1.5. Com *língua falada e língua coloquial* (*gesprochene Sprache und Umgangssprache*) completa o A. o quadro das variedades linguísticas apresentadas relativamente ao português. Com base nos 14 traços previstos por Lewandowski para caracterizar a língua falada em relação à língua escrita não distinguindo nesta caracterização entre o português de Portugal e o português do Brasil, tenta mostrar o A. que a designação língua falada deve ser substituída por *língua coloquial* (*Umgangssprache*), no sentido de linguagem corrente em oposição a linguagem culta (*Hochsprache*). Estas variedades são integradas nas variedades linguísticas de situações específicas e portanto na de *registo* (p. 51).

2. O segundo grande capítulo intitula-se *Realce-Reforço-Atenuação* (*Hervorhebung-Verstärkung-Abschwächung*) (pp. 53-122) e compreende um pequeno levantamento de definições e expressões usadas para os conceitos em questão (pp. 53-55), um breve inventário e análise de algumas monografias sobre os fenómenos «Realce» (pp. 55-61), «Intensificação, Reforço e Ênfase» (pp. 61-73) e «Modalização/Matização e Atenuação» (pp. 73-80).

2.1. O A. procura, ainda dentro da linha de pesquisa à volta de conceitos precisos para *Realce-Reforço-Atenuação* e assim poder apresentar um instrumentário com que possa operar, não só definir estes conceitos como ainda integrá-los num todo (pp. 81-102). É assim que interpreta «Reforço» e «Atenuação» como duas funções de «Realce», e os três conceitos são subordinados ao conceito geral de «Intensificação». Numa perspectiva de «actos de fala» faz o seguinte enquadramento dos três conceitos em questão, relativamente à intensificação: «Wenn ich 'Hervorhebung' als 'Umandering' auf der lokutionaren Ebene einer Äußerung bezeichne, so ist das im Sinne dieses Austinischen Sprechaktmodells gemeint; vereinfachend kann man sagen, daß sich die 'Hervorhebung' auf die formale Seite von Äußerung bezieht. 'Verstärkung' und 'Abschwächung' betreffen dagegen die perlokutionare Komponente von Sprech-

akten» (p. 86). Isto é, «Realce» afecta o lado formal do enunciado, enquanto o «Reforço» e a «Atenuação» exprimem a modificação da intensidade relativamente aos efeitos intencionados pelo enunciado. O A. situa ainda a «Intensificação» relativamente à modificação transportada pelo enunciado: distinguindo a 'informação proposicional' da 'informação indexical' e 'informação de gestão de inter-acção' (=interaction-menagement information) (pp. 87-90). Após a apresentação destes dados teóricos vai fazer a sua aplicação a exemplos da língua portuguesa, socorrendo-se dos dados dos «actos de fala» e de conceitos tradicionais (como eufemismo e disfemismo), delimitar quais os elementos frásicos 'realçáveis' e quais os processos usados para reforçar enunciados globais ou segmentos de enunciados (pp. 90-100).

2.2. O A. recorre aos termos e processos da velha Retórica para indicar a identificação dos meios de Realce do enunciado, nomeadamente a inserção (*adjectio*), a elipse (*detractio*), a permuta (*transmutatio*) e a substituição (*immunitio*) (pp. 100-103). Termina o segundo grande capítulo com a aplicação genérica dos conceitos de intensificação, reforço e atenuação, através de conceitos e exemplos de algumas das figuras da Retórica, nomeadamente lítotes, hipérbole, clímax e anti-clímax (pp. 10-122).

3. O terceiro grande capítulo constitui o centro de todo o estudo: é afinal o próprio título da tese — os meios linguísticos de realce em português (pp. 123-311).

3.0. Começa por referir a importância da entoação e das suas várias formas — entoação expressiva, acento e deslocação de acento, silabação, pausa, etc. — não só na intensificação como no realce do enunciado (pp. 123-129). Por motivos técnicos e práticos exclui, no entanto, a entoação do seu estudo. Os dois grandes pólos de interesse são «Reforço» (pp. 130-262) e «Atenuação» (pp. 263-311).

3.1. Os meios de **reforço** são apresentados por sectores: os afixos (pp. 130-138), que considera como meios morfológicos, prefixos e sufixos, atribuindo, nestes últimos, um papel importante ao jogo positivo — superlativo (ou superlativo de superlativo) e aumentativo-diminutivo (e aumentativo ou diminutivo de aumentativo e de diminutivo, respectivamente); a elipse e fenómenos afins (pp. 138-142), em perguntas, insinuações, provérbios, frases — se, etc.; meios lexicais, tais como disfemismos (pp. 144-5), estrangeirismos (pp. 145-6), coloquialismos e fraseologias (pp. 146-154), tropos (pp. 154-157), tais como sinédoque, metáfora, ênfase, hipérbole, lítote, ironia, antífrase, etc.; os verbos (ditos) dinâmicos e verbos (chamados) performativos (pp. 137-161), com o respectivo co-texto, onde se destacam as expressões que reforçam ainda mais a força dinâmica e realizativa dos verbos em questão; várias categorias de «inserções» [«Hinzufügungskategorien»], tais como determinadas formas verbais (pp. 163-169), do género dos «imperativos de percepção para iniciar o diálogo» (*olha|olhe que, olha|olhe cá, veja|vê lá se|que, ouve|ouça, lá|cá, escuta-me|escuta meu rapaz, repara que, acredite, imagine-se, quer saber, etc.*), ou certas «partí-

culas» (pp. 169-181), como *pois bem, portanto, e* (+sequência enfática), *mas, agora, então, enfim, que, sim, não*, etc., ou as chamadas «tag questions» (pp. 181-187) [«Tag questions sind kurze Frageformeln, die an einen (positiven oder negativen) Aussagesatz (gelegentlich auch an einen Aufforderungs- oder einen Fragesatz) angehangt werden, wie... *pg não é?, não é verdade?»,*], em que distingue vários tipos e sub-tipos; o dativo ético (pp. 187-189) e o respectivo co-texto, as interjeições (pp. 189-196), o reforço adverbial (pp. 196-207), percorrendo aqui as várias escalas de intensificação por meio dos advérbios mais frequentemente usados ou expressões equivalentes, «expressões enfáticas de quantidade» (pp. 207-214), em que se incluem designações de quantidade, tempo, lugar, avaliação, tanto para grande como para pequena quantidade.

O A. trata ainda as «construções com clivagem» (pp. 215-222) aludindo à focalização obtida pelas várias espécies de «clivagens»; a «repetição» (pp. 222-228), mais precisamente as diferentes formas de gemação ou triplicação, a retoma (ou repetição à distância), quiasmo, repetição tautológica e repetição sinonímica, etc.; o emprego dos «tempos» e «modos» (pp. 228-234); o uso do indicativo em vez do imperativo, ou o indicativo em vez do conjuntivo, etc.; a «colocação das palavras» no enunciado (pp. 234-248), abrangendo fenómenos, na alteração da ordem natural das palavras, tais como focalização, topicalização, articulação «tema»-«rema», anteposição, posposição, etc.; os «tipos de oração» (pp. 248-258): em frases principais, a imperativa, a exclamativa, a interrogativa (sobretudo a interrogativa retórica), a optativa, e, em frases subordinadas, as comparativas e consecutivas; as sequências de interacção comunicativa (ou sequências metacomunicativas) (pp. 259-262), que, entre outras funções, têm a de reforçar o enunciado, sobretudo em sequências em que intervêm determinados verbos, com *dizer, repetir, garantir*, etc.

3.2. Os meios linguísticos de **atenuação** são apresentados de modo paralelo aos de «reforço»: os meios morfológicos, os afixos (pp. 263-265), limitando-se neste caso ao sufixo diminutivo *-inho*, no seu uso eufemístico; a «elipse» de elementos com menos peso eufemístico e fenómenos afins, como construções começadas por *e se*, etc. (pp. 265-266); meios «lexicais» (pp. 267-291), tais como eufemismos, estrangeirismos, expressões populares, lótopes, «hedged performatives» (tratando-se, neste caso, de expressões como: *queira desculpar, ouso esperar que, não faz mais que*, etc.), determinandas formas verbais (de verbos como *dizer, parecer, saber* e «verba sentiendi», ou «verbos parentéticos»), certas partículas (como *pois, bom, bem, pois bem, pois é, enfim, afinal, ora, pronto*, etc.), «tag questions» e certas fórmulas de conclusão de enunciados (do tipo: *é o que é, foi o que foi*, etc.), expressões adverbiais (como: *na minha opinião, talvez, quiçá, pode ser que, se calhar, é capaz de, francamente, um pouco, um tanto, mais coisa menos coisa*, etc.), expressões enfáticas designando determinada quantidade de algo (expressões como: *um migalho|uma pinga|uma gota|uma pitada|um pedaço de, dois dedos de*, etc.); a «repetição» (pp. 291-293), que, sendo embora menos frequente do que no caso de reforço, funciona contudo na chamada «geminatio» e «anti-clímax»; o uso dos tempos e modos (pp. 293-298), em que o conjuntivo substitui o indicativo, as construções ditas reflexíveis substituem as não reflexivas, os usos do futuro (como expressão da

suposição, probabilidade, dúvida), do condicional (como expressão do «não saber», etc.), do imperfeito (de cortesia), etc.; os «tipos de oração» (pp. 299-304), como o uso da afirmativa (no caso das implicaturas, acto de fala indirecto) e interrogativa ou interrogativa negada em vez das formas imperativas, nas orações principais, e, nas subordinadas, o uso de comparativas (com *como se*), ou condicionais (com *se: se me permite, se assim me posso exprimir*, etc.); as fórmulas metacomunicativas (ou formas de correcção) (pp. 304-306), do género de: *por assim dizer, digamos, quer dizer, como dizer, passe a expressão, se não sou indiscreto*, etc.; finalmente, as formas de delicadeza (pp. 308-311), formas «de condescendência com o interlocutor», do género: *por favor, se faz favor, tenha a bondade, digne-se, por quem é*, etc.

3.3. Termina o trabalho, com um breve resumo e conclusões (pp. 312-318), referindo-se às opções assumidas e, prevenido críticas a essas mesmas opções, indica outras possíveis linhas de tratamento do tema e, sobretudo, procurando deixar antever a universalidade dos meios de realce, reforço e atenuação. Apresenta em seguida a bibliografia, em que distingue os textos (p. 319), literatura secundária (pp. 320-338), termos técnicos (pp. 339-347), palavras portuguesas apresentadas como exemplificação ou como tema de tratamento (pp. 348-370).

4. Este trabalho é uma dissertação apresentada na Universidade de Würzburg (Alemanha: 1987) e como tal espelha a densidade teórica (ia a dizer académica) e prática deste género de trabalhos: movimentada as teorias que têm (ou parecem ter) a ver com o tema, percorre a bibliografia teórica possível, interroga os elementos de língua disponíveis ou os que o próprio autor procurou tornar disponíveis. Num domínio da língua portuguesa onde falta uma obra de conjunto, este trabalho é desde já uma referência obrigatória. E, de um modo geral, quem fale a língua portuguesa como falante nativo e esteja familiarizado com temas de linguística, é obrigado a reconhecer a seriedade desta dissertação e a pertinência dos dados apresentados.

4.1. Tendo procurado referir-me, com algum pormenor, aos temas e aspectos tratados pelo A., não irei agora alongar-me muito sobre um ou outro ponto que surjam como mais ou menos discutíveis. Antes de abordar as variedades do português, o A., ao definir o seu ponto de partida teórico (pp. 5 e s.), parece querer ignorar a interferência entre o regional ou diatópico, o sócio-cultural ou diastrático, o específico de situações e mesmo o diacrónico. Delimitar as variantes é uma tarefa tão difícil como encontrar a língua homogênea do falante-ouvinte ideal de Chomsky, que K. justamente critica (cfr. A. p. 1). Muitos (ou alguns) dos exemplos apresentados como documentadores de certos conceitos são exemplos de laboratório, desenquadrados e portanto susceptíveis de falsearem a verdade dos factos.

Por outro lado, alguns dos dados das variantes regionais, se são verdadeiros (e, em grande parte, são), pertencem ao passado da língua: assim, *quitar* (na sequência *Quitam de gritar pelo Angélico*, da obra de Aquilino Ribeiro) no sentido de «deixar» (o equivalente de «quitam» é «deixam» e não

«deixem», como ocorre em p. 8), foi (*foi e não é*) usado em diversas sub-regiões do Norte; diferenciações fonéticas e lexicais apresentadas — a que poderíamos acrescentar muitas outras — estão em vias de desaparecimento. Quanto à diferenciação português lusitano-português brasileiro, há algumas afirmações consideradas como certas, que precisam de ser reconsideradas, e dou apenas um exemplo: *enxergar* (em vez de *ver*) é tão usado em Portugal (sobretudo no Norte) como no Brasil. Falta um levantamento correcto e actualizado das variantes regionais. Estas observações não invalidam a ideia da utilização correcta dos dados disponíveis por parte de K..

