

REVISTA DA FACULDADE  
DE LETRAS DO PORTO

# LINGUAS E LITERATURAS



II Série • Vol. V—Tomo 2 • 1988

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

Os trabalhos publicados são da responsabilidade  
exclusiva dos seus autores.

## MEMÓRIA DE UM POEMA: ASPECTOS DO LÍRICO NA POESIA DE DANTE GABRIEL ROSSETTI \*

### I.

Propor uma leitura da obra de um poeta é sempre evocar a memória de um *poema*. É tornar esse *poema* outra vez presente. Evocar a memória de algo é, então, uma maneira outra de fazê-lo re-presentar; aquilo que emerge dessa memória representada é um aspecto (*ad-spectum*) seu, uma forma sua de estar presente. Propor uma leitura é já reler. Leia-se, pois, este ensaio nessa proposta: pretende ser memória do *poema* em Gabriel Charles Dante Rossetti, cidadão inglês, londrino, de origem italiana profunda<sup>1</sup>, que viveu entre 1828 e 1882. Foi poeta e pintor, simultaneamente<sup>2</sup>.

---

\* Texto adaptado da dissertação de Mestrado em estudos Anglo-Americanos (Literatura Inglesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987.

<sup>1</sup> Gabriel Charles Dante Rossetti é filho do italiano Gabriel Rossetti e de Frances Mary Lavinia Polidori, italiana por parte do pai, Gaetano Polidori, e inglesa por parte da mãe. Assim Rossetti considera-se apenas inglês numa quarta parte do seu sangue familiar. Cf. ROSSETTI, W. M., "Preface" da edição de *The Complete Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis, 1907, p. XVI. Todas as referências a poemas de Rossetti, ao longo deste trabalho, devem reportar-se à presente edição; indicações em contrário serão pontualmente referenciadas, caso necessário. Cf. tb. DOUGHTY, Oswald — *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, London, O.U.P., 1960, para um estudo crítico-biográfico pormenorizado sobre Rossetti e a sua obra.

<sup>2</sup> P.ex., David Riede, especialista nos estudos rossettianos, considera três fases estilísticas preponderantes em pintura, não coincidentes inteiramente com as fases que a poesia de Rossetti pode apresentar, sob o ponto de vista cronológico. Assim, a uma primeira fase da sua carreira de pintor, entre 1847 e 1853, ainda se faz corresponder uma fase de poesia sensivelmente análoga (1847-52); entre 1853 e 1859 definir-se-ia uma segunda fase da expressão

O poema em que se constitui a obra deste autor é feito de textos que discorrem verbal e pictoricamente, pelo que, em todos eles, é o próprio Rossetti a tentar reflectir-se em imagem: o homem, o poeta e o pintor: dizem-se 'líricos', por isso mesmo, ou seja, são aspectos de um 'eu' que se introspecta, procurando justificar-se humano, sobretudo.

He was always and essentially of a dominant turn, in intellect and in temperament a leader. He was impetuous and vehement, and necessarily therefore impatient; easily angered, easily appeased, although the embittered feelings of his later years obscure this amiable quality to some extent; (...)

Never on stilts in matters of the intellect or of aspiration, but steeped in the sense of beauty (...); superstitious in grain, and antiscientific to the marrow. (...) Extremely natural and therefore totally unaffected in tone and manners, with the naturalism characteristic of Italian blood; (...) self-centered always, and brushing aside whatever traversed his purpose or his bent. (...) There was a certain British bluntness, streaking the firmly poised Italian suppleness and facility.

O texto data de 1886, Londres, e as palavras são de William Michael Rossetti, em memória do irmão, Gabriel, no «Prefácio» à sua edição completa da obra literária deste <sup>3</sup>.

Numa primeira parte deste ensaio, pretende-se introduzir D. G. Rossetti, o homem, o poeta-pintor, enquadrado num conjunto de referências epocais, de natureza cultural e ideológica, na medida em que estas permitam localizá-lo e integrá-lo como artista, assumindo-o

---

pictória de Rossetti que não encontra paralelo em poesia; um terceiro momento da pintura rossettiana situa-se entre 1859 até 1882, data da morte do autor, dentro da qual se inscrevem duas fases sucessivas da sua poesia: 1868-72 e 1878-81. Cf. RIEDE — *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1983. Sensivelmente definindo as mesmas datações pode confrontar-se o artigo de LEWIS, Roger C. — *The Making of Rossetti's «Ballads and Sonnets» and «Poemas» (1881)*, in «Victorian Poetry», West Virginia Univ., 1982, vol. 20, 3 & 4, pp. 199-215.

<sup>3</sup> ROSSETTI, W. M., (ed.) — *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 vols., Ellis & Scrutton, 1886, pp. XX-XXI. Todas as posteriores referências a esta obra aparecerão, salvo casos pontuais, sob a abreviatura de *Works*.



na categoria poético-estética que define adjectivamente o carácter do 'lírico'. 'Lírico', ou seja, o factor, pelo qual, uma subjectividade poética, intuitiva e perceptiva, se expressa num texto de poesia, um texto de arte, independentemente da forma vária dessa manifestação <sup>4</sup>.

Assim, numa síntese de valores de uma história das ideias e de uma história da estética, o aspecto mais determinante a realçar na figura de D. G. Rossetti talvez seja o do seu posicionamento num ponto de charneira entre uma tradição idealista romântica, profundamente humanista e metafísica, ainda, e uma tradição pós-romântica, de desencanto humanista e metafísico, em que o ideal de um 'Eu' absoluto passa a ser encarado como uma força alienatória dos valores concretos de um mundo empírico dos objectos.

Entretanto, convém, antes de mais, dilucidar sucintamente o que se entende por carácter *lírico* da expressão *poética*, associada, naturalmente, a Rossetti. Alude-se ao *poético* enquanto a categoria que define os termos, pelos quais o sentido de *Arte* se torna manifestamente explícito na significação de *cada* uma das suas obras. O *poético* de cada obra de arte flui no discurso que prefaz esse texto, então, artístico. Este não é senão a re-presentação do mundo intuído e percebido pelo artista. Designe-se de artista, não apenas o sujeito transitivo de um 'eu' que produz uma obra de arte, mas a intransitividade que nele também se inscreve. É nesta acepção e amplitude

---

<sup>4</sup> Cf. HEGEL, G. W. F. — *Vorlesungen über die Ästhetik*, III.: *Die Poesie*; esp. Capts.: C. II. "Die lyrische Poesie": 1. "Allgemeiner Charakter der Lyrik", p. 418; 2. a) "Der lyrische Dichter"; b) "Das lyrische Kunstwerk", pp. 438-442. *Werke in Zwanzig Bänden*, Frankfurt-a.-Main, Suhrkamp, 1980, vol. 15. Cf. tb., FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton U.P., 1973; esp. "Theory of Genres", pp. 270 ss, 293 ss. Curiosamente, os termos em que Frye determina o modo lírico da expressão poética — "an oracular, meditative, irregular, unpredictable, and essentially discontinuouoc rhythm, emerging from the coincidences of sound-pattern" (p. 273) — encontram paralelo, p.ex., em NIETZSCHE — *Die Fröhliche Wissenschaft*, 84: "Vom Ursprung der Poesie": "Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden, nachdem man bemerkt hatte, daß der Mensch ein Vers besser im Gedächtnis hehält als ein ungebundene Rede; ebenfalls meinte man durch das rhythmische Ticktack über grössere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmische Gebet schien den Göttern näher ans Ohr zu kommen. Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Überwältigungen haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang;"; *Werke in Drei Bänden*, München, Hanser, 1973, II., p. 93.

que deve relacionar-se a dialéctica entre as significações de *poético* e de *lírico*, tal como elas se fazem emergir ao longo deste trabalho. Em Rossetti, concretamente, o 'lírico' da sua expressão *poética* é, pois, o *modo* como se faz re-presentar na sua obra a instabilidade característica do clima de mutação epistemológica, tal como ela se pressente na sua sensibilidade subjectiva.

A conexão imediata entre Rossetti e o movimento estético do Pré-Rafaelismo, i.e., a sua identificação directa como artista pré-rafaelita, aponta, desde logo, para este conflito de valores entre uma tradição cessante, a do 'crepúsculo dos deuses', e uma tradição ainda em formação incógnita e, visionada utopicamente como super-humana. Por outras palavras, assiste-se ao conflito entre uma tendência cultural conservadora, antiquarista e anti-científica, e uma outra, mais radical, positivista e científica. No fundo, numa panorâmica geral do mundo vitoriano, nos vários sectores da vida política-social, económica, religiosa e artística, verifica-se novamente, na história da Inglaterra, a uma tentativa de conciliação, em compromisso, de forças antagónicas.

\*  
\*       \*  
\*

Falar de 'Pré-Rafaelismo' implica, à partida, um esclarecimento quanto ao teor do movimento estético que a designação procura definir. Implica, por seu turno e, necessariamente, uma referência ao grupo de artistas que perfazem esse movimento estético: os artistas 'pré-rafaelitas', em torno da chamada *Pre-Raphaelite Brotherhood* (*P.R.B.*).

A formação da *P.R.B.*, em 1848, deve encarar-se primordialmente como uma rebelião juvenil contra os padrões estéticos institucionalizados na *Royal Academy* de Londres. William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti são os três nomes que mais efectivamente se destacam nesta movimentação. O denominador comum que os anima traduz-se no antagonismo frontal a todo o carácter exteriorizado das significações estéticas da escola de um Reynolds. Com efeito, este é o verdadeiro factor de união da *P.R.B.* e propulsão do respectivo movimento pré-rafaelita, mas, paradoxalmente, vem igualmente a provar-se como o factor da sua dissolução.

A causa para este facto parece residir na ausência de um programa 'escolar', definindo concretamente os princípios e as noções pelas quais deveria entender-se a designação 'Pré-Rafaelismo'. O Pré-

-Rafaelismo assume-se, fundamentalmente, como uma atitude estética subjectiva, num acto de protesto instintivo e anti-racionalista contra algo que se percepcionava como o 'padrão' vitoriano, tanto na arte como na sociedade. Está-se, de facto, perante um acto de protesto complexo, num misto de nostalgia romântica pela religiosidade de um medievalismo, e de um impulso vanguardista de reforma. T. S. Eliot reperspectiva os pré-rafaelitas e define-os do seguinte modo <sup>5</sup>:

a group of young enthusiastic writers who issue a manifesto; who have or pretend to have certain principles in common; whose work is likely to show a family resemblance; and who are banded together in championship of a common cause, or for sociability and mutual comfort, or at worst for purposes of collective self-advertisement.

A análise de Eliot aos pré-rafaelitas, criticamente distanciada e com um traço irónico indelével e preciso, mostra-se, porém, insuficiente na profundidade que atinge. O Pré-Rafaelismo não se condensa na definição eliotiana.

De imediato, aconcorre à mente a variedade um tanto heterogénea das influências na origem do movimento pré-rafaelita. Cite-se John Ruskin, em primeiro lugar, numa eventual ordem de prioridades, quanto ao maior ou menor grau de influência nos vários artistas pré-rafaelitas e, por inerência, aqueles que se lhes seguiram naturalmente. O texto que abaixo se transcreve, extraído de *Modern Painters*, é, por si só, uma referência directa ao sentido mais profundo da significação de 'Pré-Rafaelismo', enquanto atitude e princípio estéticos:

Now, the evil consequences of the acceptance of this kind of religious idealism for truth, were instant and manifold. (...) Whatever they could have fancied for themselves about the wild, strange, infinitely stern, infinitely tender, infinitely varied veracities of the life of Christ, was blotted out by the vapid fineries of Raphael (...). Raphael ministered with applause to the impious luxury of the Vatican, but was trampled under foot at once by every believing and admiring Christian of his own and

---

<sup>5</sup> Cf. ELIOT, T. S. — "Foreword" à obra de CHIARI, Joseph—*Symbolism from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth*, London, Vision Press, 1956, p. V.

subsequent times; and thenceforth pure Christianity and 'high art' took separate roads (...).

But (...) to this day, the clear and tasteless poison of the art of Raphael infects with sleep of infidelity the hearts of millions of Christians (...). A dim sense of impossibility attaches itself always to the graceful emptiness of the representation; we feel instinctively that the painted Christ and painted apostle are not beings that ever did or could exist; and this fatal sense of fair fabulousness and well composed impossibility, steals gradually from the picture into the history, until we find ourselves relating to St. Mark or St. Luke with the same admiring, but uninterested, incredulity with which we contemplate Raphael.

Mais adiante, o mesmo sentido de fidelidade verista ao motivo, ao referente empiricamente observado, pode ler-se nos seguintes termos <sup>6</sup>:

The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, profecy and religion all in one.

O sentido de revivescência de um universo passado, 'pré-rafaelita', interpretando literalmente a designação, mais do que um sentimentalismo saudosista, segundo o qual 'representar' é imitar, afirma-se primordialmente como uma intuição e percepção agudas de um momento presente que se vê na necessidade de reperspectivar, no sentido de repreencher valores já esgotados: 're-presentar' significa agora 're-viver'. Não se trata, pois, de um princípio de representação artística que, à partida, se coloca como alienação ficcional, como 'infidelidade' à verdadeira natureza das coisas do mundo, na medida em que as presentifique na sua 'impossibilidade', na sua 'irrealidade', de acordo com um simbolismo de valores codificados. Trata-se, pelo contrário, de um princípio estético, segundo o qual 're-presentar' é encarado como um modo de presentificação próprio da história de todas as coisas que vivem; este é, de facto, o modo, através do qual,

---

<sup>6</sup> RUSKIN, John — *Modern Painters*, 6 vols., Orpington and London, George Allen, Sunnyside, 1897-98; III. vol., Part IV, ch. iv., § 17; *Op. cit.*, *ibid.*, III. vol., , Part IV., ch. xv, § 8.

## MEMÓRIA DE UM POEMA

essas coisas se constituem e identificam como *ob-jecta* perante os próprios *sub-jecta* de si.

*Repraesentare* afigura-se, então, como um modo próprio de expressão, um modo 'lírico' de cada signo existencial ser efectivamente presente, ao tornar-se uma subjectividade objectual. A retrospectiva de um passado é, no fundo, uma prospectiva para uma consciência futura, cada vez menos auto-consciente de si, enquanto subjectividade essencial; porém, cada vez mais auto-perceptiva da objectualidade em que fundamentalmente existe: "To see clearly is poetry, profecy and religion all in one". Em suma, aquilo que pode relevar principalmente de toda a teoria estética de Ruskin, com as suas repercussões paralelas (inclusivé, numa teoria político-social) é a valorização da arte de representação como aquela em que, nitidamente, se distinguem todos os elementos da composição como formas orgânicas, tal como os signos existenciais que lhes servem de referência: assim, na mesma razão de proporcionalidade, o carácter orgânico das formas representadas determina-se pela funcionalidade que cada uma assume relativamente a todas as outras, no sistema da composição.

Nesta perspectiva, deve entender-se a apologia de Ruskin a Turner, em oposição à escola inglesa do *Grand Style* de Reynolds. Na mesma linha de orientação, deve entender-se a sua influência marcante em William Morris, em termos de uma teoria política e social: o modelo preconizado de corporativismo artístico, à semelhança do que acontecia na Itália medievo-renascentista, assenta num modelo de sociedade tipo medieval, hierarquizada numa escala feudal; contudo, ele permite, igualmente, uma determinada planificação das estruturas de classe, de modo a garantir uma ordem pública, através da estabilização das respectivas funções. Por conseguinte, é precisamente este espírito corporativista no campo político-social e artístico, que, finalmente, assegura a relação de interdependências necessárias entre a produção e o consumo. A solução de Ruskin, tal como ele a expressa entre 1871 e 1874, numa série de cartas publicadas sob o título de *Fors Claviguera*, vem a ecoar no socialismo utópico de Morris. Na prática, entretanto, esta solução afigura-se como mais teórica e abstracta do que realisticamente aplicável, dado a todo o contexto económico e social que determina a estrutura política da Inglaterra vitoriana<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cf. p. ex., VITOUX, Pierre — *Histoire des Idées en Grande-Bretagne*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 126-150.

Ford Madox Brown pode ser evocado como uma outra influência pertinente no movimento pré-rafaelita, sobretudo, na sua ligação com um grupo de alemães expatriados, os 'Nazarenos', radicados em Roma pelos finais dos anos 40, sob a liderança de Peter Cornelius e Friedrich Overbeck. O medievalismo típico em Brown, num ímpeto 'etnológico' de índole romântica, advém da influência dos 'Nazarenos', na sua intenção de purificarem os cânones estéticos vigentes no seu próprio país, através da revivescência de um espírito arcaico e original, no âmbito de toda uma motivação cultural e religiosa.

Em Rossetti, particularmente, a influência de Brown, de quem foi directo discípulo entre 1847-8, revela-se essencialmente, não só na escolha de temas e motivos medievalizantes, mas, talvez mais acentuadamente, na técnica de tratamento pictórico dos mesmos; de resto, uma técnica que vai reflectir-se no seu modo de estruturação discursiva das imagens nos textos dos poemas. O tratamento da luz obedece ao princípio de fidelidade verista ao natural observado, tal como Ruskin o preconizava, e compreende, necessariamente, a delineação concreta das formas representadas e uma coloração 'naturalista', deixando evidenciar a sua angularidade. Este processo determina um posicionamento aperspectivista dos objectos representados, na medida em que os enquadra dentro de um espaço de composição, orientado segundo um esquema de quadrícula de linhas perpendiculares entre si. Esta qualidade de concentração profusa de detalhes num único primeiro plano da cena composta, não é apenas característica de uma fase inicial da carreira artística de Rossetti e, por inerência relativa, de uma primeira fase pré-rafaelita, mas vai manter-se e acentuar-se no clima de claustrofobia insistentemente notório nas composições dos seus últimos anos<sup>8</sup>.

Exactamente, como o próprio nome de 'Pré-Rafaelismo' indica, a importância dos chamados artistas do *Quattrocento* é capital para o surgimento e posterior repercussão do movimento em causa. Em Itália destacam-se os nomes principais, não só no domínio das artes plásticas, como na literatura. No primeiro caso, refiram-se, apenas a

---

<sup>8</sup> Cf. p.ex., composições dos primeiros anos da carreira artística de ROSSETTI — *The Girlhood of Mary Virgin* (1848) — vd. fig. 1; *Ecce Ancilla Domine* (1850), as aguarelas dos anos 50, em torno de temas medievais, *Dante's Vision of Rachel and Leah* (1855), *Arthur's Tomb* (1855), com pinturas dos últimos anos: *The Beloved* (1865-6), *Mariana* (1870), *Proserpine* (1877), *Astarte Syriaca* (1877) — vd. fig. 3.

título paradigmático e não exaustivo, artistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Ticiano, Veronese, Mantegna, ou ainda anteriores, como Orcagna, Simone Memmi, Giotto, Buffalmaco e Benozzo Gozzoli, autores (ao que se julga) dos famosos frescos do Campo Santo de Pisa. Dentro desta mesma linha de influências, já fora de Itália, destaca-se o nome de Dürer, na Alemanha, e de um Van Eyck ou um Hans Memmlinck, na Antuérpia; aliás, este último, de particular importância em Rossetti, aquando da sua visita ao museu de Bruges em 1849, numa viagem que empreendeu na companhia de Hunt por Paris e pelos Países Baixos. De Rossetti, quadros como *The Girlhood of Mary Virgin*, de 1849, e *Ecce Ancilla Domini*, de 1850, bem como as célebres aguarelas de temas medievais dos anos 50, atestam particularmente esta influência pré-rafaelita na arte oitocentista inglesa.

No plano literário, Dante assume-se como a personalidade mais marcante, sobretudo em Rossetti. Não é acidental o facto de Gabriel Charles Dante Rossetti escolher dar-se a conhecer artisticamente como Dante Gabriel Rossetti, pelo apreço máximo que o poeta florentino nele despertou: ou já por tradição paterna (Gabriele Rossetti foi um estudioso amador de Dante e do seu ciclo) ou, paralelamente, por predisposição pessoal. Inserem-se neste âmbito as traduções de Rossetti de poesias dos primeiros poetas italianos, incluindo *Vita Nuova* de Dante: *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Meters. Together with Dante's Vita Nuova*. A publicação deste volume, em 1861, bem como a sua re-edição revista, em 1874, é da responsabilidade de William M. Rossetti<sup>9</sup>.

Nesta ordem de ideias, transparece, necessariamente, na poesia rossettiana, a concepção neoplatónica de 'Amor', bem como a simbologia típica de uma tradição mitológica do Cristianismo medieval católico. A síntese destes factores pode destacar-se, por exemplo, no

---

<sup>9</sup> Cf. DOUGHTY, Oswald; WAHL, J. R. (eds.) — *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols., Oxford, O.U.P., 1965. Atente-se na correspondência específica da viagem de Rossetti com Hunt por França e Países Baixos, em Setembro-Outubro de 1849: I. vol., pp. 60 ss. Todas as posteriores referências à correspondência de Rossetti devem reportar-se à presente edição e serão identificadas abreviadamente sob a designação de *Letters*.

<sup>10</sup> ROSSETTI, D. G. — *Dante and his Circle, with the Italian preceding him (1100-1300). A Collection of Lyrics, edited, and translated in the original meters*.

poema "The Blessed Damozel", aparecendo, por seu turno, como fundamento conceptual, implícito na sequência de sonetos *The House of Life*; de uma maneira geral, é igualmente este o princípio que preside à selecção de quadros pictóricos para servirem de referentes aos respectivos poemas.

Como artista plástico, a influência de Dante em Rossetti pode ver-se ilustrada na série de estudos dos finais dos anos 40 sobre a vida do poeta florentino e do seu círculo, evocando directamente a memória de Beatrice; mais tarde, ao longo da carreira artística do pintor, surgem recomposições desses primeiros estudos: em 1856, a aquarela *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* reaparece como óleo em 1871, por exemplo.

Não pode deixar de aludir-se, por outro lado, a dois outros nomes influentes na estética pré-rafaelita, com particular relevância em D. G. Rossetti: William Blake, poeta-pintor, e Keats. A compra do manuscrito das anotações de poemas de Blake, em Abril de 1847, determina o compromisso da arte rossettiana para com os princípios daquele, fundamentalmente, tal como eles podem ver-se expressos na série de 'notas' aos *Discursos* de Reynolds na *Royal Academy*<sup>11</sup>:

To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess (...)

Every Eye Sees differently. As the Eye, Such the Object. (...)

Knowledge of Ideal Beauty is Not to be Acquired. It is Born with us. Innate Ideas are in Every Man, Born with him; they are truly Himself. The Man who says that we have No Innate Ideas must be a Fool & Knave, Having No Con-science or Innate Science. (...)

All forms are Perfect in the Poet's Mind, but these are not Abstracted nor Compounded from nature, but are from Imagination.

O princípio ruskiniano de atenção detalhada ao pormenor de uma natureza observada na percepção empírica é captado por Rossetti

---

<sup>11</sup> BLAKE, William — *Complete Writings*, Oxford, Geoffrey Keynes, (ed.), O.U.P., 1984, pp. 451, 456, 559.



através do filtro blakeano que determina um papel preponderante à subjectividade imaginativa, no acto de criação artística. Torna-se significativa, neste contexto, a ênfase com que o próprio Rossetti, repetidas vezes, na sua correspondência, refere o carácter de originalidade imaginativa das suas obras. Cite-se, por exemplo, um passo alusivo à recorrência de uma temática religiosa na sua produção artística <sup>12</sup>:

my religious subjects have been entirely independent in treatment of any corresponding representation, and indeed altogether original in the inventions.

Ou ainda, um passo em que o autor refere o seu estilo original na pintura <sup>13</sup>:

I painted in the style which I originated for years, when no no works at all resembled mine except my own.

Precisamente neste ponto inscreve-se o traço da influência keatsiana, particularmente, no pré-rafaelismo de Rossetti. Tal como se torna explícito de uma leitura da correspondência de Keats, encontram-se ecos directos em Rossetti das concepções preconizadas por Keats quanto à natureza do 'Belo' em Arte, em Poesia, da qual deriva o conceito de Verdade poética, enquanto fundamento do Real. Com especial relevância, como factor necessário de mediação, encontra-se a capacidade subjectiva e original da Imaginação do próprio poeta, baseada sempre na percepção sensorial directa dos objectos empíricos <sup>14</sup>. Aliás, é o próprio William M. Rossetti a destacar a influência do poeta romântico, Keats, na concepção artística do irmão, quando faz

---

<sup>12</sup> *Letters*, I., p. 104. (Carta de Ag. 1851 a W. M. Rossetti).

<sup>13</sup> *Letters*, II., p. 504. (Carta de Ab. 1864 a Ernest Gambert).

<sup>14</sup> KEATS, John — *The Letters of John Keats*, Maurice Buxton Forman, (ed.), London, New York, Toronto, O.U.P., 1948. Cf. "Letter to Benjamin Bailey", 22. Nov., 1817: "I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination — What the imagination seizes as Beauty must be truth — whether it existed before or not — for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty (...) O for a Life of Sensations rether than of Thoughts! It is 'a Vision' in the form of Youth's Shadow of reality to come —", pp. 67-8.

referência explícita à simpatia especial de Dante Gabriel pela poesia daquele <sup>15</sup>.

De um modo geral, pode encarar-se este conjunto de referências múltiplas e variadas na origem do movimento pré-rafaelita, talvez, como o mais significativo, entre outras demais que, eventualmente, pudessem evocar-se. Estas, porém, não teriam a mesma ressonância, em especial, se se levar em conta a sua mais directa relação com a figura de Dante Gabriel Rossetti, simultaneamente poeta e pintor. Assim, pode concluir-se que, o carácter até certo ponto difuso das fontes de inspiração pré-rafaelita determina largamente a possibilidade de individualismo na expressão daquilo que cada artista, na sua subjectividade de percepção e imaginação, selecciona como mais ajustado, porque mais significativo, ao seu próprio talento original. Nesta ordem de ideias, a integridade da *P.R.B.* dilui-se naturalmente com a maturidade artística para a qual os seus membros vão evoluindo, no decorrer da sua carreira profissional.

Assim, verifica-se que Hunt se dedica integralmente a temas religiosos, mantendo-se tecnicamente radicado ao princípio ruskiniano de fidelidade, dir-se-ia, 'fotográfica', ao detalhe natural <sup>16</sup>. Millais, tecnicamente o mais brilhante dos pintores da *P.R.B.*, interpreta a concepção de Ruskin de fidelidade verista à natureza empírica em termos do seu ajustamento aos quesitos de uma sociedade e de uma visão do mundo vitorianos. D. G. Rossetti é talvez a personalidade mais complexa e original do grupo e, por isso mesmo, o seu elemento mais influente junto de outros artistas: não só aqueles directamente ligados à *P.R.B.*, poetas e pintores, mas também outros que irão revelar-se como testemunhos da projecção do movimento pré-rafaelita na evolução estética oitocentista.

Rossetti é, de facto, o pólo de coesão de uma primeira fase da *P.R.B.*, congregando nomes como o de W. M. Rossetti, crítico literário, editor das obras do irmão e uma espécie de cronista do

---

<sup>15</sup> *Works*, "Preface": "Keats, whom my brother for the most part, though not without some compunctious visitings now and then, truly preferred to Shelley.", p. xxvi.

<sup>16</sup> Cf. HUNT, W. H. — *Pre-Raphaelite and The Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., London, Chapman and Hall, 1913. Hunt afirma ter sido ele o único membro da *P.R.B.* a manter o espírito pré-rafaelita inicial: "our original doctrine of childlike submission to Nature.", I., p. 132; cf. tb., II., pp. 332-4.

movimento<sup>17</sup>; destacam-se, também, as personalidades de Thomas Woolner, escultor, James Collinson, Frederic George Stephens e Walter Howell Deverell, como pintores. *The Germ*, em 1850, o periódico, porta-voz das tendências estéticas do grupo dos pré-rafaelitas, é o ponto de referência deste primeiro surto de entusiasmo artístico. Rossetti é, igualmente, o pólo de coesão de uma segunda fase da *P.R.B.*, com a criação, em 1856, de um novo periódico na sequência de *The Germ* (apenas com dois números de existência) e de *Art and Poetry*, que imediatamente se lhe sucedeu. O novo periódico pré-rafaelita, *The Oxford and Cambridge Magazine*, surge motivado pelo sentido de corporativismo que envolveu a pintura a fresco das paredes da 'Oxford Union'. Reúnem-se, então, nomes como os de William Morris, Edward Burne-Jones e Arthur Hughes. A influência do referido periódico atraiu Swinburne e, mais tarde, através deste, Walter Pater<sup>18</sup> e Simeon Solomon confessam a sua aderência ao movimento<sup>19</sup>. Os primeiros anos da carreira artística de Wilde, por volta dos anos 70, são deliberadamente pré-rafaelitas. Pode ler-se, por exemplo numa carta do próprio Wilde, datada de 1875, de Itália, a propósito de uma *Madonna* de Bernardino: “/one/ which Morris and Rossetti would love”. Todavia, a partir de 1882, o mesmo Wilde afirma que o seu afastamento do Pré-Rafaelismo determina uma nova fase no movimento esteticista de fim-de-século<sup>20</sup>.

É importante esta consciência de afastamento de uma determinada corrente, neste caso estética, na medida em que ela atesta, efectivamente, ainda que por oposição, o arraigamento consumado dessa corrente estética numa dada tradição artística. O Pré-Rafaelismo não é meramente um surto inconsequente e inconsistente de rebelia juvenil aos cânones da tradição da escola inglesa de arte; pelo

---

<sup>17</sup> Cf. BORNAND, Odette (ed.) — *The Diary of W. M. Rossetti*, Oxford, Clarendon, 1977; ROSSETTI, W. M. (ed.) — *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*, London, Hurst and Blackett, 1900.