Nas variantes sócio-culturais, em que o A. inclui os sociolectos, as línguas técnicas e línguas de grupos, além de alguns pontos teóricos discutíveis, como, por exemplo, a identificação demasiado simplista da Norma com «o português literário e familiar da gente culta» (p. 14) ou com a língua das classes cultas do eixo Lisboa-Coimbra (Ib.), parece-me que o A. aceita de modo a-crítico alguns dados, só aparentemente correctos, como é o caso de admitir como traço da linguagem popular a substituição de *ó*, nas expressões vocativas, por *á* ou *é*: *Ah, tia Rosa: Eh, rapazinho* (cfr. p. 16). Nestes casos, a função das referidas partículas não é a que corresponde propriamente a «vocativo». No enorme armazenamento de dados e propostas de explicação há assim pormenores que, a um leitor atento e conhecedor da verdade da língua, deixam no ar algumas interrogações.

4.2. Isto é, apesar de algumas opções discutíveis na escolha do instrumental — temos sempre que correr riscos —, da aceitação sem mais de alguns lugares comuns correntes acerca do português de Portugal e do Brasil, podemos afirmar que estamos perante uma obra que importa saudar. Espero mesmo que surja uma tradução para português desta obra — o INIC ou a Gulbenkian, a livraria Almedina ou outra, enriquecerão as suas colecções se fizerem a respectiva tradução — para que assim um não pequeno número de linguistas lusitanos possa tomar contacto com os dados agora postos ao seu dispor e com explicações que, se não são totalmente verdadeiras, são uma verdadeira tentativa de explicação.

Porto, 27 de Abril de 1991

Mário Vilela

JEAN-CLAUDE MILNER — *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil/Des travaux, 1989, 700 pp.

Nesta obra, Jean-Claude Milner interroga-se sobre as relações entre ciência e linguagem.

Num longo texto introdutório, que se apresenta mais como problemático do que programático, o A., consciente de que um programa de investigação é tudo menos eterno — lembra a este propósito a dominância, em diferentes épocas, da gramática comparada, da linguística estrutural, do programa generativo — e, confrontado com a ausência duma verdadeira epistemologia construída, formula uma série de interrogações legítimas — Como nomeia a linguística o seu objecto? De que epistemologia se serve para construir o seu conteúdo? Que relação entre a ciência fundamental e a ciência aplicada? É a linguística uma ciência experimental? Se sim, que teoria mínima a enforma? É a linguística uma ciência empírica? — articulando-as ao longo da sua extensa reflexão, de quase 700 páginas.

Para poder responder cabalmente à questão de a linguística ser ou não ser uma ciência ¹ e, no caso de o ser, saber como nomeará aquela o seu objecto — «La paix étoilée» chomskiana não reinando já, é preciso defender a língua contra «le charlatanisme et la débilité mentale» — o A. recorre aos conceitos de *factum linguae*, *factum linguarum* e *factum grammaticae* ².

Admitindo que o *factum linguarum* existe ³, é de admitir também que a distinção se faça em termos de propriedades *entre o que é uma língua e o que não o é*. E para a linguística este aspecto é importante porque permite prever que as línguas sejam descritíveis em termos de propriedades. É o *factum grammaticae*.

Sendo ponto assente que a linguística é uma ciência, outras questões se colocam. A linguística, como ciência, tem de implicar técnica(s). Se a técnica transforma o objecto, o A. pergunta se existem verdadeiras técnicas que transformam as línguas. Se para esta questão o A. encontra resposta, ao afirmar que não são as línguas que são visadas, mas antes as «leis» que regem tais matérias, ou seja, as realizações da língua (textos, discursos, ...), outros problemas há sem solução como, por exemplo, saber quem, epistemologicamente, descobre

¹ Já a escola de Cambridge tinha formulado a hipótese seguinte: se a linguística é uma ciência, ela é uma ciência empírica.

² Para Saussure, por exemplo, o acento é posto no *factum linguae* em detrimento do *factum grammaticae*, enquanto no programa generativo privilegia-se o *factum grammaticae* em detrimento do *factum linguae*.

³ O A. reserva o termo *factum loquendi* para designar o que se entende hoje por linguagem.

as leis da língua. A reflexão geral que o A. faz acerca de toda esta problemática é a de que não há definições prévias da língua. Só pela investigação empírica se pode lá chegar.

Na sequência de tudo isto, o A. formula uma outra interrogação: a dos exemplos construídos. A linguística como ciência experimental que pretende ser (ou é), tem como dado observável o *exemplo*. Desconectados do proferível, os exemplos põem o problema da validade do corpus, delimitado ao mesmo tempo pela língua considerada e pelas fontes.

Segundo a A., a ruptura com a tradição reside na observação empírica que constrói o seu objecto, pela observação das propriedades em numerosos exemplos «afin que l'ensemble des reffutabilités possibles se trouve parcouru».

Este trabalho laboratorial é reivindicado em nome de um dispositivo operatório. Qualquer que seja o grau de formalização, a explicação passa sempre pela língua natural.

Tendo como dado observável o exemplo, a linguística, que tem por objecto o *factum linguae*, apoia-se no *factum grammaticae*. É nesta linha de raciocínio que o A. introduz a importante noção de «juízo diferencial» que respeita ao que em matéria de língua é possível ou impossível — os dados de língua testados e acessíveis à observação imediata podem ser materialmente possíveis e linguisticamente possíveis ou materialmente testados mas linguisticamente impossíveis.

O predicado diferencial a que o A. também chama «diferencial gramatical» surge sempre em situação bipolar (possível/impossível; correcto/incorrecto; aceitável/inaceitável). As listas de diferenciações do género «isto diz-se mas não deve dizer-se» ainda não formam, segundo o A., uma «gramática».

A gramática só começa quando as informações se organizam em tipos (fala-se então de frase activa, frase passiva, frase relativa, etc.). Se os dados brutos são infinitos («diz-se, mas não digas») os tipos são finitos assim como os parâmetros de diferenciação entre os tipos. É a partir desta lista finita de critérios — segundo os quais um dado de língua pode ser distinguido de um outro, do ponto de vista diferencial — que o A. encontra e define a noção de *categoria*. Sendo, então, admitido que existe um diferencial de língua, este será expresso em termos de conformidade à *regra*.

Aqui, também, a noção de regra é útil porque, por um lado, permite instaurar uma demarcação entre o que segue a regra e o que a não segue e, por outro, se a regra é explicável, ela permite ser ensinada. É ainda e sempre o *factum grammaticae*⁴. Para o A., a noção de regra consiste em «manifestar como a atribuição dum valor do diferencial gramatical P a uma entidade X depende das propriedades dos segmentos x1, x2, ... xn, que analisam X e dependem nomeadamente da sua pertença categorial»⁵.

Na sequência destas reflexões o A. conclui, duma forma brilhante, o que entende por gramática: «... une grammaire se présente comme un ensemble de règles permettant de décrire la manière dont se distribue sur les données de langue la différenciation retenue. Elle sera d'autant plus complète que moins

⁴ Quando a gramática se exprime em termos de regras, não propõe uma teoria geral da linguagem. Propõe somente os elementos dum saber-fazer.

⁵ Traduzido do original.

de données de langue échapperont à sa description; elle sera d'autant plus adéquate qu'elle attribuera le prédicat différentiel pour des raisons plus claires» (p. 60).

É, pois, neste ponto do carácter real do diferencial que a relação entre linguística e gramática se revela fundamental. As relações entre ambos são relações de facto. Ambas têm o mesmo domínio: os *dados da língua* desconectados das enunciações particulares e singulares. Mas é à linguística que cabe todo o trabalho de explicitação e de literalização das hipóteses implícitas da tradição gramatical.

Como a gramática, segundo o A., não pode descrever nada senão em termos diferenciais⁶, compreende-se a importância do *factum grammaticae* para a ciência da linguagem. É no *factum grammaticae* que se funda a tese de que a ciência da linguagem é uma ciência empírica.

O recurso à técnica do exemplo aproxima, como já se disse, a linguística da gramática. Mas o exemplo não funciona em ambas as disciplinas do mesmo modo. Para a linguística o exemplo assenta os seus fundamentos numa epistemologia do documento e utiliza-o como uma configuração de dados próprio para testar uma proposição da teoria. Assim se compreende que o exemplo em linguística se apoie numa bateria de exemplos contrastados: o exemplo e o contra-exemplo. Para a gramática (sobretudo escolar) as regras não têm outra designação que o exemplo típico que as ilustra.

É à volta de toda esta problemática que trata a primeira parte da obra. De todas estas reflexões, o A. assume que é preferível fazer «plutôt de bonne linguistique que de s'abandonner aux bavardages de méthodes».

Na segunda parte, que se intitula LA CONSTRUCTION DE LA SCIENCE DU LANGAGE, o A. funda e apresenta o método.

É traçada a arquitectura duma teoria da linguagem em axiomas fundamentais que são em seguida articulados aos níveis de análise: o léxico nomeado como *théorie restreinte des termes*, a sintaxe como *théorie des positions*, a semântica proposta como uma *théorie étendue des termes*. Justifica o A. a necessidade duma teoria das posições e duma teoria dos termos para esclarecer os fenómenos semânticos (o inverso não é verdade).

Para ultrapassar os limites de tais quadros, incapazes de dar conta de numerosos fenómenos, é apresentada, na terceira parte da obra, a «hypothèse des domaines» que o A. descreve como segue: «Le domaine définit non seulement une séparation mais aussi un intérieur et un extérieur». De entre os vários exemplos dados, refira-se, por exemplo o da *passiva*. Segundo o A., a passiva permite ligar o sujeito duma primeira frase mínima ao COD da segunda se uma e outra têm o mesmo verbo: *Hermione aime Pyrrus, Pyrrus aime Andromaque*. Da passivação desta frase poderia resultar o absurdo seguinte: *Andromaque est aimée par Hermione*. A solução será a de «contraindre le

⁶ É na perspectiva do diferencial que se pode falar de gramática normativa e gramática descritiva. Antes do que uma diferença de natureza, há uma diferença de apresentação. Enquanto a gramática normativa chama a este diferencial correcto/incorrecto, a gramática descritiva utiliza termos mais neutros como os de aceitável/inaceitável; frequente/raro; preferido/rejeitado, etc..

passif à s'établir dans une seule et même phrase». Obrigação não automática que pode validar a noção do domínio.

No capítulo final, *LES PROPRIÉTÉS DU LANGAGE*, o A., a propósito da heterogeneidade da linguagem, conclui que ela não é tão exorbitante como parece e preconiza que se considerem atentamente as teorias linguísticas «en elles-mêmes, et non les justifications explicites qu'elles se donnent».

Foi objectivo do A., nesta obra copiosa, articular as interrogações legítimas sobre a ciência, sobre a linguagem, sobre a linguística, sobre a gramática.

O índice dos autores citados, de Badiou a Wittgenstein, evidencia bem a amplitude referencial e a proposta de «prendre au sérieux toutes les interrogations légitimes».

INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE é bem o título de uma obra que não pretende ser nem um manual, nem um compêndio, mas antes «un mise au point» epistemológico e linguístico.

Olívia Figueiredo

JEAN ÉMILE GOMBERT — *Le développement métalinguistique*, Paris, PUF, Col. «Psychologie d'aujourd'hui», 1990, 295 pp.

Este extenso estudo de Gombert, professor de Psicologia Genética na Universidade de Dijon, vem ao encontro de todos aqueles — psicólogos, linguistas, pedagogos, educadores — que mais se interessam pelas questões do *desenvolvimento metalinguístico* — nos domínios fonológico, sintáctico, lexical, semântico, pragmático e textual.

Partindo da ideia geral que as capacidades metalinguísticas têm tudo a ver com a capacidade de reflexão sobre os objectos e com a capacidade de manuseamento e controlo deliberado da sua utilização, o A. expõe de forma detalhada os resultados experimentais, a este nível, postos em prática pelos mais diversos investigadores das mais diversas áreas do conhecimento.

A metalinguística pressupõe sempre como critérios, segundo o A., uma consciencialização e uma atitude reflexiva sobre os objectos «langagiers» e a sua manipulação. Como a actividade metalinguística reenvia à cognição sobre a linguagem, nesta perspectiva, compete à escola escolar criar condições para favorecer a passagem de uma competência linguística — o *conhecimento tácito*, no dizer de Chomsky que mais não é que o conhecimento inconsciente que o locutor tem de conjunto das regras¹ que determinam a gramaticalidade das frases — que, segundo o A., se expressa por uma «habilidade linguística» (*metalinguistic skill*) e que designaria os conhecimentos linguísticos aplicados automaticamente sem reflexão nem decisão deliberada da parte do sujeito, para uma competência metalinguística (*metalinguistic ability*) e que designaria já o estabelecimento do carácter reflectido.

É nesta sequência de ideias que o A. apresenta uma outra dicotomia significativa. A diferença entre mestria metacomunicativa e mestria metalinguística. Ónquanto a primeira, realizando-se em contextos naturais, exigiria poucos conhecimentos explícitos sobre a linguagem, dado que a atenção do locutor recairá na intenção de comunicação, nas significações e, em particular, no conhecimento dos factores ligados às pessoas em interacção, à tarefa a realizar e à estratégia do locutor — estes factores sendo cognitivamente pouco custosos —, a segunda, que diz mais directamente respeito a tarefas de leitura-escrita, exigiria já uma capacidade para prestar atenção aos aspectos formais da língua.

¹ Explicitar regras de gramática exige um maior nível de reflexão e capacidades que simplesmente compreendê-las.

É no âmbito desta competência metalinguística que o A. fala de outras competências: metafonológica, metassintáctica, metassemântica, metapragmática, metatextual.

No que concerne à sintaxe, autores há, citados por Gombert, que afirmam parecer não haver juízos sintácticos precoces. Os juízos de aceitabilidade por crianças em idade pré-escolar far-se-ão mais por critérios semânticos que por critérios sintácticos. Por isso, a necessidade de se esperar pelos 11-12 anos para que a dificuldade no uso das preposições e conectores seja ultrapassada. Isto por, segundo o A., tais palavras-função não terem estatuto semântico e dependerem do contexto.

O mesmo se passará com a mestria lexical. Só a partir dos 7 anos — fase ligada à escolarização e à aprendizagem da leitura — a criança se aperceberá da palavra e dos seus limites. No estado actual dos conhecimentos parece que, geneticamente, as representações lexicais são de elaboração tardia. As primeiras palavras não são qualquer coisa que as crianças «possuem», mas qualquer coisa que as crianças «fazem». É neste sentido que vão as experiências feitas por Vygotsky, que o A. cita constantemente. Vygotsky lembra que a criança em idade escolar, a quem se pede para explicar o nome dos objectos, apoia-se nos atributos destes objectos, como, por exemplo, uma vaca chama «vaca» porque tem «cornos»². Estes resultados, semelhantes em adultos não escolarizados e em crianças em idade pré-escolar, vêm evidenciar o papel da aprendizagem da leitura e da escrita na possibilidade de dissociar significantes e significados.

Ainda dentro desta problemática da manipulação das palavras, o A. põe outra questão: a das ambiguidades lexicais e a da sinonímia.

No primeiro caso, a boa apreensão das ambiguidades lexicais não parece exigir a capacidade de dissociar o nome do seu referente.

Se o nome é, para a criança, uma qualidade do objecto, nada impedirá que esta actividade seja partilhada com outros objectos. O sucesso, nesta área, aparecerá entre os 6 e os 9 anos.

Tal não é o caso da sinonímia, cuja mestria implica o reconhecimento do facto de que um mesmo objecto possa ser denominado de uma maneira ou de outra. Esta mestria supõe a consciência do arbitrário do signo linguístico, saber que a criança só muito tarde adquire.

Ainda aqui o A. distingue quatro tipos de sinonímias: as referenciais (Presidente da República — F. Mitterrand), as linguísticas (Ele está colérico — Ele está furioso), as fundadas em relações espaciais ou temporais (A mulher estava à frente do rapaz — O rapaz estava atrás da mulher) e as que implicam relações lógicas (Há mais bolo que gelado — Há menos gelado que bolo).

Experiências feitas a este nível confirmam a dificuldade que a criança experimenta em reconhecer a sinonímia. Esta dificuldade não reside no reconhecimento das sinonímias referenciais — a criança reconhece-as mesmo em idade pré-escolar — mas nas restantes sinonímias pelo facto de estas implicarem já uma reflexão sobre a própria linguagem.

² Kolinsky encontra respostas, características das crianças, em adultos portugueses alfabetos: «nogueira» é uma palavra longa porque é uma árvore; «galinha» é uma palavra curta porque é mais pequena.

Outro aspecto a que o A. alude é o das metáforas. Considera as produções metafóricas espontâneas — produzidas pelas crianças e consecutivas à pobreza do léxico e à sua não competência lexical precoce —, que são o resultado da não diferenciação efectiva entre os signos (significante/significado) ³, os referentes e o contexto que cria a significação, e as produções metafóricas elaboradas — que só aparecem pelos 10-12 anos —, que são despoletadas aquando do acesso ao estádio das operações formais. Este processo implica a assimilação do tópicos (qualificação ou substituição de um referente) ao veículo (pela apelação de um outro referente).

Para que se possa falar de carácter metafórico é preciso que a criança conheça o verdadeiro nome do objecto rebaptizado, mas que conheça também o verdadeiro referente do nome utilizado ⁴.

Estas competências metafóricas de base são, segundo o A., verdadeiramente indispensáveis a um posterior desenvolvimento consciente da compreensão e produção da metáforas. É só mais tarde, por efeito da escolarização e do contacto com a língua escrita, que a competência metafórica vai requerer uma manipulação reflectida da linguagem. É o carácter metalinguístico a sobrepor-se à natureza epilinguística da metáfora precoce.

Após focar aspectos interessantes nos domínios fonológico, sintáctico e semântico, passa o A., a partir da página 123, a centrar a sua atenção nos domínios metapragmático e metatextual.

Se para Hickmann, citado pelo A., a capacidade metapragmática é uma «capacidade metalinguística particular, nomeadamente a capacidade de representar, de organizar e de regular os próprios empregos do discurso» (p. 123) ⁵, então este domínio inclui parâmetros que ultrapassam as componentes da linguagem *stricto sensu*.

Nesta óptica, é a relação entre os signos e o contexto da enunciação — englobando os seus contextos intralinguístico e extralinguístico — que constitui o focus dos comportamentos metapragmáticos. Aqui o A. adverte para a dificuldade em distinguir e separar o semântico do pragmático como significação da experiência e conclui que, desde muito cedo (por volta dos 7 anos), «a criança aplica, segundo a situação quer a «máxima de quantidade» de Grice — o locutor deve ser tão explícito tanto quanto o exige a situação mas não mais —, quer a «máxima do antecedente» de Clark & Haviland — o locutor deve construir a sua produção de modo a que o destinatário possa encontrar, no que foi dito antes, um antecedente directo com o propósito actual» (p. 132) ⁶. Antes desta idade (7-8 anos) a criança tem dificuldade em produzir mensagens explícitas e ajustar as suas produções à idade do destinatário (adulto, da mesma idade ou criança mais nova).

³ O desenvolvimento da noção de arbitrariedade do referente diminui a preferência da criança pela sua descrição metafórica.

⁴ O génio literário que muitos vêem nas metáforas precoces não tem nada a ver com a produção poética do «expert». Se as produções de uns e de outros são por vezes vizinhas, as crianças produzem poesia incidente, por falta de mestria do léxico. O poeta faz destacar os traços dos referentes por violações deliberadas.

⁵ Tradução do original.

⁶ Tradução do original.

Embora a criança, a partir dos 7 anos, manipule já, ao mesmo tempo, o conteúdo e a forma dos seus pedidos, só muito mais tarde é que é capaz de formular, de maneira adaptada e reflectida, pedidos indirectos⁷ que, como se sabe, implicam uma combinação complexa de habilidades linguísticas e habilidades sociais — mestria da forma e do conteúdo dos pedidos, compreensão dos sinais emitidos pelos destinatários, reconhecimentos dos estatutos recíprocos.

É neste sentido, pois, que o A. fala de metapragmática — a mestria dos diferentes aspectos das relações entre a linguagem e os seus contextos de enunciação.

Quanto ao domínio metatextual, o A. introduz os conceitos de coerência e coesão e relaciona-os com os domínios semântico e morfossintáctico. Se a coerência diz respeito à articulação das ideias, a coesão faz referência às marcas linguísticas que traduzem, na superfície textual, as inter-relações entre enunciados concatenados.

Neste sentido, o A. distingue coerência — quando as variáveis manipuladas são de natureza semântica — de coesão — quando são de natureza morfossintáctica.

O controlo da coerência diz respeito à capacidade em detectar contradições a nível conceptual, em resolver o problema das influências, em controlar a adequação entre a informação nova (dada no momento pelo texto e pela capacidade da memória de trabalho) e a base de conhecimentos (armazenados na memória permanente).

Apesar de estudos recentes mostrarem que a detecção de contradições entre a informação nova e a base de conhecimentos faz parte das capacidades da criança, sabe-se que, mesmo em adultos escolarizados, o confronto consciente entre as informações contidas no texto e a base de conhecimentos não é operada espontaneamente.

O factor determinante para que se detectem incongruências é, de acordo com o A., de ordem mnemónica. Vários estudos sugerem que a integração das informações se faz automaticamente quando são activadas simultaneamente em memória de trabalho a fim de serem comparadas. Só os leitores competentes parecem capazes de ir procurar na memória a longo prazo as informações necessárias à integração. Esta competencialização vai aumentando com a idade e com o treino em leitura. As boas respostas às situações inferenciais aumentam, como já foi assinalado, com a idade e com o número de informações que concorrem para ajudar a resolver as inferências feitas.

A escola, que tem por finalidade formar leitores competentes, deve, desde cedo, incitar o aluno a ler (todo o tipo de textos em todos os suportes de leitura), a treinar as suas memórias — a de trabalho e a permanente ou longo prazo — e a alargar o seu campo de conhecimentos.

É neste sentido que o A. fala de mestria textual e coerência.

Quanto à coesão, que também tem a ver com a mestria textual, implica outro tipo de conhecimentos e capacidades. Conhecimento de marcas de superfície — pronomes anafóricos, determinantes definidos, conectores, pontuação —

⁷ Segundo a terminologia de Searle e Austin.

e capacidades — tanto em produção como em compreensão — para controlar a sua utilização.

Estudos feitos, citados pelo A., concluem que não é senão a partir dos 10 anos que a criança se torna capaz de detectar erros a respeito do emprego das anáforas. Quanto à identificação de conectores inadequados, esta tarefa metalinguística exige um alto grau de competencialização. Isto mostra «a distância temporal entre a produção espontânea dos diferentes conectores pela criança e o carácter tardio da sua mestria nas tarefas experimentais quer seja em compreensão quer seja em produção» (p. 181)⁸. Segundo Florès d'Arcais, citado pelo A., é preciso esperar pelos 11-12 anos para a criança ser capaz de estabelecer uma hierarquia dos conectores.

Esta mestria tardia é coincidente com o que o A. vem dizendo e constatando acerca das tarefas metalinguísticas complexas.

Ligada que foi a coesão às relações interproposicionais, é tempo agora de alargar o âmbito ao texto, no seio do qual estas relações tomam lugar.

É preciso, segundo o A., estruturar o texto e diferenciá-lo dum simples conjunto de frases. É nesta perspectiva que se impõe a questão da diversidade de tipos de texto e do modo como o sujeito deverá operar em cada um deles. A compreensão e proporção dos elementos recordados variam em função do tipo de texto. Goelman, citado pelo A., afirma que a criança de 9-10 anos é mais capaz de se lembrar das informações importantes (qualidade) duma descrição que duma narrativa, enquanto que globalmente o número de informações lembradas (quantidade) é mais importante para a narrativa que para as descrições.

Se só a partir dos 9 anos é que a criança começa a distinguir texto de não-texto, a mestria das características internas dos textos parece ainda mais problemática. É por volta dos 12-13 anos que surge a capacidade de excluir dum texto as frases não tematicamente ligadas às outras e produzir frases em conjuntos coerentes e não é antes dos 10 anos que a maior parte das crianças diferencia explicitamente o discurso relatado do discurso da relação.

Todos os autores citados nesta obra por Gombert são unânimes em sublinhar que a capacidade em hierarquizar os enunciados de um texto em função da sua importância⁹ é mais tardia do que a de extrair o tema do texto. E, de entre os autores citados, Taylor assinala «as dificuldades que têm crianças de 9 a 11 anos, alunos brilhantes, para produzir resumos aceitáveis» (p. 187)¹⁰. Também a capacidade para identificar os diferentes tipos de texto parece tardia e frágil. É só a partir dos 14-15 anos que a organização textual é levada em conta e interiorizada.

Passados em revista os diferentes comportamentos de controlo dos processos de tratamento de textos, a que o A. chama actividades metatextuais, é altura de o A. se ocupar das particularidades da escrita, objecto de estudo no penúltimo capítulo.

Depois de sublinhar a independência da língua da oral em relação à língua da escrita (ambas pertencem ao mesmo sistema, mas cada uma tem

⁸ Tradução do original.

⁹ É desta hierarquização que resulta a técnica do resumo.

¹⁰ Tradução do original.

a sua realização própria), o A. afirma e atesta o carácter de reflexão, logo metalinguístico, que toda a actividade de escrita-leitura pressupõe. Para que uma leitura seja correctamente operada, é necessário que o reconhecimento das palavras seja feito, que o seu custo cognitivo seja suficientemente pouco elevado, que a estrutura gramatical que governa a organização das palavras na frase seja tomada em conta, que a coesão textual seja apreendida, que a estratégia de leitura para o fim em vista seja adaptada. Todos estes processos implicados na leitura são de ordem metalinguística à excepção, talvez, segundo o A., do léxico, que parece ser mais um indicador sociológico que um indicador cognitivo.

O processo de uma prática de leitura-escrita cada vez mais elaborada actualizaria e desenvolveria sucessivamente as diferentes competências metalinguísticas pré-existentes — metafonológicas, metassintácticas — até progressivamente se chegar às capacidades metapragmáticas e, sobretudo, metatextuais.

Todo o processo de produção escrita passa por três etapas, segundo o A. e segundo o que é considerado classicamente: planificação — que diz respeito à escolha do tema, à finalidade —, a transcrição — o pôr em palavras —, e a revisão — avaliação, comparação entre o texto obtido e o projectado.

Sabe-se que, no redactor experiente, o acto gráfico, a escolha das palavras, a ortografia, os acordos gramaticais, a pontuação são operados automaticamente. Do mesmo modo a coerência e a coesão textuais, a adaptação ao leitor potencial e o esforço de explicitação são objecto duma reflexão particular. Segundo o A., esta automatização, que na aprendizagem foi consecutiva a uma mestria consciente, permite que uma grande parte do esforço cognitivo seja consagrado à elaboração do conteúdo. Uma actividade, no redactor experiente, só é despoletada e controlada deliberadamente se um obstáculo advém aquando da redacção.