<sup>18</sup> Cf. PATER, Walter — *Appreciations*, London, Macmillan, 1922; vd. esp. Cap. sobre D. G. Rossetti, “Rossetti”, pp. 205-218.

<sup>19</sup> Para uma perspectiva minuciosa, enumerando os nomes mais relevantes do Pré-Rafaelismo, bem como a crítica periódica sua contemporânea, sem esquecer a esteira de influências estéticas que se desenrola pela segunda metade do século XIX, cf. HUNT, John Dixon — *The Pre-Raphaelite Imagination*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, pp. 4 ss.

<sup>20</sup> DAVIS, Rupert Hart — *The Letters of Oscar Wilde*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, O.U.P., 1979, pp. 4; 31-47.

contrário, testemunha-se, nesta altura, como verdadeiro movimento de renovação de códigos já esgotados, constituindo-se como uma nova fase na tradição das artes na Inglaterra a partir da segunda metade do século passado. Pode, inclusivamente, ser considerado como o ponto de viragem de uma concepção estética 'clássica' para uma concepção 'moderna' dos valores estéticos, tal como o século XX irá fazer representar.

É nesta linha de orientação que deve assumir-se a influência pré-rafaelita no simbolismo de expressão inglesa de um poeta como Yeats. Não é por acaso que, em *Autobiographies*, Yeats confessa: "I grew up in all things Pre-Raphaelite". Concretamente, referindo-se a Rossetti e Watts, Yeats confirma-lhes o papel de verdadeiros percursores de uma nova retórica de expressão artística: "the great myth-makers and mask-makers"<sup>21</sup>. Em síntese, Yeats pode pronunciar-se, em termos bastante definidos, acerca das personalidades que, no mundo da arte, constituíram o esteio da tradição na qual ele próprio sentia enraizar-se: a tradição dos românticos, dos pré-rafaelitas ingleses, interpenetrada pela corrente do Simbolismo continental. Então, numa visão crítica retrospectiva, Yeats evoca a memória de nomes que escreveram essa mesma tradição que lhe deu origem<sup>22</sup>:

Wagner's dramas, Keats's odes, Blake's pictures and poems, Calvert's pictures, Rossetti's pictures, Villiers de l'Isle Adam's plays, and the black-and-white art of M. Hermann, Mr Beardsley, Mr Ricketts, and the lithographs of Mr Shannon, and the pictures of Mr Whistler, and the plays of M. Maeterlinck and the poetry of Verlaine.

Em conclusão a esta breve referência ao panorama cultural da Inglaterra oitocentista, numa linha de tradição de onde emerge o Pré-rafaelismo como movimento desencadeador de uma nova atitude estética, leia-se, apenas, como reflexão final, dois versos de um poema de Yeats, "Coole Park and Ballylee", de 1931, incluído em *The Winding Stair and Other Poems*; dois versos significativos, só por si, de uma consciência assumida do tempo e do espaço em que se

<sup>21</sup> YEATS, W. B. — *Autobiographies*, London, Macmillan, 1961, pp. 114, 550.

<sup>22</sup> YEATS — *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1924; "Ideas of Good and Evil": "Symbolism in Painting", p. 184.

MEMÓRIA DE UM POEMA

movimenta, enquanto existência de facto — são, aliás, a sua auto-confissão <sup>23</sup>:

We were the last Romantics — chose for theme  
Traditional sanctity and loveliness;

\*

\* \* \*

Tem vindo a referir-se a designação de 'vitorianismo' relativamente a um contexto epocal que serve de enquadramento histórico-periodológico ao movimento pré-rafaelita em Inglaterra. Contudo, torna-se agora conveniente especificar mais concretamente os termos pelos quais deve entender-se a noção assim designada.

A época vitoriana define-se, cronologicamente, entre as datas que delimitam o reinado da rainha Victoria — 1837-1901. Porém, não pode ser tomada como uma verdadeira unidade periodológica na história das ideias em Inglaterra. Normalmente, distinguem-se duas fases dentro da acepção genérica de vitorianismo, considerando-se 1860 como o ano-referência para esta subdivisão.

Em termos de síntese, redutores, forçosmente, da complexidade da questão ideológico-cultural do 'vitorianismo', pode compreender-se uma primeira fase dominada pelo optimismo liberalista da burguesia industrial. Factores desta circunstância assentam na ordem de acontecimentos determinada pela reforma eleitoral de 1832 <sup>24</sup>, bem como na política económica livre-cambista de 1846, favorecendo a abolição dos direitos de importação do trigo. É significativo o facto de que este clima geral de confiança na prosperidade económica e social futura não consegue ser subvertido pela atmosfera de instabilidade europeia. Assiste-se, na realidade, a uma agitação nos países continentais em torno da revolução de 1848 e que se repercute em Inglaterra na movimentação proletária dos anos 40, promovida pelo sindicalismo cartista, na reivindicação de um regime democrático, fundado sobre o sufrágio universal.

---

<sup>23</sup> ALLT, Peter; ALSPACH, Russel K. (eds.) — *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, New York, Macmillan, 1966, pp. 491-2.

<sup>24</sup> A reforma eleitoral de 1832 preconiza a redistribuição dos círculos parlamentares em função da preponderância económica da classe industrial.

Thomas Babington Macaulay representa, precisamente, o optimismo vitoriano, naquilo que ele tem de mais vigoroso e, paralelamente, de mais mesquinho<sup>25</sup>. A consciência burguesa vitoriana orienta-se segundo os princípios morais e religiosos de origem puritana que podem assumir-se na significação de *earnestness*: aquela que compreende a aplicação voluntária do indivíduo, na sua total concentração perseverante, no sentido de uma perfectibilidade máxima; esta corresponde, naturalmente, ao conceito utilitário de bem-estar e estabilidade económicos.

Nesta ordem de ideias, situa-se a questão da sexualidade, tal como ela pode ver-se reflectida paradigmaticamente no tipo de imagem feminina proposta. O ideal de mulher vitoriana e, por conseguinte, o modo como a sexualidade deve ser encarada, emerge da tradição setecentista do romance sentimental de um Richardson, por exemplo, em *Pamela*. O puritanismo evangélico desta concepção, em que a frieza púdica das emoções se identifica com a pureza e nobreza dos sentimentos, aponta para a utilitarização de um platonismo metafísico. Agnes Wickfield em *David Copperfield* de Dickens, é o protótipo desta concepção vitoriana da mulher, reunindo, em si, a perfeição das virtudes angelicais, como tal, modelo de inspiração moral, bem como a dinâmica da sua missão essencial, enquanto centro da vida doméstica.

Em Rossetti, particularmente, este tipo de concepção optimista dos valores de uma tradição sócio-cultural traduz-se nas primeiras versões dos seus poemas de juventude, datados dos finais dos anos 40; cite-se apenas o exemplo de "The Blessed Damsel", "The Portrait", "Ave", "My Sister's Sleep". Enquadra-se nesta perspectiva a escrita de dois opúsculos em prosa, aliás, dois contos, *Hand and Soul* e *Saint Agnes of Intersession* (inacabado), que funcionam para o movimento pré-rafaelita de uma primeira fase da *P.R.B.* como uma espécie de manifesto, não propriamente de princípios artísticos definidos, um preceituário rigoroso, mas um manifesto em que se expressa uma nova atitude estética subjectiva na representação de temas, motivos, referentes, de um passado já mítico: a Idade Média, enquanto espaço e tempo de projecção do ideal platónico de Amor e Arte.

---

<sup>25</sup> MACAULAY, T. B. — *Essays*, 2 vols. London, Dent, 1967: "Southey's Colloquies", II., pp. 187-224.

Entretanto, as revisões desses mesmos poemas de juventude, a partir, sensivelmente, dos finais dos anos 50, intensificando-se até 1870, data da primeira publicação de *Poems*, revelam uma atitude existencial diametralmente oposta, característica de uma segunda fase vitoriana.

Assim, o vitorianismo surge, num segundo momento, como reacção ao optimismo materialista da fase precedente, assente em valores de uma ortodoxia religiosa e de uma moral tradicional. 'Fariseísmo' é a designação de Matthew Arnold para a faceta de hipocrisia envolvendo o cristianismo utilitário que define a mentalidade do liberalismo ideológico, de natureza dogmática. Entretanto, já nos anos 30 do século XIX, em 1833, surge em torno da Universidade de Oxford uma atitude organizada de revolta contra o estado de coisas vigentes. Trata-se do chamado 'Movimento de Oxford' fomentado por um grupo de clérigos, liderado por Keble, e constituiu-se com uma forma de protesto religioso contra o erastianismo tradicional depois da Reforma, que fazia depender a Igreja do Parlamento. Além disso, constatava-se cada vez mais o carácter secular, quando não agnóstico, dos próprios membros parlamentares. O 'Movimento de Oxford', ou 'Tractarianismo' em virtude dos manifestos de protesto que lançava para expressar os pontos de vista em causa, deve ser tomado, por conseguinte, já como uma reacção organizada contra o pendor puritanista da moral vitoriana utilitária, dentro de uma esfera de valores económicos do capitalismo liberal. Nesta perspectiva, ele enquadra-se no espírito de revivescência do ideal medieval, gótico, que anima paralelamente o movimento estético do Pré-Rafaelismo.

Em termos gerais, assim, a reacção característica de uma segunda vertente do vitorianismo faz-se sentir na forma de um constante pôr em dúvida crítico dos valores que se afiguram na base de uma estabilidade social e ideológica, afinal, apenas suposta Carlyle e John Stuart Mill, nos anos 30 e 40, prenunciam este tipo de questionamento epistemológico posterior.

Em Carlyle denota-se uma atitude de pessimismo quanto ao presente e perspectivas futuras, exprimindo-se como dúvida hostil relativamente à natureza de um progresso assente no mecanismo cientifista inumano e, conseqüentemente, desumano. A expressão desta dúvida, no entanto, resume-se, curiosamente, numa nostalgia romântica pelo passado, não propriamente enquanto valor histórico-cronológico, mas, sobretudo, metafísico-existencial. Para Carlyle, em comum com

os pré-rafaelitas, o passado encerra em si o fundamento intransitivo de todos os seres do mundo 'visível' <sup>26</sup>:

The truth is, men have lost their belief in the Invisible, and believe, and hope, and work only in the Visible; (...) This is not a religious age. Only the material, the immediately practical, not the divine and spiritual, is important to us. (...)

To speak a little pedantically, there is a science of Dynamics in man's fortunes and nature, as well as of Mechanics. There is a science which treats of, and practically addresses, the primary, unmodified forces and energies of man, the misterious springs of Love, and Fear, and Wonder, of Enthusiasm, Poetry, Religion, all which have a truly vital and *infinite* character; as well as a science which practically addresses the finite, modified developments of these.

Em Mill, a questão coloca-se em termos daquilo que se entende por 'felicidade'. O 'eu' verdadeiramente humano é aquele capaz de assumir na plenitude o alcance da preocupação existencial de ser feliz, na medida em que busca constantemente sobrepor-se ao 'indivíduo' de uma máquina utilitária de valores sócio-económicos. Em 1863, Mill escreve em *Utilitarianism*: "it is better to be a human being dissatisfied than a pig satisfied". Entretanto, já pelos anos 50, pode ler-se em *Autobiography* que, em última análise, a evolução ideológica de Mill se orientava em direcção a uma atitude de radicalismo político, não propriamente advogando um regime socialista, mas preconizando um modelo de estruturação social dentro do ideal de utopia socialista <sup>27</sup>:

While we repudiated with the greatest energy that tyranny of society over the individual which most Socialistic systems are supposed to involve, we yet looked forward to a time when society will no longer be divided into the idle and the industrious (...) when the division of labour (...) will be made by

---

<sup>26</sup> CARLYLE — *Critical and Miscellaneous Essays*, London, Chapman and Hall, 1872: "Signs of the Times", pp. 245; 240-1.

<sup>27</sup> MILL, J. S. — *Utilitarianism*, London, New York, Dent, 1964: "Liberty and Representative Government", p. 9. *Autobiography*, London, Longmans, Gren, Reader & Dyer, 1973, pp. 231-2.



## MEMÓRIA DE UM POEMA

concert on an acknowledged principle of justice (...). The social problem of the future we considered to be, how to unite the greatest liberty of action, with a common ownership in the raw material of the globe, and an equal participation of all in the benefits of combined labour.

A atitude estética pré-rafaelita de alienação mais ou menos notória da realidade sócio-económica vigente, numa restrospectiva para o passado original de uma cultura, de um 'eu', tal como a introspecção lírica rossettiana evidencia nitidamente, inscreve-se, pois, nesta linha de orientação ideológica. Revela, assim, a percepção epistemológica de ruptura, afinal, de toda uma tradição ocidental milenária na sua fase crepuscular, todavia, ainda na sensação de instabilidade provocada pela incerteza quanto ao futuro, na formação dos novos valores culturais. Lê-se numa carta de Rossetti, em 1858, a propósito do quadro de Ford Madox Brown, *Work*<sup>28</sup>:

Brown gets on slowly but surely with his *Work*, which will certainly be, in many respects, his finest picture; but I am beginning to doubt more and more, I confess, whether that excessive elaboration is rightly bestowed on the material of a modern subject — things so familiar to the eye that they can really be rendered thoroughly (I fancy) with much less labour; and things moreover which are often far beautiful in themselves.

A 'dúvida' de Rossetti surge, precisamente, quanto ao valor, ao propósito, de fazer representar em arte o progresso mecanicista da indústria. Entretanto, a figura de Rossetti no mundo da arte deve ser sempre recordada enquanto perspectiva eminentemente 'lírica' sobre o mundo das coisas. A preocupação narcisista, que prefigura o carácter do 'lírico' em Rossetti, interpreta o teor intrinsecamente monologante, reflexivo, da sua poesia, independentemente da tipologia vária que os discursos desse poemas possam apresentar. Assim, o aspecto do 'lírico' da poesia rossettiana, enquanto expressão de uma visão introspectiva ontológica do 'eu', é uma forma de oposição ao diálogo desse 'eu' com o exterior do mundo social, nas suas conven-

---

<sup>28</sup> *Letters*, I., p. 335.

ções, naquilo que o aliena de uma natureza fundamentalmente humana, existencial, em suma.

Também nesta sequência de pensamento, que caracteriza o vitorianismo da segunda metade do século XIX, situa-se a vertente agnóstica, tal como ela pode ver-se enunciada na filosofia rossettiana da inter-relação Vida/Arte. Num plano geral de influências, a corrente agnóstica tem muito a ver com a teoria darwinista acerca da origem das espécies. Em 1859, a publicação de *A Origem das Espécies* de Darwin provoca, efectivamente, uma profunda alteração nas mentalidades em geral quanto ao dogma religioso do 'Genesis'. Assim, a cosmogonia tradicional, proposta pela Bíblia cristã, é substituída pela teoria biologista da evolução das espécies, em virtude de leis genéticas, e submetida a factores de uma natureza empírico-experimental, em termos científicos. Sobrepõe-se, então, a uma base fideista na concepção da natureza humana, coincidente, em essência, à natureza divina, uma base positivista na concepção da natureza em geral; esta estrutura-se sistematicamente de acordo com uma dialéctica organicista em torno do princípio geral de 'selecção natural' dos seres vivos.

Contudo, a noção de 'agnosticismo' deve encarar-se numa perspectiva complexa da qual se destacam, pelo menos, três tendências fundamentais: o ateísmo radical de Darwin, os 'agnosticismos' de Rossetti e de Tennyson. A todos subjaz a dúvida quanto ao esquema cristão tradicional das relações entre Deus e o mundo, Deus e o homem, na assunção pessimista de um determinismo imanente na Natureza elementar, traçando irreversivelmente a dinâmica existencial. Neste enquadramento desumano, ou inumano, o homem é apenas um dos factores a considerar, entre muitos outros: um signo inominado, com valor funcional orgânico.

Em Rossetti, a noção tradicional de Deus, tal como ela poderia ver-se reflectida no espírito medieval, metamorfosea-se numa noção estética de natureza 'lírica' e, subsequentemente, egocêntrica, em termos psicológicos. 'Deus' é um modo poético de expressão de um 'eu' que se introspecta, e tem, por isso, a dimensão espacio-temporal de um momento 'simbólico' de abstracção onírica<sup>29</sup>. É nesta perspectiva que deve assumir-se a arquetipização da figura feminina como entidade 'divina'. 'Deus' resume-se, pois, a uma objectivização artística: é um

---

<sup>29</sup> *Letters*, II., pp. 582; 849-50.

MEMÓRIA DE UM POEMA

*signo* da Arte. Atente-se à subtileza com que a questão é abordada sem, aparentemente, remover a ortodoxia de certos valores de uma fé religiosa. Cite-se o primeiro de uma série de três sonetos de *The House of Life*, intitulados “Old and New Art”; lê-se, então, em “St. Luke the Painter”:

Give honour unto Luke Evangelist;  
For he it was (the aged legends say)  
Who first taught Art to fold her hands and pray.  
*Scarcely at once she dared to rend the mist*  
*Of devious symbols: but soom having wist*  
*How sky-breadth and field-silence and this day*  
*Are symbols also in some deeper way,*  
*She looked through these to God and was God's priest.*

(1-8; subls. meus)

Num outro soneto da mesma sequência, “Transfigured Life”, torna-se especialmente nítida a influência do agnosticismo inerente a uma concepção científica evolucionista na origem da vida na Terra. O papel tradicional da figura divina, como transfigurador da matéria orgânica em algo de espiritualmente eterno, é agora assumido pela Arte:

As growth of form or momentary glance  
In a child's features will recall to mind  
The father's with the mother's face combin'd, —  
(...)  
*So in the Song, the Singer's Joy and Pain,*  
Its very parents, evermore expand  
To bid the passion's fullgrown birth remain,  
*By Art's transfiguring essence* subtly spann'd;  
And from that song-cloud shaped as a man's hand  
There comes the sound as of abundant rain.

(1-3; 9-14; subls. meus)

Finalmente, a noção de ‘agnosticismo’ em Tennyson adquire talvez a sua faceta mais conciliadora entre os extremos de uma ortodoxia caduca e de um radicalismo ateu. Deus já não é mais a

causa existencial prioritária, o princípio absoluto romântico de todas as manifestações empíricas; Deus é antes o fruto de um apelo subjectivo do homem, no momento em que este se sente aniquilar pelas forças irracionais da Natureza. Tal como “In Memoriam”, em 1850, justifica, Deus é, talvez, mais um pretexto para uma reafirmação de fé individual na responsabilidade de ser humano, a despeito de todo um contexto cultural em que, precisamente, o humanismo passa a ser negado<sup>30</sup>. Curiosamente, a proposta de Nietzsche, na aniquilação do Deus do Humanismo ocidental, não é a da criação de um ‘Inumanismo’, mas antes a de um outro tipo de ‘Humanismo’: Zarathustra proclama o ‘Superhomem’. De entidade metafísica, Deus transforma-se num ser existencial: um signo ontologicamente real.

Em *Culture and Anarchy*, e para finalizar esta análise de um contexto ideológico-cultural designado de ‘vitorianismo’ na Inglaterra oitocentista, Mathew Arnold sintetiza na noção de ‘cultura’ que preconiza, aquilo em que vem apoiar-se, afinal, este desejo instintivo do homem de sobreviver; enquanto ser humano, verdadeiramente, apesar de, e contra todas as ameaças de morte dirigidas ao enquadramento da civilização que, até então, lhe servira de ponto de referência e sustentáculo inquestionáveis<sup>31</sup>:

But there is of culture another view, in which not solely the scientific passion, the sheer desire to see things as they are, natural and proper in an intelligent being, appears as the ground of it. There is a view in which all the love of our neighbour, the impulses towards action, help and beneficence, the desire for removing human error (...) come in as parts of grounds of culture, and the main and pre-eminent part. Culture is then properly described not as having its origin in curiosity, but as having its origin in the love of perfection; it is a *study of perfection*. (...)

---

<sup>30</sup> Cf. TENNYSON — “In Memoriam”: “Who trusted God was love indeed/ And love Creation’s final law —/ Tho’ Nature, red in tooth and claw/ With ravine, shriek’d against his creed —” (est. LVI); RICKS, Christopher (ed.) — *The Poems of Tennyson*, London, Longman, 1969.

<sup>31</sup> SUPER, R. H. (ed.) — *The Complete Prose Works of Mathew Arnold*, Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1965: *Culture and Anarchy*, “Sweetness and Light”, pp. 91-94.

## MEMÓRIA DE UM POEMA

Religion says: *The kingdom of God is within you*; and culture, in like manner, places human perfection in an *internal* condition, in the growth and predominance of our humanity proper, as distinguished from our anamality. (...)

But, finally, perfection, — as culture from a thorough disinterested study of human nature and human experience learns to conceive it, — is a harmonious expansion of *all* the powers which make the beauty and worth of human nature, and is not consistent with the overdevelopment of any one power at the expense of the rest. Here culture goes beyond religion, as religion is generally conceived by us.

\*

\*       \*

## II. APONTAMENTO

Le désir est une plongée au coeur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde.

Sartre, *L'Imaginaire* <sup>32</sup>

A segunda parte deste ensaio é um 'apontamento': é uma proposta de leitura de um texto rossettiano, no qual podem ver-se reflectidos, em síntese, todos os demais textos da obra poética do autor, enquanto *ad-spcta* do 'lírico'. O 'apontamento' é a resultante do acto de 'apontar', i.e., 'indicar' ou 'apresentar diante', como 'pro-posição'. O 'apontamento' é a imagem caleidoscópica de um *objectum* que se reflecte e, como tal, apresenta-se como a *Memória de um Poema* que se dá a re-conhecer fundamentalmente, como aspecto *lírico*. «Sister Helen» <sup>33</sup>, uma balada, propõe-se como a 'memória' do 'poema' em D. G. Rossetti.

---

<sup>32</sup> SARTRE, Jean-Paul — *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1982, p. 373.

<sup>33</sup> As várias versões de "Sister Helen" distendem-se ao longo de um período alargado da carreira artística de Rossetti, 1851-80, dando conta de uma determinada evolução na atitude estética e epistemológica do autor. Entretanto, a sua publicação só se realiza no volume *Ballads and Sonnets*, em 1881.

Porquê apontar uma balada como aspecto do *lírico* em Rossetti? Tradicionalmente, nos parâmetros de uma teorização triádica dos géneros literários, a balada enquadra-se nos termos da *épica* narrativa, versando temas de natureza mítico-lendária, dentro do contexto histórico-cultural de uma determinada comunidade civilizacional<sup>34</sup>. Assim, a balada afasta-se da concepção clássica de *lírica*, enquanto o género que comporta a descrição de estados anímico-psicológicos particulares de um indivíduo.

Contudo, O Romantismo veio subverter esta ordem clássica na determinação dos géneros literários e preconizar um maior ecletismo na consideração dos vários modos discursivos. Assim, passa a classificá-los segundo uma tipologia que permita a combinação 'híbrida' das categorias genéricas tradicionais, de acordo com um ponto de vista de coerência subjectiva na base da sua concepção. Com efeito, em 1800, Wordsworth, no célebre "Prefácio" à segunda edição das *Baladas Líricas*, tenta justificar a sua composição de baladas de um modo lírico o que, em si, constitui uma verdadeira revolução nos cânones da Poética tradicional. A noção romântica de *Génio* original<sup>35</sup>, que se identifica na figura transitiva-intransitiva do Poeta,

---

<sup>34</sup> Cf. FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism, ibid.*, pp. 293 ss., para um estudo da relação entre a *lírica* e a *épica*. Num capítulo específico intitulado "Specific thematic forms (lyric and epos)", Frye relaciona a forma *épica* com a *lírica* no ponto em que ambas parecem intersectar-se sob o aspecto de temas abordados e modos análogos de tratamento dos mesmos: a *lírica* dos poemas religiosos, no qual o 'eu' subjectivo se identifica com o 'eu' da comunidade de fiéis, aproxima-se da *épica* narrativa, cujos referentes são o mito e a lenda de uma determinada comunidade cultural. Em suma, a forma de expressão de uma colectividade, naquilo que ela tem de mais original, sob o ponto de vista das suas raízes culturais, é uma forma *lírica*, subjectiva, individual: o ritualismo de carácter simbólico e tradicional, que caracteriza todas as suas manifestações poéticas (artísticas, de modo geral) é, pois, o denominador comum entre estes dois tipos de discurso aparentemente diversos.

<sup>35</sup> SCHLEGEL, Friedrich — *Das Athenaeum*, Frg. 116, na definição de um novo conceito de 'Poesia': "Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen." SCHLEGEL, A. W. e F. — *Op. cit.*, Berlin Fritz Baader, (neu Hgb.), S. W., Pan Vlg., 1961. Cf. HEGEL — *Vorlesungen über die Ästhetik*, III. *Die Poesie*: B. "Der Poetische ursprünglich poetische Vor-Stellung"; "Der

## MEMÓRIA DE UM POEMA

o Sujeito, enquanto essência do Ser, funciona como elemento propulsor e supremamente justificativo da articulação épica-lírica:

Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.

Por outro lado, contudo, a balada (cf. it.: *ballare*) liga-se intimamente à arte de representação em cena, i.e., à arte de dramatização e teatralização, pela coordenação do ritmo e da percussão musicais com a expressão corporal, de um determinado acontecimento conhecido entre a comunidade a que se destina, seja esse acontecimento verídico e/ou lendário. Este facto, já em si, pressupõe uma predisposição subjectiva (individual ou colectiva) na origem da balada, na medida em que o seu texto se compõe numa selecção, em justaposição, dos aspectos (neste caso, episódios) mais relevantes do acontecimento-base. Não se trata, pois, de uma narrativa linear contínua, em que o narrador se limita à diegese mimética dos referentes que se lhe presentificam à observação. Trata-se, sobretudo, de um discurso primordialmente dramático, enunciado *intencionalmente* por um sujeito. Por outras palavras: o sujeito que enuncia uma balada, independentemente de se tratar de uma figura individual ou anonimamente colectiva, visa, acima de tudo, compor no texto a coerência de um ponto de vista, ou seja, o *seu* ponto de vista, a sua perspectiva particular do acontecimento que a história de uma tradição lhe transmite.

Todavia, este *seu* ponto de vista não é com exactidão pessoalmente subjectivo, mas individualmente subjectivo: tanto quanto o indivíduo pode ser considerado a tipificação de uma colectividade cultural, nas suas componentes idiossincráticas sócio-psicológicas. Deste modo, confrontam-se em identidade, numa mesma forma de expressão (o texto da balada) não só a figura do 'eu' que se expressa directamente no discurso da balada, mas também o sujeito para o qual esse discurso se dirige, na medida em que nele se vê expresso.

Assim, com o advento do Romantismo, não foi difícil a assunção, por parte do 'eu' pessoal da figura do 'poeta', deste ponto de vista subjectivo na comunicação do discurso baladesco: o texto

---

lyrische Dichter", *Werke, ibid.*, 15. Bd., pp. 274; 276; 438-442. Cr. SHELLEY — *A Defense of Poetry*, Donald H. Reiman, POWES, Sharon B. (eds.) — *Shelley's Poetry and Prose*, New York, London, Norton, 1977.

da balada resulta, assim, de uma concepção primordialmente *lirica* de qualquer texto da *História*<sup>36</sup>. Neste sentido, o texto da balada não pode ser considerado como meramente simbólico-imitativo do real histórico-cultural em que a 'lenda' se constitui, mas o *signo* em que essa "lenda", positivamente, realmente, se re-presenta. O texto da balada é um signo existencial porque se identifica como o *modo* subjectivo (lírico-dramático) pelo qual faz prefigurar, de acordo com a prosódia baladesca, aquilo que a tradição tipificou na generalidade da 'lenda'. O modo lírico-dramático de prefiguração assume-se caracteristicamente como o modo particular de homogeneizar, na coerência de um todo, mítico, a dispersão no vago de uma generalidade. A lenda, em si, não tem uma identidade própria: existe em função do discurso da história dos homens, enquanto metonímia simbólica de todos e cada um dos indivíduos, eles próprios inominados.

Por outro lado e, paralelamente, o texto da balada é um signo existencial também porque se identifica como o *modo* objectivo pelo qual se deixa individualmente perceber: a 'lenda' de uma tradição cultural revela-se condicionalmente na forma que se propôs identificá-la concretamente, na forma que se propôs dramatizá-la.

É precisamente nesta articulação que tem sentido analisar "Sister Helen" de D. G. Rossetti, enquanto possibilidade de síntese de uma leitura do aspecto *lirico* na poesia deste autor.

O cerne de toda a reflexão ontológica subjacente ao lirismo da criação artística de Rossetti, poeta-pintor, parece ser uma busca, fundamentalmente introspectiva, daquilo que uma filosofia platónica e neoplatónica define como *Amor*: não se trata, propriamente, de

---

<sup>36</sup> Cf. SOLLERS, Philip — *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, Tel Quel, «Théorie d'Ensemble, Paris, Ed. du Seuil, 1968. Atente-se às noções de 'texto' e 'história' apresentadas: «par *texte*, j'entends ici non seulement l'objet saisissable par l'impression de ce qu'on appelle un livre (un roman), mais la totalité concrète à la fois comme produit déchiffrable et comme travail d'élaboration transformateur. En ce sens, la lecture et l'écriture du texte fait à chaque reprise partie intégrante du texte qui, d'ailleurs, se calcule en conséquence. (...) *l'histoire textuelle* défine comme étant la durée spécifique où se joue une libre disposition des textes produits. (C'est-à-dire en dehors de la bibliothèque) en prise directe avec l'action historique elle-même à ce moment déchiffrée comme texte.

L'ensemble de ces opérations ne constitue pas un 'objet littéraire' analysable selon des normes descriptives, mais un effet de connaissance spécifique du réel (*effet gnoséologique*)», pp. 274-5.



uma categoria psicológico-moral e social que se estabeleça em termos de relacionamento humano concreto, mas de uma categoria conceptual, teórica e ideal, amoral (no sentido de trans-moral) e de teor metafísico que se deixa inteligir intuitivamente como princípio criados e sintetizador de toda a existência. Revela-se, então, como factor de coesão existencial, pela harmonia natural e pelo carácter de perfeição, equilíbrio e medida<sup>37</sup> que confere ao sistema universal de valores. O idealismo romântico transfere a tónica quanto ao princípio existencial platónico de 'Amor' para o conceito de 'Eu' absoluto<sup>38</sup>, todavia, mantém a simbologia arquetípica deste ideal na figura feminina, física e moralmente perfeita.

A figura da mulher (amada) é igualmente em Rossetti o motivo central da sua produção artística, ainda na esteira romântica neoplatónica. Nela se integra correntemente a revivescência medieval pré-rafaelita, dentro de uma corrente estético-ideológica vitoriana, em busca de um possível equilíbrio de forças contraditórias vigentes, em reacção contra a corrente paralela que se projecta no positivismo científico de uma visão mais intelectual e, até certo ponto, mais optimista do mundo e do futuro.

Entretanto, o problema da figuração comporta, desde logo, uma dualidade de noções: a figuração pressupõe naturalmente duas faces contrapostas — verso e o reverso. Na medida em que qualquer conceito ou categoria teórica se objectifica numa determinada entidade subjectiva, i.e., na medida em que aquela se deixa prefigurar, imediatamente compreende a sua dualidade em antítese. Assim, a figura feminina pode representar, por um lado, a concepção de 'Amor', mas,

<sup>37</sup> Na análise de um fragmento de Parménides (VIII. 34-41), Heidegger torna explícito o sentido grego de *Destino*: «/Pardenides/ nenent die  $\mu\omicron\iota\rho\alpha$  die Zuteilung, die während verteilt und so die Zwiespalt entfaltet. (...) Sie ist die in sich gesammelte und also entfaltende Schickung des Anwesens als Anwesen von Anwesendem.  $\mu\omicron\iota\rho\alpha$  ist das Geschick des 'Seins' im Sinne des  $\xi\omicron\nu$ . «Moira», *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Pfullingen, 1954, pp. 251-2. Entenda-se, pois, a noção de *Medida* (do *Ser* ontológico do 'humano') enquanto *Destino* (*Moira*): a 'medida' do verdadeiramente humano define-se no seu limite máximo, na morte (enquanto 'Amor', necessariamente); o 'amor-morte', que é a Medida do 'eu', revela-se no modo de cumprir (assumindo integralmente) esse destino de ser mortal: ser presença porque fundamentalmente presente.

<sup>38</sup> Na seqüência da teoria fichteana do 'Eu' absoluto (*der reine Ich*) apresenta-se, já numa elaboração mais consequente, *Die Phänomenologie des Geistes* de Hegel.

por outro lado, somente enquanto este implica, necessariamente, a concepção de 'Ódio'. Paradigmaticamente, na poesia de Rossetti, a dicotomia 'amor/ódio' pode ver-se representada, respectivamente, nas figurações míticas da mulher-anjo divino, por exemplo, em "The Blessed Damozel"<sup>39</sup>, e da mulher-demónio — 'Lilith' — em "Eden Bower".

Na sequência de sonetos *The House of Life*, porém, é importante, sobretudo, a constatação implícita de que a dicotomia 'amor/ódio', enquanto mitificação tradicional dos dois princípios fundamentais do dinamismo existencial (o princípio passivo do Bem e o princípio activo do Mal)<sup>40</sup>, é uma concepção um tanto falaciosa da realidade ontológica que subjaz a toda a existência. Com efeito, a dicotomia isola numa bipolaridade um factor necessariamente sintético: *Fate*, a partir da significação grega de *Moira*: μοῖρα.

*Mutabilidade — Change* — assume-se como o eixo primordial que articula dialecticamente (em *Fate*) os dois polos fictícios da dicotomia 'amor/ódio'. Atente-se, por exemplo, à possibilidade de diálogo entre dois sonetos de *The House of Life*, "Body's Beauty" (lxxviii) e "The Landmark" (lxvii), na medida em que neles pode ver-se projectado o processo de mutabilidade desencadeado no ciclo da vida humana. Ao ideal de 'Amor', dentro do qual se compreende o paradigma existencial e moral de 'Inocência', corresponde uma primeira estação da vida de cada homem, sob a designação genérica de 'juventude': reúne em si as significações de 'nascimento', 'despertar para o mundo'. A partir deste enquadramento sucedem-se, em devir natural, questões igualmente de natureza fisiológico-existencial e moral como a da sexualidade e, por implicação necessária, a questão da sedução física, intimamente relacionada com uma consciência ontoló-

---

<sup>39</sup> Atente-se, por curiosidade, na semelhança de imagens que se deixa perceber no confronto do texto de «The Blessed Damozel» com um passo bíblico do *Apocalipse*: «A great and wondrous sign appeared in heaven; a woman clothed in the sun, with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head.», *The Holy Bible* (New International Version), Lutterworth, The Guideons International in the British Isles, 1984, *Revelation*, 12.1., p. 1293. «The Blessed Damozel»: «The blessed Damozel leaned out/ From the gold bar of Heaven;/ Her eyes were deeper than the depth/ Of waters stilled at even;/ She had three lilies in her hand,/ And the stars in her hair were seven.» (est. i).

<sup>40</sup> Cf. BÖHME, Jacob — *Signatura Rerum*, Cambridge, London, James Clark, 1969; SWEDENBORG, Emanuel — *The Doctrine of the New Jerusalem Concerning the Sacred Scripture*, London, The Swedenborg Society, 1954.

MEMÓRIA DE UM POEMA

gica de culpa, em profusão com sentimentos de remorso e arrependimento (não inteiramente convictos) que fazem o 'eu' ansiar pela possibilidade de redenção através do retrocesso, em retrospectiva, até ao ponto determinado do seu caminho, o espaço mítico da Origem, em que teve lugar o momento da falta: *the turning point — the landmark*:

“Body’s Beauty” —

Lo! as that youth’s eyes burned at thine, so went  
Thy spell through him, and left his straight neck bent  
(12-13)

“The Landmark” —

Was *that* the landmark? (1)

“Body’s Beauty” —

An round his heart one strangling golden hair. (14)

“The Landmark” —

— I had thought  
The stations of my course should rise unsought,  
As altar-stone or ensigned citadel. (6-8)

“Body’s Beauty” —

for where  
Is he not found, o Liliith, whom shed scent  
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? (9-11)

“The Landmark” —

But lo! the path is missed, I must go back,  
And thirst to drink when next I reach the spring  
Which once I stained (9-11)

“Body’s Beauty” —

And still she sits, young while the earth is old,  
And, subtly of herself contemplative,  
Draws men to watch the bright web she can weave,  
Till heart and body and life are in its hold. (5-8)

“The Landmark” —

Yet though no light be left nor bird now sing  
As here I turn, I’il thank God, hastening,  
That the same goal is still on the same track. (12-14)

“Sister Helen” é precisamente a condensação dramática, em forma de balada, da dialéctica existencial entre as antítese de Amor e Ódio, em torno do factor da ‘mutabilidade’ inerente a todos os

seres ontologicamente reais. Tal como a figura de 'Lilith', pode ler-se em "Sister Helen" o mito da vingança, traduzido nos seus termos mais primitivos, psicologicamente primários, visto emergirem do instinto vital da sexualidade que, em última análise, é o instinto de sobrevivência da espécie, via reprodução; o mesmo instinto, aliás, que se manifesta individualmente no sentido de auto-realização e consequente aceitação e integração do 'eu' na plenitude do sistema existencial. O motivo da agressividade feminina é um tema relevante, e da particular simpatia em Rossetti<sup>41</sup>, na medida em que, através dele, ousa reagir-se contra as convenções da moral vitoriana quanto ao ideal da figura feminina.

Todavia, em "Sister Helen", a mulher que se vinga, porque traída e abandonada na sua honra, torna-se especialmente nítida a síntese dialéctica 'amor/ódio', princípios de passividade<sup>42</sup> e dinamismo<sup>43</sup>, respectivamente. A força activa, destruidora, da vingança de Helen sobre o amante, é uma consequência directa da sua situação anterior de vítima, passiva ao golpe moral e psicológico infligido pelo próprio amante. Ainda dentro dos cânones morais vitorianos, o problema da sexualidade humana é, pois, abordado como agente de completa destruição, não só em termos individuais, mas também sociais e civilizacionais; a vingança, já em si, constitui um factor primário de reacção psicológica. Em "Sister Helen", porém, este factor da vingança comporta uma agravante: o meio pelo qual ela se exerce aponta para o recurso às forças sobrenaturais demoníacas da magia negra:

"Why did you melt your waxen man,  
Sister Helen?  
Today is the third since you began." (1-2)

---

<sup>41</sup> *Letters*, II., pp. 746-7; 770.

<sup>42</sup> Nesta perspectiva de passividade, associada à figura social da mulher, apontem-se os poemas «Jenny» (*Poems*, 1970) e «Found» (*Poems on Pictures*), este último baseado no óleo do mesmo nome, aliás inacabado.

<sup>43</sup> As figuras de 'Lilith', 'Circe', 'Venus Verticordia', 'Pandora', bem como todas as prefigurações de sereias e feiticeiras, recorrentes ao longo da obra rossettiana, devem encarar-se como ilustrativas do princípio existencial dinâmico, associado directamente com o conceito de Mal, mais num sentido transmoral do que moral.

## MEMÓRIA DE UM POEMA

Embora o fim último de todo este procedimento se reflecta numa total perda do sentido da vida e de qualquer possibilidade de realização e felicidade humanas, em virtude da inevitável rendição da alma culpada aos poderes satânicos, numa consequente condenação à pena eterna, o facto é que se trata de uma verdadeira representação, no texto da balada, num discurso lírico-dramático, da épica do mundo. É precisamente nesta ‘epopeia’ do mundo que a história de homens e mulheres reais se desenrola em *continuum* ininterrupto.

‘Ah! what white thing at the door has cross’d,

Sister Helen?

Ah! what is this that sighs in the frost?’

‘A soul that’s lost as mine is lost,

Little Brother!’

(*O Mother, Mary Mother,*

*Lost, lost, all lost, between Hell and Heaven!*)

Não se está perante uma abstracção inumana da figura da mulher, enquanto agente destruidor, afinal, da espécie que lhe compete mais directamente reproduzir e multiplicar: Helen é a subjectivização poética de uma verdade psicológico-existencial tipicamente vitoriana, ainda que reagindo contra determinados dos seus parâmetros. Assim, a questão da sexualidade, no seu aspecto da vingança mais primária e instintiva, simultaneamente, a mais imoral e ilícita, é encarada frontal e explicitamente, a despeito do *taboo*, atrás do qual convencionalmente se ocultava. Desnuda-se, efectivamente, o semblante desse mesmo *taboo*, de tal modo que, o problema ‘sexo’ aparece perspectivado enquanto representação do ponto de vista de um sujeito dominado por um estado anímico de terror existencial, face à incondicionalidade de forças elementares ocultas, que transcendem e agridem os limites do seu próprio ‘eu’.

Mais uma vez emerge implícita a dúvida quanto ao valor de todo o sistema moral e social que define este ‘eu’, como consciência civilizacional, e lhe obnubila, assim, o acesso a uma natureza primitiva (Φύσις), no fundamento de todas as existências; logicamente, estas devem ser consideradas no seu carácter intransitivo de signos puramente inominados, princípios vitais, simplesmente, determinados

na sua mutabilidade (ou mocionalidade, qualidade cinética) pela dinâmica do *instinto* e do *desejo* <sup>44</sup>.

A cena familiar que reflecte o diálogo entre dois irmãos, a irmã mais velha, Helen, e o irmão criança, permite, então, encarar-se *Helen* sobretudo como signo verbal, objectivamente real e concreto, como figura de um discurso poético, na re-presentação do signo 'mulher-traída e vingativa' do mundo referencial. *Helen* não se projecta unicamente como símbolo de um tema específico da experiência humana: seria atribuir-lhe meramente a qualidade de reflexão mimética de um valor geral, abstracto e apenas pertensamente humano. *Helen* é essencialmente um signo-símbolo que faz re-representar em si, na sua qualidade de figura de um discurso poético-verbal, uma identidade humana objectivamente real; propõe-se, pois, como a sua verdade textual: *poética*.

---

<sup>44</sup> Cf. Schopenhauer, p.ex. em *Aphorismen zur Lebensweisheit*: «Es gibt etwas Weiseres in uns, als der Kopf ist. Wir handeln nämlich bei den großen Zügen, den Hauptschritten unseres Lebenslaufes, nicht sowohl nach deutlicher Erkenntnis des Rechten als nach einem inneren Impuls, man möchte sagen: Instinkt, der aus dem tiefsten Grunde unsers Wesens kommt, und bemäkeln nachher unser Tun nach deutlichen, aber auch dürftigen erworbenen ja erborgten Begriffen, nach allgemeinen Regeln, fremden Beispielen u.s.w. (...). Vielleicht steht jener innere Impuls unter uns unbewußter Leitung prophetischer, beim Erwachen vergessener Träume, die ebendadurch unserm Leben die Gleichmäßigkeit des Tones und die dramatische Einheit erteilen, die das so oft schwankende und irrende, so leicht ungestimmte Gehirnbewusstsein ihm zu geben nicht vermöchte (...). Nach *abstrakten Grundsätzen* handeln ist schwer (...); auch sind sie oft nicht ausreichend. Hingegen hat jeder gewisse *angeborene konkrete Grundsätze*, die ihm in Blut und Saft stecken, indem sie das Resultat alles Denkens, Fühlens und Wollens sind.», *Parerga und Paralipomena; Sämtliche Werke*, Wolfgang Freiherr v. Löheisen (Hgb.), 5 Bde, Stuttgart, Frankfurt-a.-Main, Cotta-Insel, 1960-5, 4. Bd., pp. 559-60. Por sua vez, em *Die Fröhliche Wissenschaft*, p.ex., Nietzsche explicita do seguinte modo a noção de *instinto* ligada ao acto de conhecimento do sujeito: «Wir, denen nur die letzten Versöhnungsszenen und Schluss-Abrechnungen dieses langen Prozesses /des Erkenntnisses/ zum Bewusstsein kommen, meinen demnach, *intelligere* sei etwas Versöhnliches, Gerechtes, Gutes, etwas wesentlich den Trieben Entgegengesetztes; während es nur ein *gewisses Verhalten der Triebe zueinander ist.*», «Was heisst erkennen?» — 333: *Werke, ibid.*, II. p. 193. Uma outra perspectiva sobre o *instinto*, agora sob a forma epigramática, aparece em *Jenseits von Gut und Böse*: «83: *Der Instinkt* — Wenn das Haus brennt, vergisst man sogar das Mitagessen. — Ja: aber man holt es aber auf der Asche nach.»; lê-se adiante acerca do *desejo*: «175: Man liebt zuletzt seine Begierde, und nicht das Begehrte.», *Werke*, II., pp. 628; 640.

## MEMÓRIA DE UM POEMA

Neste sentido, torna-se de particular relevância o modo discursivo de representação do signo-símbolo em *Helen*, levado a efeito ao longo do texto.

A dramaticidade lírica peculiar nesta balada apresenta-se, curiosamente, tanto numa característica cinética como pictórica da sequência de imagens que prefiguram Helen e deixam perspectivar o teor da sua acção de vingança. Sob um ponto de vista cinético ou mocional, sobressai a métrica e o ritmo subsequente da balada, tal como a interacção destes dois factores se pode depreender da estrutura e do encadeamento estróficos. O ritual mágico subjacente a toda a acção de vingança de Helen obedece, necessariamente, ao simbolismo das correspondências e homologias, preconizado pela tradição de uma filosofia natural, entre elementos macro e microscósmicos<sup>45</sup>. Nesta ordem de ideias, alcança especial preponderância o factor da regularidade numérica associado ao do paralelismo de estruturas definidas. O ritual, em si, implica sobretudo um acto de repetição intencional, em que o simbolismo dos objectos utilizados só se torna eficaz, na medida em que estes são tomados como *signos* activos, agentes verdadeiros, de uma acção intencionada, e não meramente seus reflexos passivos.

Assim, cada estrofe compõe-se regularmente em três versos, aliás, de acordo com a simbologia tradicional associada à trindade, enquanto prefiguração de uma unidade complexa, porém, absoluta na sua completude. Paralelamente, verifica-se uma estrutura métrica e rítmica igualmente regular ao longo de todo o texto: os dois primeiros versos assumem o diálogo entre Helen e o irmão, o terceiro, em itálicos entre parânteses, constitui o refrão. Os três vocativos — *Sister Helen, Little Brother, O Mother, Mary Mother* — respectivos aos três versos de cada estrofe, apresentam-se destacados, em termos de mancha tipográfica, na estrutura do poema, uma vez que surgem, não na continuidade linear de cada um dos versos, mas nas suas entrelinhas. A razão para este posicionamento parece ser de ordem funcional, na medida em que aponta para um modo de dicção-interpretação, fulcral para a semântica do texto da balada; de resto, trata-se de um discurso que se propõe constituir-se num texto lírico-dramático. A ênfase devida aos vocativos dos dois primeiros versos identifica

---

<sup>45</sup> Cf. p.ex., AGRIPA, H. C. — *La Philosophie Occulte*, Paris, Villain et Belhomme, 1973; tb. BÖHME, J. — *Op. cit.*, *ibid.*

as falas respectivas dos dois protagonistas, o irmão que questiona, a irmã, Helen, que responde. O refrão apresenta-se como uma extensão da fala de Helen, naquilo que constituiria a expressão discursiva do seu fluxo de consciência, numa contínua auto-recriminação pelo acto preconizado; o vocativo — *O Mother, Mary Mother* — é o indício deste questionamento moral do sujeito, expresso em termos religiosos, dirigido à figura da Virgem, dentro dos cânones de uma cultura ocidental cristã. Sobretudo, afinal, trata-se realmente da dramatização de um ‘eu’ lírico que se introspecta, no momento em que se faz projectar na figura da entidade divina, como duplo de si: o duplo é, literalmente, aquele que actua no papel do protagonista, nas cenas em que o actor efectivo não possui as devidas aptidões para desempenhar. Consequentemente, a figura divina da Virgem, em vocativo, é um duplo do ‘eu’ de Helen, pois apresenta-se como a sua possibilidade de auto-análise, confronto e eventual absolvição, na medida em que surge evocada como *memória* do princípio ético que define o valor de *Bem* por oposição a *Mal*, apontando, então, para o ideal de equilíbrio e medida universais, inscrito na significação de *Moira: Fate* ou “The House of Life”.

O aspecto do *lírico*, como traço dominante da poesia de D. G. Rossetti, revela-se, então, claramente, neste posicionamento constante do ‘eu’ em qualquer das suas possíveis prefigurações no enunciado do texto, num movimento psicológico-existencial de introspecção, que é o de auto-recolhimento e retorno à ‘memória’ do *poema* ontologicamente real: o *poema* que deixa projectar-se no *mito* (μῦθος) de uma origem do Ser, numa base epistemológica kantiana, como a *posição* <sup>46</sup> fundamental.

O confronto de “Body’s Beauty” e “The Landmark” é paradigmático deste carácter *lírico* da memória em *The House of Life: a sonnet sequence*. Em *Poems on Pictures*, a memória do referente pictórico corresponde, efectivamente, ao modo particular da sua enunciação no discurso do poema; daí os diferentes tipos de discurso

---

<sup>46</sup> Em *Kritik der Reinen Vernunft*, 4. Abscht. «Von der Unmöglichkeit eines ontologischen Beweises», Kant enuncia a tese do Ser enquanto *posição*: «Sein ist offenbar kein reales Prädikat, d.h., ein Begriff von irgend etwas, was zu dem Begriffe eines Dinges hinzukommen könnte. Es ist bloß die Position eines Dingen oder gewisser Bestimmungen an sich selbst.», *Kants Gesammelte Schriften*, Königlich Preussischen Ak. der Wissenschaften (Hgb.), 16 Bd. (in Progress), Berlin, 1910-67, III. Bb., pp. 401 ss.



lírico, de acordo com o teor da percepção subjectiva que o momento 'simbólico' do 'sonho' poético deixa imaginar, ou seja, constituir, fazer re-representar em imagem. Recordem-se, apenas, os tipos de discurso e, implicitamente, os modos de enunciação respectivos, de quatro sonetos: "For *Our Lady of the Rocks*", "For *An Allegorical Dance of Women*", "*Mary Magdalene*" e "*The Day-Dream*".

No primeiro soneto, à semelhança do que acontece no refrão de "Sister Helen", evidencia-se uma espécie de dramatização do monólogo do 'eu' consigo próprio, projectado na figura de uma segunda pessoa divinizada, a qual simula interrogar: a Mãe. No segundo caso, trata-se de um 'eu' que se questiona existencialmente tendo como pretexto (na medida em que deixa reflectir-se nele imaginativamente) a terceira pessoa de um 'ele' que vê representado na imagem do quadro de Mantegna, *An Allegorical Dance of Women*.

Em "Sister Helen", o mesmo tipo de articulação de uma primeira com uma terceira pessoa pode encontrar-se implícito, não só no relacionamento de Helen, enquanto primeira pessoa da acção, com Keith of Ewern, o amante, mas também no relacionamento de Helen, primeira pessoa da acção, com o irmão. Neste sentido, a personagem do irmão funciona como a terceira pessoa prefigurativa da memória de uma consciência intransitiva de *Bem, Graça e Inocência*, tal como ela surge evocada no refrão. Curiosamente, a articulação da primeira e da terceira pessoa subjaz, fundamentalmente, no relacionamento da primeira pessoa do poeta em Rossetti com a terceira pessoa em que se constitui referencialmente a diegese épica da balada em torno de Helen. Por outras palavras, o relacionamento do 'eu'-poeta em Rossetti e do 'ela' em "Sister Helen" consiste, precisamente, no modo lírico como o tema da vingança, no motivo da mulher atraída, é abordado particularmente no texto da balada.

Em "*Mary Magdalene*", tal como se torna explícito em "Sister Helen", o diálogo directo entre as figuras de Madalena e do antigo amante é o modo particular de enunciação e re-presentação da cena presentificada no quadro a nankim do próprio Rossetti: *Mary Magdalene at the Door of Simon, the Pharisee*. Corresponde, assim, ao modo subjectivo, particular, de percepção desse mesmo referente, que se expressa num tipo de discurso lírico-dramático, aquele que selecciona e evidencia um aspecto determinado da épica que perfaz a lenda bíblica de *Madalena, a mulher adúltera*.

Por último, “*The Day-Dream*” corresponde a um modo descritivo de enunciação, em que o ‘eu’ não se faz representar explicitamente no seu auto-questionamento introspectivo, mas evoca a terceira pessoa do referente pictórico, que se lhe propõe à observação, enquanto metonímia do ideal mítico do *poético*: a beleza e placitude da figura feminina e do seu enquadramento ambiental (espaço e atmosfera simbólico-psicológica) são signos-símbolos, objectivizações de uma memória lírica. Em “*Sister Helen*”, este paralelismo não é directamente evidente, mas encontra-se patente no modo como o discurso do texto *descreve*<sup>47</sup> os vários momentos da acção. É este, de facto, o seu modo de permitir a visualização destes mesmos momentos e com eles, por inerência, também a visualização das próprias personagens. A *descrição* revela-se, então, como um modo discursivo de ‘imaginar’.

Retome-se, neste ponto, a questão da dramaticidade lírica de “*Sister Helen*”, na sua qualidade cinética e pictória. Ainda sob ponto de vista cinético, no qual se inscreve a simbólica ritualística da estruturação estrófica, nos termos já focados, compete agora evidenciar a pertinência do ritmo na sequência discursiva dos respectivos versos. A regularidade dos pentâmetros jâmbicos, um esquema de rimas interpoladas, femininas, i.e., com terminação átona, obedece, pois, à cadência natural: aquela que se encontra implícita, não só no ritual mágico que caracteriza a acção de vingança de Helen e serve de pretexto ao diálogo desta com o irmão, mas também a cadência implícita no ritual subjacente a uma movimentação cósmica *fatídica*, incumbida de repor uma ordem e harmonias naturais, segundo as leis gerais e imanentes da necessidade, tal como a filosofia socrático-platónica, bem como a aristotélica a definem<sup>48</sup>.

Ainda numa análise do ritmo da balada, verifica-se que, por vezes, a cadência jâmbica aparece intercalada por versos anapésticos,

---

<sup>47</sup> Não pode falar-se propriamente em narração em «*Sister Helen*», uma balada, uma vez que o papel tradicionalmente narrativo de um discurso de natureza épica é transferido para o modo de enunciação dramático do discurso em questão.

<sup>48</sup> Cf., p.ex., a alusão efectuada por Platão ao mito grego de ‘Er’, no *Livro X de A República*; por seu turno, Aristóteles, na *Poética*, explicita concretamente estas noções de Necessidade e Verosimilhança, directamente aplicadas à teoria da tragédia ou, num sentido mais lato, à verdadeira obra poética (§ IX).

## MEMÓRIA DE UM POEMA

resultando, pois, numa maior subdivisão do tempo, perfazendo um efeito de aceleração momentânea da cadência dominante. Atente-se, sobretudo, nos segundos versos de cada estrofe, respectivos às falas da criança, o irmão de Helen. Com efeito, o acelerar da dicção, que esta interferência anapéstica propõe à rítmica jâmbica, revela da personagem a sua não total aderência ao procedimento da irmã, por incompreensão inocente ou, apenas, numa percepção vaga e intuitiva do facto; daí resulta o seu descomprometimento e exclusão relativos do ritmo cósmico prevaemente que irá determinar, necessariamente, a evolução trágica dos acontecimentos no sentido da morte. E morte, não só da vítima, Keith of Ewern (est. 36), mas, essencialmente, do agente vitimador, Helen (est. final).

Nesta ordem de ideias, não é acidental a expressão lírico-dramática que define a caracterização das personagens, a sua presentificação em movimento e imagem, constituindo-se, assim, a sua verdadeira significação (de *signo*) no texto. Diz-se uma significação verdadeiramente poética, ou seja, de acordo com a necessidade e verosimilhança do próprio poema. Cada personagem, como protagonista de uma determinada acção, define-se imediatamente por um som: em termos físicos, o som produz-se do movimento vibratório normal de partículas materiais no espaço não vácuo. Deste modo, o som, que presentifica de imediato as várias personagens, é o da voz respectiva a cada uma das falas de Helen e do irmão em diálogo, através das perguntas deste e das respostas daquela. É nesta dialéctica que vem a saber-se da agonia de Keith of Ewern, traduzida pelas significações de ‘choro’, ‘clamores’, ‘chamamentos’, i.e., evocativas de percussões sonoras:

But he has not ceased to *cry* today (est. 16)

But he *calls* for ever your name (est. 18)

Oh he says that Keith of Ewern's *cry* (est. 21)

He *calls* your name in an agony (est. 24)

Oh his son still *cries*, if you forgive (est. 27)

(subls. meus)

---

<sup>49</sup> É significativo o facto de Rossetti ter produzido um estudo, *Sister Helen* (carvão e tinta castanha recobrando a figura de Helen), tendo como referente esta balada. Data de 1870 e o título aparece inscrito no próprio espaço da cena desenhada, ao fundo à direita.

Sob o ponto de vista imagético e, como tal, pictórico <sup>49</sup>, o espaço onde se movimentam e posicionam as figuras é fundamentalmente de natureza elementar, deixando que nele se reflecta o drama existencial do ser humano que age em função de um instinto vital primário e não consegue dominar as forças dessa natureza original (Φύσις) nela imanente, todavia, para ele conscientemente desconhecida. Tanto a acção mágica da vingança, como a subsequente auto-reflexão recriminatória do acto, constituem o desejo ontológico de um sujeito em busca introspectiva da memória de si, enquanto signo elementar, simultaneamente sujeito e objecto de um sistema existencial de valores inominados e intransitivos. Esse signo traduz-se no *Poema*, enquanto síntese das significações de μῦθος e Λόγος.

Assim, determinam o espaço e as personagens, como influências neles actuantes, forças elementares macrocósmicas de ressonância mágica: a lua, o vento, o gelo (elemento do frio), o fogo:

*The moon* flies face to face with me (est. 7)  
 Her hood falls back, and the *moon* shines fair (est. 31)  
 She lifts her lips and gasps on the *moon* (est. 34)  
 But his words are drowned in the *wind's* course (est. 20)  
 With the loud *wind's* wail her sobs are wed (est. 33)  
 On the *wind* is sad in the iron *chill* (est. 40)  
*Fire at the heart, between Hell and Heaven!* (est. 18)  
*Fire* shall forgive me as I forgive (est. 27)  
 And the *flames* are winning up apace (est. 41)  
 (subls. meus, except. est. 18, em itálicos no texto original)

Significativamente, o cromatismo das imagens articula-se numa recorrência de três cores fundamentais: o branco (ou claro), o preto (ou escuro) e o vermelho. Ao simbolismo mágico do número três alia-se o simbolismo da luz e da sombra, enquanto os polos opostos que definem a ética dos valores terrenos geracionais, tal como empiricamente a oposição física entre luz e sombra define o posicionamento relativo e a qualidade volúmica e cromática dos objectos existenciais. Por sua vez, o vermelho, ou encarnado, associa-se directamente a 'sangue', signo-símbolo de vida geracional, no movimento 'circulatório' contínuo, inerente às leis naturais da mutabilidade: *Change / Fate*.