O mesmo não acontece no redactor principiante que está constantemente em sobrecarga cognitiva por defeito de automatização de certas actividades.

Chegados ao último capítulo desta obra, o A. faz uma reflexão mais alargada do que entende por «desenvolvimento metalinguístico» (p. 227). Cita Donaldson que diz que a «mestria metalinguística é um efeito das aprendizagens efectuadas na escola, em particular o da leitura-escrita» (p. 230) e Van Kleeck que afirma «que o que distingue os comportamentos precoces dos mais tardios, é o nível de controlo consciente que eles supõem da parte do sujeito» (p. 232).

É somente graças à aprendizagem explícita que a criança se torna consciente das regras, e é esta automatização de processos controlados intencionalmente que permite que um controlo consciente possa intervir, sempre que o desenvolvimento da actividade encontre um obstáculo ou sempre que o sujeito decida prestar uma atenção patricular à tarefa que está ou tem de realizar.

Nesta perspectiva, é crível que a mestria da leitura e da escrita necessite do conhecimento consciente e controlado de numerosos aspectos da língua. E como a gestão consciente é cognitivamente custosa, nem tudo será mestreado conscientemente de forma simultânea. Por isso, a atenção do educador em fasear aquisições e actividades de acordo com a complexidade dos sistemas a adquirir, sua frequência na língua e sua utilidade nas novas tarefas a resolver.

Ao terminar, diz o A. estar convencido — e apresenta suficientes estudos e bastantes argumentos que convencem também os seus leitores — de que a

RECENSÕES

«consciência está frequentemente implicada na aprendizagem e que, embora nem toda a aprendizagem seja forçosamente consciente, a aquisição e a reestruturação dos conhecimentos pedem geralmente uma participação consciente» (p. 253) ¹¹.

Os cerca de 580 títulos que constam da bibliografia dão bem a ideia da profusão temática e da vastidão de estudos que se têm realizado sobre este assunto. E o livro em apreço é bem o resultado e o reflexo disso.

Olívia Figueiredo

¹¹ Tradução do original.

PRAWER, S. S. — *Comparative literary studies: An introduction*, London, Duckworth, 1973, 180 pp.

Segundo S. S. Praver no prefácio à sua obra *Comparative literary studies: An introduction* (London, 1973), esta destina-se essencialmente a demonstrar a especificidade e organização da investigação em Literatura Comparada, dando conta dos tipos de pesquisa já desenvolvidos nesta área de estudos.

Embora os exemplos referidos sejam tirados das literaturas britânica, alemã, norte-americana e francesa, o autor faz notar a sua intenção de apresentar uma visão geral passível de ser aplicada a outros casos.

No primeiro capítulo, «What is Comparative Literature?», S. S. Praver começa por propor o uso de «estudo comparativo da literatura» («the comparative study of literature») como expressão que aponta mais correctamente do que a construção adjectiva «Literatura Comparada» («Comparative Literature») para a noção de actividade que usa como instrumento a comparação. Comparação esta que tem por objecto literaturas de tradições e de círculos linguísticos diferentes.

Depois de analisar a relação entre os termos Estudos Literários Comparativos, Literatura Geral e «Weltliteratur» (Goethe), Praver apresenta a definição de Literatura Comparada por ele utilizada neste livro: «Um exame de textos literários (incluindo obras de teoria e de crítica literária) em mais do que uma língua, através de uma investigação de contraste, de analogia, proveniência e influência: ou um estudo de relações literárias e de contactos entre dois ou mais grupos de diferentes línguas» (p. 8).

De notar nesta definição, segundo o autor, a sobreposição do critério de diferença linguística ao de fronteira político-cultural, admitindo como comparativo o estudo de obras de autores bilingues ou de regiões multilingues como a Alsácia e a Suíça; a circunscrição do campo especificamente comparatista à análise de factos literários, relegando para outros investigadores os estudos interdisciplinares (artes, ciências); o uso do termo «literatura» no seu sentido mais amplo, i.e., inclusivo da produção literária clássica e popular, de obras maiores e de obras menores.

Demonstrando por fim que a prática comparativa remonta à época do Império Romano, sendo portanto anterior à origem dos termos «Littérature Comparée» e «Comparative Literature» no séc. XIX, e que têm existido várias formas de entendimento destes estudos, S. S. Praver considera como mais correctas e consequentes as correntes baseadas nas convicções de que a comparação internacional é o melhor meio para o entendimento das tradições nacionais (F. Schlegel: «On the study of Greek literature», 1795-6) e de que

nenhum caso literário é único, existindo sempre em relação com outros casos de outras literaturas (M. Arnold: *On the modern element in literature*, 1857).

Procurando demonstrar a aplicabilidade das ideias atrás referidas, S. Praver começa por descrever, no capítulo «National Character and National Literature», o tipo de estudo comparativo que visa comparar e definir tradições nacionais diferentes.

Baseados na construção de «tipos ideais», construídos especialmente a partir de Mme de Staël (*De l'Allemagne*) e de H. Heine (*De l'Allemagne*) e definidos por Max Weber como «grupos de característicos que podem não ser encontrados simultaneamente num caso individual mas que constituem um verdadeiro tipo, uma entidade analítica significativa e unitária» (p. 13), estes estudos podem levar à formação de esteriótipos errados, que cheguem a prejudicar as relações internacionais.

Para evitar isto e para se atingirem resultados mais significativos, o autor propõe um trabalho idêntico ao desenvolvido por Roy Pascal (*The German novel*, Manchester, 1956), por J. P. Stern (*Idylls and realities: Studies in nineteenth century German literature*, London, 1971) e por Tony Tanner (*Saul Bellow*, Edinburg, 1965), que restringiram as suas análises, respectivamente, a um determinado género, época e escritor, substituindo assim as generalizações parciais e intermédias que contemplam diferenças e excepções. Segundo Praver, embora criticados por René Wellek (*Concepts of criticism*, New Haven, 1963) como sendo já da área da psicologia e da história, estes estudos da imagem, tal como foram desenvolvidos por Simon Jeune (*De F. T. Graindorge à A. O. Barnabooth-Les types américains dans le roman et le théâtre français 1861-1917*, Paris, 1963) e por Arturo Barea («Not Spain but Hemingway», in *The literary reputation of Hemingway in Europe*, New York, 1965), contribuem grandemente para revelar ideias erradas acerca de uma nação, resultantes de opiniões expressas por escritores cujas obras tenham sido muito divulgadas.

Na sequência deste tipo de investigação, poderemos encontrar a obra de G. Lukács *The historical novel*, de D. R. Haggis «Scott, Balzac, and the historical novel as social and political analysis: *Waverley* and *Les Chouans*», (in: *The Modern Language Review*, nr. 68, 1973) e também de John Bayley *Pushkin: A comparative commentary* (Cambridge, 1971) que, embora sob pontos de vista diferentes, analisam a forma como determinados acontecimentos históricos e políticos são descritos em obras diferentes, escritas em épocas e em línguas diferentes, revelando por vezes relações entre os pontos de vista de vários autores.

Estes trabalhos são ainda vistos por Praver como pertencentes à área dos estudos de relação («two-way studies») e de recepção («one-way studies») que, representados por Brian Downs, C. L. Waterhouse, Eudo C. Mason e por Philippe Van Tieghem, Horst Opiel, F. W. Stokoe, E. Starkie (p. 26), se centram sobretudo no levantamento dos períodos de maior contacto entre as literaturas de dois países; dos factores culturais, sociais, políticos e económicos que os favoreceram; dos objectos de interesse por parte do público leitor de um país, na literatura do país estrangeiro em causa.

Harry Levin é aqui referido por ter demonstrado a possibilidade de se alargar este tipo de investigação a mais de 2 países («Some European views of

American literature», in *The American writer and the European tradition*, (Minneapolis, 1950).

S. S. Prawer considera o processo de relação emissor-receptor ao nível da literatura internacional como essencial para um entendimento de destinos literários e do papel dos intermediários, por se basear numa dinâmica de desafio-resposta, que provoca alterações não só nas literaturas mas também nas culturas e nas sociedades envolvidas.

É no terceiro capítulo, intitulado «Reception and Communication», que são apresentados outros tipos de pesquisa relacionados necessariamente com os estudos tipológicos apresentados no capítulo anterior mas desenvolvidos ao nível da pessoa do escritor, i.e. do contacto directo de um autor com outro autor ou cultura. Neste âmbito incluem-se, segundo S. Prawer:

— os estudos da correspondência entre dois autores importantes, de nacionalidades e de línguas diferentes (C. E. Norton, *The correspondence between Goethe and Carlyle*, London, 1887);

— o levantamento e a análise de vestígios do contacto de um autor com a literatura estrangeira ((J. Boyd: *Goethe's knowledge of English literature*, Oxford, 1932);

— a detecção, na obra de determinado autor, de citações e de alusões a outro autor estrangeiro (S. S. Prawer: *Heine's Shakespeare: A study in contexts*, Oxford, 1970) assim como da presença de partes de outras obras, nas de um autor (Brecht e a transcrição de Villon e de Rimbaud, traduzidos por Karl Klammer);

— o estabelecimento de paralelismos entre obras e autores de nacionalidades e de línguas diferentes;

— a determinação da importância do impulso dado por determinadas obras estrangeiras, no início da actividade de um escritor.

Como exemplos de trabalhos deste género, que ultrapassam a simples catalogação de contactos, são descritos os estudos feitos por Roger Asselineau acerca da obra de E. Hemingway em França; por Friedrich Gundolf acerca da obra de Shakespeare na Alemanha (*Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1911) e, embora não tão aprofundadamente, por T. S. Eliot (*Fram Poe to Valéry*, 1948), Walter Muschg (*Studien zur tragischen Literaturgeschichte*, Bern, 1965) e por Ronald Peacock («T. S. Eliot on Goethe», in: *The discontinuous tradition: Studies in German literature in honour of Ernest Ludwig Stahe*, ed. P. F. Ganz, Oxford, 1971).

Este último autor é aqui referido pelo seu contributo metodológico para os estudos de recepção, ao proceder de acordo com os princípios comparativos enunciados por Donald Fanger:

— conhecimento do autor/autores e da sua cultura, antes de o inserir num contexto mais vasto;

— estabelecimento de uma ligação necessária entre estudos de recepção e estudos de influência.

Relacionados com os estudos de recepção e de relação encontram-se os estudos de intermediários ou, segundo S. S. Prawer, os estudos de comunicações, definidas por Raymond Williams como «as instituições e formas pelas quais as ideias, a informação e as atitudes são transmitidas e recebidas». (R. Williams: *Communications*, Harmondsworth, 1962, p. 9).

Este tipo de pesquisa pode debruçar-se sobre duas formas de comunicação, i.e., a comunicação unívoca («one-way mediation») e a comunicação recíproca («two-way mediation»).

No que se refere à primeira, os que desempenham a função de intermediários podem ser invasores, refugiados e emigrantes; actores ambulantes, meios de comunicação de grande difusão como a rádio e a televisão; representação teatral e cinema; viajantes; diplomatas.

No segundo género incluem-se escritores influenciados por várias tradições e culturas; tradutores; literatos; um cargo desempenhado pela pessoa adequada; uma região e um país multifacetados como a Alsácia e a Suíça; uma empresa ou instituição, especialmente da área da imprensa escrita e falada, que reúne vários escritores e tradições literárias ajudando a estabelecer paralelismos e comparações, assim como a fomentar trocas de influências (periódicos como *Black Orpheus*, *Abbia*, *African Arts/Arts d'Afrique* e *Présence Africaine* para o conhecimento dos processos de fusão das formas literárias africanas com as formas literárias europeias).

Depois de referir a importância do estudo de «comunicações» para a área da sociologia e da história cultural, S. Prawer alerta para certos cuidados a ter no desenvolvimento de um trabalho deste género:

— não generalizar nem sobrevalorizar os processos de mediação anteriores ao séc. XX, menos rápidos e eficazes tal como demonstra Lilian Furst no que se refere a Mme de Staël em *Romanticism in perspective: A comparative study of aspects of the romantic movements in England, France and Germany* (London, 1969, p. 51);

— não menosprezar a importância dos factores históricos, sociais e económicos nos processos de mediação literária;

— reconhecer o contributo das outras artes para a difusão e estímulo de uma literatura no estrangeiro;

— recorrer, quando necessário, ao estudo de casos paradigmáticos de recepção de influências e de fusão com uma determinada tradição (exemplo de George Moore, o qual se pode considerar, segundo Graham Hough em «George Moore and the nineties», in: *Image and experience: Studies in a literary revolution*, London, 1960, pp. 196-7, «um microcosmo completo das influências francesas que nos anos 90 [do séc. XIX] estavam a reformar a literatura inglesa»);

— procurar manter a preocupação pela qualidade (relevância e importância) do objecto de estudo e do material usado.

Refutando críticas como a de Anthony Thorlby, por ex., segundo as quais a pesquisa de «comunicações» é feita sobre manifestações secundárias de obras e de autores, S. Prawer acentua a importância do estudo da «forma como

a literatura passa a história, actua no mundo social ou estabelece e rompe com formas e convenções» e a possibilidade de o fazer, tal como Asselineau, Eliot, Peacock, Hough, Gundolf e Guthke, a partir de um contacto directo com as obras literárias.