Ao longo do texto, o nome da vítima, Keith, aparece em mais três figuras distintas — K. of Eastholm (est. 11), K. of Westholm

MEMÓRIA DE UM POEMA

(est. 19) e K. of Keith (est. 25); todavia, o denominador comum da cor branca serve-lhes de emblema:

*white* mane on the blast (est. 11)  
*white* plume on the blast (est. 19)  
*white* hair on the blast (est. 25)  
(subls. meus)

A noiva de Keith of Ewern caracteriza-se igualmente pelo contraste branco/negro que a define psicológica e moralmente no luto também de uma indumentária: “A lady’s here, by a *dark* steed brought (...) / So *darkly* clad, I saw her not” (est. 30; subls. meus). Um pouco adiante, a oposição cromática articula-se numa ordem de mutação inevitável de um estado anímico de felicidade e alegria, que se traduz num reflexo de brilho de rubro e ouro, para um estado de esvaimento vital, em virtude do sofrimento:

*Pale, pale* her cheeks, that in pride did *glow* (est. 32)  
And her *moonlit* hair gleams *white* in its flow  
(...)  
*Woe-withered gold, between (... Hell and Heaven)* (est. 35)  
(subls. meus, except. vv. refrão, em itálicos no texto)

Essencialmente, em “Sister Helen”, o efeito final é nitidamente pictórico: o discurso poético é, acima de tudo, um discurso de re-representação em imagens cénicas, visuais, de uma determinada experiência subjectiva que o momento da leitura naturalmente percepção. É no espaço escuro da noite que se projectam centralmente as figuras de Helen e do irmão, em diálogo: a própria qualidade dramática do discurso do texto, dirigindo intencionalmente a atenção do leitor (espectador virtual) para as duas personagens em causa, pode encarar-se como um factor de luminosidade psicológica, na medida em que deixa perceber, por analogia metonímica, Helen e o irmão como actores principais em palco: sobre eles incidem, por conseguinte, os focos mais intensos, de acordo com a retórica de efeitos de uma realização teatral. No mesmo espaço escuro da noite, emergem brancas as figuras da noiva e dos três homens de nome Keith. No espaço da noite, divisa-se o branco da cera do objecto de magia negra de Helen: a prefiguração da vítima que, entretanto, se esvai

no rubro da sua vitalidade: sangue e fogo transformam-se no branco etéreo de algo que se volatiliza e se perde no vácuo:

Shines through the thinned *wax red as blood!* (est. 5)

‘See, see, the *wax* has dropped from its place,

Sister Helen!

And the *flames* are winning up apace!’

‘Yet here they *burn* but for a space (...)’ (est. 41)

‘Ah! what *white* thing at the door has cross’d,

Sister Helen?

(...)

‘A *soul that’s lost* as mine is lost (...)’ (est. 42)

(subl. meus)

É precisamente neste sentido que “Sister Helen” se propõe como ‘apontamento’, aquilo que se presentifica como *re-presentação*, metáfora de síntese, de algo que, em Rossetti, o poeta-pintor, se lê como memória lírica do signo *poema*. O *poema* em Rossetti é o elemento fundamental daquilo que subjectivamente se intui como o verdadeiramente real da existência de todas as coisas empiricamente percebidas; nesse sentido, o *poema* é o signo que a memória lírica, num movimento de introspecção psico-ontológica, procura reconhecer e fazer representar em imagem de uma determinada linguagem: a linguagem da *Arte*.

*Arte* é o valor sintético das coordenadas humanas e divinas, numa tentativa de superação, ainda romântica, de uma crise epistemológica já moderna: a crise consequente da morte da metafísica humanista ocidental que Schopenhauer e Nietzsche anunciam. A noção de equilíbrio entre a transitividade geracional e a intransitividade ontológica do Ser assume-se na qualidade sígnico-simbólica dos textos rossettianos, tal como este trabalho tentou evidenciar. Contudo, verificou-se igualmente que essa qualidade sígnico-simbólica dos textos poéticos é mais pressentida subconscientemente, do que conscientemente intencionada, por parte do próprio artista.

Esta faceta da arte pré-rafaelita, tal como ela se faz representar em D. G. Rossetti, funciona, efectivamente, como propulsão das correntes simbolistas e esteticistas de expressão inglesa nos finais do século XIX, especialmente em Pater, Wilde e Yeats, não permitindo a sobrevalorização errónea da influência francesa de um Mallarmé (e, E. A. Poe, via tradução), de um Flaubert e de um

Villiers de l'Isle Adam, por exemplo, na evolução das letras europeias, demarcado, assim, o tipo de mutação que caracterizará o século XX, por oposição ao precedente.

Implícita ao valor 'simbólico', atribuído explicitamente no momento poético-lírico da visão-'sonho' (cf. III. Cap.), está a concepção pré-rafaelita, ruskiana, mais exactamente, de fidelidade à verdade do 'natural'. Em Rossetti, à fidelidade verista e minuciosa ao objecto do real sensível, i.e., tendo como ponto de partida a observação subjectiva dos referentes empíricos, funde-se com a concepção de perspectiva do real, de acordo com uma percepção, simultaneamente sensorial e intelectual-intuitiva (o chamado *inner standing point*, na própria expressão do artista), desse mesmo real, constituindo-o, assim, em verdadeira imagem poética.

A imagem poética em Rossetti, necessariamente, como signo pictórico, assume-se particularmente na arquetipização da figura feminina, sinédoque do ideal neoplatónico de 'Amor', bem como da natureza humana, na duplicidade dialéctica imanente na questão da sexualidade respectiva: simultaneamente, um valor físico e moral. Elizabeth Siddal e Jane Morris são as duas mulheres que determinam, efectivamente, a vida do homem e do artista Dante Gabriel Rossetti. O aspecto *lírico* da sua produção artística revela-se, pois, mais como expressão de um condicionalismo interior, claustrofóbico, e é apenas implicitamente que pode aludir-se ao seu real comprometimento crítico com uma circunstância exterior sócio-política e económica.

Sobressai, neste contexto, um pendor que marca determinante-mente a totalidade da obra poética de Rossetti: um pendor directamente explícito no carácter da sua produção inicial, pressentido como fundamento essencial ao longo da sua carreira posterior até final. Trata-se, com efeito, do traço medievalista das lendas góticas e do ideal de amor cavaleiresco: o amor que se lê na poesia dos primeiros poetas italianos<sup>50</sup> e em 'Beatrice' de Dante<sup>51</sup>. Estes são, de facto, memórias do poema de uma origem, de uma 'nacionalidade', de um 'eu', de uma existência. Mais uma vez está em causa a memória da origem

---

<sup>50</sup> Efectivamente, não é inconsequente, na perspectiva rossettiana de arte, poesia, poema, o facto de este autor se ter dedicado à tradução de poetas italianos medievais, dos sécs. XIII, XIII, XIV, como oportunamente foi referido, na I. parte deste ensaio.

<sup>51</sup> De igual modo, a tradução de *Vita Nuova* de Dante constitui um ponto de referência imprescindível na carreira de Rossetti, poeta e pintor,

FILOMENA DE VASCONCELOS

de uma transitividade-intransitiva, a do *signo*, no seu *desejo* incondicional de des-cobrir-se, des-ocultar-se.

These chivalric Froissartian themes are quite a passion of mine.

As palavras são uma auto-confissão de Rossetti, numa carta a Charles Eliot Norton de Harvard, a propósito da concepção e realização da tela *Before the Battle*<sup>52</sup>. A respeito das prefigurações de medievalismo, característico da poética *lírica* de Rossetti, pode ler-se no diário de Ford Madox Brow<sup>53</sup>:

They form an admirable picture of the world of our fathers with its chief characteristics — religion, chivalry and love. His forte, and he seems to have found it out, is to be a lyrical painter and poet, and certainly a glorious one.

“Sister Helen”, o ‘apontamento’ como metáfora da memória do *poema* em Rossetti, reflecte em si a mulher verdadeiramente humana, amor e ódio, em simultâneo, animada pelo instinto primário vital que a dirige fatalmente para o recurso às forças elementares ocultas que lhe são, afinal, naturalmente imanentes, mas cujo domínio consciente lhe escapa, no seu desejo, tão absurdo como necessário, de destruição e regeneração. No fundo, Helen é a figura de um ‘eu’ impelido pelo ‘desejo’ tragicamente natural de auto-reconhecimento e auto-dignificação: o ‘desejo’ desse mesmo ‘eu’ de reencontro, na plena identidade de si próprio, como algo que intui como o *poema* de uma existência.

‘In all that his soul sees, there am I,  
Little Brother!’  
(*O Mother, Mary Mother,*  
*The soul’s one sight, between Hell and Heaven!*)  
“Sister Helen” (est. 16)

*Filomena Maria Aguiar de Vasconcelos*

---

<sup>52</sup> *Letters*, I., p. 336.

<sup>53</sup> BROWN, Ford Madox — *Some Letters, followed by a Diary*, London, Farnborough, Hents, 1971, p. 147.



## EMILY DICKINSON : UMA POÉTICA DE TRANSGRESSÃO

«... porque o pranto na casa de um poeta  
não é permitido, nem isso nos convém»

SAFO XC

«'No' is the wildest word we consign to  
Language»

EMILY DICKINSON

Numa recensão recente de alguns livros sobre Dickinson, o poeta e crítico irlandês Tom Paulin citava o cozinheiro Ambrose Heath, o qual, numa receita de sopa de nabos, afirmava terem os nabos «um sabor inteiramente masculino, apimentado e 'very definite'». E Paulin comentava: «For several centuries, male writers have been saying much the same thing about poems: from Dryden to Hopkins and beyond, adjectives like 'masculine', 'virile', 'manly' were used freely in critical discourse»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> PAULIN, Tom — *Out of the Closet*, in «London Review of Books», 29 October, 1987, p. 22.

A análise de Paulin aplica-se fundamentalmente à crítica anglo-americana. É curioso, no entanto, notar como, e em relação a Emily Dickinson, um caso nosso se enquadra perfeitamente no quadro descrito por Paulin. Na excelente introdução a um trabalho seu de tradução de poemas de Dickinson, datado de 1962, Jorge de Sena escreve, a propósito da necessidade de manter uma conversão dos poemas o mais possível fidedigna: «Emily Dickinson é por demais um grande poeta para necessitar dos nossos embelezamentos, dos nossos correctivos, das elucidações da nossa inteligência. Deixemos tudo isto à crítica norte-americana, tricotando desesperadamente a sua inane sabedoria retórica de poetas *menos viris do que femininamente o foi a solitária de Amherst.*», SENA, Jorge de, trad. e introd. — *80 Poemas de Emily Dickinson*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 35. Sublinhado meu.

Num estudo também recente sobre a poeta, Helen McNeil faz notar que a crítica dickinsoniana até ao início do nosso século lia a sua poesia de acordo com o que era esperado de uma «poetess» de New England — predominava nela um tom «hipersensitive, coy, rather ill-disciplined»<sup>2</sup> (acrescente-se, por extensão, tradicionalmente feminino). A publicação esparsa e truncada dos poemas de Dickinson contribui para esse facto. Até 1955, altura em que surge a edição completa, e tanto quanto se sabe fidedigna, dos seus poemas levada a cabo por Thomas Johnson<sup>3</sup>, a crítica, salvo raras excepções<sup>4</sup>, continua a veicular uma visão romântica da sua vida e da sua obra. O trabalho de George Whicher (publicado em 1938) *This Was a Poet* — paradigmático da crítica clássica sobre Dickinson, explora a tese de que a sua poesia funcionava como elemento compensador para um romance falhado. «Perhaps, as a poet, she could find the fulfillment she had missed as a woman», escreve Whicher<sup>5</sup>.

O final dos anos 60 veria uma alteração significativa no panorama da recepção literária, com a crítica feminista, preocupada em demonstrar como as mulheres escritoras foram silenciadas e, em larga medida, excluídas da história literária. No caso de Dickinson, a leitura da sua poesia segundo esta perspectiva revelou-se mais tardiamente<sup>6</sup>, mas de forma igualmente radical. O que afasta a chamada

<sup>2</sup> MCNEIL, Helen — *Emily Dickinson*, London, Virago Press Ltd., 1986, p. 35.

<sup>3</sup> JOHNSON, Thomas — *The Poems of Emily Dickinson*, Cambridge, Massachusetts, 1955, uma edição monumental em três volumes dos 1775 poemas de Dickinson, incluindo as variantes.

<sup>4</sup> Cf. PATTERSON, Rebecca — *The Riddle of Emily Dickinson*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1951, uma análise da relação (segundo Patterson, de carácter homossexual) entre Emily Dickinson e Kate Scott Anthon, que, a ter surgido duas décadas depois, não teria decerto despertado reacções críticas tão violentas.

<sup>5</sup> WHICHER, George — *This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1938, p. 113. O trabalho de Whicher tem, contudo, o mérito de, embora em termos consensuais, procurar inserir Dickinson no contexto do seu tempo e do seu espaço: «The quintessence of the New England spirit was embodied in Emily Dickinson. She cannot be rightly understood except in terms of her heritage» (p. viii).

<sup>6</sup> Cf. JUHASZ, Suzanne — *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, ed. and introd. Suzanne Juhasz, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 1. Juhasz atribui esse fenómeno ao facto de Dickinson gozar, já nessa altura, de uma reputação estabelecida e igualmente ao facto de a sua poesia ser tão complexa.

crítica dickinsoniana tradicional (de que é exemplo Whicher) da crítica femininista é sobretudo a revisão proposta por esta última não só da escrita de mulheres, mas também dos valores críticos por que se tem regido a apropriação textual.

No (já) clássico *The Mad Woman in the Attic* (publicado em 1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar debruçam-se sobre a escrita feminina no século XIX. Defendendo a existência de uma corrente subterrânea na literatura feminina do século passado, salientam, no caso de Dickinson, o seu afastamento do social e a sua assunção de «poses» (até então, encaradas como prova de excentricidade e de loucura), incluindo-as numa linha de realização artística. «Female art must necessarily be secret art» (escrevem Gilbert e Gubar) «mental pirouettes silently performed in the attic of Nobodaddy's house, the growth of an obscure underwater Jewell...»<sup>7</sup>.

Alguns anos mais tarde, Vivian Pollak, em *Dickinson: The Anxiety of Gender*, reformulando a teoria bloomiana da influência poética, postularia em Dickinson a rejeição e transgressão da tradição e do consenso social e cultural do seu tempo: «The only tradition to which Dickinson consistently adhered was a tradition of inconsistency, since it was her intention and her fate to undermine orthodoxies, whatever their point of origin»<sup>8</sup>. E é, creio, numa linha crítica semelhante, que McNeil, comparando Walt Whitman e Emily Dickinson, afirma: «If Walt Whitman is the American poet of the wholeness, Emily Dickinson is the American poet of what is broken and absent»<sup>9</sup>.

Os pressupostos teóricos que acabei de referir parecem-me poder justificar-se pelo peso mesmo de um vastíssimo material teórico existente sobre esta poeta e também pelo facto de pretenderem, em certa medida, ilustrar a minha própria leitura, neste trabalho, de alguns poemas de Dickinson. Tentarei abordar a orgânica da transgressão poética em Dickinson detendo-me em aspectos que remetem não só para a questão cultural (o problema da inscrição, em termos temá-

---

<sup>7</sup> GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan — *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 634.

<sup>8</sup> POLLAK, Vivian — *Emily Dickinson: The Anxiety of Gender*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, p. 21.

<sup>9</sup> MCNEIL Helen — *Emily Dickinson, cit.*, p. 9.

ticos, da sua poesia — neste caso, por desvio — na tradição), mas também para a questão poética propriamente dita (o facto de a poesia de Dickinson criar, na riqueza polissémica e numa peculiar agramaticalidade, estruturas formais próprias<sup>10</sup> e uma tessitura semântica distinta). Em ambos os casos, componentes como a visão feminina subjacente à feitura do poema e à leitura do mundo e determinados recursos estilísticos (tais como a ironia) pretenderão corporizar essa abordagem.

Os poemas de Dickinson são produzidos num tempo crucial para a história dos Estados Unidos da América. O transcendentalismo, a mundivisão puritana, a Guerra Civil, a Revolução Industrial, com as grandes inovações sociais e técnicas, a influência da Inglaterra mesma que, no caso específico de New England, assume um peso bem definido, e, reduzido o círculo, o espaço e tempo familiares da poeta de Amherst são pontos de consideração importantes para a leitura, na poesia de Dickinson, de um discurso cultural<sup>11</sup>, que se afirma na rebeldia. Cito Karl Keller e um passo do seu livro *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*: «...for we should have known all along that she was a post-Puritan woman standing up, that she bent Puritan conventions to meet her own needs, ...that she found the ambiguous universe a tease, ...that she was deliberately myopic about society's forms, that she went wild, that she found poetry fun and funny»<sup>12</sup>.

A alternativa linguística feminina proposta por Dickinson parece ser, repito, a escolha de um discurso onde está presente a recusa da temática e da sintaxe tradicionais e a sua substituição por um mapa

<sup>10</sup> Há críticos que defendem mesmo a criação por Dickinson de uma gramática própria. Cf. MILLER, Christanne — *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1987, p. 9.

<sup>11</sup> Cf. ST. ARMAND, Barton Levi — *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Cambridge, London, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1984, que observa, a propósito de Dickinson: «Physical insulation does not mean cultural isolation», p. 19.

<sup>12</sup> KELLER, Karl — *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 7.

EMILY DICKINSON

formal e semântico próprio, em que à elisão se junta a distorção propositada de estruturas e sentidos.

«Tell all the Truth, but tell it slant —  
Success in Circuit lies  
Too bright for our infirm Delight  
The Truth's superb surprise  
  
As Lightning to the Children eased  
With explanation kind  
The Truth must dazzle gradually  
Or every man be blind» (P. 1129)<sup>13</sup>

Contraposta à transparência verbal sugere Dickinson uma linguagem do opaco como maneira de transmitir a verdade, a qual, falada linearmente, pode ser fatídica, cegando. O campo fenomenológico revela-se de alcance apreensível, até a uma criança, desde que relativizado («with explanation kind»). Metaforizada no relâmpago, a verdade, ao ser transposta para a palavra, não pode ser alargada (ou reduzida) ao absoluto, sob risco de ofuscar e se perder. O fascínio reside na obliquidade, no inicial oculto, na gradual apropriação e (re)conhecimento. Dizendo do discurso desviado, estes versos podem envolver também uma forma de preservação pessoal, talvez a sua única forma de se contar, ilesa<sup>14</sup>.

Em termos de poética, a Palavra, para Dickinson, transsubstancia-se, torna-se o próprio objecto, substituindo-se ao espaço cristão do Verbo<sup>15</sup>. No poema sobejamente conhecido e discutido «My Life Had Stood — A Loaded Gun» (P. 754), o sujeito poético assume-se, no final, como tendo «The Power to kill — Without the Power to die». O peso da sibilina sabedoria profética, o renascer contínuo e

---

<sup>13</sup> A edição utilizada para citação dos poemas de Dickinson foi a de JOHNSON — *Emily Dickinson: Selected Letters*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

<sup>14</sup> Veja-se a crítica lésbica feminista (e.g. Faderman, Zimmerman, Bernikow) que advoga a utilização de um discurso codificado na escrita lésbica. A entender-se a ambiguidade sexual em alguns poemas de Dickinson, a ideia de preservação mantida pelo código presente na narração oblíqua pode encontrar terreno possível — mais viável ainda neste caso: o de uma escrita de mulher articulada num tempo e num espaço de repressões e preconceitos.

<sup>15</sup> Como defende DIEHL, Johanne Feit, em *Dickinson and the Romantic Imagination*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 124.

doloroso <sup>16</sup> — informam em meu entender, por um lado, a problemática da palavra como Logos, momento originário de criação e destruição, instrumento de carácter transcendente, que se autonomiza, a partir do momento em que criador e criado invertem os papéis e, por outro lado, a problemática do estatuto tradicional da mulher (objecto e não fonte de poder), claramente revelado na identificação com a arma.

E contudo, parece-me discutível a existência de verdadeiras «personae» nos poemas de Dickinson (sobretudo nos termos em que o conceito surge articulado na poética do modernismo): a máscara, se existe, não passa de uma voz sem corpo. O que se pretende não será tanto a mistificação do real, mas a transposição da forma de dizer e de falar, mantendo-se a verdade da poeta <sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Semelhante à postura do sujeito poético de «Lady Lazarus», de Sylvia Plath. O confronto da poesia de Dickinson e da poesia de Plath, ainda que parcelar, e pese embora o hiato temporal que separa as poetas, é sempre possível em termos comparatistas. Melhor ele se entende, porém, se aceitarmos a criação de uma tradição poética feminina na América, a partir de Emily Dickinson. Cf. GILBERT, Sandra — *The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson*, «Reconstructing American Literary History», ed. Sacvan Bercovitch, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, pp. 123-54, que explica a existência, na poesia americana, de uma tradição feminina e de uma tradição masculina iniciadas com Dickinson e Whitman, pelo facto de esses poetas terem produzido o que Gilbert considera ser «not poetry».

Essa ideia de desvio à tradição estabelecida criando uma nova tradição colocada em termos de diferença sexual surge, contudo, articulada de forma diversa por exemplo por SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — *Poetry in America: The Question of Gender*, in «Genre XX», Summer, 1987, pp. 153-70, onde é proposta uma leitura de inflexão cultural: «'Not poetry', then, I see as part of the American myth of origins, but as part, also, of the impulse in American literature to present the self as text, the radical originality of the poet constantly reasserted in the rhetoric of the American identity», p. 154.

<sup>17</sup> Quando Dickinson escreve numa carta «I never had a Mother» (C. 260), não me parece ser tanto pose mistificadora o que aí encontramos, mas, mais uma vez, uma forma de contar obliquamente. A quem souber ler, a tónica dessa ausência recai em primeira instância nos campos psicológico e afectivo.

Veja-se ainda o trabalho de MOSSBERG, Barbara Antonina Clarke — *Emily Dickinson: When A Writer Is A Daughter*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, sobre a função da mãe na vida e na poesia de Dickinson, trabalho que pode funcionar como alternativa ao clássico de John Cody centrado na importância das figuras masculinas: CODY, John — *After Great Pain: The*

Um dos recursos de subversão revela-se precisamente na articulação de questões filosóficas e estados de alma em termos domésticos: «My Basket holds just Firmaments» ou «I cannot live with you / It would be Life / And Life is over there — / Behind the Shelf» (P. 640), ou ainda «My Splendors are Menagerie» (P. 290). Nesta visão particularizada e na apropriação e transposição do espaço doméstico, em que o insignificante adquire requintes e estatuto de magnificência (sendo o oposto válido também), Dickinson desconstrói sentidos, afirmando pela negativa, transmutando e transformando a sua alienação em fonte de poder — se «não» é a palavra mais selvagem que se pode oferecer a uma língua, «nothing» é, como se pode ler num outro texto seu, «the force — / That renovates the World» (P. 1563). A leitura cósmica da evolução surge questionada na alternativa de um ausente espaço de saber; esta postura entronca na ironia e numa contínua atitude de desdramatização, que é constante ao longo dos seus poemas, funcionando muitas vezes como recurso estilístico do espaço transgressor. É a leitura irónica (por vezes sarcástica) de si própria e do universo<sup>18</sup>, que consegue ocultar o que, lido em maior profundidade, se revela como sofrimento:

«I'm Nobody! Who are you?  
 Are you Nobody — too?  
 Then there's a pair of us?  
 Don't tell! They'd advertise — you know!

How dreary — to be — Somebody!  
 How public — like a Frog —  
 To tell one's name — the Livelong June  
 To an admiring Bog!» (P. 288)<sup>19</sup>

---

*Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1971. Segundo a perspectiva adoptada por Mossberg, a afirmação de Dickinson, acima citada entronca na problematização, legitimada através da palavra, da tradição feminina, identificada com a domesticidade e a submissão.

<sup>18</sup> Que não deve aqui ser entendido como sinónimo de natureza, mas, e sobretudo, como sinónimo de espaço social e cultural (posto que a ironia não se aplica aos objectos naturais «per se», mas à função que eles desempenham aos olhos dos outros).

<sup>19</sup> Adrienne RICH refere este poema como exemplo dos «Dickinson's 'little girl poems'», caracterizados por «kittenish tones», lendo-o depois, e a meu ver mais correctamente, como «a poem where underlying anger translates itself into archness», «Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson» — *On Lies, Secrets and Silences, Selected Prose 1966-1978*, New York, London, W. W. Norton & Co., 1979, p. 116.

A ameaça que subjaz à divulgação do próprio facto de se ser «ninguém» (a palavra dita, transformadora de estatutos) surge satirizada na estrutura dialógica, informal e dialogante, que é, no fundo, questionação do mecanismo de emissão e recepção, em termos humanos — e em termos literários. Se a primeira estrofe se empresta desse movimento dialógico, já a segunda veicula um tom reflexivo de divagação, de teor não menos satírico e de mensagem não menos angustiante, na equivalente alternativa, também ameaçadora, da divulgação consumada. A ausência de resolução aqui proposta parece remeter para uma circularidade discursiva, em que o silêncio é, ironicamente, espaço de partilha. O próprio corpo figurativo do texto vai-se estreitando, afunilando: a comparação («public like a Frog») conduz à (elipse na) metáfora do último verso. Em posição intermédia, o verso-chave de todo o poema — «To tell one's name — the livelong June» — que dispõe o nome como força legitimadora do social e a sua verbalização como expansão reveladora.

A divulgação do nome afigura-se gratuita, sobretudo se o auditório (ou o público leitor) não passar de um charco que idioticamente idolatra o coaxar do prodígio. Mais que recurso estilístico da transgressão, a ironia é transgressão. Lugar oculto por detrás do sofrimento. Senão, como entender a mensagem de Dickinson

«This is my Letter to the World  
That never wrote to me» (P. 441),

misto de revolta e de angústia, na interior sabedoria de que «o Mundo» possuído se resumia a um crítico literário, dividido por solicitações várias e a meia dúzia de amigos, ignorantes da extensão e do volume reais da sua carta ao mundo?

Raramente os poemas de Dickinson resvalam para um tom de auto-piedade e o que impede esse tom é precisamente a ironia. O desconforto relativamente a tudo (ao espaço do presente, ao espaço do futuro numa outra vida), revelado em versos como

«I never felt at Home — Bellow —  
And in the Handsome Skies  
I shall not feel at Home — I know» (P. 413)



sofre um momento anticlimático, quando a mesma voz que fala este desconforto afirma, infantil mas desafiadoramente:

«I don't like Paradise»

acentuando a ideia de que o Paraíso deve ser um lugar solitário e de que se ao menos «God could make a Visit — Or ever took a Nap», as coisas se passariam melhor.

São tensas as relações entre o humano e o divino, em Dickinson. A sua preocupação real com a eternidade e o estatuto de Deus alterna com afirmações do tipo da que se encontra numa carta sua a Thomas Higginson, o crítico literário que acima referi:

«They are [my family] religious — except me — and address an Eclipse every morning — whom they call their Father» (C. 261).

Humanizado, Deus é «a Thief», «a Burgler» e Cristo, sua transsubstanciação, um violador. Oscilando entre o desespero e o optimismo, o cepticismo e a fé (herdada pela cultura em que se encontra inserida), a solução parece Dickinson encontrá-la por vezes na poesia do paradoxo<sup>20</sup> que busca uma poética unificadora e na construção alegórica (que assim permite o distanciamento e a crítica irónica):

«Why — do they shut Me out of Heaven?  
Did I sing — too loud?  
But — I can say a little 'Minor'  
Timid as a Bird!

Wouldn't the Angels try me —  
Just — once more —  
Just — see — if I troubled them —  
But don't shut the door!

Oh, if I were the Gentleman  
In the 'White Robe'  
And they — were the little Hand — that knocked —  
Could I forbid?» (P. 248)

---

<sup>20</sup> Como refere BANZER, Judith — '*Compound Manner*': *Emily Dickinson and the Metaphysical Poets*, in «*American Literature*», vol. 32, n.º 4, January 1961, p. 17.

Cantar alto demais terá sido o pecado. Provavelmente, já que não há certezas, mas interrogações. Duvidosa do motivo da perda da graça (embora pressupondo a possível causa), a poeta adopta uma atitude de submissão na alternativa socialmente cómoda que é «say a little Minor timid as a Bird». Como convém a uma mulher devidamente domesticizada, identificada com uma criança pedindo perdão pela suspeitada irreverência que de alguma forma perturbou o mundo adulto. Se as situações e os estatutos se invertessem, seria equivalente a atitude? E reger-se-ia ela pela convenção, tal como é convencional a figuração do divino? Uma proibição e um castigo por cantar demasiado alto: a interrogação mantém-se e a atitude submissa revela-se assim aparente, porque ao tom harmonioso e sintonizado (mas viciosamente utópico) que é o espaço edénico — a América, a casa, o discurso apre(e)ndido — se contrapõe a dissonância. Ainda só tradução de angústia e de precaridades, de inseguranças e ausências; não ainda afirmação de orgulho, como num poema mais tardio, mas de idêntica acentuação temática:

«Perhaps I asked too large —  
I take no less than Skies» (P. 352)

A crença no individual, a implícita apropriação pelo sujeito do inacessível na atitude poética de unificação de absolutos (curiosamente relativizada, do ponto de vista sintáctico, já que são empregues modalizações atributivas — «too», «no less than» —) parece inserir-se numa extensão semântica do discurso que informa a conquista e expansão americanas, ou, por outro lado, significar a subversão do espaço concreto (físico) através da transfiguração metafórica no inatingível, a pura busca existencial e metafísica do poeta moderno, para quem viver uma «aurea mediania» da existência já não faz sentido.

«Forever is composed of Nows —  
'Tis not a different Time'  
...  
From this — experienced Here —  
Remove the Dates — to These —  
Let Months dissolve in further Months —  
And Years — exhale in Years —

Without Debate — or Pause —  
 Or Celebrated Days —  
 No different Our Years would be  
 From Anno Domini's —» (P. 624)

Quando se canta a América a fazer, na excelência do tempo que se vive, na conversão da «praxis» — esperança de um futuro a construir — a resposta da poeta insere-se numa linha de circularidade na relação indiferenciada de seres e devires, que é, como diz Isabel Allegro de Magalhães, característica do místico ou do primitivo, para quem «a vivência do tempo é a abolição do tempo concreto, a indiferença para com a irreversibilidade do seu fluir: o que conta é o presente, no qual se vão repetindo os mesmos gestos primordiais»<sup>21</sup>. Essa presentificação atemporal abrange também o momento passado: «No different Our Years would be / From Anno Domini's»: (re)escrever o século XIX no ano zero da civilização cristã ocidental significa igualmente pensar a escassez do ser humano e as suas pobres estratificações de posturas perante a vida. Isto dito a partir de um país empenhado em lutas sociais e económicas, escrito numa casa onde reinava um homem orgulhoso das suas raízes e do seu presente concreto — porque o seu tempo se entendia eleito de entre vários tempos.

«Let Us Play — Yesterday» (P. 728), convida Dickinson num poema posterior. Em espaço histórico de sonhos por fazer e futuros por cumprir, teimosamente acreditado na sua própria força e esperança, sugere-se como contrapartida o lúdico retorno. A regressão temporal, que poeticamente se insere numa linha de questionação moderna, subverte a ideia de linearidade e poderá dizer talvez daquilo a que Tom Paulin chama, a propósito de Dickinson, «a subversão da linguagem insistentemente masculina ...que reage contra alguns dos pressupostos mais caros ao republicano americano»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> MAGALHÃES, Isabel Allegro de — *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 29. Para Allegro de Magalhães, o tempo feminino difere do tempo masculino no sentido genérico em que o primeiro é circular e o segundo linear.

<sup>22</sup> PAULIN, Tom — *Out of the Closet*, cit., p. 22. O argumento de Paulin, embora discutível, parece-me, de resto, poder ser articulado com o que escreve WILNER, Eleanor: «Emily Dickinson uses innovation to break the convention

Assim se justificaria o seu recurso, em vários poemas, a um vocabulário evocativo de um universo monárquico: ser rainha, possuir coroa, ter imperadores ajoelhados aos pés — poderia ser demonstrativo dessa atitude de revolta (eficaz, do ponto de vista discursivo) relativamente aos valores de uma América liberta do domínio britânico e suas instituições, nessa simbologia espelhados e legitimados.

A utilização de um léxico anacrónico pode, neste sentido, ser uma maneira de transgredir. Uma outra forma de atingir o mesmo objectivo é, logicamente, recorrer ao discurso coevo. É assim que muitos poemas de Dickinson se emprestam de um léxico que se inscreve no contexto geográfico e cultural do seu tempo e do seu espaço — desde a real preocupação com o divino e a morte (que por vezes atinge, em jeito puritano, momentos de obsessão), passando por referências irónicas ao passado puritano e ao presente informado pela Guerra Civil, até à utilização mesma de um vocabulário onde abunda a componente marítima e o tema (conjunto) da chegada, da descoberta e da exploração:

«Sotto! Explore Thyelf!  
Therein Thyself shalt find  
The 'Undiscovered Continent'  
No Settler Had the Mind» (P. 832)

O passado americano, corporizado por referências geográficas e envios para estruturas mentais, é aqui o ponto de partida linguístico — cada verso constituindo-se verdadeiro registo da história nacional, informado por termos como «find», «explore», «settler» e «continent». A reflexão poética desenvolve-se, porém, num outro sentido: o continente é «undiscovered» e na própria clivagem entre explorar e descobrir se concentra um novo tema. Este «undiscovered continent» simboliza o «eu», ou, mais especificamente, como defende Suzanne Juhasz no livro cujo título se empresta daquela expressão, a mente — «lugar tangível»<sup>23</sup>, e, por esse atributo, de facto virgem da violen-

---

of her day, in order to force the mind not forward, but back. Her attempt was imaginatively to repossess and reconstruct an old order...» — *The Poetics of Emily Dickinson*, in «ELH», 38, (March, 1971), p. 145. Citado por POLLAK — *Emily Dickinson: The Anxiety*, cit., p. 22.

<sup>23</sup> JUHASZ, Suzanne — *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 1. A expressão utilizada por Juhasz é precisamente «tangible place».

tação física e psicológica do pioneiro, ou ausente da sua presença (conforme se ler o último verso).

Nem sempre essas didáticas diferentes de ver o mundo e o sentir, entroncam primeiramente em recursos alegóricos. Dickinson tem poemas que, além de subverterem através de construções metafóricas, denunciam real e claramente modos de estar:

«This is the place they hoped before  
Where I am hoping now.  
The seed of disappointment grew  
Within a capsule gay,  
Too distant to arrest the feet  
That walk this plank of balm —  
— Before them lies escapeless sea —  
The way is closed they came» (P. 1264)

Novamente o jogo temporal se desconcerta na enumeração do que se tornou irrecuperável e para sempre perdido: a América, mito construído na esperança dos que a tiveram, vista lucidamente pelos olhos de quem continua à espera e a reconhece contudo desvirtuada no percurso mesmo (o navio, alegre corola minada pela semente do desapontamento, apontando uma rota irreversível e por demais distante para recolher os que na precaridade se afoitaram). Os momentos antitéticos e perturbantes que se revelam na adjectivação e nas formas escolhidas de pessoal (a distanciação nítida entre a voz que fala o lugar e as vozes que o falaram — «the place they hoped»; «the place I am hoping») somam-se ao estreitamento semântico proposto pelos verbos: enfraquecida, a esperança transforma-se gradualmente num mar inescapável que ficou para trás, cortados os caminhos.

Como uma utopia em si mesma encerrada, sem possibilidades de retorno (nem sequer brumas de Avalon a torná-la espaço desejado, porque simultaneamente protegido, inacessível, mas também permitindo aos iniciados velhos acessos) assim é lido este lugar, que, na própria homografia adverbial, concentra tempo e espaço de esperas num compasso idêntico: «the place they hoped *before*; *before* them lies escapeless sea».

Alternativamente, parece desenhar-se um outro espaço, o da mente (e da alma), que não corresponde a fuga ou a refúgio tímido,

mas a liberdade — campo de acção subversivo — e muitas vezes mortífero:

«The Soul has moments of Escape  
When bursting all the Doors —  
She dances like a Bomb, abroad,  
And swings upon the Hours...» (P. 512)

O precário equilíbrio dos sentidos afirma-se perigoso, na imagem da bomba dançando, suspensa, em ameaça latente. O dinamismo verbal que se concentra em torno dessa imagem narra uma história de vida e de resistência activa, não de declínio <sup>24</sup>.

E todavia, não devemos esquecer que o poema, lido na sua totalidade, explora o tema do sofrimento e do horror — os estádios por que passa a alma provam-na prisioneira de uma força aterrorizadora que a paralisa: «The Soul has Bandaged Moments / When too appalled to stir...». Os versos anteriormente citados integram-se num segundo momento dessa peregrinação interior. Assim, e lidos isolados, eles falam, de facto, de libertação e resistência; mas integrados no seu conjunto, e sobretudo na sequência da estrofe seguinte, desenvolvem a ideia de fascínio impotente perante uma força que não se consegue controlar <sup>25</sup>:

«...»

And swings upon the Hours  
As do the Bee — delirious Borne  
Long Dungeoned from the Rose —  
Touch Liberty — then know no more,  
But Noon, and Paradise —  
The Soul's retaken Moments —  
...»

---

<sup>24</sup> É nesta linha que KELLER, num outro texto, e criticando a designação «madwoman in the attic», aplicada a Dickinson por Gilbert e Gubar, define o «sótão» (físico, mental, artístico) como lugar de liberdade, concluindo: «If going up there makes a madwoman, there's a hell of a good place up there, let's go», *Notes on Sleeping with Emily Dickinson*, in *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, cit., p. 78.

<sup>25</sup> Talvez essa força seja a que advem do próprio acto de criação poética. Cf. GUBAR, Susan e o seu artigo 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature*

Como um insecto atraído, a alma prova o sabor do êxtase no reencontro e na conquista, para ser novamente apoderada (acolhida) pelo Horror. «Noon and Paradise» («The Soul's retaken Moments») ...are not brayed of Tongue» — a mensagem que nos é deixada é de violência, com a própria deslocação semântica (e sensitiva) oferecida pela forma de participio «brayed» e pela conclusão do silêncio como acompanhante da dor.

«What is the Price of Experience?», interrogava-se, meio século antes e do outro lado do mar, William Blake, acrescentando: «It is an easy thing to triumph in the summer's sun»<sup>26</sup>. Tal como a sabedoria, também o sofrimento é corolário da experiência. Encontramos este tema nalguns poemas de Emily Dickinson: os momentos mais marcantes são os que se desenrolam na mente (ou no pensamento), que se é espaço criador de fantasias, ultrapassando o carácter limitativo do real (a revelar-se tanto no espaço exterior, num sentido lato, como no próprio espaço do corpo)<sup>27</sup>, é igualmente, e por isso mesmo, lugar assustador e por vezes assombrado. Feito, tal como o Tigre de Blake, de «fearful symmetries».

No espaço da imaginação, onde cabe a delícia, há também lugar para o sofrimento. É assim que a alma se desdobra entre «an imperial Fried» e «the most agonizing Spy / An Enemy could send» (P. 683). Trata-se, para o ser humano, de um processo penoso, cujo reconhecimento o pode levar a concluir, como Dickinson, que «Heaven is what I cannot reach» (P. 239). E circularmente se retorna à imaginação:

«To make a prairie, it takes one clover and a bee,  
A clover and one bee  
And Reverie.  
The Reverie alone will do  
If bees are few» (P. 1575).

---

*and Theory*, ed. Elaine Showalter, London, Virago Press, 1986, pp. 292-313, em que Gubar discute este aspecto, em relação com a questão textualidade / sexualidade. Referindo-se a Dickinson, escreve Gubar: «Like ...Emily Dickinson, who is bandaged as the Emperor of Calvary in some poems..., women writers dread the emergence of their own talents», p. 303.

<sup>26</sup> BLAKE, William — «Vala, Or the Four Zoas» (Night The Second), Page 35, 11. 11 e 16, William Blake, *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, 1981, pp. 319 e 320.

<sup>27</sup> Cf. nota 23.

Não é basicamente a relação poeta/natureza e a atitude de delícia perante a maravilha que quase se afirma como milagre (um trevo e uma abelha bastarem para fazer uma pradaria) que está em causa neste poema. A proposta semântica (passível de ser articulada com os versos, mais uma vez, de Blake «To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower») <sup>28</sup> permite outras leituras, contendo registos vários. O pastoral americano em que a terra encerra a carga metafórica da feminilidade, enraizado mas distinto da tradição pastoral europeia, como faz notar Annete Kolodny <sup>29</sup>, surge aqui subvertido. Aparentemente, afirma-se da sobreposição do tido como insignificante (o trevo e a abelha) sobre o assumidamente grande (a pradaria): necessária à propagação da espécie, a abelha revela-se, juntamente com o trevo, a força desencadeadora da criação. Até este momento, tudo parece apontar não só para o sentido romântico da valorização do particular sobre o geral, mas também para a acentuação da metáfora feminina relativamente à terra: o resultado da acção da abelha e do trevo (e também do sonho, terceiro componente de importância idêntica aos outros dois) é a pradaria que, indefesa e passivamente, se deixa nascer (fazer).

Mas, acrescenta-se, se as abelhas (agora força indistinta, na pluralização) forem escassas, «the Reverie alone will do» — e todo o quadro imagético se modifica. A imaginação surge como substituto de tudo, desencadeador alternativo e só por si autónomo do processo de criação de uma pradaria, que agora surge enunciada não em termos físicos, mas mentais. Releva-se assim o sonho, força auto-suficiente e absoluta, que subversivamente se contrapõe ao pragmatismo <sup>30</sup>, agora revelado escasso e precário.

<sup>28</sup> BLAKE, William — «Auguries of Innocence», *The Complete Poems*, p. 506.

<sup>29</sup> KOLODNY, Annette — *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press, 1975: «...when America finally produced a pastoral literature of their own, that literature hailed *the essential femininity of the terrain* in a way European pastoral never had, explored the historical consequences of its central metaphor in a way European pastoral never dared, and, from the first, took its metaphors as literal truths», p. 6. Sublinhado meu.

<sup>30</sup> Cf. KOLODNY — *The Lay, cit.*, p. 9: «If the American continent was to become the birthplace of a new culture ...then it was, in fact as well as in metaphor, a womb of generation and a provider of sustenance. Hence, the heart of American pastoral — the only pastoral in which metaphor and the patterns of daily activity refuse to be separated».



O espaço mental é o grande responsável pela construção de quadros simbólicos da existência, mesmo os interditos, como a sexualidade. Desta maneira se entende a relutância, pouco depois da sua morte, da publicação do poema «Wild Nights» (P. 249), no receio de que a reputação da solteira e (aos olhos públicos) recatada Emily Dickinson ficasse diminuída. Nesse poema, Dickinson utiliza uma voz claramente masculina, ao tratar a metáfora do barqueiro, com quem o sujeito poético se identifica:

«Wild Nights — Wild Nights!  
Were I with thee  
Wild Nights should be  
Our luxury!

...

Rowing in Eden —  
Ah, the Sea!  
Could I but moor — Tonight —  
In Thee!»

O tom sincopado, atravessado por imagens francamente eróticas, em que a própria interjeição contém inferências simbólicas de uma sexualidade agressiva — ilustram o que atrás referi. Alguns anos depois, era publicado o (então, polémico) romance de Kate Chopin *The Awakening*<sup>31</sup>, em que a heroína encontra como única forma de libertação social e pessoal o suicídio pela água. Correndo talvez o risco de despropósito, deixo aqui a proposta de ligação possível, em termos de escolha temática, entre, por um lado, a imagética marítima no romance de Chopin e o corpo semântico do poema de Dickinson e, por outro lado, entre água / fonte de vida e água / fonte de morte — sinónimos também de uma forma de ser êxtase<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> CHOPIN, Kate — *The Awakening*, ed. Margaret Culley, New York, Norton, 1976.

<sup>32</sup> Cf. o início do romance de Chopin:

«The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace» (p. 15).

Para terminar, e ainda dentro deste aspecto, gostaria de referir um outro texto de Dickinson em que o sema líquido corporiza e envolve, igualmente com envios eróticos, diferentes conceitos de vida:

«Between the form of life and Life  
The difference is as big  
As Liquor in the lip between  
And Liquor in the Jug  
The latter — excellent to keep —  
But for ecstatic need  
The corkless is superior —  
I know for I have tried» (P. 1101)

O poder do vinho — enquanto elemento desinibidor — revela-se diferente, conforme o repositório: inofensivo, no jarro (que o limita e lhe mantém latente o perigo); fonte de fascínio e de desejo potente, quando provado. O elemento subvertor surge não quando o vinho do jarro é definido como excelente para ser mantido conservado, mas quando o vinho sem rolha é identificado com a própria vida e encarado como necessário para êxtase — permitindo extrapolar para a relação entre sexualidade e criatividade femininas. Viver realmente implica um movimento endógeno profundo, ou uma ausência de movimento, que se afirma num dinamismo interno perpassado pelo êxtase pessoal, pela cumplicidade do erotismo<sup>33</sup>. Essa subversão mais se acentua com o tom afirmativo da voz que diz: «I know for I have tried».

Afinal, que tentativas, ou ousadias, eram permitidas a uma mulher na Nova Inglaterra do século passado? «My father buys me many Books — but begs me not to read them — because he fears they joggle the Mind» (C. 260), pode ler-se numa carta de Dickinson. Tradicionalmente, o espaço exterior aberto, largo — e livre — é ocupado pelo masculino, restando ao feminino o espaço interior — estreito e condicionante. O que se me afigura inovador neste poema é que nele se afirma da liberdade possível existente nesse espaço estreito (a mente) — ou (e como forma de atingir essa liberdade) do espaço estreito, assim e agora transmutado em lugar de permissão, respirável e livre.

---

<sup>33</sup> Vide nota anterior.

Falei em poética de transgressão. Pode parecer paradoxal tê-lo feito. Não é a vocação da poesia sempre transgressão? E todavia, na redundância da definição, a poesia de Dickinson surge como tal: o espantoso produto de uma mulher do século XIX e das suas experiências (relativas, do ponto de vista prático, absolutas e reais, quando lidas como vivências interiores), a expressão de uma voz à margem do convencional e do instituído.

«The Only Kangaroo Among the Beauty» (C. 268) — assim se define Dickinson numa carta. Não pretendo dizê-la (até porque não faria sentido) o oposto — o único elemento belo numa terra de cangurus —, mas salientar a sua capacidade para se entender distinta (e porventura superior), na transgressão mesma de saber relativos os valores, de subverter tempo e espaço na assunção de uma imagem solitária e deslocada. «The Only Kangaroo Among the Beauty» — pela metáfora do exótico, Dickinson define-se diferente. Na ausência de uma savana a amaciar-lhe os passos, mas a legitimar-lhe a presença <sup>34</sup>.

*Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral*

---

<sup>34</sup> Não sendo o termo exacto, «savana» parece-me ser um dos que mais se adequa ao objectivo em questão. O tipo de vegetação das zonas e não tem tradução em português (a palavra utilizada é, como se sabe, «bush»). Por razões estéticas, resolvi optar por «savana».

Gostaria ainda de chamar a atenção para o facto de o passo citado no texto se inserir numa carta de Dickinson a Thomas Higginson, em resposta ao pedido deste de uma fotografia. Nessa carta, a poeta responde:

«Could you believe me — without? ...Perhaps you smile at me. I could not stop for that — My Business is Circumference — An Ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn — or the Sunset see me — Myself the only Kangaroo among the Beauty, Sir, if you please it afflicts me, and I thought that instruction would take it away».

Esta citação justifica-se, porque precisa o sentido da imagem de que se serve Dickinson. Dos animais mais estranhos da fauna australiana, o canguru conta entre os seus hábitos o de se refugiar, nos meses de Verão, na floresta húmida. De onde só sai depois do pôr-do-sol e onde regressa antes de a madrugada nascer.

*Nota* — Não quero deixar de expressar aqui o meu agradecimento à Professora Doutora Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, da Faculdade de Letras de Coimbra, pelas preciosas sugestões que deu a este trabalho.

## AIMÉ CÉSAIRE ET INA CÉSAIRE ET LE PÉCHÉ ORIGINEL D'ÊTRE NOIR

«En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas»<sup>1</sup>

JOSÉ LUIS BORGES

«Hum Gazeteiro Americano diz que estando hum dia entre os Caraibas ouvira dois velhos que se queixavão que a sua Nação tinha degenerado, e se havia feito semelhante á gente Européa»<sup>2</sup>

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO

«—Mae-zinha. Vem bonito. É um sancto Preto!!!  
Como vem luzidio!!! E este sanctinho  
Poude entar todo nêgro assim no Ceo?  
— Tem alma branca os sanctos e a alma é que entra,  
(Diz muito reverenda a Mãe á Filha)<sup>2a</sup>

FILINTO ELÍSIO

---

<sup>1</sup> BORGES, Jose Luis — *História Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Emecé Editions, 1954, p. 17. Voilà la traduction française de cette épigraphe:

«En 1517, Bartolomé de las Casas s'apitoya des indiens qui s'éreintaient en se livrant à des travaux infernaux aux mines d'or antillaises et proposa à l'empereur Carlos V l'importation de nègres qui se sont éreintés en se livrant à des travaux infernaux aux mines d'or antillaises.»

Cette épigraphe de Jose Luis Borges exprime ironiquement le cercle vicieux de l'esclavage colonial.

<sup>2</sup> MACEDO, José Agostinho de — *O Homem, ou os Limites da Razão: Tentativa Filosófica*, Lisboa, na Imprensa Régia, 1815. Nous en donnons la traduction française:

«Un Gazetier Américain se trouvant un jour parmi les Caraïbes, entendit deux vieillards qui se plaignaient que leur Nation s'était dégradée et identifiée aux gens de l'Europe».

<sup>2a</sup> ELYSEO, Filinto — *Obras completas*, Tomo V, Paris, na of. de A. Bobée, 1818, p. 409.

Ce poète portugais, exilé en France pour échapper à l'Inquisition, évoque

## I — Noir, Nègre et Négritude

Le péché originel d'être *noir*. Ou d'être *nègre*? Cette hésitation linguistique traduit une double mauvaise conscience aussi bien de la part du colonisateur blanc que de la part du colonisé noir. La langue française est hypocritement réticente quant à l'emploi lexical du mot *Nègre* considéré comme péjoratif car il cache ou manifeste, c'est selon, un complexe d'infériorité ethnique et culturelle. Quelques siècles d'une odieuse colonisation ont opéré la dégradation sémantique du mot *nègre* que l'Afrique, continentale ou en diaspora, maintenant libérée ou en voie de libération, réclame comme signe et signal d'une idiosyncrasie fort originale et d'un patrimoine culturel ancestral. Le concept récemment forgé de *Négritude* affirme son droit fondamental d'être-dans-le-monde en tête à tête avec les autres races et les autres civilisations, non forcément en une dialectique d'opposition ou de destruction, mais plutôt de complémentarité. La race blanche, la race jaune, la race noire, pour ne pas parler des *peaux rouges*. Et pourquoi pas, la race *nègre*? Etre nègre, ce n'est pas une tache originelle qui marque à fer rouge l'ignominie définitive d'être africain. Un des plus récents dictionnaires de français<sup>3</sup> nous renseigne naïvement (les dictionnaires sont-ils toujours vraiment naïfs et inoffensifs?) sur le champ sémantique de *nègre*, avec de nombreuses entrées: *Négresse*, *négrier*, *négrille*, *négrillon*, *négro*, *négro-africain*, *négro-américain*, *négroïde*, *négro-spiritual*, *négritude*, *tête-de-nègre*<sup>4</sup>, *nègre blanc*<sup>5</sup>, *nègre en chemise*<sup>6</sup>. On pourrait en rajouter d'autres.

Par contre, pour le mot *noir*, des nombreuses entrées lexicales une seule se rapporte à la *Négritude*: «qui appartient à la grand-race

---

une procession à Lisbonne et raconte qu'une petite fille s'étonna d'une part de voir un saint noir et, d'autre part, de constater qu'il ait été admis dans le ciel avec sa couleur noire. Sa mère lui répondit que c'est la blancheur de l'âme la seule qui compte.

<sup>3</sup> *Dictionnaire du Français*, Paris, Hachette, 1987.

<sup>4</sup> Marron foncé. Employé comme adjectif.

<sup>5</sup> Equivoque dont les termes, les conclusions sont contradictoires. Employé comme adjectif.

<sup>6</sup> Entremets fait de beurre, d'oeufs et de chocolat glacé recouvert de crème fouettée.

humaine caractérisée par une pigmentation prononcée de la peau». Il en donne deux exemples: *la traite des Noirs* et *un quartier noir*. Une enquête identique sur les lexèmes *blanc* et *jaune*, comme désignatifs de deux races historiques, offre à cet égard un vide sémantique qui ne fait, par opposition, qu'attirer les esprits critiques sur ce phénomène linguistique. La définition de *Négritude* présentée par le *Dictionnaire du Français*, Hachette, 1987, est assez bonne: «fait d'appartenir à la race *noire*. Ensemble des caractéristiques culturelles, historiques des nations, des peuples noirs. Répandu par le poète et homme d'Etat sénégalais Léopold Sédar Senghor». Mais, qu'on le veuille ou pas, les dictionnaires français, en ce qui concerne les mots *nègre* et *noir*, sont un témoignage gênant de la mauvaise conscience colonisatrice pour ne pas dire d'un racisme affreux. La coloration, qu'elle soit *blanche*, *jaune*, ou *noire*, ne manifeste du point de vue biologique aucune différence qualificative et valorisatrice. La couleur de la peau est un fait biologique superficiel qui ne détermine pas de différences psychosomatiques profondes. Etre *nègre* est un *accident* épidermique, jamais une *essence* profonde par rapport aux autres races humaines. Il n'y a pas de *noirceur d'âme*, sauf dans le sens métaphorique de cette expression. Les civilisations (et nous savons tous qu'elles sont mortelles!) ne sont ni noires, ni blanches, ni jaunes. Frobenius, Delafosse, Georges Hardi, Delavignette, Michel Leiris, Griaule, Temples et Paul Rivet<sup>7</sup> ont appris à l'étudiant martiniquais du Lycée Louis-le-Grand qu'il y a eu de belles civilisations africaines avant l'exode et l'esclavage colonial et que la hiérchisation des cultures d'après la couleur de la peau est une erreur historique très grave. Aimé Césaire, lui, a assumé le fait d'être *nègre*, la beauté d'être *noir*. Il ne mâche pas ses mots<sup>8</sup>. Sans complexes d'aucune espèce, il assume tous ces mots péjoratifs

---

<sup>7</sup> Cf. CESAIRE, Aimé — *Discours sur le Colonialisme*, 6<sup>e</sup> édition, Paris, Présence Africaine, 1955. Cf. aussi SENGHOR, Léopold Sédar, in «Jornal de Letras, Artes e Ideias», Lisboa, n.º 303, Année VIII, du 26 avril au 2 mai 1988, p. 8. L'interview est dirigée par Manuel Cadafaz de Matos. Senghor y cite les ethnologues qui furent ses maîtres à penser, à Paris, et qui ont façonné aussi la pensée de son ami Aimé Césaire et que celui-ci attaque sur certains aspects de leurs théories dans son *Discours sur le Colonialisme*.

<sup>8</sup> Césaire emploie même les mots *négraille* et *négrerie* qui n'ont pas été enregistrés dans le dictionnaire cité ci-dessus.

se rapportant à sa race et les transforme en source d'énergie morale et esthétique. *L'Essai sur l'inégalité des races humaines*, d'Arthur Joseph Comte de Gobineau<sup>9</sup>, proclame gratuitement, en 1853, la supériorité des aryens qui réunissent les virtualités de toutes les autres races et constituent la race pure destinée à gouverner le monde. Le nazisme a associé cet auteur à son rêve (ou à son cauchemar?) d'une race aryenne pure, constituée par les germains d'abord et par les Blancs en général, à l'exception des Juifs et des Slaves. Aimé Césaire le cite et l'utilise d'une façon très habile. Le nazisme, dit-il, a été la forme la plus radicale du colonialisme, cette fois-ci exercé sur la race blanche elle-même:

«Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très humaniste, très chrétien bourgeois du XX<sup>e</sup> siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il le vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, *le crime contre l'homme*, ce n'est pas *l'humiliation de l'homme en soi*, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué

---

<sup>9</sup> GOBINEAU, Arthur Joseph Comte de — *Essai sur l'inégalité des races humaines*. I<sup>e</sup> partie, Paris, Firmin Didot éditeur, 1853. II<sup>e</sup> partie, 1855. Gobineau (1816-1882) fut un grand ami de dom Pedro II, empereur du Brésil, en compagnie duquel il visita la Russie et la Turquie, en 1876. En 1869, il fut Ministre de France au Rio où il écrivit *Adelaïde*. Orientaliste, grand connaisseur de la Perse, il transmet à ses lecteurs un orientalisme de pacotille et d'antiquaire. Auteur de *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie centrale*, du *Traité des écritures cunéiformes*, il y fait des affirmations gratuites qui ont été ridiculisées par les vrais savants. Mais son ouvrage le plus renommé et contesté, exactement à cause de ses arguments gratuits, sans aucune base scientifique, est *L'Essai sur l'inégalité des races humaines* où il devient prophète de l'Apocalypse, soutenant que la race blanche est corrompue par le métissage et que sa mort est donc irréversible. Certaines formules frappantes de Gobineau prônant la supériorité incontestable de la race blanche sont terribles: «Ce qui n'est pas germain est créé pour servir» — écrit-il dans son poème *Manfrédine*. Gouverner tous les peuples — voilà la mission de la race aryenne. Les nazis ne l'ont pas oublié.

à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique»<sup>10</sup>.

L'argument d'Aimé Césaire paraît brutal et provoque un frisson dans la sensibilité européenne mais on ne peut laisser, *mutatis mutandis*, de reconnaître sa force et même sa logique.

Les civilisations et les cultures ne peuvent et ne doivent pas être hiérarchisées. Elles sont nécessairement différentes et complémentaires. Ce ne sera jamais la loi du plus fort du point de vue technique et militaire qui tranchera en dernière instance sur leur supériorité ou leur infériorité. Les colonisateurs doivent reconnaître malgré eux une *Esthétique du Divers*<sup>11</sup>. Aimé Césaire, qui a le don des formules sculptées en médaille, scande:

«et aucune race ne possède le monopole de la beauté,  
de l'intelligence, de la force  
et il est place pour tous au rendez-vous de  
la conquête»<sup>12</sup>.