A investigação de «influências», directamente relacionada com os estudos até aqui referidos, é apresentada por Praver no quarto capítulo intitulado «Influence, Analogy and Tradition» como sendo a área de maior controvérsia no âmbito dos Estudos Comparativos: defendida por Simon Jeune como essencial («Comparative Literature studies, essentially, the influence authors, or the literatures of different nations have exerted on one another, as well as the diffusion of such influences», in: *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, 1968), é considerada por René Wellek como excessivamente positivista («Nobody has ever been able to show that a work of art was 'caused' by another work of art, even though parallels and similarities can be accumulated», in: *Discriminations*, Yale U. P., 1970).

Segundo S. Praver, será necessário, acima de tudo, esclarecer melhor certas questões metodológicas e evitar posições tão radicais.

Assim, o autor refere a teoria de A. Owen Aldridge para quem os estudos de questões de «analogia», «afinidade» e «tradição» deverão constituir a base dos estudos de «influências» (*Comparative Literature: — Matter and method*, Urbana, 1969) e identifica os seguintes tipos de analogias:

— semelhanças devidas, não à existência de contactos ou de influências, mas sim de processos de representação artística ou de contextos sócio-políticos idênticos (James J. Y. Liu: *Elizabethan and yuan: A brief comparison of some conventions in poetic drama*, London, 1955 e H. R. Jauss: «Das Ende der Kunstperiode — Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal», in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970);

— semelhanças de imagens usadas por poetas entre os quais nunca existiu qualquer contacto (Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, 1960);

— semelhança de temas num determinado género literário, devidas à identidade das experiências da vida ou dos processos mentais de resposta à realidade; dos estádios de desenvolvimento social das culturas analisadas ou do pénero literário em causa (Arthur Hatto, ed.: *EOS: An inquiry into the theme of lover's meetings and partings at dawn in poetry*, The Hague, 1965).

Todos estes estudos têm em conta, necessariamente, as tradições nacionais e internacionais das várias literaturas, seja por dependência ou por oposição, os géneros literários e os «topoi», i.e., os lugares — comuns e o conjunto de imagens e de esquemas retóricos. Com a sua obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1954), E. R. Curtius inaugurou os estudos acerca do surgimento, da manutenção e da variação de vários «topoi».

No que diz respeito aos estudos de «influência» propriamente ditos, S. S. Praver elabora uma tipologia baseada no trabalho de Wolfgang Clemen «Was ist literarischer Einfluss?», in: *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis*, III, 1968. Assim temos, no nível mais baixo, o estudo da

imitação directa, umas vezes fiel e outras vezes sujeita a alterações (Shakespeare e Kleist em relação a Plauto; Chaucer em relação à poesia francesa, italiana e latina) — D. Alonso faz uma análise deste tipo em *Poesia Espanhola*. Num segundo estágio, situa-se o estudo da confluência de impulsos de várias literaturas na obra de um poeta, que as funde com as tradições do seu país (K. A. J. Batty: *Rilke and France: A study of poetic development*, Oxford, 1966).

Mais significativos em Literatura Comparada são, segundo Praver, os estudos que têm por objecto os contactos estabelecidos entre as literaturas e também o efeito da cultura do país de exílio, em vários escritores.

Apesar da primazia dada às relações entre literaturas por qualquer estudo literário comparativo, Praver faz notar a importância de uma análise das relações entre literatura e história das ideias.

Por fim, surgem os estudos que dizem respeito à diversidade de impactos causados por um escritor ou obra nos vários escritores e países junto dos quais foram divulgados.

Quanto aos tipos de processos de estímulo ou de influência, C. Guillén distingue entre directos e indirectos, consoante se efectuem entre as próprias obras e escritores ou entre tradições das quais eles serão apenas uma parte; Anna Balakian designa por «influência negativa» o processo de influência que provoca rejeição e que pode surgir ao mesmo tempo e no mesmo autor que o positivo.

Como último reparo e citando J. B. Corstius (*Introduction to the comparative study of literature*, New York, 1968), S. Praver adverte para a diferença entre os termos «influência» e «sucesso»: «The fact that some authors have been, for a longer or shorter period, highly successful outside their own countries does not necessarily imply that they have exerted influence».

Finalmente são dadas indicações para o desenvolvimento adequado da investigação de influências, na esteira dos trabalhos efectuados já por C. Guillén, W. Clemen, A. Balakian, I. Samuel e H. Gifford:

— iniciar os estudos por referências explícitas e entendê-las como partes de um todo específico e próprio do escritor que as faz;

— dar preferência às afinidades expressas pelos próprios escritores, como por exemplo H. James em relação a Turgenev e Pushkin em relação a Byron;

— não sobrevalorizar o processo de influências, considerando-as antes em função da sua importância para o conhecimento de determinado autor ou obra e dando maior ênfase ao processo de libertação do autor relativamente à influência, i.e., à afirmação da originalidade autorial, à inovação e à transformação espontânea.

No capítulo seguinte, Praver demonstra o contributo dado pelo estudo de traduções e de adaptações, canais, por excelência, do intercâmbio de influências.

No âmbito da tradução, deparamos com dois métodos distintos, com origem na tradução da Bíblia e dos clássicos: temos assim a tradução literal que, segundo Schleiermacher, «leaves the author as much alone as is possible and moves the reader towards him» e a tradução idiomática que, ainda segundo Schleiermacher, «leaves the reader as much alone as is possible and moves the author towards him».

RECENSÕES

Combinados adequadamente, estes dois métodos permitirão que determinado leitor ou cultura ultrapasse determinadas barreiras linguísticas e culturais e tomem contacto com a obra, tão original quanto possível, de um autor. Ao comparatista, o estudo das traduções exigirá um bom conhecimento das línguas e das culturas envolvidas na obra traduzida e permitir-lhe-á detectar erros e ambiguidades de tradução. Para além disto, os estudos comparativos podem ainda centrar-se na análise do impacto das traduções e a actividade de tradução na obra de determinados autores, de movimentos ou de géneros literários: em «Arthur Waley and Brecht», (in: *Germain life and letters*, XVII, 1964), Bridgwater traça o percurso de Brecht desde o início da sua actividade lírica dentro da tradição da poesia oriental, passando pela sua conversão política e adopção do verso livre, até à tradução de alguns poemas de Arthur Waley, a qual, tal como reconhece o próprio Brecht, o fez voltar ao estilo inicial; Novalis realça a tendência dos alemães para a tradução e confirma a importância da tradução das últimas obras romanas para a teoria do movimento romântico alemão: A. A. Parker demonstra, em *Literature and the delinquent: the picaresque novel in Spain and Europe 1599-1753* (Edinburg, 1967), que a transformação do romance picaresco na Europa entre o século XVI e XVIII se compreenderá melhor a partir do estudo das alterações feitas por Lesage e por La Geneste, aquando da tradução de alguns destes romances.

Implicada nestes estudos estará a estilística, i.e., a análise de um autor e da tradição literária a que ele pertence, assim como do estilo do tradutor (H. Schulz: *Vom Rhythmus der modernen Lyrik*, Munich, 1970).

O estudo de adaptações e de contra-poemas permitirá ao comparatista obter mais alguns dados para além dos que são fornecidos pelas traduções. Como exemplo, Praver refere a relação Shelley/Brecht.

O capítulo termina com uma referência à necessária ligação existente entre o trabalho do comparatista e a actividade do tradutor ou adaptador ou, por outras palavras, entre a crítica, a teoria e a história: no prefácio às suas *Fables ancient and modern: Translated into verse from Homer, Ovid, Boccaccio & Chaucer: with original poems* (London, 1700), Dryden considera essencial a tradução de textos de Homero, de Ovídio e de Boccaccio para Inglês, pelo facto de permitir colocá-los ao mesmo nível linguístico de Chaucer e possibilitar assim um estudo comparativo mais exacto do lugar por eles ocupado na história da literatura e da linguística.

Mais desenvolvidos estarão os estudos temáticos que, segundo Praver, se apresentam sob cinco formas complementares mas diferentes consoante o objecto da investigação:

- a) representação literária da experiência e dos sentimentos humanos, em várias línguas e épocas;
- b) temas recorrentes na literatura e no folclore;
- c) tratamento literário de situações quotidianas e de acontecimentos históricos;
- d) representação literária de tipos sociais ou raciais e dos seus comportamentos;
- e) representação literária de figuras míticas, lendárias, literárias ou históricas.

Os estudos de temas e de motivos podem ser vistos como equivalentes à iconografia em história da arte e permitem-nos essencialmente:

— verificar que tipo de escritor escolhe e trabalha, em épocas diferentes, um determinado tipo de material — estudo de interesse também para a sociologia e para filosofia política;

— analisar e comparar o espírito de diferentes sociedades, épocas e indivíduos — estudo que poderá contribuir grandemente para a história das ideias, área directamente relacionada com a literatura;

— esclarecer aspectos estilísticos e detectar quais os temas normalmente tratados em cada género literário.

R. Trousson (*Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Geneva, 1964), Kate Hamburger (*Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, 1962) e John J. White (*Mythology in the modern novel: A study of prefigurative techniques*), por sua vez, são apresentados como representantes do ramo de investigação relativo à análise dos traços humanos constantes e míticos corporizados por várias personagens ou heróis literários.

A origem do estudo comparativo de temas e de figuras reside portanto, segundo Praver, no uso implícito ou explícito feito pelos escritores, de estruturas de acção míticas e de técnicas prefigurativas. Quando feitas com intenções de paródia, como no caso de Max Frisch (*Don Juan or the love of geometry*), de Sartre (*The flies*) e de Joyce (*Ulysses*), estas referências merecem um tratamento mais cuidado. Neste âmbito encontram-se os anti-tipos, personagens apresentadas por um autor como o inverso e por vezes a caricatura de determinadas personagens típicas: como exemplo são citados os versos de W. M. Thackeray acerca da Charlotte de Werther (*The sorrows of Werther*) e a ironia do mesmo autor relativamente ao ideal Richardsoniano, patente no retrato de Amélia em *Vanity fair*.

Face a estes dados o comparatista deverá evitar generalizações excessivas ou a criação de uma imagem falsa ou mal fundamentada dos autores e das obras que estuda e terá que ter em conta, à semelhança de qualquer investigador literário, as variantes individuais por um lado e uma vasta área de relações por outro. Assim, a análise de motivos em cartas e em outros documentos utilitários não publicados, ou de símbolos e sistemas de símbolos (rituais, sonhos, hábitos), será um bom contributo para os estudos comparativos, desde que a individualidade criadora não seja ofuscada pela apresentação geral de um universo cultural.

Porém, isto não obsta a que se possa fazer um estudo literário da integração de determinados temas e motivos na estrutura de algumas obras, a partir de uma perspectiva predominantemente centrada na história das ideias (Harald Weinreich: «Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben in Lissabon», in: *Literatur fuer Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1971).

No capítulo sétimo deste manual são debatidas questões respeitantes aos estudos de géneros, de movimentos e de períodos.

Os estudos de géneros, largamente reconhecidos pela combinação que lhes é inerente, entre história literária e teoria da literatura, seguem duas direc-

ções diferentes: uma, abstracta, procura elaborar teorias gerais de géneros, a partir da descoberta de semelhanças entre obras específicas; a outra, diferenciadora, orienta-se para a análise das características próprias dos vários géneros em países diferentes mas no mesmo período ou em diferentes escritores e épocas, na teoria e na prática, dentro de um contexto mais amplo ou restrito.

Estes estudos operam em diferentes níveis de generalização e de abstracção, desde a consideração dos géneros como categorias gerais correspondentes a atitudes humanas universais, até à subdivisão destas categorias em variantes sucessivas resultantes de uma evolução histórica, como acontece com a subdivisão da lírica em ode, elegia, soneto, e outros.

A proposta de Praver, na linha da de Wellek e de Warren, é que se combine a perspectiva teórica com a perspectiva histórica e que se complemente o estudo de géneros com a análise de formas menos literárias como o ensaio, o diário, a historiografia, a biografia e a autobiografia.

Para o estudo de movimentos e de períodos literários, Praver considera essencial a noção de «família», i.e., o reconhecimento da existência de características comuns aos movimentos e períodos dos vários países em que estes ocorreram. Além disto, e de acordo com Lilian Furst, René Wellek e Claudio Guillén, faz notar a utilidade de um estudo que relacione os períodos literários com os movimentos que os dominam ou que neles se integram e ambos com outros «modelos descritivos» da realidade, coexistentes num determinado momento histórico (C. Guillén: «Second thoughts on currents and periods», in: *The disciplines of criticism*).

Neste âmbito o autor reconhece a necessidade de se operar a níveis diferentes de abstracção e de generalização. Na sua teoria acerca do Simbolismo, Wellek contempla os seguintes níveis de significação do termo: círculo dos autores que o adoptaram para designar a sua prática poética; outros autores aos quais o termo aplicado; estilo literário desenvolvido em vários países num determinado período histórico; forma universal e intemporal de representar a realidade.

Dada a crescente internacionalização dos movimentos desde fins do séc. XIX, a literatura moderna é particularmente rica para os estudos comparativos. Esta dinâmica chega a ultrapassar as próprias fronteiras da literatura, estabelecendo-se relações entre movimentos e períodos em literatura, nas artes visuais e na música.

Mais uma vez S. S. Praver adverte para dois perigos: por um lado a adopção de uma visão demasiado objectiva típica das ciências naturais, por outro a generalização excessiva e consequente desconhecimento das características específicas dos vários períodos e movimentos em cada país.

A grande vantagem e o grande contributo dos estudos comparativos de períodos reside essencialmente no facto de inserir autores, movimentos e obras no seu contexto histórico e social, permitindo um melhor entendimento de diferenças, relações e tradições e contribuindo para alargar os conhecimentos e as experiências do leitor.

O estudo comparativo de períodos e de movimentos literários leva, inevitavelmente, ao estudo de artificios e de estruturas.

No capítulo oitavo, «Structure and ideas», S. Prawer tenta demonstrar a importância da perspectiva adoptada pelo comparatista ao debruçar-se sobre questões referentes à própria construção da obra artística. No que diz respeito às técnicas narrativas, têm-se desenvolvido estudos acerca da voz do narrador, do ponto de vista e das formas de «interiorização» da ficção através da corrente de consciência ou do discurso indirecto livre, especialmente na literatura moderna e contemporânea. Feitos sob uma perspectiva comparatista, estes estudos permitem compreender determinados escritores a partir da análise de outros e ainda mostrar até que ponto a representação literária pode conter referências simbólicas ou não.

Apesar dos exageros cometidos pela investigação preocupada com a simbologia em literatura, esta constitui um campo importante da Literatura Comparada, englobando os vários géneros e as várias literaturas: um bom exemplo é o trabalho de Walter H. Sokel acerca da figura do pedinte na obra de Flaubert e na de Strindberg (*The writer in extremis: Expressionism in twentieth century German literature*, Stanford, 1969). A propósito deste trabalho é referida a importância dada pela Literatura Comparada à obra literária como todo sistémico e a possibilidade de se elaborarem tipologias das estruturas mais simples ou mais complexas, tal como fez Vladimir Propp para os contos populares, Bloomfield para as fábulas e novelas e Albert Cook, mais aprofundadamente, para as várias estruturas de acção típicas de cada género literário. Neste campo, a literatura serve-se mais uma vez da história, das artes visuais e da música. De notar, acima de tudo, a importância dos contextos e das características específicas que tornam cada obra diferente das que com ela se assemelham estruturalmente. Não menos relevante será, no entanto, a necessária ligação entre o estudo histórico dos fenómenos e a história das ideias. A. O. Lovejoy, em *The great chain of being: A study in the history of ideas* (Cambridge, Mass., 1936) e em *Essays in the history of ideas* (Baltimore, 1948), expõe as semelhanças existentes entre ideias filosóficas e científicas e a sua expressão na literatura ao longo de vários períodos e em função da individualidade de cada escritor.

Na mesma linha de Lovejoy mas sob um ponto de vista sincrónico, Michel Foucault debate, não tanto a evolução das ideias, mas sim as semelhanças estruturas existentes entre as várias ciências e artes em determinado período histórico (*Les mots et les choses*, Paris, 1966; *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969).

Segundo Prawer, estas duas orientações dos estudos estruturais devem ser complementares, dando assim resposta à real estratificação da obra literária em formas gramaticais, formas métricas, assuntos e temas e contribuindo para a redescoberta de escritores antigos e modernos, da sua época, dos seus leitores: «The work of the comparatist, like that of every literary scholar, must be directed at once inwards, towards the world in which authors and their readers live, a world whose concern with literature is not exclusive» (p. 142).

No capítulo nono, S. Prawer define «placing» como a justaposição de várias obras, autores e tradições literárias, de forma a esclarecer e situar um conjunto mais ou menos vasto de textos ou de séries de textos.

Este tipo de estudo reveste-se de várias formas, desde as mais simples às mais complexas, nomeadamente: a comparação de um autor com outro para explicação da estrutura dominante na obra de um deles (Donald Fanger: *Dostoevsky and romantic realism*); a análise de uma determinada literatura, com base na comparação com outras tradições literárias e sociedades (James J. Y. Liu: *The Chinese knight errant*, London, 1967); a elaboração de uma escala de tendências ou de movimentos de representação em ficção, constituída por várias obras representativas colocadas em relação e situadas em função umas das outras (N. Frye: *Anatomy of criticism*, p. 49); a análise de diferenças de estilo em várias obras de um mesmo género e com intuítos valorativos de natureza estética e moral (Matthew Arnold: *On translating Homer: Three lectures*, 1861; J. P. Stern: *Re-interpretations: Studies in nineteenth-century German literature*, London, 1964); a análise de diferenças de estilos e de modos mas apenas com a intenção de apresentar tipos contrastantes de escrita ou de pensamento literário e de abordagem críticas deles decorrentes (Philip Rahv: *Literature and the sixth sense*, Boston, 1969; Graham Hough: *The last romantics*, London, 1949); a descrição das obras literárias sob uma perspectiva biográfica e psicológica que atribui as diferenças verificadas ao nível dos modos e das técnicas literárias a diferenças de personalidade dos autores (Leon Edel: *The psychological novel, 1900-1950*, New York, 1955); a análise das obras literárias como manifestações de atitudes características das várias sociedades a que pertencem os autores (Loewenthal: *Literature, popular culture and society*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1961; W. H. Bruford: *Germany in the eighteenth century: The social background of the literary revival*, Cambridge, 1935). Esta última vertente dos estudos comparativos teve como pioneiro Georg Lukács e, embora complexa e ainda pouco desenvolvida, é uma das que maior interesse desperta nos críticos, especialmente em França. A este respeito, R. Wellek, A. Warren e Ernst Kohn-Bramsted formularam uma lei que determina ser necessário um conhecimento profundo, não apenas literário, das sociedades, para se conseguir determinar correctamente aquilo que nas obras advém da fantasia, da observação realista e da idiosincrasia do escritor. Tal como realça Robert Minder em *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich* (Frankfurt, 1962) o facto de haver uma interligação estreita entre a arte e o sistema social não impede qualquer obra de atingir um estatuto universal e intemporal.

No último capítulo deste manual. «Theory and criticism», é demonstrada a importância dos estudos comparativos de teoria e de crítica, representados por René Wellek (*Concepts of criticism*, Yale U. P., 1963) e por Harry Levin (*Concepts of criticism*, Harvard U. P., 1957; *Refractions: Essays in comparative literature*, Oxford U. P., 1966) e sistematizados através do Dicionário Internacional de Termos Literários organizado pela Associação Internacional de Literatura Comparada.

Estes estudos centram-se essencialmente na detecção das alterações de sentido sofridas por termos e por teorias críticas, ao serem referidas, traduzidas e adoptadas por autores ou por críticos de nacionalidades diferentes e também na confrontação de diferentes teorias da literatura (P. Salm: *Three modes of criticism*, Cleveland, 1968; N. Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 66).

Para além disto, a crítica comparativa debruça-se ainda sobre o estudo de fontes e da recepção. Significativo será também, segundo Praver, estabelecer comparações entre vários teóricos de épocas e de sociedades diferentes ou traçar a história de uma corrente crítica de longa duração.

Como obras que tocam os diferentes aspectos referidos neste capítulo, Praver menciona os quatro volumes da *History of modern criticism 1750-1950* de René Wellek e a clássica *Teoria dell'avanguardia* (1962) de Renato Poggioli. Embora R. Wellek se situe numa perspectiva diacrónica e Poggioli faça uma análise do tipo sincrónico, ambos os autores coincidem no facto de proporem a elaboração de tipologias críticas que transcendam fronteiras, línguas e sistemas sociais mas que também tenham em conta as diferenças nacionais, ideológicas e sociais. Como exemplo é dada a tipologia elaborada por M. H. Abrams em *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition* (New York, 1953) e as que o próprio R. Wellek utiliza em *Concepts of criticism* e em *Discriminations*.

Outra questão referente aos métodos e interesses do estudo comparativo da teoria e da crítica literárias diz respeito à importância que é dada ao trabalho dos mediadores, à aceitação ou rejeição por eles feita de várias teorias com as quais tomaram contacto e, por sua vez, à recepção que deles foi feita.

S. Praver realça ainda o contributo que pode advir destes estudos para a história da crítica, pelo facto de conseguirem colocar autores e obras no seu lugar, com um forte sentido de proporção e tendo em conta um contexto internacional. Por fim, Claudio Guillén é referido como testemunha das oscilações características da investigação comparativa, que leva o comparatista a conjugar interesses teóricos com interesses críticos, perspectivas englobantes e universais com perspectivas específicas e nacionais.

Em conclusão, S. Praver admite a impossibilidade de, com este manual, ter tocado todos os aspectos relacionados com a Literatura Comparada. No entanto, considera ter abordado as várias relações estabelecidas pelos estudos comparativos e que se resumem, essencialmente, a:

a) estudos de contactos directos ou mediatos, positivos ou negativos entre autores e leitores de várias línguas, tanto em obras literárias, como em material paralelo (cartas, biografias, etc.);

b) estudos de analogias literárias, sociais, culturais e psicológicas para a elaboração de tipologias que ajudem a entender a individualidade do trabalho artístico a partir do conhecimento das tradições e das convenções respectivas.

Finalmente o autor faz notar o facto de a crítica actual tender sempre para estudos comparativos, dado o predomínio cada vez maior e mais necessário de uma perspectiva internacional. Assim, os numerosos exemplos apresentados neste manual seguiram o propósito de demonstrar que a Literatura Comparada não beneficia unicamente de contributos dos comparatistas professos. Isto confirma Albert Béguin em *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française* (Marseille, 1937), pp. XVIII-XIX.

RECENSÕES

O comparatista terá como tarefa orientar os interessados em literatura:

- mostrando o valor do contributo de cada cultura que conhece;
- explicando o elemento estrangeiro aquando do confronto com outras tradições;
- estudando traduções, melhorando-as e detectando as suas influências, de forma a preservar a boa qualidade da literatura;
- analisando o papel da literatura em várias sociedades;
- traçando a evolução e transformação das ideias e alargando simultaneamente horizontes de experiências e de imaginação mais estreitos;
- contribuindo para o aumento de conhecimentos e de interesses;
- fornecendo elementos para a adopção de uma perspectiva valorizadora das tradições literárias e culturais dos vários países, sem desprezo de qualquer um;
- demonstrando a existência de múltiplas variações ao nível de temas humanos comuns e também a dinâmica de intenções que ultrapassa fronteiras linguísticas, ideológicas, políticas e geográficas.

O fracasso de alguns estudos comparativos deve-se essencialmente, segundo Praver, a erros na escolha do objecto de investigação, a falta de gosto literário, de imaginação histórica ou de sentido da importância dos factos.

O manual termina com a convicção expressa da necessidade cada vez maior dos estudos comparativos.

FLUP, 10 de Maio de 1991

*Ana Maria Assunção Veiga Moreira da Silva **

* Investigadora do I.N.I.C., a trabalhar num projecto de investigação na F.L.U.P. (Estudos Anglisticos).

ROLAND H. BAINTON — *Erasmus da Cristandade*. Prefácio de A. Costa Ramalho, Tradução de Regina S. Costa Ramalho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, 389 pp.

Em 1969 o Prof. Roland Bainton publicou nos Estados Unidos uma obra cativante sobre Erasmo de Roterdão, *Erasmus of Christendom*, que vinte anos depois aparece traduzida para português pela Dr.^a Maria Regina Saraiva da Costa Ramalho.

O trabalho de Bainton insere-se na proliferação de estudos sobre Erasmo a que a década de 1960 deu início. Até 1969, ano em que se inicia a publicação da *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* pela North-Holland Publishing Company, de Amesterdão, a investigação dispunha essencialmente de duas grandes recolhas dos textos erasmianos: a edição *Opera Omnia* de Leclerc, de 1703, em onze tomos reimpressos em fac-simile em 1963, e os doze volumes do *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, publicados pelo casal Allen entre 1906 e 1958; isto, obviamente, não contando com os nove volumes da edição *Opera Omnia* de Beato Renano, Basileia, 1540, de difícil acesso. Para além disto, havia a edição dos textos poéticos de Erasmo por Cornelis Reedijk (*The Poems of Desiderius Erasmus*, Leida, 1956), os *Erasmi Opuscula*, editados em 1933 por Wallace Ferguson, em Haia, e uma selecção de textos publicados nesse ano por Hajo Holborn com o título de *Ausgewählte Werke*.

A já relativamente antiga — mas também tão pedagógica — biografia de Johan Huizinga, publicada em 1924, reflectia a visão que era possível retirar dos instrumentos de trabalho disponíveis e, no caso das cartas, daquelas que pertenciam ao período pré-Lutero, ou seja, as que os Allen haviam editado à data. Estas circunstâncias favoreceram uma imagem de Erasmo como dominado essencialmente pela questão de Lutero. O perfil que era dado de Erasmo surgia, deste modo, condicionado pelo acontecimento do séc. XVI que mais profundamente marcou a história europeia: Wittemberga, 1517, e suas consequências.