Le poète aurait pu dire «au rendez-vous de l'*Histoire*».

En rentrant à son pays natal, la Martinique, après ses études supérieures à Paris, Césaire annonce un nouvel humanisme trans-racial, chaleureux, poétique. Il questionne la civilisation occidentale, rationnaliste et mécanicienne, de l'homme qui ne maîtrise pas son désir demesuré de croissance et d'enrichissement. Il fait sienne l'aspiration du Surréalisme d'André Breton à une humanité totale qui dépasserait les grandes contradictions culturelles. Le concept de *Négritude* qu'il a forgé entre 1934 et 1940, à Paris, avec Léopold Sédar Senghor et

---

<sup>10</sup> *Discours sur le Colonialisme, op. cit.*, p. 12.

<sup>11</sup> Voir SEGALÉN, Victor — *Essai sur l'Exotisme — Une Esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978. Voir aussi BRITO, Ferreira de — *Victor Segalen: récit de voyage ou voyage du récit?*, Extrait de la «Revista da Faculdade de Letras do Porto — Línguas e Literaturas», II série, vol. III, 1986. L'exotisme de Segalen n'a jamais été celui du colonisateur et il y soutient le respect pour les autres cultures, en condamnant l'*Esthétique de l'Un*, qui correspond à l'optique du nivellement colonial.

<sup>12</sup> CÉSAIRE, Aimé — *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983. La première édition de ce recueil de poèmes en prose date de 1946, Paris, Bordas et il fut réédité en 1956 par Présence Africaine.



Léon Dalmas, et qui a fait fortune dans le monde entier, est une notion très complexe et nuancée:

«ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ru  e contre  
la clameur du jour  
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'oeil  
mort de la terre  
ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale

elle plonge dans la chair rouge du sol  
elle plonge dans la chair ardente du ciel  
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience» <sup>13</sup>.

La *Négritude* est avant tout et après tout la proclamation de la beauté des cultures n  gro-africaines. La *Négritude* est aussi une protestation contre la *lactification* de cette race. Elle est une affirmation fière du droit d'être et de rester *nègre*, qui n'implique pourtant aucune trace d'un racisme à rebours. Il ne s'agit nullement d'un *n  grisme* de mauvais goût, comme le souligna Michel Leiris <sup>14</sup>, en 1965. La race *noire* ne sera donc pas la nouvelle race élue mais elle aura le droit de vivre, de s'épanouir en dignité et en liberté. Dorénavant la couleur que la melanine donne aux cellules cutanées ne sera plus le critère culturel adopté pendant plusieurs siècles de colonisation <sup>15</sup>. La *Négritude* est une soif d'affranchissement moral, religieux, culturel, politique. Elle condense un sentiment collectif de

---

<sup>13</sup> CÉSAIRE, Aimé — *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., pp. 46-47.

<sup>14</sup> Cf. la préface de Michel Leiris «Qui est Aimé Césaire?» in KESTELOOT, Lilyan et KOTSCHY, Barthélemy — *Aimé Césaire, L'homme et l'oeuvre*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 12.

<sup>15</sup> Quelques explications anciennes sur l'origine de la coloration noire sont aujourd'hui bizarres et dérisoires face aux progrès de l'anthropologie contemporaine. Le jésuite Joseph François Lafitau, auteur des *Moeurs des Sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps*, en deux volumes, en 1724, et de l'*Histoire des découvertes et conquêtes des Portugais dans le Nouveau Monde*, en deux volumes, en 1733, soutenait: «Les Caraïbes ne naissent rouges et les N  gresses noires, qu'à cause de l'habitude de leurs premiers pères se peindre en noir ou en rouge. Il arriva que les N  gresses, voyant leurs maris teints en noir, en eurent l'imagination si frappée, que leur race s'en ressentit pour jamais. La même chose arriva aux femmes caraïbes, qui, par la même force d'imagination, accouch  rent d'enfants rouges». Nous avons emprunté cette

vie et de communion de sentiments d'un peuple qui refuse la hiérarchisation des races et des cultures selon des critères ethniques. Jean-Paul Sartre, esprit perçant sur les grands problèmes culturels et philosophiques de son temps, a défini la *Négritude* en termes heidde-

---

citation à DAVENSON, Georges — *Oeuvres de Voltaire*, Paris, Aux bureaux du Siècle, 1867, tome II, p. 12.

La raison présentée par Voltaire lui-même, bien qu'apparemment plus scientifique, n'est pas moins étrange: «La membrane muqueuse des nègres, reconnue noire, et qui est la cause de leur couleur, est une preuve manifeste qu'il y a dans chaque espèce d'hommes, comme dans les plantes, un principe qui les différencie». *Ibidem*, p. 256.

Au sujet des Indiens et des Nègres, Voltaire observe:

«La nature a subordonné à ce principe (celui de la différenciation) ces différents degrés de génie et ces caractères des nations qu'on voit si rarement changer. C'est par là que les nègres sont les esclaves des autres hommes. On les achète sur les côtes d'Afrique comme des bêtes, et les multitudes de ces noirs, transportés dans les colonies d'Amérique, servent un très petit nombre d'Européens. L'expérience a encore appris quelle supériorité ces Européens ont sur les Américains, qui, aisément vaincus partout, n'ont jamais osé tenter une révolution, quoiqu'ils fussent plus de mille contre un». *Ibidem*, p. 256.

Dans son *Essai sur les mœurs* que nous venons de citer, Voltaire parle en historien, mais dans son récit *Histoire des voyages de Scarmentado écrite par lui-même*, en se rapportant à un acte de piraterie de corsaires noirs sur un bateau de Blancs, le capitaine noir, porte-parole du sarcasme voltairien, répond ainsi aux protestations des européens: «Vous avez le nez long, et nous l'avons plat; vos cheveux sont tout droits, et notre laine est frisée; vous avez la peau couleur de cendre, et nous la couleur d'ébène; par conséquent, nous devons, par les lois sacrées de la nature, être toujours ennemis. Vous nous achetez aux foires de Guinée comme des bêtes de somme, pour nous faire travailler à je ne sais quel emploi aussi pénible que ridicule. Vous nous faites fouiller à coups de nerfs de boeuf dans des montagnes, pour en tirer une espèce de terre jaune qui par elle-même n'est bonne à rien, et qui ne vaut pas, à beaucoup près un bon oignon d'Égypte; aussi, quand nous vous rencontrons et que nous sommes les plus forts, nous vous faisons esclaves, nous vous faisons labourer nos champs, ou nous vous coupons le nez et les oreilles».

Et à Scarmentado/Voltaire de conclure: «On n'avait rien à répliquer à un discours si sage». «Histoire des voyages de Scarmentado écrite par lui-même», in *Romans et Contes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 141.

La position de Jean-Jacques Rousseau est, contrairement à celle de Voltaire, sans ambages, favorable aux indigènes, soutenant leur bonté naturelle. Cf. à ce sujet l'ouvrage de FRANCO, A. Aninos de Melo — *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa — As origens brasileiras da teoria da bondade natural*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editora, 1937, pp. 255-273 pour Voltaire, 274-331 pour Rousseau.

geriens comme «l'être-dans-le-monde du Noir»<sup>16</sup>. La *Négritude* est en même temps un projet de vie collective d'un peuple en diaspora à la recherche de la terre-mère, d'une mémoire collective abrutié par un système de colonisation avilissant. La *Négritude* est donc un état d'âme collectif de tout un peuple en quête de ses sources et de ses racines qui a dépassé les refoulements d'infériorité à tous égards que le système colonial lui avait imposés par le biais de l'esclavage, du métissage et de l'assimilation à sens unique. La *Négritude* est ainsi un procédé thérapeutique de guérison de l'aliénation culturelle provoquée par les colonisateurs blancs. Les religions, les langues, les moeurs africaines témoignent d'une vieille civilisation nilothique beaucoup plus ancienne que celle dont se réclament les colonisateurs européens.

Aimé Césaire ne s'en prend pas à l'Europe en tant que civilisation, mais en tant que civilisation impérialiste et destructrice du génie nègre. C'est cette dernière qui est *indéfendable*<sup>17</sup>. L'assimilation possible ou en marche n'est pas un don gentil des Blancs aux Noirs. La capillarité sociale permise par l'assimilation est encore un masque de l'esclavage ancien. Elle empêche la vraie affirmation de l'autonomie morale et culturelle africaine et martiniquaise. Le premier recueil de poèmes d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, est devenu ainsi un plaidoyer contre l'aliénation de l'assimilation, dernière étape de la destruction pure et simple de la *Négritude*. Dans son hermétisme de souche surréaliste et africaine, qui a fait repenser les marges du surréalisme lui-même, comme le démontre René Mesnil<sup>18</sup>, le *Cahier d'un retour aux pays natal*, du retour aux origines africaines, est un chant d'avant-garde, épique et lyrique à la fois. André Breton définit ainsi son auteur: «un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier (...) Et c'est

---

<sup>16</sup> Cité par KESTELOOT, Lilyan — *Césaire*, Paris, Seghers, Poètes d'Aujourd'hui, p. 83.

<sup>17</sup> *Discours sur le Colonialisme*, op. cit., p. 7.

<sup>18</sup> Cf. la préface d'André Breton dans l'édition Bordas de 1947 au *Cahier d'un retour au pays natal* intitulée «un grand poète noir» que le pape du surréalisme avait rencontré à Fort-de-France, en 1941, lors de sa fuite vers les Etats Unis. Mis en prison par les partisans du Gouvernement de Vichy et libéré au bout de quelques jours, il a fait connaissance de la revue *Tropiques* publiée par René Mesnil et Aimé Césaire, a fréquenté celui-ci et ils sont devenus amis.

un Noir qui est non seulement un Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité<sup>19</sup>. *Le cahier d'un retour au pays natal* est un «poème à sujet», un poème «à thèse», un cri de défoulement et de désaliénation de toute une race humiliée qui proclame la légitimité de la *Négritude*:

«la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être-nègre»<sup>20</sup>

Les métaphores récurrentes «séisme», «volcan» dans la poésie césairienne illustrent ce cri tellurique d'une telle violence morale que «les assises du monde en seront ébranlées»<sup>21</sup>. La *Négritude* refuse le «négropolitain», le «nègre à monocle», ces êtres hybrides et ridicules qui ont honte de leur peau, de leur culture, et assimilent, sans critère et sans esprit critique, la langue et la culture française à la Martinique, s'efforçant, par des masques de mauvais goût, de faire le tannage de leur peau et de leurs valeurs ancestrales. La poésie de Césaire au service de la *Négritude* dénonce le malaise d'une race qui, à l'instar de l'ancienne noblesse européenne échelonnée selon des degrés de pureté de sang, se voit confrontée, aux Antilles, à une hiérarchisation faite à partir de la coloration de la peau: nègres, mulâtres, griffes, quarterons et marabouts. «Belle comme l'oxygène naissant»<sup>22</sup>, la poésie d'Aimé Césaire fait savoir que «la négritude (est), non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance»<sup>23</sup>. L'abolition de l'esclavage en Martinique,

---

<sup>19</sup> Cf. «le témoignage sur la préface de Breton au «Cahier d'un retour au pays natal» de René Mesnil, in *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste, Actes du premier colloque international sur l'oeuvre littéraire d'Aimé Césaire — Paris — 21-22-23 novembre 1985*, Paris, Editions Caribéennes, 1987, pp. 177-182. Dans la préface citée, André Breton accepte, en 1947, ce qu'il n'a pas accepté dans les *Manifestes du Surréalisme*, c'est-à-dire des «poèmes à sujet» ou des poèmes «à thèse.» Cf. «Un grand poète noir», in *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>20</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>21</sup> CÉSAIRE, Aimé—*Et les chiens se taisaient — Tragédie*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 83.

<sup>22</sup> L'image est d'André Breton. Cf. la préface déjà citée in *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 56.

en 1848, due au héros Victor Schoelcher, marque à peine la première grande étape d'émancipation morale. C'est peut-être pour cela que son nom n'apparaît pas dans les écrits d'Aimé Césaire. L'essentiel restait encore à faire. *Cahier d'un reour au pays natal* est l'avent d'une ère nouvelle d'émancipation totale, c'est-à-dire, culturelle, morale et politique, mais surtout morale et culturelle. Les Noirs dépossédés d'eux-mêmes par le rouleau compresseur de la colonisation prennent finalement conscience du «larbinisme» de leur race provoqué par trois siècles d'*acculturation* et de *transculturation*<sup>24</sup> et ne se soumettent plus à la fatalité historique. Une longue traversée du désert du néo-colonialisme les attendra, mais un jour, *l'homme noir*, malgré ses luttes tribales, ses handicaps chroniques, triomphera en dignité.

Fils de colonisé, petit-fils de colonisé, arrière-petit-fils d'esclave, Césaire est ainsi, par l'alchimie du verbe poétique et dramatique, un éveilleur de consciences contre l'*assimilation* progressive de la Martinique devenue département français en 1946. Par ce fait là, les martiniquais sont devenus citoyens français «à part entière», mais pour employer le jeu de mots césairien, «entièrement à part». Poète, dramaturge, député-maire, tribun, militant, politicien, Aimé Césaire éprouve, dans sa clairvoyance d'intellectuel et d'humaniste, tous les paradoxes et toutes les contradictions entre le pouvoir et le savoir, entre la théorie et la praxis politique. Poète-prophète d'un avenir plus humain pour sa race dispersée, il n'hésite pas à éveiller les «sentiments et les ressentiments»<sup>25</sup> de son peuple:

«*Ressentiment?* non; je ressens l'injustice, mais je ne voudrais pour rien au monde troquer ma place contre celle du bourreau et lui rendre en billon la monnaie de sa pièce sanglante

*Rancune?* Non. Haïr c'est encore dépendre.  
Qu'est-ce que la haine, sinon la bonne pièce de bois attachée au cou de l'esclave et qui l'empêtre ou l'énorme aboiement du chien qui vous prend à la gorge»<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> BLERALD, Alain — *Négritude et Politique aux Antilles*, Paris, Editions Caribéennes, 1981, pp. 32-33.

<sup>25</sup> «Sentiments et Ressentiments» est le titre d'un poème de son livre *Moi, laminaire, Poèmes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 23-24.

<sup>26</sup> *Et les chiens se taisaient*, op. cit., p. 56.

La *Négritude* ne sera pas une fin en elle-même mais un concept révélateur d'une nouvelle anthropologie culturelle qui inscrira l'insularité antillaise et l'africanité en général dans l'Histoire de l'égalité et de la fraternité humaines. Les pièges d'un culte excessif de la *Négritude* pourrait pourtant avoir à la longue de funestes conséquences et Aimé Césaire en restreint la portée:

«Mais je reste attaché à une certaine négritude... mais qui est extrêmement simple, à un credo vraiment minimum qui consiste à dire tout simplement que je suis Nègre et que je le sais, je suis Nègre et je me sens solidaire de tous les autres Nègres, je suis Nègre et je considère que je relève d'une tradition et que je dois me donner pour mission de faire fructifier un héritage. Ah, si la négritude c'est ça, alors oui, je suis de la négritude»<sup>27</sup>.

Aimé Césaire a prévu un mauvais usage de cette notion et en avertit ses lecteurs:

«Pour en revenir à la négritude, il est bon et sain de la critiquer, mieux encore de la dépasser; mais, je vous en prie, il faut être juste à son égard: elle a posé le problème nègre, elle a réveillé le Nègre à lui-même et elle a permis à tous les Nègres de vivre le monde nègre comme une solidarité»<sup>28</sup>.

Un pan-négrisme serait un nouveau racisme. Au demeurant, Aimé Césaire, non violent, leader du Parti Populaire Martiniquais, connaît bien les limites de son action poétique vis à vis de son intervention politique:

«un écrivain écrit dans l'absolu; un politique travaille dans le relatif; je n'y peux rien.

L'écrivain est tout seul avec lui-même, avec son esprit, avec son âme; le politique, pour ne pas dire le politicien,

---

<sup>27</sup> «Entretien avec Césaire, Paris, 8 décembre 1971» transcrit in *Aimé Césaire — l'homme et l'oeuvre, op. cit.*, p. 235.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 238.

doit tenir compte malheureusement des contingences, il essaye de diriger mais aussi, il compose avec les contingences et si un mot d'ordre n'est pas lié à la réalité des choses, ce mot d'ordre n'est que littérature. Par conséquent je trouve qu'il n'y a aucune contradiction entre ce que j'écris et ce que je fais, il s'agit seulement de deux niveaux différents d'action»<sup>29</sup>

Aimé Césaire, poète et prophète, dénonce le passé d'esclavage, le présent d'assimilation et souhaite un avenir de fraternité trans-raciale. Sa parole-volcan, sa parole-séisme, sa «parole-balle» est une menace et une malédiction pour tous les «ravisseurs du Mot», pour tous les «détrouseurs de la Parole»<sup>30</sup> du poème «Test» dans son livre *Moi, laminaire*, lesquels, ayant écrasé une race, ont opéré une distorsion criminelle dans le sens global de la création déterminé par le Verbe.

La Martinique est le creuset d'un synchrétisme culturel très rare dans l'Histoire. L'antillais, en général, et le martiniquais, en particulier, est un bâtard de l'Europe et de l'Afrique, partagé entre un père qui le renie et une mère qu'il tente de renier<sup>31</sup>. L'Antillais a comme ancêtres les indiens, les Caraïbes qui ont occupé toutes ces îles avant Colombo, les Espagnols, les Français et les Anglais et avant la traite des Noirs africains. Les Caraïbes, plus tard exterminés par la colonisation blanche, croyaient avoir trois âmes: le *cerveau*, le *coeur* et le *foie*. Aimé Césaire fait référence à ces trois âmes:

«le Caraïbe aux trois âmes»<sup>32</sup>

tam-tams qui protégez mes trois âmes mon cerveau mon  
coeur mon foie»<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> KESTELOOT, Lilyan; KOTSCHY — *Aimé Césaire, L'Homme et l'oeuvre*, op. cit., p. 228.

<sup>30</sup> *Moi, laminaire*, op. cit., p. 19.

<sup>31</sup> Cf. BERTEYNE, Juminer — *Les Bâtards*, Paris, Présence Africaine, 1961, p. 8.

<sup>32</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 23.

<sup>33</sup> Cf. *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*, op. cit., pp. 295-296. Le poème «Ex-voto pour un naufrage» cité par Lilyan Kesteloot fut modifié plus tard par Aimé Césaire et son recueil *Cadastre*, pp. 2-22, supprime le vers cité ci-dessus.

Le métissage de peaux rouges, noires, blanches, a composé un tissu biologique fort original. Le foie serait le symbole de la civilisation africaine, le coeur, celui de la civilisation amérindienne et le cerveau, celui de la civilisation européenne. Et, cependant, cet alchimiste du vers, ce partisan du fétichisme africain et de la théorie bantoue de la force vitale, ce marxiste, qui, en 1956, a rompu avec le Parti Communiste, accusant les mouvements idéologiques européens de ne pas respecter la spécificité nègre, est un cérébral, un parfait cartésien lorsqu'il rédige son *Discours sur le Colonialisme*, en 1955, et qui en plusieurs éditions successives a couru le monde. Il a été accueilli partout comme le vrai manifeste de la *Négritude*. Construit sur la logique accablante du discours rationaliste européen, sans les métaphores africaines pour atténuer sa violence verbale, ce *Discours* devient une diatribe virulente contre le *pseudo-humanisme* d'une civilisation chrétienne à vocation universelle. Aimé Césaire passe en revue tout l'appareil monotone unique, hélas, de tous les systèmes philosophiques et historiques du colonialisme qui se dégradent en proclamant toujours un esprit médiéval de croisade contre les *Infidèles* pour leur porter le vrai Salut et les introduire dans l'Histoire et dans la civilisation. L'expansion européenne était d'ailleurs encouragée par le généreux octroi de bulles pontificales. On ne peut pas condamner en bloc les colons et leur mouvement expansionniste, parce qu'on ne peut pas condamner l'Histoire, mais on doit faire le procès du colonialisme et Aimé Césaire le fait avec connaissance de cause. Il s'en prend aux arguments des pères Barde et Muller pour qui les biens de ce monde sont si mal repartis par la nature qu'il faudra les mettre au service de toute l'humanité, qui ne pourra jamais consentir à la somnolence des *négrillons* africains qui ne profitent pas de leurs énormes ressources. Il cite ce démon nommé Renan, esprit si lucide du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui soutient que la régénération des races inférieures est dans l'ordre de l'humanité, que la nature, très savamment, avait fait une race d'ouvriers, les chinois, une race de travailleurs de la terre, les nègres, une race de maîtres et de soldats, les européens, destinés à gouverner et à commander les autres races<sup>34</sup>. Michel Leiris considérant la hiérarchisation des cultures comme un enfantillage

---

<sup>34</sup> Cf. *Discours sur le Colonialisme*, *op. cit.*, p. 14. Il s'y attaque aussi à Roger Caillois et à beaucoup d'autres qui ont soutenu des théories du colonialisme aujourd'hui inacceptables.



culturel et Lévis-Strauss, les prenant toutes dans leur diversité comme des stades d'un développement global, ont inversé le sens de l'anthropologie traditionnelle. Léopold Sédar Senghor, ex-président du Sénégal, qui s'abreuve aux mêmes sources que son ami Aimé Césaire, soutient que «les plus grandes civilisations sont nées autour de la Méditerranée et ont été le résultat d'un métissage biologique et culturel d'échanges et de croisements des peuples euro-afro-asiatiques»<sup>35</sup>. Les pratiques abrutissantes des différents systèmes coloniaux n'ont pas tenu compte des théories anthropologiques plus modérées. Le colonialisme a inculqué — accuse Aimé Césaire — la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le «larbinisme» et le désespoir. La grande équivoque historique du Colonialisme a été celle d'avoir établi des «équations malhonnêtes du genre: christianisme = civilisation; paganisme = sauvagerie»<sup>36</sup>. Aimé Césaire soutient courageusement la thèse contraire, que la colonisation a été un acte de *décivilisation* et que si l'on pèse sur les plateaux de la balance historique les bienfaits et les maléfices apportés par les Blancs, le bilan final est plutôt *noir*... Des hommes libres sont devenus esclaves, bêtes de somme, et quelques siècles plus tard, après leur affranchissement conquis à la suite de nombreux holocaustes, ont été convertis en des misérables prolétaires sans identité culturelle, morale et religieuse. La voix de Césaire gronde et tranche:

«on me parle de civilisation, je parle de prolétarianisation et de mystification»<sup>37</sup>.

Les sociétés tribales, malgré leurs violences cycliques, étaient des sociétés égalitaires, *démocratiques*, antécapitalistes et même anti-capitalistes<sup>38</sup>. La colonisation a détruit leurs économies naturelles et si elle a supprimé certaines maladies tropicales grâce à sa science médicale très évoluée, les Blancs en ont apporté d'autres. Leur rythme vital propre des pays chauds n'a pas été respecté. Les Nègres, bref, ont été *chosifiés*<sup>39</sup>. On comprend donc à la lumière d'une histoire

---

<sup>35</sup> SENHOR, Léopold Sédar — «Jornal de Letras, Artes e Ideias», p. 8. Cf. la note 7 de cet article.

<sup>36</sup> *Discours sur le Colonialisme*, p. 9.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 19.

encore récente l'assertion d'Aimé Césaire: «L'Europe est indéfendable»<sup>40</sup>. Les Nègres n'étaient pas des sauvages et les soi disant Découvertes n'ont été que des visites de peuples très mal à l'aise dans leurs pays d'origine. Ils n'ont pas été *découverts*, ils ont été *visités*. Ils avaient un art, de très belles religions, un sens communautaire de la vie, de l'économie et ils ne connaissaient pas la haine raciale. Leur «ensauvagement»<sup>41</sup> a été une mise en oeuvre de Blancs. Toute une race libre, heureuse, devenue esclave par la force des armes et du fouet, sous des prétextes d'ordre religieux, démasque maintenant l'hypocrisie d'une bourgeoisie blanche sans scrupules. Ce n'est pas par hasard que tous les systèmes judiciaires européens prévoyaient et déterminaient la déportation vers l'Afrique de leurs plus grands criminels, qui devenaient ainsi, en liberté, des tortionnaires. Ce fut la *barbarie* qui a envahi l'Afrique. Voilà la grille de lecture sociologique de Césaire. Violente? Injuste? Naïve?

Tous les manifestes sont nécessairement provocateurs et celui-ci ne fait pas exception, mais la poésie et le théâtre de Césaire ont nuancé son discours au nom d'une «haine sans haine», de la «mort» au cri révolutionnaire «la mort aux Blancs», qui marquent la supériorité morale de son message humaniste. Désormais les Noirs sont debout, leur mémoire collective puise de nouveau dans ses sources africaines, ils redécouvrent leurs valeurs, leur identité. Ils pardonnent, mais n'oublieront jamais. L'agenouillement collectif de plusieurs siècles est terminé:

«Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi (...)

Et la voix prononce que  
l'Europe nous a pendant des siècles gavés  
de mensonges et gonflés de pestilences  
car il n'est pas vrai que l'oeuvre de l'homme  
est finie  
que nous n'avons rien à faire au monde  
que nous parasitons le monde»<sup>42</sup>.

Les grands drames politiques et économiques du néo-colonialisme seront résolus au fur et à mesure des grands flux et reflux de l'Histoire.

---

<sup>40</sup> *Discours sur le Colonialisme*, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>42</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 57.

L'Afrique en diaspora subit une crise d'adolescence mais s'écrie, fière d'une *Négritude* responsable et cohérente par la voix d'un de ses plus fins porte-parole, Aimé Césaire:

«Accommodez-vous de moi! Je ne m'accommode pas de vous!»<sup>43</sup>

## II — A la recherche d'un humanisme intégral

«Homo sum etc»<sup>44</sup>

La réhabilitation des Noirs, la remise en valeur du patrimoine négro-africain, l'élaboration d'une geste de la Négritude ne se font pas contre les Blancs ou contre l'Europe mais tout simplement contre la transculturation coloniale imposée aux sociétés matriarcales africaines où la torpeur des Noirs était, plus qu'une conséquence naturelle du climat tropical, une forme de sagesse ancestrale. Si le premier homme, l'*homo sapiens*, a été un négroïde, ce fut en Afrique qu'on a fait le premier grand pas vers l'humanité. Le retour au génie nègre est définitivement acquis nonobstant les nombreuses contradictions de la diaspora africaine. Personne ne soutient plus le garveyisme, le «go back Africa»<sup>45</sup>. La *Négritude* n'est pas une école, une théorie, une idéologie. Cette très longue et pertinente parenthèse, extraite du *Cahier d'un retour au pays natal*, fait la clôture du cycle historique du discours colonialiste:

«(les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis  
les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis  
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne  
rappelez-vous-le-vieux dicton:  
battre-un-nègre, c'est le nourrir)<sup>46</sup>

La boucle est bouclée. Aucun intellectuel responsable ne soutient plus que «les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la

---

<sup>43</sup> *Cahier d'un retour au pay natal*, op. cit., p. 33.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>45</sup> Cf. Aimé Césaire, *L'homme et l'Oeuvre*, op. cit., p. 232.

<sup>46</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 35.

négrerie»<sup>47</sup>, pour employer la belle formule d'Aimé Césaire. Il peut donc lancer ce défi dans un vers savant chargé d'espoir anthropologique:

Je ne suis d'aucune nationalité prévue par les chancelleries  
Je défie le craniomètre. *Homo sum etc.*<sup>48</sup>  
Et qu'ils servent et trahissent et meurent  
Ainsi soit-il. Ainsi soit-il. C'était écrit dans la forme  
de leur bassin»<sup>49</sup>.

Cet *et coetera*, qui est normalement un bourdon d'économie et de paresse, dans ce vers il a une valeur stylistique d'une originalité incomparable qui en dit long. Térence est coupé dans sa fameuse phrase devenue proverbiale et symbolique d'un humanisme profond: «*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*», qui traduit le sentiment de la vraie solidarité humaine. Nourri de culture grecque, latine et française, Aimé Césaire a connu en profondeur les racines de l'humanisme occidental qu'il ne confond jamais avec le pseudo-humanisme colonialiste. Les cultures ne se développent pas à huis clos et le problème qui se pose à la *Négritude* n'est pas d'assimiler les valeurs authentiques des autres cultures *en contact* mais de se laisser assimiler par elles<sup>50</sup>:

«Le drame de l'Amérique c'est qu'au fond les Noirs et les Blancs ne peuvent plus se séparer. Ils sont rivés l'un à l'autre comme deux bagnards liés au même boulet. Comme des frères, des frères ennemis»<sup>51</sup>.