Só que, quando a questão luterana ganha largo impacto, nos anos vinte — com uma amplitude que Erasmo designará de «tragoedia» — já o humanista de Roterdão era um homem maduro, com as principais obras publicadas e difundidas. Equacionar, por conseguinte, a sua biografia e obra em função do problema do *liberum arbitrium* contra o *seruum arbitrium* equivalia a reduzir em quase metade a respectiva apreciação. Mas só em aparência, pois que se a postura de Erasmo no *De libero arbitrio* e a de Lutero no *De seruo arbitrio* se distinguiam, contrastivamente, no plano da metodologia exegética, elas não deixavam de coincidir em aspectos importantes do ideal de Igreja que interes-

savam empenhadamente os homens do séc. XVI, e não só os «humanistas bíblicos» (na expressão de Cornelis Augustijn). Mas o Erasmo que influenciou vários núcleos de espiritualidade na Península Ibérica em tempos de Carlos V — esses núcleos que iriam conhecer os «tiempos recios» de que fala Santa Teresa... — era o do *Enchiridion militis Christiani*, do *Nouum Testamentum*, da *Laus Stultitiae*, da *Paraclesis*, dos mais célebres *Colloquia*. E quando o Erasmo do *De esu carniuum* se divulga na segunda metade dos mesmos anos vinte, já o clima era outro.

Para além disto, Erasmo foi também — e talvez em essência — o humanista, o homem de letras, o editor, comentador e exegeta de textos, o filólogo que trazia para a edição do texto sagrado a problemática das edições dos textos clássicos, enredados nas sucessivas cópias feitas através dos tempos; e ainda o pedagogo, o retórico e o estilista do latim. Por outras palavras, o humanista que, preferindo o entendimento da palavra por parte do cristão à técnica da discussão teológica, defendeu a tradução do texto evangélico para as diversas línguas nacionais. E esta imagem de Erasmo, poderosa entre os seus contemporâneos, projectou-se para os dois séculos seguintes; bastaria evocar a fama dos *Adagia*, mesmo em zonas onde a simples referência ao nome de Erasmo estava proibida.

O livro de Bainton não escapa totalmente à atracção exercida pelo fenómeno luterano nas opiniões elaboradas sobre Erasmo; até porque em 1957 o Autor publicara uma biografia de Lutero, *Here I Stand*. A simples observação da sequência dos capítulos nos revela que a segunda metade do livro agora traduzido está dominada pela pressão a que foi submetido Erasmo na contenda entre Roma e Lutero. Mas Bainton não esqueceu que, apesar do ambiente difícil em que teve de viver nos últimos quinze anos da sua vida, Erasmo não abandonou a actividade de humanista, de homem de letras que editava obras dos grandes Padres e, ao mesmo tempo, se afirmava como um autor moral que escrevia sobre temas de interesse imediato para os seus contemporâneos.

Provavelmente, como alvitra o Prof. Bainton, residiu aqui a razão fundamental para o facto de Erasmo não ter sido objecto de uma consagração junto da opinião pública idêntica à de outras figuras, ainda que menores: é que, por um lado Erasmo não instituiu igreja alguma e, por outro, nem Católicos nem Protestantes se reconheceram claramente nos seus escritos. É o que o Autor nos pretende transmitir no cap. 11, «Uma Voz que Clama no Deserto». Na Europa de Leão X, de Francisco I, de Carlos V, de Henrique VIII e de D. João III — que tentou atrair o «humanista» Erasmo ao reino, mas que era o menos «europeu» desses monarcas —, a parte final da vida de Erasmo dá a imagem de um cristão retirado em si mesmo, comentando alguns Salmos, editando a *De amabili Ecclesiae Concordia*, publicando em 1534 a *Praeparatio ad Mortem* e em 1535, a um ano da morte, os quatro livros desse *Ecclesiastes sive de Ratione Concionandi*, que ao longo de tantos anos o vinha preocupando.

Da biografia de Bainton, como da de outros — como L.-E. Halkin, Jean-Claude Margolin, Margaret Mann Phillips e, mais recentemente, Cornelis Augustijn — emerge uma figura de Erasmo defensor da *concordia* e do consenso. Para o «egocêntrico que ele era» (C. Augustijn), a radicalização dos divergências entre os cristãos do seu tempo ao longo dos anos trinta (entre Lutero

e a Igreja e entre Lutero e os reformadores suíços) constituiu um drama para que não via outra saída que não fosse a *concordia*, na qual os próprios príncipes se deveriam empenhar. Por aí passava, segundo ele, a solução do problema da heresia. Mas é preciso notar, com o Prof. Bainton, que Erasmo não entendeu o consenso sempre do mesmo modo; se no terreno teológico apelou para ele com insistência, nos problemas de incidência ética — e os melhores escritos de Erasmo são aqueles em que adopta a voz do observador de condutas e comportamentos cristãos — foi normalmente mais exigente. Com isso se relaciona a natureza persuasiva do seu discurso em obras tão pedagógicas como o *Enchiridion militis Christiani*. Por isso os seus escritos — particularmente aqueles cuja mensagem se referia às questões de pragmática cristã, no âmbito da *philosophia Christi* — interessaram tanto os seus contemporâneos, apesar de não propor nada de absolutamente inovador nem, consequentemente, de originar formas colectivas de comportamento.

Dizer-se, hoje, com o Prof. Bainton, que Erasmo «era um homem de letras e só isso» (p. 283), no sentido do «cristão culto capaz de alargar os seus interesses tanto quanto fossem compatíveis com as suas obrigações» (p. 284), pode parecer uma afirmação demasiado pacífica ou até por demais evidente. Mas na perspectiva dos primeiros trinta anos do séc. XVI, num mundo em que imperavam muitas das formas de violência herdadas do período medieval — e em que outras eram criadas, a que Erasmo reagiu —, o alcance da afirmação é mais vasto. Permite, pelo menos, avaliar com algum rigor até que ponto Desidério Erasmo incomodou muitos dos homens com quem conviveu e até de quem dependeu; mas também permite perceber um pouco melhor atitudes suas face aos casos de Thomas More e de Lutero.

Ora é no contexto da «Cristandade» que Bainton nos faz ver a vida de Erasmo; não na dimensão geográfica do termo — Erasmo não deu atenção ao significado do «novo mundo» —, mas na de «ecclesia christiana», mais no sentido do indivíduo, que ele sempre foi, do que no da regra religiosa, que sempre recusou.

A presente tradução portuguesa corresponde ao discurso sugestivo e pedagógico do texto original em inglês de Bainton. Não só pela qualidade literária do texto português, mas também pela fidelidade que conseguiu garantir face ao original, como ainda pela cuidada revisão da impressão, tão rara em edições deste género, a tradução agora publicada constitui um trabalho notável.

Permita-se-nos, porém, isolar três pequenos pontos. No corpo da nota 30, na p. 308, encontramos uma remissão bibliográfica que já na edição americana induzia o leitor em erro: o título *Erasme et la musique* é uma obra editada em 1985 em Paris, constituindo o vol. IX da colecção «De Pétrarque [e não «Petrarche»] à Descartes», e não um artigo inserido numa revista com este título.

Já no caso da n. 34, também na p. 308, faltou indicar a página para que remete a nota; trata-se da p. 254 (da edição portuguesa), referente ao passo em que Bainton recorda a opinião de Erasmo sobre a polémica em torno da utilização das línguas vulgares na liturgia, para que os leigos a entendessem.

Finalmente, na p. 347 encontramos a reprodução de uma gravura, com o respectivo comentário; mas está descontextualizada e até pode induzir em erro o leitor, ao sugerir, quase, a continuação da última nota da página anterior.

Não teria sido melhor inserir a gravura no local em que aparece na edição americana, ou seja, na p. 302 da edição portuguesa, por exemplo?

O livro do Prof. Roland Bainton remete-nos para o cenário centro-europeu do séc. XVI. Não evoca, a não ser acidentalmente, o mundo peninsular. Como observa o Prof. Costa Ramalho, no prefácio a esta tradução portuguesa, encontram-se só dois nomes portugueses citados no texto inglês: Damião de Góis, que conheceu Erasmo pessoalmente nos últimos tempos, e Luís de Camões, referido sem relação directa com o humanista. Mas não há que assacar ao Autor culpas por uma ausência que é dos próprios factos. Alguns peninsulares, e entre eles alguns portugueses, relacionaram-se com Erasmo e suscitaram nele apreço e admiração (Vives, Resende, Góis) ou então acrimónia (Estúñiga, Cano). No entanto, Portugal, apesar do peso político de D. João III, apesar do interesse deste em chamar Erasmo ao reino para reforço e grandeza do ensino humanista, estava — como está! — na periferia da área dinamizadora de tudo quanto envolveu a vida e a obra de Desidério Erasmo de Roterdão. Isso não significa — e o Prof. Costa Ramalho sublinha-o com pertinência — que vários círculos portugueses não tivessem lido Erasmo, movidos por preocupações espirituais, por interesses de cultura literária ou por razões de actualização pedagógica. O que se conhece sobre a presença de edições erasmianas em bibliotecas portuguesas e aquilo que ainda se poderá vir a saber aponta para contactos com escritos de Erasmos mais vastos do que se imagina. Será preciso, no entanto, caracterizar os locais, os momentos e os contextos de tais leituras, pois que estas não terão tido todas o mesmo sentido. Nesse quadro, talvez não nos devêssemos suggestionar em excesso pela grande obra de Marcel Bataillon, *Erasme et Espagne*, que significativamente traz como subtítulo «estudos sobre a história espiritual do século XVI». Nem todas as leituras de Erasmo entre nós caberão nesse domínio.

De igual modo devemos evitar a tentação de encontrar «erasmismo» em tudo quanto possa evocar tratamento de lugares-comuns da sensibilidade religiosa e devota dos séculos XIV-XVI. Quando, no final do livro do Prof. Bainton, lemos que «Erasmo chega à máxima coerência consigo próprio, quando, com os místicos medievais, se encontra perante a cruz» (p. 334), estamos perante uma das «verdades» mais lúcidas deste livro, mas estamos de igual modo perante uma observação legitimamente aplicável a muitos outros homens do tempo histórico de Erasmo de Roterdão.

Como anotação conclusiva, aplauda-se a presença de um índice onomástico no final do volume, cuja importância infelizmente nem todos os tradutores levam em consideração.

Jorge A. Osório

PAULO SAMUEL — *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990, 397 pp.

O levantamento de textos e documentos a que o A. procede neste volume constitui-se num instrumento de trabalho doravante indispensável para todos os que se interessam pelo estudo da «Renascença Portuguesa», não apenas pela quantidade e pelo rigor da informação aqui reunida, mas sobretudo pelo interesse que decorre do critério de sistematização utilizado e que Paulo Samuel define com apreciável clareza na «Apresentação e Nota Explicativa».

Pretende o A., através da opção por uma determinada sequência documental, configurar «o próprio itinerário do Movimento» (p. 7), partindo dos «manifestos» que precederam a sua fundação e de textos programáticos que corporizam o seu ideário, passando pelas grandes realizações do grupo de acção, para chegar finalmente aos sintomas da sua dissolução, que um complexo conjunto de vicissitudes foi diferindo, sucessivamente, para os primeiros anos da década de 30.

Se é certo que a documentação apresentada é, na sua quase totalidade, a que se encontra disponível nas páginas de *A Águia* e do boletim quinzenal *A Vida Portuguesa* (que Jaime Cortesão proficuamente dirigiu entre Outubro de 1912 e Novembro de 1915), não é menos verdade que da presente concatenação ressaltam, com uma inesperada evidência, as linhas de força que estruturam a manifestação do Movimento.

Na verdade, desde o seu instante *genesíaco* a Renascença Portuguesa surge votada a um destino órfico, que acompanhou os grandes projectos de ressurgimento nacional, vertiginosamente consumidos por uma inelutável autofagia, que conduz dos grandes entusiasmos iniciais ao cortejo das dissensões, dos desfalecimentos e da defecção, através do qual se prolonga, por mais ou menos tempo, o processo da cadaverização.

O mero confronto dos «manifestos» iniciais (dirigidos «ao povo», mas que não chegaram a ser distribuídos...) prenuncia *ab ovo* as profundas divergências que o Movimento tentou momentaneamente superar, sob a capa de um ressurgimento imperioso que a nova República prometia. É possível, desde logo, avaliar o grau de equivocidade em torno do projecto de educação nacional que, se para Pascoaes visava o advento da *Era Lusíada* e motivava uma «associação de indivíduos cheios de esperança e fé na nossa Raça, na sua originalidade profunda, no seu poder criador de uma nova civilização» (p. 13), para Raul Proença era sobretudo «um processo de autoterapêutica» (p. 19) capaz de superar «a nossa incapacidade para resolvermos os problemas *novos* que se

levantam no nosso caminho, porque não se resolvem problemas *novos* com uma mentalidade *antiga*. (p. 18)

Deste modo, o germe da cisão que conduzirá a fundação da *Seara Nova* não precisa de aguardar a polémica de Sérgio vs Pascoaes nas páginas da II série de *A Águia*, porque a «Despedida de Julieta» esteve desde sempre anunciada. Digamos que bastou esperar que se esgotasse a capacidade de mediação de Jaime Cortesão. Por isso, é especialmente feliz a inserção do texto programático de Cortesão logo a seguir aos dois «manifestos», já que nele é visível uma plataforma conciliatória que, a par da insistência na nossa «terrível doença de vontade», admite que a Saudade «bem longe de ser um sentimento mórbido e regressivo, passa a ser o espírito lusitano criador levando a Raça às suas maiores realizações de heroísmo e beleza» (p. 23). Tem no entanto a precaução de acrescentar que «a Renascença Portuguesa não é incompatível com as aspirações modernas e de forma alguma também afasta, e, antes, promoverá no Povo português a parte da boa cultura que a Europa lhe possa trazer».