La comparaison rhétorique, hélas, n'est pas rassurante mais il faudra être réaliste et admettre que l'Afrique n'est plus un *continent* qui pourra accueillir et *contenir* tous les Noirs dispersés. Les nations actuelles sont nombreuses aujourd'hui et constituent des barrières politiques. La «cohabitation» des Noirs et des Blancs est possible et même souhaitable mais le besoin de jeter les linéaments d'une nouvelle anthropologie est pressant. Les préjugés de race engendrent l'incompatibilité, la révolte et la révolution. François Jacob affirme

---

<sup>47</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>48</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>50</sup> Césaire cite Senghor: «L'important, ce n'est pas d'être assimilé, mais c'est d'assimiler». Cf. *Aimé Césaire, L'homme et l'oeuvre*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 198.

que «le concept de race a perdu toute sa valeur opératoire, et ne peut que figer notre vision d'une réalité sans cesse mouvante; le mécanisme de transmission de la vie est tel que chaque individu est unique, que les individus ne peuvent être hiérarchisés, que la seule richesse est collective; elle est faite de la diversité. *Tout le reste est idéologie*»<sup>52</sup>. Le métissage n'est pas un mal en soi, c'est l'assimilation imposée ou à sens unique qui est un malheur. Césaire, comme Senghor, se bat pour une civilisation de l'universel à partir des données de la pensée méditerranéenne. Le «bon nègre à son bon maître», le nègre bon et toujours «grand enfant», n'est plus le paradigme linguistique et comportemental d'une entente inscrite dans la dialectique fataliste du maître/esclave. Dorénavant, les tristes *négro-spirituals* ne seront plus le chant désespéré d'êtres marginaux et sous-développés. Dans sa *poétique de l'errance nègre*, Aimé Césaire, s'inspirant de la culture biblique, se considère comme le Christ rédempteur, comme le bouc émissaire de toutes les races avilies:

«Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères,  
je serais un homme-juif  
un homme-cafre  
un homme-hindou-de-Calcutta  
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture»<sup>53</sup>

Un bouc émissaire qui est le prophète qui s'anticipe aux mouvements de masses et annonce une nouvelle aurore trans- raciale, sans haine, un «homme d'ensemencement»:

«Faites-moi le commissaire de son sang  
faites-moi dépositaire de son ressentiment  
faites de moi un homme de terminaison  
faites de moi un homme d'initiation  
faites de moi un homme de recueillement  
mais faites aussi de moi un *homme d'ensemencement*»<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> JACOB, François — «Biologie et racisme», in *La science face au Racisme*, Paris, Editions Complexe, 1986. C'est une réédition du 1<sup>er</sup> numéro de la revue *Genre Humain*, paru en 1981 aux Editions Arthère. C'est nous qui soulignons.

<sup>53</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 20.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 50. C'est nous qui soulignons.

Témoin et militant d'un humanisme intégral, il freine par la prière lyrique et esthétique d'un incroyant (qui écoute son coeur et non son foie) sa sensibilité pour maîtriser sa haine révolutionnaire à la *haine raciale*:

«faites de moi l'exécuteur de ces oeuvres hautes  
voici le temps de se ceindre les reins comme un  
vaillant homme-

Mais les faisant, mon coeur, préservez-moi de toute  
haine  
ne faites point de moi cet homme de haine pour qui  
je n'ai que haine  
car pour me cantonner en cette unique race  
vous savez pourtant mon amour tyrannique  
vous savez que ce n'est point par haine des autres  
races  
que je m'exige bêcheur de cette unique race  
que ce que je veux  
c'est pour la faim universelle  
pour la soif universelle»<sup>55</sup>.

La poésie césairienne prend ainsi des résonances métaphysiques bien au-delà des images socio-politiques qui y foisonnent. Son cri humaniste de *haine à la haine* est celui d'un Prométhée enchaîné dans l'enfer de son île douloureuse, et pourtant paradisiaque, sa *Mandinina* (en indien, l'île des fleurs), rêvant de la fraternité universelle «qui ne saurait manquer de venir»<sup>56</sup>:

«belle sous l'insulte Afrique et grande de ta haute conscience  
et si certain le jour  
quand au souffle des hommes les meilleurs aura disparu  
la tsé-tsé colonialiste»<sup>57</sup>.

Le projet césairien de liberté antillaise et africaine ne se borne pas à une vision uniforme d'un vieux continent en proie à l'angoisse

---

<sup>55</sup> *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., pp. 49-50.

<sup>56</sup> CÉSAIRE, Aimé — *Ferrements, Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 32, dans le poème «Vampire laminaire».

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 60. C'est nous qui soulignons.

d'une émancipation à n'importe quel prix; tout au contraire, il songe à une Afrique en diaspora dans l'énorme variété de son très ancien patrimoine culturel:

«Je vois l'Afrique multiple et une  
verticale dans la tumultueuse péripétie»<sup>58</sup>.

Une Afrique, une africanité unies dans cette quête d'une rédemption de sa race par la force de son «verbe parturiant»<sup>59</sup>, du «poignard acéré»<sup>60</sup> de sa poétique, grâce à laquelle «une nouvelle bonté ne cesse de croître à l'horizon» et «la Justice écoute aux portes de la Beauté»<sup>62</sup>. Aimé Césaire préférerait la voie du dialogue, de la non-violence. Il y croit:

«entre l'hyène et le vautour  
au pied d'un baobab  
un homme vint  
un homme vent  
un homme vantail  
un homme portail (...)  
un homme vint  
un homme»<sup>63</sup>.

*Révolte* ou *Révolution*? Indignation avant tout: «les coups de feu blancs plantent alors dans le ciel des belles de nuit»<sup>64</sup>. Révolution poétique aussi entre le surréalisme et l'africanité, parce que l'Europe patrouille dans ses veines<sup>65</sup>. Message d'espoir aussi d'un nouvel ordre mondial:

«J'attends le coup d'aile du grand albatros  
séminal qui doit faire de moi *un homme  
nouveau*. J'attends l'immense tape, le soufflet  
vertigineux qui me  
sacrera chevalier d'un ordre plutonier»<sup>66</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ferrements, op. cit.*, p. 84.

<sup>59</sup> *Moi, laminaire, op. cit.*, p. 87.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 94. C'est le dernier vers de ce livre.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 36. C'est le titre du poème.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>64</sup> *Cadastre, op. cit.*, p. 44. C'est nous qui soulignons.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>66</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

III — Un théâtre épique, pédagogique et lyrique

«car une mer de douleurs n'est  
pas un proscenium, car un homme  
qui crie n'est pas un ours qui danse...»<sup>67</sup>

Il ne nous reste que d'analyser le théâtre d'Aimé Césaire. Et l'on constate aisément au départ que tous les axes pertinents de son discours poétique sur la *Négritude* structurent également son discours dramatique. Selon Lilyan Kesteloot, le théâtre d'Aimé Césaire est «ce cri d'une telle beauté qu'il nous réconcilie avec la littérature engagée ou l'art est trop souvent sacrifié à la cause»<sup>68</sup>. L'engagement césairien est toutefois si *dégagé* qu'il ne produira jamais le discours stéréotypé des artistes soumis à des règles mécaniques d'idéologies ou de mots d'ordre. Le militant n'étouffe jamais le dramaturge, parce que son théâtre est encore un prolongement lyrique de sa poésie, servi par une langue où le métissage linguistique est aussi fort que le métissage ethnique.

Michel Leiris explique: «Césaire, humilié et offensé, prendra donc fait et cause pour tous les humiliés et offensés, à quelque race qu'ils appartiennent et son grand dessein sera de travailler pour que s'instaure un monde totalement libéré dans lequel plus personne n'aurait enduré des malheurs pareils à ceux qu'a endurés la race nègre»<sup>69</sup>. Le programme d'Aimé Césaire est ambitieux à l'échelle de l'univers, et le message vraiment poétique seul pourra le mettre en marche. C'est donc cette présence constante de la poésie qui empêchera un didactisme facile et un engagement appauvrissant du point de vue esthétique. Lorsque la critique dramatique par la voix d'Henri Béhar se pose la question de l'existence ou de la non-existence d'un théâtre surréaliste, pense à un de ses prédécesseurs, Raymond Roussel, auteur de *Les Impressions d'Afrique*<sup>70</sup>, publié en feuilleton

<sup>67</sup> *Cahier d'un retour au pays natal, op. cit.*, p. 22.

<sup>68</sup> *Césaire, op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>69</sup> Cf. *Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre, op. cit.*, p. 13.

<sup>70</sup> BEHAR, Henri—*Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

«L'apport de Raymond Roussel à la dramaturgie surréaliste est très limité sur le plan technique et immense sur le plan esthétique. En méprisant involontairement le savoir-faire dramatique, il ouvre le rideau sur un théâtre merveilleux, répondant à la seule nécessité de l'imaginaire, ce courant inconscient qui parle sous la provocation du 'procédé'», pp. 130-131.



en 1909 et joué au théâtre Femina, en 1911. Elle aurait peut-être dû s'interroger dans quelle mesure le théâtre d'Aimé Césaire est un échantillon d'un vrai théâtre surréaliste qui n'a pas existé. *Et les chiens se taisaient* est la charnière entre la poésie et le théâtre où les marques surréalistes sautent aux yeux. La première tragédie d'Aimé Césaire est la *mise en scène* d'une *mise en signe*, c'est à dire, d'un long poème qui l'a précédée chronologiquement. Depuis la *Légitime Défense* (1932) et l'*Étudiant Noir* (1934), à Paris, les pères de la *Négritude* protestaient contre le psittacisme littéraire des africains, contre la *littérature de décalcomanie*, dans l'expression de Léon Delmas, triste reflet de la littérature européenne. La redécouverte du génie nègre passait forcément par une littérature qui s'abreuve aux sources africaines, sinon au niveau linguistique, du moins au niveau thématique. Aimé Césaire, poète d'abord et dramaturge après, poussé par le démon commun à toutes les révolutions politiques à faire du théâtre une arme de combat, a, lui aussi, essayé cette nouvelle voie de création dramatique la mettant au service de la *Négritude*. Séparer le dramaturge d'avec le poète serait quand même une erreur méthodologique grave et une injustice criante. La poésie et le théâtre d'Aimé Césaire sont tous les deux propédeutiques, ils veulent faire apprendre aux Africains l'émancipation morale de leur *Négritude*. Césaire paraît ne pas s'intéresser aux questions théoriques du théâtre dit *épique*, de Brecht et des brechtiens. Son théâtre opère spontanément la distanciation entre salle et scène, entre texte et idéologie, par l'intermédiaire d'un filtre fétichiste relevant de la poésie alchimique. Le dramaturge Césaire ne cesse jamais dans son combat idéologique d'être un *griot*<sup>71</sup>, membre de la caste des poètes-musiciens dépositaires des traditions orales, de la *Palabre* africaine, langue et récit à la fois. Sa dramaturgie est une synthèse de la parole, de la musique, de la danse, au rythme des tam-tams, avec le message idéologique et sociologique. Écrit et joué au moment crucial des Indépendances africaines, qui eurent lieu entre 1957 et 1960, le théâtre césairien en est le thermomètre. Ses personnages principaux, qui relèvent tous d'une structure psychologique linéaire, témoignent de cette lutte dramatique de l'Afrique, jouée entre le colonialisme aux affres de l'agonie et les griffes du néo-colonialisme, voutour du nouvel espoir africain. Mais

---

<sup>71</sup> L'origine probable de ce mot est portugaise: *criado*.

l'histoire révolue (*La Tragédie du Roi Christophe*)<sup>72</sup> et l'histoire patente (*une Saison au Congo*)<sup>73</sup> se laissent pénétrer par une auréole de poésie, de mythologie gréco-latine, biblique, africaine et antillaise. Le premier niveau de ses pièces est bien sûr politique: le théâtre africain (et il en est devenu le père reconnu par tous les Africains) comme pédagogie de l'émancipation morale et politique. Au second degré, son théâtre est essentiellement *tragique*, ce qui signifie que ces ressorts dramatiques sont d'ordre ontologique. Ses tragédies politiques, si elles voulaient être démagogiques, ne termineraient pas toutes par l'échec et la mort du protagoniste condamné, après une lutte de géant, à un esseulement douloureux et fatal. On pourrait dire au sujet du théâtre césairien ce que Mário de Andrade, qui a vécu la *tragédie* de l'émancipation d'Angola, a écrit dans les *Actes du Colloque international sur l'oeuvre littéraire d'Aimé Césaire*:

«Lire Césaire est ainsi devenu pour les militants arc-boutés sur la révolte nationaliste, une tension vigilante et un rite de passage vers la restitution de la mémoire collective»<sup>75</sup>.

Il s'agit donc d'un théâtre *initiatique* basé sur l'ethnologie antillaise et africaine reconnu comme le modèle d'un vrai théâtre africain à venir. Partant systématiquement d'une conception hégélienne du conflit idéologique entre colonisateurs et colonisés, la synthèse présentée n'est pas le résultat d'un coup de baguette magique qui fait

---

<sup>72</sup> Aimé Césaire — *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1970. La première édition date de 1963. Cette pièce, qui pourrait être sous-titrée *Les indépendances africaines au miroir de Haïti*, raconte une histoire vraie, d'il y a 150 ans, de l'ancien esclave Henri Christophe, qui après avoir combattu Toussaint-Louverture, libérateur de Haïti, et son chef Dessalines, se fait sacrer roi comme Louis XIV et Louis XVIII, en Europe, devenant un terrible despote éclairé. L'émancipation politique de Haïti eut lieu en 1810.

<sup>73</sup> CÉSAIRE, Aimé — *Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, 1973. La première édition date de 1967. Cette pièce politique, qui fait l'histoire de la conquête du pouvoir par les Nègres, des graves crises internes après la libération, de l'arrestation et de la mort du héros Lumumba, est pareillement une *tragédie*.

<sup>74</sup> Cf. *Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre*, op. cit., p. 173: «Il faut considérer mes pièces comme des Tragédies: au second degré bien sûr, le premier niveau est politique, au second niveau nous sommes dans la Tragédie» — déclare Césaire.

<sup>75</sup> *Aimé Césaire ou l'Athanor d'un alchimiste*, op. cit., p. 19.

tourner l'Histoire par le biais de decrets ou de mots d'ordre, qui ne correspondent pas encore aux «sentiments» et aux «ressentiments» d'un peuple souffrant. Ses héros sont des révolutionnaires qui se battent comme des hommes et non comme des fauves et leur jusqu'au-boutisme moral n'est jamais violent. Leur souffrance et leur mort a une valeur collective exemplaire: c'est la rédemption du péché d'être noir créé par l'avachissement colonialiste. Dans un mélange permanent du pathétique et du bouffon, Aimé Césaire contrôle les ressorts dramatiques de ses pièces leur interdisant une pédagogie politique trop facile et en porte-à-faux avec les situations sociologiques réelles et historiques. Forcer l'Histoire par un théâtre didactique mensonger, ce serait une erreur artistique et politique qu'Aimé Césaire a évité au reste d'une façon magistrale. La flore et la faune africaines, dans sa poésie et dans son théâtre destinés aux Blancs comme aux Noirs, sont présentes, pour que tous, spectateurs et lecteurs, comprennent une fois pour toutes que

«Noire la mangrove reste un miroir» <sup>76</sup>.

La *Négritude* peut se mirer d'ores et déjà dans le miroir de l'Histoire contemporaine à la lumière de son ancestralisme et, comme Narcisse, découvrir la beauté d'être nègre.

Ce qu'Aimé Césaire affirme à propos du marxisme et du communisme est aussi valable pour son théâtre:

«ce que je veux, c'est que marxisme et communisme soient mis au service des peuples noirs, et non les peuples noirs au service du marxisme et du communisme. Que la doctrine et le mouvement soient faits pour les hommes, non les hommes pour la doctrine et pour le mouvement» <sup>77</sup>.

La mise en scène de son théâtre, en Europe ou en Afrique, veut être un *message* d'espoir et non un *massage* idéologique aux résultats forcés et artificiels. Un théâtre de *l'homme en situation*, au sens sartrien du mot, oui, mais sans le malaise existentiel bourgeois de ce théâtre français d'avant, durant et d'après même la II<sup>e</sup> Guerre

---

<sup>76</sup> *Moi, laminaire, op. cit.*, p. 25. C'est nous qui soulignons.

<sup>77</sup> CESAIRE, Aimé — *Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 12.

Mondiale. Les mécanismes de l'*absurde* sartrien sont différents de l'*absurde* collectif d'un peuple avili par des forces qui lui sont étrangères et étrangères. Tandis qu'en Europe l'*absurde* est un surcroît d'Histoire, en Afrique, il est une privation forcée de l'Histoire.

Mélange d'Oedipe et du Christ, les héros du théâtre césairien, les révoltés ou les révolutionnaires, agents eux mêmes d'une liturgie, d'un rituel du vaudou, transportés para le «rut» des tambours et de la danse africaine, glissent, consciemment ou inconsciemment peu importe, de l'Histoire *in fieri* dans l'intemporalité mythique et vice versa. Aimé Césaire connaît bien la tragédie grecque et la tragédie classique française et il aime citer *La Naissance de la Tragédie*<sup>78</sup>, de Nietzsche, qui érige en principe que la métamorphose magique est la condition préalable de tout art dramatique.

Antonin Artaud, ce surréaliste qui a légué à la dramaturgie contemporaine les pages théoriques les plus riches sur la *mise en signe* et la *mise en scène* (si riches que toute la critique dramatique contemporaine passe obligatoirement par lui), il a fait toute sa réflexion dramatique à partir du théâtre balinais, essentiellement alchimique et métaphysique. L'auteur du *Théâtre et son double* préconisait que le metteur en scène devrait être «une sorte d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies, (...) un véritable hierophante»<sup>79</sup>. Il convient évidemment de marquer les différences qualitatives entre le théâtre de Bali et celui d'Aimé Césaire qui est surtout un théâtre de la *mise en signe*, c'est-à-dire, du *logos*, du verbe lyrique, du message sans ambiguïté. Mais ce *hierophante* existe aussi dans le théâtre césairien et il fait plusieurs incarnations. Il est surtout l'ÉCHO tragique de *Et les chiens se taisaient* qui, au lever du rideau, organise la cérémonie funèbre avançant contre toutes les règles du théâtre classique le dénouement final:

«Bien sûr qu'il va mourir le Rebelle. Oh, il n'y aura pas de drapeau même *noir*, pas de coup de canon, pas de cérémonial. Ça sera très simple quelque chose qui de l'ordre évident ne déplacera rien, mais qui fait que les coraux

---

<sup>78</sup> NIETZSCHE, Friederick — *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.

<sup>79</sup> ARTAUD, Antonin — *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, tome IV, p. 74.

au fond de la mer, les oiseaux au fond du ciel, les étoiles au fond des yeux des femmes tressailliront le temps d'une larme ou d'un battement de paupière»<sup>80</sup>.

Tirade dramatique ou poétique? Les didascalies répondent illustrant à gogo ce jeu permanent de l'intemporalité et du présent de souffrance:

«Dans le baratre des épouvantements, vaste prison collective, jeuflée de nègres candidats à la folie et à la mort; jour trentième de famine, de la torture et du délire»<sup>81</sup>.

Ce hierophante est aussi le «Présentateur-Commentateur» de la pièce *Le Roi Christophe* et le «Deuxième Echo» de la scène finale du III<sup>e</sup> acte qui annonce: «Le Roi est mort!»<sup>82</sup>... Il est encore le «Meneur du Jeu» d'*Une Tempête*<sup>83</sup> qui proclame au départ dans une «atmosphère de psychodrame»: «Allons, Messieurs, servez-vous... A chacun son personnage et à chaque personnage son masque» et qui nous fait penser à la pièce de Jean Anouilh, *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes*, qui relève de la même technique de distribution de masques au choix pour tous les personnages.

Cette omniprésence de la cérémonie ne provoque nullement une aliénation de signe contraire. L'allégorie du pitt<sup>84</sup> ou gallodrome n'est pas un signe inoffensif. La thèse colonisatrice est confrontée directement à la thèse de l'émancipation. L'«Administrateur», symbole du colonisateur qui réfléchit sur l'Histoire (et très peu de colonisateurs,

---

<sup>80</sup> *Et les chiens se taisaient*, op. cit., p. 7. C'est nous qui soulignons.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>82</sup> *Le Roi Christophe*, op. cit., p. 149.

<sup>83</sup> CESAIRE, Aimé — *Une tempête*, Paris, Seuil, 1969, p. 9. Dans cette pièce, Aimé Césaire a adapté pour le théâtre nègre la fameuse pièce de Shakespeare. Les cinq actes sont réduits à trois. S'inscrivant aussi dans la dialectique du maître, Prospero, et de l'esclave, Caliban, cette pièce est le rituel de la révolte et le chant de la liberté étouffée. La tempête shakespearienne était atmosphérique, celle d'Aimé Césaire est politique; elle veut illustrer l'histoire des Noirs américains face aux Blancs américains en particulier.

<sup>84</sup> *Pitt* est le nom antillais donné à l'arène où s'engagent les combats de coqs et de la mangouste avec le serpent, qui constituent le principal amusement des antillais et des touristes qui les visitent. Ce combat termine presque toujours par la mort d'un des intervenants.

hélas, réfléchissaient sur le colonialisme!), se plaint de l'ingratitude des Noirs qui ne reconnaissent pas que ce furent les Blancs qui les ont fait sortir de «l'inopportune stagnation», que la mission civilisatrice européenne consistait avant tout à *recenser* les peuples, à *comptabiliser*<sup>85</sup> le monde et à porter le «fardeau de la civilisation» à la *négrerie*. «L'Amante» répond au discours buté de «l'Administrateur» par un enchaînement de métaphores surréalistes et/ou africaines qui manifestent son mépris à l'égard de cet esprit-comptable:

«Embrasse-moi: la vie est là, le bananier hors  
des haillons lustre son sexe violet; une poussière  
étincelle, c'est la fourrure du soleil, un clapotis  
de feuilles rouges, c'est la crinière de la forêt...  
ma vie est entourée de menaces de vie, de promesses  
de vie»<sup>86</sup>.

Ce dialogue permanent entre idéologie et poésie évite le pire et rend le théâtre césairien fécond et profond. «Le Grand Promoteur», figure jumelle de «l'Administrateur», s'identifie avec l'Histoire qui passe et qui souffle généreusement en faveur des Noirs en état sauvage; «Le Rebelle», comme l'Amante, lui répond par une tirade métaphorisée mais virulente:

«L'Afrique dort, ne parlez pas, ne riez pas  
L'Afrique saigne, ma mère  
L'Afrique s'ouvre fracassée à une rigole de vers-  
mines  
à l'envahissement stérile des spermatozoïdes  
du viol»<sup>87</sup>.

C'est contre ce saignement de l'Afrique que «le Rebelle», double du dramaturge-poète, s'insurgea considérant son intervention poétique et politique, non comme une trahison envers l'Histoire, mais comme un devoir sacré et un impératif historique. Sa mort tragique est une provocation, une alerte pour tirer son peuple de la léthargie ancestrale et fataliste à laquelle il s'est soumis des siècles durant.

---

<sup>85</sup> Cf. *Et les chiens se taisaient*, op. cit., Acte I, p. 11.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 40.

Sa révolte est de prime abord la proclamation de son *identité*, de sa *Négritude*, pour exorciser définitivement l'esclavage:

«LE REBELLE

Mon nom: offensé; mon prénom: humilié; mon état: révolté; mon âge: l'âge de la pierre

LA MÈRE

Ma race: la race humaine. Ma religion: la fraternité»<sup>88</sup>.

Entre l'amour et la haine, le dialogue trans-racique est définitivement entamé. La citadelle inexpugnable de ce Roi dérisoire, son «palais éphémère», son «congrès oecuménique», sa lutte de despote éclairé de tout le peuple mais sans le peuple, sa mort après une solitude totale, sont le miroir des contradictions et des paradoxes d'un peuple qui a dit non à l'*agenouillement*, à l'*humiliation*. Le cadavre de Christophe, massacré et sacré, debout, restera comme le symbole de la verticalité qui traduit l'emprise des peuples d'Afrique sur leur propre destin et leur propre devenir.

Caliban et Prospero dans *La Tempête* ne font que confirmer le même orage...

«CALIBAN

Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse! Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité! *Uhuru!*»<sup>89</sup>

Toujours la même hantise de la liberté construite à partir de la reconquête de l'identité perdue ou volée. Caliban (de *canibale*) répète les mêmes arguments et fait le même chemin de la croix dans

---

<sup>88</sup> *Et les chiens se taisaient, op. cit.*, p. 88.

<sup>89</sup> *La tempête, op. cit.*, p. 28. *Uhuru* est le cri indigène qui signifie liberté.

cette pièce qui, étant peu originale dans le mesure où elle pastiche la pièce de Shakespeare du même nom, est une réussite artistique, peut-être parce qu'elle est la pièce de la maturité dramatique d'Aimé Césaire et par conséquent la plus nuancée dans ce dialogue-conflit entre colonisés et colonialistes. Dans cette île magnifique où «le pain est suspendu aux arbres<sup>90</sup>, et l'abricot y est plus gros qu'un lourd tétin de femme»<sup>91</sup> d'après la si poétique réplique de Gonzalo, c'est presque le bon sens commun aux Blancs et aux Noirs qui paraît planer sur scène. Gonzalo va même très loin:

«Je veux dire que si l'île est habitée, comme je le pense, et que nous la colonisons, comme je le souhaite, il faudra se garder comme la peste d'y apporter nos défauts, oui, ce que nous appelons la civilisation. Qu'ils restent ce qu'ils sont: des sauvages, de bons sauvages, libres, sans complexes ni complications. Quelque chose comme un réservoir d'éternelle jouvence où nous viendrions périodiquement rafraîchir nos âmes vieilles et citadines»<sup>92</sup>.

Ariel aussi est la voix modérée d'une «cohabitation» possible dans le respect commun et dans le droit à la différence et au rythme propre de chaque idiosyncrasie, chacun apportant ses qualités spécifiques: «patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie»<sup>93</sup>. Son projet est défendable: «Ni violence, ni soumission». C'est aussi le grand souhait de ce poète-dramaturge. Dommage que Prospero soit un intransigeant, un «écraseur», un «broyeur»<sup>94</sup> de consciences, un «anti-nature»<sup>95</sup>. La confrontation tragique devient par là inévitable et la pièce finit avec des débris du chant de Caliban:

«LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ»<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> *L'arbre à pain* en Martinique produit de gros fruits comestibles qui y remplacent pendant les repas le pain européen.

<sup>91</sup> *La tempête*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 92.



\*

\*      \*

Il nous tarde de parler du théâtre d'Ina Césaire, de ses pièces *Mémoires d'Isles, Maman N. et Maman F.*<sup>97</sup> et de *L'Enfant des Passages ou La geste de Ti-Jean*<sup>98</sup>. Les dates récentes de la représentation et de la publication de ces deux pièces, respectivement 1983 et 1987, marquent chronologiquement une distance considérable par rapport aux quatre tragédies politiques de son père. Et cette distance dans le temps se manifeste par une grande distance dans le style. Ina Césaire est un ethnologue spécialisé dans les traditions orales antillaises et auteur de *Contes de mort et de vie aux Antilles*. Sans souci pédagogique immédiat, son investissement idéologique est très atténué. On pourrait parler d'un théâtre *tellurique*. La structure de sa première pièce est basée sur l'opposition géographique et climaterique Nord/Sud et sur l'opposition ethnique mulâtresse/négresse. La négresse est d'origine prolétarienne urbaine, née dans le Nord sauvage de la Martinique, au bord d'une mer frénétique, au pied de la montagne Pelée<sup>99</sup>, de sinistre mémoire. Hermance, de son nom. La mulâtresse, Aure, est née dans le fief du palmier et de l'agrave, dans le Sud, à la discrète végétation. Elle est d'origine campagnarde, cultivée, ancienne institutrice. La pièce est une mise au théâtre d'un récit de souvenirs personnels, vécus et rêvés, qui révèlent tout un arrière monde culturel, sociologique et politique à la fois. Si l'on ne nous accusait

---

<sup>97</sup> CESAIRE, Ina — *Mémoires d'Isles, Maman N. et Maman F.*, Paris, Editions Caribéennes, 1985. Cette pièce a été créée le 19 avril au théâtre de Bagneux et a eu un accueil chaleureux en France comme aux Antilles.

<sup>98</sup> CESAIRE, Ina — *L'Enfant des Passages ou La geste de Ti-Jean*, Paris, Editions Caribéennes, 1987.

<sup>99</sup> En 1902, le volcan de la montagne Pelée a détruit la ville historique de Saint-Pierre faisant 29,999 morts sur ses 30.000 habitants. Le Portugal a senti cette tragédie du peuple martiniquais et avec la présence du Roi et de l'Ambassadeur de France a fait une corrida de taureaux à Lisbonne, en 1902, en faveur de cette Île martyr. Voir la très belle affiche de Bordalo Pinheiro annonçant cette corrida et faisant appel à la solidarité des portugais. Elle a été exposée à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Paris, en 1988, avec d'autres travaux du même auteur.

pas d'impressionnisme critique, on oserait dire que le poème d'Aimé Césaire dont le titre est «Pour Ina»<sup>100</sup> et qui commence

«et le matin de musc tiédissait dans mangle  
une main de  
soleil  
et midi juchait haut un aigle insoutenable»<sup>101</sup>,

peut-être le plus formaliste et le moins idéologique de son recueil *Ferrements*, donne le ton au théâtre d'Ina Césaire. Du point de vue politique, beaucoup d'échecs et de réussites s'étaient déjà vérifiés par rapport au raz de marée d'émancipation du joug colonial. L'ivoirien Almadou Kourouma avait publié en 1968, à Montréal, un roman, considéré comme modèle de l'authentique littérature africaine, aussi bien sur le plan de la langue que sur celui de la thématique: *Le Soleil des Indépendances*, qui est une dénonciation amère des nouveaux dirigeants et des nouvelles élites africaines indépendantes<sup>102</sup>. Un certain désenchantement collectif a freiné l'enthousiasme et l'optimisme de l'homme noir, libre des menottes de la colonisation, mais prisonnier d'un néo-colonialisme cynique et de la pénurie économique lors du grand départ des banquiers européens. Or Ina Césaire a préféré, sans renier les grands lignes de la pensée de son père, investir plus sur l'*antillanité* que sur l'*africanité*. Le mot *négritude* n'apparaît pas une seule fois dans ses deux pièces de théâtre et cette absence est sûrement pertinente. Elle joue sur les registres français-créole et décore ses pièces, comme d'ailleurs son père, de chansons folkloriques, de comptines, qui constituent la charnière de l'ethnologie martiniquaise. La première scène de *Mémoires des Isles* est superbe de dynamisme dramatique: deux femmes métamorphosées en diablasses du *vaval* (nom martiniquais du Carnaval) cherchent dans le fonds

---

<sup>100</sup> Cf. *Ferrements*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Cf. NKASHAMA, Pius Ngandu — *Kourouma et le Mythe, une lecture de «Les Soleils des Indépendances»*, collection A3, Editions Silex, 1985. Cf. aussi PINTO, Cristina — *Análise de «Les Soleils des Indépendances»*, texte dactylographié, Université de Porto, 1988. Cette étude fut orientée par nous-même.

du temps par la danse du *vidé* une mémoire collective menacée de disparaître à tout jamais:

«PREMIÈRE DIABLESSE

Mi an lôt: Sacré tonnerre! Que sommes-nous, ma Commère?