A esta identificação de heterodoxias em presença, religadas por um projecto ambicioso de intervenção, segue-se a transcrição integral do Estatuto da «Renascença Portuguesa» (Janeiro de 1912) logo reformulado pelo Novo Projecto do Estatuto (Janeiro de 1913). O cotejo dos dois documentos é também de indiscutível importância para a restituição da fase inicial do Movimento, tal como o é a consulta da Lista de Sócios (por volta de 1915), sobretudo no que respeita à preponderância regional que acabará por caracterizar a actuação do grupo do Norte.

A documentação aduzida por Paulo Samuel no capítulo «A Obra da Renascença Portuguesa» oferece-nos o inventário precioso das diferentes realizações no domínio do seu primordial objectivo estatutário: o da acção educativa. E simultaneamente facilita ao leitor a avaliação integrada do peso relativo das diferentes componentes, em especial no que respeita à importância da criação das Universidades Populares (no Porto, em Coimbra, na Póvoa de Varzim e em Vila Real) e ao seu gigantesco esforço editorial.

Para lá do estudo que este vasto conjunto de iniciativas vem suscitando, importa também reler a polémica latente no seio da «Renascença» à luz desta componente pragmática: da estrutura das «Lições Públicas» e dos «Cursos Especiais» e, sobretudo, da estratégia subjacente ao investimento em determinadas áreas do saber. A leitura dos sumários circunstanciados das lições e das palestras é um índice de suma utilidade para a delimitação dos diferentes posicionamentos existentes no interior deste movimento. De igual modo, o levantamento exaustivo do programa editorial da «Renascença Portuguesa», que ultrapassa as duas centenas de títulos, revela-se um documento de importância decisiva, por exemplo, no que respeita à orientação subjacente às diferentes *coleções*: da «Biblioteca Lusitana», dirigida por Alfredo Coelho de Magalhães e Jaime Cortesão, à «Biblioteca de Educação», dirigida por António Sérgio há todo um percurso de diferentes opções que urge estudar.

Na prossecução do plano que inicialmente assinalou, Paulo Samuel consagra o capítulo central deste perfil às polémicas que eclodiram dentro da «Renascença Portuguesa». A compilação dos documentos é antecedida por uma

RECENSÕES

caracterização breve, mas rigorosa, do contexto dos debates e o leitor tem, aqui, a oportunidade de encontrar pela primeira vez organizada a polémica que opôs António Sérgio a Jaime Cortesão nas páginas de *A Vida Portuguesa*. Trata-se, efectivamente, de um debate menos conhecido, muitas vezes ofuscado pela polémica Sérgio vs Pascoaes, mas que revela uma importância considerável e que assenta em posicionamentos não menos extremados.

De considerável utilidade é ainda a inclusão, neste perfil, dos índices de autores, de ilustrações e temático (CDU) de *A Águia* e de *A Vida Portuguesa*. Mas é o «Postfácio», que se encontra no final do volume, que traz o texto ensaístico que o leitor aguarda desde início. Avulta aí um profundo conhecimento dos diferentes aspectos desta problemática que se corporiza em preciosa carga de informação, a qual, de resto, se difunde por todo o volume através de abundantes notas de pé de página. Mas é sobretudo estimulante o esforço de interpretação e de síntese sobre a documentação compilada. A aproximação a essa «razão subterrânea» (na expressão do Visconde de Vila Moura) de que a «Renascença» fez a sua força é, em Paulo Samuel, de uma grande contenção, a despeito da proximidade a que naturalmente se encontra do seu objecto de análise. Aí se encontra mais uma razão para o carácter obrigatório que inicialmente apontámos a este perfil documental.

Américo Oliveira Santos

SUMMARIES

VERA LÚCIA VOUGA, **Na Galáxia Sonora: sobre o Fado de Coimbra** (*In the Galaxy of Sound: on the Fado of Coimbra*).

Adopting Zumthor's viewpoint that form equals force, the author analyses the fado of Coimbra as a recent tradition which is in movement; the article goes on to review rapidly the morphological and semantical changes which the fado of Coimbra has undergone from its probable origins until the present day.

MARIA JOÃO REYNAUD, «**A Tentação de São Macário**» e «**La Légende de Saint Julien l'Hospitalier**» («*A Tentação de São Macário*» and «*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*»).

The author attempts to focus on those points of convergence between Eugénio de Castro's «A Tentação de São Macário» and Gustav Flaubert's «La Légende de Saint Julien l'Hospitalier», which might have lead the Portuguese poet to include in the first edition of that work, dated 1922, an «introductory remark» on the similarities of details of his story-line with that of the French legend.

AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS, **Em torno da Poética Regiana** (*On José Régio's Poetics*).

This article attempts to identify the existence of poetics *stricto sensu* in José Régio's *Em torno da Exposição Artística*, going on to analyse the categories of operation and the theoretical implications of its formulations, the importance of which has not, as yet, been sufficiently well appreciated.

LUÍS ADRIANO CARLOS, **O Classicismo Modernista de José Régio** (*The Modernist Classicism of José Régio*).

The author analyses the contradictions which have characterised the historiographical image of José Régio and of the review *presença* within the context of Portuguese modernism, and goes on to discuss the relations between Régio and Pessoa — or between *presença* and *Orpheu* — within new topological and axiological dimensions.

SUMMARIES

FERREIRA DE BRITO, De la Geste de la Domination à la Poétique de la Relation (*From the Geste of Domination to the Poetics of Relation*).

Glissant's poetics constitute an original proposal to go beyond the «aesthetics of oneness» by means of an «aesthetics of diversity». The cycle of «la geste de la domination» has been exhausted, and a new cycle of «la poétique de la relation» emerges, attempting to surpass the irreducibility of the Shakespearean dialect of Caliban and Prospero.

MARIA LUÍSA BORRALHO, Scarron et Scarron II: Une Seule Rhétorique de la Parodie? (*Scarron and Scarron II: A Single Rhetoric of Parody?*).

The author undertakes a comparative study of *Le Virgile Travesti*, a parody of *Eneid* written by the 17th century French burlesque poet Scarron, and of *Les Lusiades Travestis*, a parody of Camões' epic poem written in Portugal in the 19th century by a French writer using the pseudonym Scarron II: an attempt is also made to discover the real identity of the latter.

CARLOS AZEVEDO, F. Scott Fitzgerald e «The Great Gatsby»: um Encontro com o Moderno (*F. Scott Fitzgerald and «The Great Gatsby»: an Encounter with Modern Times*).

The author views the representativity of F. Scott Fitzgerald and of his work — particularly *The Great Gatsby* — as resulting from an encounter with modern times such they were viewed in the first decades of the 20th Century, and not simply as a projection of typically American values and myths.

MARIA TERESA LOBO CASTILHO, «The Great Gatsby»: A «América», a Ideologia e o Herói (*«The Great Gatsby»: «America», Ideology and the Hero*).

The author reflects on the notion, also supported by Scvan Bercovitch, that American literature, dominated by the idea of «America — the New Chosen Land», is often clearly ideological. To this end the article reflects on the superiority of the implicit author in *The Great Gatsby*.

JOAQUIM FONSECA, Heterogeneidade na Língua e no Discurso (*Heterogeneity in Language and in Discourse*).

The author characterizes the heterogeneity in semiotic systems in general and in natural languages in particular, distinguishing two basic types. The

SUMMARIES

article then goes on to survey the most apparent moments and modalities of each of these types of heterogeneity in both the structure of language and of discourse.

A. GIROLAMI-BOULINIER and M. DA GRAÇA PINTO, *Estruturas e Vocabulário no 4.º Ano Primário Italiano e Português. Comparação de Histórias Oraís e Escritas nas duas Línguas* (*Structures and Vocabulary in the Fourth Year of Italian and Portuguese Primary School. Comparison of oral and written stories in both languages*).

The authors first analysed the syntax and vocabulary of 240 stories told by Italian and Portuguese fourth-year primary school children and went on to establish a «dictionary» of the lexical words which are used in these stories by the Italian and Portuguese pupils.

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *O Poder e a Liberdade no «Filocletes» de Sófocles* (*Power and Liberty in Sophocles' «Philoctetes»*).

In rewarding Ulysses' fraudulent activity with failure and in giving Philoctetes the means which allow him to resist all pressures, Sophocles wishes to stress that he only respects the latter because he is a human being and because of individual liberty; only a social relation based on justice, frankness and comprehension is able to reestablish the trust and harmony which are at the basis of life in society.

ROZA HUYLEBROUCK, *Traduções Portuguesas de Obras Literárias Neerlandesas* (*Portuguese Translations of Dutch Literary Works*).

The author takes stock of the Portuguese translations — which have been edited in Europe over the past fifty years — of «literary» works written in Dutch.

CELINA SILVA, *Considerações Globais sobre o Género Literário* (*Global Considerations on Literary Genre*).

The author analyses Jean-Marie Schaeffer's «Qu'est-ce qu'un genre littéraire?», emphasizing the reflection on the concept of literary genre from the pragmatological point of view.

SUMMARIES

SERGE ABRAMOVICI, *A Rima Milionária de Raymond Roussel (The Millionaire Rhyme of Raymond Roussel)*.

Raymond Roussel is today recognized as the initiator of vanguard literary movements as diverse as surrealism, letterism, «Nouveau Roman» or Oulipo, exploiting the properties of «the arbitrary nature of the sign» — homophonia, polysemia. This paper leads to the conclusion that, the apparently more enigmatic diegetic creations keep the structural properties of the rhyme; thus applying these properties to a field other than the end of verses, Roussel rediscovered their essence, connected to the speech learning process.

THOMAS HÜSGEN, *Gerda Buddenbrook — Eine Verführte Verführerin: Eine Studie Dieser Frauenfigur unter der Perspektive der Typisierten Formen der «Femme Fragile» und «Femme Fatale» (Gerda Buddenbrook — A Seduced Seductress: a Study from the Perspective of the Typified Figure of the «Femme Fragile» and the «Femme Fatale»)*.

The author attempts to show how, in *Buddenbrooks*, Gerda Buddenbrook reveals mythological and symbolist features which are only to be apparent to a significant degree in Thomas Mann's later work. The article also explains how this figure — based on the author's mother Katia — is part of the long tradition of «femmes fatales».

JORGE MIGUEL BASTOS DA SILVA, *«An Essay on Criticism», de Alexander Pope: Uma Poética da Objectividade? (Alexander Pope's «An Essay on Criticism»: Poetics of Objectivity?)*.

The author works from an epistemological point of view in detecting and discussing in Pope's *An Essay on Criticism* (and, by extension, in neo-classical Poetics as a whole) two distinct groups of concepts which are shown to be contradictory by their historical-literary — as well as cultural — implications.

INDICE

Artigos

MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>Inês de Castro — Outra Era a Vez</i> ...	7
VERA LÚCIA VOUGA — <i>Na Galáxia Sonora: Sobre o Fado de Coimbra</i>	47
MARIA JOÃO REYNAUD — « <i>A Tentação de São Macário</i> » e « <i>La Légende de Saint Julien L'Hospitalier</i> »: Uma Abordagem Intertextual ...	63
AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS — <i>Em Torno da Poética Regiana</i>	79
LUÍS ADRIANO CARLOS — <i>O Classicismo Modernista de José Régio</i> ...	103
FERREIRA DE BRITO — <i>De la Geste de la Domination à la Poétique de la Relation</i>	135
MARIA LUÍSA BORRALHO — <i>Scarron et Scarron II: Une Seule Rhétorique de la Parodie?</i>	159
CARLOS AZEVEDO — <i>F. Scott Fitzgerald e The Great Gatsby: Um Encontro com o Moderno</i>	241
MARIA TERESA LOBO CASTILHO — <i>The Great Gatsby: A «América», a Ideologia e o Herói</i>	251
JOAQUIM FONSECA — <i>Heterogeneidade na Língua e no Discurso</i> ...	261
A. GIROLAMI-BOULINIER e M. DA GRAÇA PINTO — <i>Estruturas e Vocabulário no 4.º Ano Primário Italiano e Português (Comparação de Histórias Orais e Escritas nas duas Línguas)</i>	305
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA — <i>O Poder e a Liberdade Individual (No Filoctetes de Sófocles)</i>	317

Notas de Investigação

ROZA HUYLEBROUCK — <i>Traduções Portuguesas de Obras Literárias Neerlandesas</i>	337
CELINA SILVA — <i>Considerações Globais sobre o Género Literário</i> ...	349
SERGE ABRAMOVICI — <i>La Rime Millionnaire de Raymond Roussel</i> ...	353
THOMAS HÜSGEN — <i>Gerda Buddenbrook — Eine Verführte Verführerin (Eine Studie Dieser Frauenfigur unter der Perspektive der Typisierten Formen der Femme Fragile und Femme Fatale)</i>	375

ÍNDICE

Trabalhos de Alunos

JORGE MIGUEL BASTOS DA SILVA — <i>An Essay on Criticism, de Alexander Pope: Uma Poética da Objectividade?</i>	389
Noticias	413
Recensões	419
Summaries	469