DEUXIÈME DIABLESSE

Les femmes hors du temps, ma Commère!

PREMIÈRE DIABLESSE

...Et hors des âges aussi, sapristi!»<sup>103</sup>

Cette intemporalité est pourtant vite estompée par un plongeon dans l'Histoire de l'Occupation lorsque les deux diableses se transforment par une pirouette magique en des grand-mères, entamant leur récit à deux voix et à deux temps. Il s'agit en effet d'un vrai récit adapté au théâtre, lieu d'évocations du «viol originel», des refoulements et des cauchemars de la période d'esclavage à peine énoncés, et espace d'évocation aussi de l'Histoire contemporaine, de la Dissidence, des luttes intestines des partisans du Gouvernement de Vichy et de la Résistance du général De Gaulle:

«HERMANCE

Je me souviens de cette affaire de Dissidence qui a fait que je n'ai pas vu mon dernier-né pendant 15 ans. Xénio est parti à la Dominique pour rejoindre De Gaulle. (...) Il s'était engagé en Dissidence (...)

Sété an tan lamiral Robè... En septembre, 1939, ou 1940, je crois...»<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Mémoire des Isles, Maman N. et Maman F., op. cit., p. 13.*

<sup>104</sup> *Ibidem, pp. 60-61.*

Aure, elle aussi, n'a pas peur de l'Histoire récente et accuse:

«Il y en a qui disaient que l'Amiral Robert faisait du bien à la Martinique! Ils disaient que c'est lui qui a montré aux gens la manière de travailler et qu'on ne savait plus comment s'y prendre! Moi, je dis que le Martiniquais n'a pas attendu Monsieur Robert — ce grand bwa-bwa-là— attendu Monsieur Robert — ce grand bwa-bwa-là— pour savoir faire les choses et pour survivre quand il n'y a rien!»<sup>105</sup>

Aure souligne la créativité indigène, son art de vivre et survivre et, en chantant la chanson «bouch nou oxydé...»<sup>106</sup>, elle conclut son jugement sur cette période de souffrance, de carnage et de famine avec une formule frappante de beauté et d'ironie douloureuse:

«Notre bouche est oxydée! L'antillais aime trop à se moquer de sa propre faim!»<sup>107</sup>

La sobriété métaphorique du théâtre d'Ina Césaire rend son texte plus transparent que celui d'Aimé Césaire, plus doux, plus rassurant. L'art, même s'il n'est pas mis au service de l'idéologie, est toujours un moyen de perfectionnement moral. Ina Césaire l'a compris et sans cacher le drame de son peuple offensé et humilié, proche de l'Histoire, mais suffisamment éloignée de la diatribe, ne veut pas faire de son théâtre un chantier de révolutionnaires.

*L'Enfant des Passages ou La geste de Ti-Jean* est un vrai chef-d'oeuvre du conte antillais sous la forme de théâtre. L'auteur nous en offre une édition bilingue en français et en créole, ce qui témoigne de ses préoccupations ethnologiques de mise en valeur du créole, sans perdre de vue le grand public francophone. Cette pièce, que l'auteur à plusieurs reprises appelle «conte», «récit», est composé d'une galerie de personnages, à proprement parler d'*actants* allégoriques, vides de psychologie comme ceux d'Aimé Césaire. Ti-Jean,

---

<sup>105</sup> *Mémoires des Isles, Maman N. et Maman F., op. cit., p. 60.*

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

le protagoniste, est une espèce de *picaro* qui fait un voyage initiatique au pays de l'imaginaire, qui dépasse tous ses handicaps et finit par réussir dans l'ascension sociale. Ti-Jean et «La Bête à 7 têtes», sortie du bestiaire commun à plusieurs peuples, ici symbole de la tyrannie et de la répression coloniale, constituent les figures les plus riches de cette pièce. «Le Voleur» est un *Négropolitain*<sup>108</sup>, un Noir immigré qui s'est laissé contaminer par les mauvaises habitudes du cambriolage européen, et, rentré à la Martinique, est devenu un parasite, un inadapté. Le néologisme «Négropolitain» porte dans la lecture sociologique d'Ina Césaire un contenu sémantique très péjoratif dans la mesure où il exprime le côté le plus négatif de l'assimilation. «L'Inversé» est pareillement un actant important dans cette *geste* de sublimation des refoulements sociaux car il métaphorise l'hétérogénéité des cultures et en même temps leur relativité de valeurs. Le charme poétique et philosophique de cette pièce ou de ce récit passe exactement par cette *inversion* de valeurs de la part de «L'Inversé» et de Ti-Jean, qui les pousse à considérer le monde de l'autre comme un royaume de fous.

Dans ce voyage initiatique, dans ce jeu constant de miroirs de «l'Homme Immortel», symbole du temps cyclique et de «l'ennui de l'éternité», et de l'homme aux prises avec la réalité sociologique environnante, l'humour adoucit les antinomies sociales et existentielles par des effets poétiques très réussis:

«L'HOMME IMMORTEL

Je suis de tous les temps et j'ai oublié la  
différence entre la lueur et la  
sueur, entre le sein et le pain, entre l'humour  
et l'amour»<sup>109</sup>.

Et sombrant dans une profonde rêverie, il ajoute:

«De temps en temps, le temps prend son temps.  
Seuls les âges s'en moquent, bafoués par l'éternité.  
L'histoire doit toujours se taire et attendre»<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *L'Enfant des Passages ou La geste de Ti-Jean, op. cit.*, p. 60.

<sup>109</sup> *Ibidem*, 73.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

Doit-elle *attendre*, l'Histoire? Faudra-t-il accélérer son rythme? Sera-t-il souhaitable de laisser vivre la «Bête à sept Têtes»? Ina Césaire, par la voix de «l'Homme Immortel», paraît reprendre l'élan poétique de son père, mais, au lieu de donner des réponses toutes faites à ces questions embarrassantes, elle préfère se poser d'autres questions d'ordre moral dont la portée sociologique, politique et anti-colonialiste ne peut être pourtant ignorée:

«Qui dira la vacuité de l'orgueil? Qui dira la vanité de la domination? Qui dira la naïveté des grands? Qui dira, sinon moi qui ne dis jamais rien, la haute, l'intense imbecillité de leurs haines mesquines, de leurs haines étroites et décapantes, haines égarées dans l'*insularité* de ce monde minuscule, tournant comme des bêtes prises de folie dans leur cage auto-forgée, haines obscures et destins brillantes, haines brillantes et destins obscurs, antithèses de la vie et du rire créatif» <sup>111</sup>.

Comme le héros d'Aimé Césaire, le protagoniste de *L'Enfant des Passages*, Ti-Jean, est un jusqu'au-boutiste, il finit par tuer la «Bête à sept Têtes» délivrant son pays de la «nuit éternelle» <sup>112</sup>.

Désormais le Banquet de confraternisation collective est possible. Tous les animaux du bestiaire, ainsi que les personnages humanisés du conte antillais apparus lors du spectacle, sont invités. Ti-Jean l'Horizon devient une figure emblématique. Ce «nègre oublié» <sup>113</sup> est un nouvel horizon pour «ces mondes parallèles qui foisonnent par ici» <sup>114</sup>. Il a exorcisé la mort de sa mère en brûlant sa case misérable. Par ce geste, plutôt d'un exorciste que d'un révolutionnaire, «le vieux monde est mort» <sup>115</sup>. Le message dramatique d'Ina Césaire,

---

<sup>111</sup> *L'Enfant des Passages ou la geste de Ti-Jean*, op. cit., p. 60. C'est nous qui soulignons.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

raffiné, emblématique, féminin, dit, pourtant, comme celui d'Aimé Césaire, la jouissance de la *Négritude* à la recherche de son identité ethnique.

\*

\*        \*

Est-ce un péché d'être *nègre* ou d'être *noir*? Dans la symbologie des couleurs en Occident *le noir* est une couleur noble, de deuil, de *cérémonie*. L'art nègre, la musique nègre, la danse nègre qui pénètrent partout la culture occidentale et offrent à l'Europe de nouvelles conceptions artistique de sculpture, de peinture, de nouveaux rythmes, sont bel et bien l'espoir d'un humanisme possible, d'une anthropologie de la fraternité universelle;

#### «LE REBELLE

Je suppose que le monde soit une forêt. Bon!  
Il y a des baobabs, du chêne vif, des sapins  
      *noirs*, du noyer *blanc*;  
je veux qu'ils poussent tous bien fermes et  
      drus,  
différents de bois, de port, de couleur,  
mais pareillement pleins de sève et sans que  
      l'un empiète sur l'autre (...)»<sup>116</sup>

Au nom d'une Esthétique du *Divers* et d'une Ethique de *l'Universel*.

*Ferreira de Brito*

#### BIBLIOGRAPHIE

L'inventaire bibliographique sur l'oeuvre d'Aimé Césaire a été déjà fait, en 1975, par Aliko Songolo, professeur de littérature africaine, antillaise et française à l'Université de Californie lors de sa soutenance d'un doctorat d'état à l'Université de Iowa d'où est issu l'ouvrage *Aimé Césaire, Une Poétique de*

---

<sup>116</sup> *Et les chiens se taisaient, op. cit.*, p. 57. C'est nous qui soulignons.

AIMÉ CÉSAIRE ET INA CÉSAIRE

*la Découverte*, Paris, L'Harmattan, 1985. Nous nous limiterons donc à l'actualiser avec des ouvrages essentiels que nous avons consultés.

*Aimé Césaire ou l'Athanor d'un Alchimiste. Actes du premier colloque international sur l'oeuvre littéraire d'Aimé Césaire, Paris, 21-22-23 novembre 1985*, Paris, Editions Caribéennes, 1987.

Cet ouvrage collectif réunit 36 communications sur son oeuvre, constituant dans son ensemble le meilleur éventail critique de la poésie et du théâtre césairiens.

BLEROLD, Alain — *Négritude et Politique aux Antilles*, Paris, Editions Caribéennes, 1981.

KASTELOOT, Lilyan; KOTCHY, Barthélemy — *Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre, précédé d'un texte de Michel Leiris*, Paris, Présence Africaine, 1973.

KASTELOOT, Lilyan — *Césaire*, Paris, Seghers, Poètes d'Aujourd'hui, 1979. Cet ouvrage est mentionné par Aliko Songolo, mais son titre n'est pas exact.

MBOM, Clément — *Le Théâtre d'Aimé Césaire*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

OWUSU-SARPONG, Albert — *Le temps historique dans l'oeuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, Canada, Ed. Naaman, 1986.



## « POÈTES BIEN-DISANTS, POÉSIE MAUDITE »<sup>1</sup>

«(...) Le siècle si décrié fut, théoriquement, le siècle poétique le plus complet (...). La responsabilité et la maîtrise du poète sont affirmées par une forme qui permet à l'être parlant d'intégrer, de *connaître* une parole dont de tout temps il ne fut que le médiateur (...). Connaître la Parole n'est point l'exploiter. Il faut découvrir son organisation, sa syntaxe (...) Il faudrait mener la Parole et non plus la subir (...)»<sup>2</sup>

JEAN ROUDAUT

«(...) J'accorderai plus d'importance à l'absence de certains genres, dont une bonne partie de la réputation est justement fondée, à tort ou à raison, sur l'expression littéraire qu'ils ont donné au sentiment d'amour. L'une de ces absences est de taille, c'est celle du genre poétique dans sa totalité (...)»<sup>3</sup>. Ao deplorar, no âmbito de um colóquio sobre o Amor em França de 1760 a 1860, a ausência total de comunicações respeitando as produções poéticas na segunda metade do séc. XVIII, Christian Croisille coloca, uma vez mais, de

---

<sup>1</sup> Este breve trabalho de síntese pretende apenas sugerir algumas linhas de leitura para um repensar da produção poética no século XVIII, em França. Um trabalho mais aprofundado foi desenvolvido no âmbito de um estudo por nós consagrado às composições elegíacas do maior poeta lírico do séc. XVIII: André Chénier.

<sup>2</sup> ROUDAUT, Jean — *Les logiques poétiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers du Sud. Les Inconnues poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle», Marseille, 46<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 350, 1959, pp. 10-32. A citação é da p. 30.

<sup>3</sup> *Aimer en France 1760-1860* (Tome II), «Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand» (recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard), Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1980, p. 110.

forma pertinente, aquilo que muitos críticos têm vindo a salientar: o ostracismo a que a poesia do séc. XVIII tem sido votada, o quase desprezo por toda uma criação que foi abundante, variada e até mesmo profunda. Por isso mesmo importa analisar toda a dimensão dessa profundidade e perguntar qual foi, afinal, o estatuto assumido pela palavra poética no século dos enciclopedistas.

Num artigo publicado em 1979, Edouard Guitton escolhe o ano de 1778 como um ano-charneira na história da poesia do século XVIII: «(...) Mort et Renaissance. L'avenir de la poésie, lui, s'enfantait dans le silence et le secret, par l'écriture encore grossière d'un collégien, dans une modeste imitation en vers d'un passage d'Homère et d'un autre de Virgile (...)»<sup>4</sup>. Com efeito, 1778 permanecerá enquanto ano simbólico: é o ano da morte de Voltaire (1694-1778) e de J.-J. Rousseau (1712-1778), o ano dos primeiros ensaios tímidos de André Chénier (1723-1794), o maior poeta elegíaco do século. À sua volta, o acordar da elegia<sup>5</sup>, o aumento fulgurante das produções de carácter descritivo e didáctico<sup>6</sup>, o pôr em causa da noção tradicional de género. Ele próprio testemunhará o impulso crescente da

---

<sup>4</sup> GUITTON, Edouard — *La poésie en 1778* in «Revue du Dix-Huitième Siècle: L'Année 1778». Paris, Ed. Garnier Frères, n° 11 (spécial), 1979, pp. 75-86. A citação de pág. 76.

<sup>5</sup> Importa lembrar nomes como os de Fontenelle (1657-1757): *L'Amour Nové ou Elégie du ruisseau à une prairie*, Rivarol (1753-1801): *Le berger lappon*, Legouvé (1782-1816): *Chute des Feuilles*, *La demeure abandonnée*, *Le Bois détruit*, *Le Poète mourant*, *Le Souvenir*, *La Promesse*, Carbonnières (1755-1817): *Elégies*, Lebrun-Pindare (1729-1807): *Les Avantages de la Vieillesse*, *L'Envie*, *L'Enthousiasme*, *Les Conquêtes de l'Homme*, Marie-Joseph Chénier (1764-1811): *La Promenade* e, o mais importante de todos, André Chénier que atinge com as suas *Elégies* um dos pontos culminantes do século, a nível da poética da melancolia.

<sup>6</sup> Pensamos sobretudo em Saint-Lambert (1716-1803) com *Les Saisons* precedidas de um *Discours sur la Poésie*, em Berins (1715-1794) com *Les Saisons* e *Les Quatre parties du Jour*, em Sedaine (1719-1797) com *Le Veudeville*, em Delille (1738-1813) com *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*, um tratado de física versificado *Trois règnes de la Nature* e ainda *L'Homme des Champs* ou *Les Géorgiques françaises*, em Roucher (1745-1794) com *Les Mois*, em Rosset (1708-1788), *L'Agriculture* ou *Les Géorgiques françaises*, em Lemierre (1733-1793) com *La Peinture* e *Les Festes*, em Watelet (1718-1786) com *L'Art de peindre*, em Helvétius (1715-1771) com *Le Bonheur*, em Racine (1692-1763) com o seu didactismo religioso: *Les Larmes de la Pénitence*, *Le Grâce* e *La Réligion*.

tradição pastoril <sup>7</sup>, a atracção evidente pela poesia dita «fugitive» <sup>8</sup>, o domínio cada vez mais visível da sensibilidade sobre a razão. Mas se bem que a influência dos poetas ingleses e dos alemães seja já nítida (pensa-se essencialmente em Young, Richardson, Gray, Blake, Schelley, Ossian, Goethe — a sua poética, mais livre e «sensível» espraia-se em acentos pré-românticos de individualismo crescente), a verdade é que os obstáculos e as deficiências que se notam na poesia desta época são ainda reflexos de um servilismo e de uma fidelidade a esquemas rígidos de normas e de regras. A preocupação com uma escrita clara e precisa, a sujeição à ditadura da «bienséance» contribuem para o empobrecimento fatal da linguagem; a proscricção de termos técnicos, a rejeição de vocábulos ditos «bas» e de outros que relevam do «patois» conduzem os autores a toda uma série de construções metafóricas e perifrásticas que levam a escrita poética para bem longe do caminho de simplicidade preconizada: «(...) Ne jamais nommer, règle d'or de la poésie d'après Rivarol, pourrait être un excellent principe s'il aboutissait à «nommer non la chose mais l'effet produit» grâce à l'image; le précepte est une catastrophe quand il conduit en fait à désigner la chose par un recours à des métaphores stériotypées (...)» <sup>9</sup>.

Mas este recurso a esquemas convencionais e estereotipados é sobretudo evidente nos primeiros anos do século. A eclosão do lirismo pessoal esconde-se sob a frieza, a pomposidade, o prosaísmo de

---

<sup>7</sup> As *Poésies Pastorales* de Fontenelle, *Les Tourterelles* de Desforgeries-Maillard (1699-1772), *La Mort d'Abel* de Legouvé (1764-1812), os *Idylles* e as *Bucoliques* de André Chénier, *Le Dernier Homme* de Cousin de Grainville (1746-1805), os *Saules* de J.-François Ducis (1733-1816), os *Idylles* de Berquin (1749-1791, de Gesner (1730-1788), são exemplo evidente do que afirmará Robert Sabatier: «(...) On reste loin de Théocrite, de Bion, de Moschus, de Virgile, d'Ausone, mais *Les foresteries* et *Idyllies* de Vauquelin de la Fresnaye définissent bien le genre. C'est, nous l'avons dit, Gessner qui l'a renouvelé en redonnant de la pureté et de l'authenticité aux sentiments naturels et en trouvant une moralité originale dans la passion. (...)» in *Histoire de la poésie française. La Poésie du Dix-Huitième Siècle*, Paris, Ed. Albin Michel, 1975, p. 195.

<sup>8</sup> São revelantes os nomes de Saint-Lambert (*Poésies Fugitives*), Corsembleu de Desmahis (1722-1761) com as suas *Pièces fugitives*, Delille com as suas *Poésies fugitives*, Laclos (1741-1803) editando *Poésies Fugitives* em 1783 e ainda Collin d'Harleville (*Poésies fugitives*).

<sup>9</sup> DIDIER, Béatrice — *Histoire de la Littérature française. Le XVIII<sup>e</sup> siècle (1778-1820)*, Paris, Ed. Arthaud, 1977, p. 225.

inúmeras composições (todos os géneros estão representados nesta poesia do início do século: poesia épica <sup>10</sup> poesia satírica <sup>11</sup>, poesia elegíaca, poesia descritiva e didáctica, lirismo pessoal e lirismo religioso <sup>12</sup>), que sucumbem perante a rigidez dos cânones clássicos, o império de múltiplos censores, herdeiros de Boileau e da sua *Art Poétique*, o recrudescimento da filosofia de Descartes, os entraves criados pelo desenvolvimento crescente do espírito filosófico, a proliferação dos salões que cultivam o «jeu d'esprit» em detrimento da sensibilidade. À recuperação de formas poéticas antigas — a ode, a canção, a sátira, a elegia, o epigrama, a epístola, a pastoral — corresponde ou parece corresponder uma certa cristalização do conteúdo, o que leva Maurice Nadeau a afirmar no prefácio de uma antologia consagrada a este século: «(...) Si, en revanche, on donnait au mot poésie le sens qu'il a pris aujourd'hui le volume que nous offrons au lecteur contiendrait surtout de la prose. On n'y verrait pas Voltaire, mais Diderot, Montesquieu pour certains passages de *Grandeur et décadence des Romains*, le Présidente de Brosses peut-être, Marivaux sans doute et à coup sûr Chamfort et Laclos, Rousseau et l'auteur de *Paul et Virgine*, Restif en ses meilleurs pages et Sade tout entier. Bref, tous ceux dont l'écriture excède la simple traduction en idées et en sentiments du langage qu'ils emploient et qui se signalent par une vibration, un au-delà du sens, un horizon vers lequel elle marche

---

<sup>10</sup> Voltaire será, sem dúvida alguma, um dos grandes poetas épicos deste século com *La Henriade* e *La Pucelle*. Mas inúmeros são os que cultivam a epopeia e os poemas históricos sem, no entanto, se conseguirem libertar de um estilo declamatório e pomposo (cf. Robert Sabatier, *op. cit.*, pp. 109-110).

<sup>11</sup> A nível satírico apontaremos Grécourt (1683-1743) com as suas sátiras contra os jesuítas *Bibliothèque des Damnés* e *Philotanus*, François Gacon (1667-1721) com *Homère Vengé* e *L'Anti-Rousseau*, Sénécé (1643-1737) com *Satires nouvelles*, Voltaire com *Le Pauvre Diable*, *Les Chevaux et les Anes*, *L'Hypocrisie*, *Les Cabales*, *Les Systèmes*, *La Vanité*, *Le Marseillais et le Lyon* e ainda as epístolas de carácter satírico *Epître à Horace*, *Epître à l'auteur du Livre des Trois Imposteurs*, *Epître des Vous et des Tu* para já não falar de *Les Deux Siècles*, *La Crépinade*, *Le Préservatif*, *Le Mondain*, Gresset (1709-1777) com *Le Carême Interrompu*, *Le Lutrin Vivant*, *La Chartreuse*, Rivarol e a sua sátira contra *Beaumarchais*.

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) e o *Cantique d'Ezéchias*, Alexis Piron (1689-1773) e as suas *Poésies Sacrées*, Lefranc de Pompignan (1709-1784) e os seus *Poèmes Sacrés*.

sans jamais l'atteindre (...)»<sup>13</sup>. Sem pretendermos contestar na sua totalidade as afirmações de Nadeau, cremos no entanto que este autor esquece o que Jean Roudaut afirma ser uma das preocupações essenciais dos poetas do século XVIII: desde a *Querelle des Anciens et des Modernes*, que inicia o século, até à tomada da Bastilha, a história da poesia é fundamentalmente, um longo percurso de reflexão sobre o próprio poder da palavra poética. Ao recusarem os «jeux de hasard» e ao preconizarem os «jeux d'esprit» que desenvolvem com uma mestria implacável, os poetas deste século pretendem possuir o domínio de um verbo, hipótese única vislumbrada de domínio do mundo: «(...) Si nous ne pouvons rien sur le monde (sa reconstitution n'est pas au prix d'un travail mécanique) ni rien sur l'homme (dont les sens limités et multiples sont les témoins de sa faiblesse) nous pouvons tout sur le langage qui est notre lien avec le monde (...)»<sup>14</sup>.

Afastamo-nos assim pouco a pouco de muitos poetas, presas fáceis de um estilo dito neoclássico que prima pela sua grandiloquência e inverosimilhança, pela abundância de alegorias e perífrases mitológicas, por um vocabulário retórico e abstracto, por uma artificialidade pomposa e declamatória: em nome da razão e do bem-senso, exigir-se-á uma linguagem de ordem, de simplicidade e de clareza. Aproximamo-nos então dos Gramáticos do séc. XVIII, verdadeiros apóstolos da analogia universal. O relevo por eles dado à arquitectura do discurso versificado, à ordenação rígida de cada uma das partes do poema, a preocupação de estabelecerem a relação íntima entre o som e o sentido de cada palavra, inscreve-se, indubitavelmente, num século que é, antes de mais, vertigem de descobertas científicas e tecnológicas, ânsia enciclopedista de catalogar, de determinar, de nomear ... para dominar. Dominar a palavra e sobretudo a palavra poética — a única capaz de veicular o acesso ao paraíso perdido, à tal «langue des Rois» — será assim também desvendar o enigma do mundo das correspondências. O grande movimento neológico do século (visível sobretudo em torno de 1750), as hipótese inúmeras

---

<sup>13</sup> In «Anthologie de la poésie française. Le XVIII<sup>e</sup> siècle», Tome 7 (sous la direction de Robert Kanfers et Maurice Nadeau), Lausanne, Ed. Rencontre, 1967, p. 14.

<sup>14</sup> ROUDAUT, Jean — *Poètes et grammairiens au XVIII<sup>e</sup> siècle (Anthologie)*, Paris, Ed. Gallimard, 1971, p. 29.

e variadas de palavras híbridas (de que A. Chénier será testemunha e actor), o gosto pelos termos novos e inventados, são sinónimo, para os enciclopedistas, de reflexo analógico e da necessidade de criar a série, ocultando assim as descontinuidades. Mas para os gramáticos, as inúmeras criações e recriações lexicais são tentativas múltiplas de penetrar a lógica de um discurso que repousa não tanto na analogia mas sobretudo na reflexão. Para além de todo um índice de teatralidade, de toda uma carga de estereotipo poético que os epigramas, os enigmas, os madrigais possam conter, há, sem dúvida alguma, nesta prática do «mot d'esprit» a vontade — ainda que inconsciente, em muitos poetas — de descobrirem hipóteses novas de associações de palavras que os conduzam a um elevado grau do domínio da linguagem. Mas esse desejo é quase sempre imperceptível e por isso eles serão apenas «escravos libertos»: «(...) S'enthousiasmer sur des idées générales, orchester des figures de rhétorique, Lamotte y a échoué, mais Jean-Baptiste Rousseau y est estimable cependant que Lefranc de Pourpignan et même Ecouchard-Lebrun préfigurent Lamartine et Hugo. Seulement ces lyriques avaient jeté par dessus bord la plupart des interdits de leur temps et, moqués des philosophes, avaient consenti à simuler le délire des prophètes. Ceux-là ne se sont pas intéressés aux problèmes du langage et par là même ne sont que des esclaves libérés; ils ont rompu avec le raisonnement méthodique, mais comme ils sont encombrés des chaînes du langage conventionnel, il n'y a pas en eux la moindre trace d'invention verbale (...)»<sup>15</sup>. Nas palavras de Léon-Gabriel Gros adivinha-se já o drama de muitos poetas que, à medida que uma nova sensibilidade investe horizontes, até então dominados pelo prosaísmo enciclopédico e pelo positivismo cartesiano, se debatem — ingloriamente — nas teias de uma linguagem fechada e convencional, incapaz de traduzir todo o mundo das sensações e dos sentimentos. Este falhanço poético torna-se evidente na redução a que os poetas sujeitam as imagens: Rivarol denuncia, com toda a pertinência, a não adequação da linguagem à imaginação ao salientar a pobreza das metáforas dos poetas franceses em relação

---

<sup>15</sup> CROS, Léon-Gabriel — *Poésie bien disante, poètes maudits*, in «Cahiers du Sud. Les Inconues Poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle», Marseille, n<sup>o</sup> 350, 46<sup>e</sup> année, 1959, pp. 6-7.

à dos autores estrangeiros, mais elaboradas, profundas e concisas. Tal divórcio é bem visível nas longas construções didáticas e descritivas em que o século é pródigo. Seduzidos pelo grande Buffon, muitos são aqueles que pretendem elaborar amplas descrições da natureza, autênticos tratados sobre a agricultura, sobre as estações do ano, sobre os jardins, sobre a pintura. O didactismo poético do século XVIII que é, essencialmente, descritivo, anseia assim acompanhar o progresso dos estudos científicos e sobretudo o avanço verificado no domínio das ciências da natureza: Delille (1738-1813) com os seus *Jardins ou l'art d'embellir les paysages*, com o seu tratado de física versificado, *Trois règnes de la Nature*, com *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, conhece um imenso sucesso. Roucher (1745-1794) com *Les Mois* (1718-1786), com *L'Art de Peindre* e Lemierre (1733-1793) com *La Peinture* protagonizam um êxito menor mas nem por isso deixam de ser lidos e apreciados. Hoje, a unanimidade da crítica pronuncia-se contra um certo uso e abuso de dissertações científicas, contra um estilo demasiado elaborado, contra as descrições demasiado monótonas, contra os amplos conceitos retóricos, contra os jogos de antíteses rebuscados, contra as sucessivas notas discordantes. Deles, crê-se poder justificar o que Robert Sabatier afirmou a propósito de Delille: «(...) Mais les cultivateurs modernes de Delille ont quelque chose des bergers de Fontenelle. Ils respirent l'air des bibliothèques et non celui des champs (...)»<sup>16</sup> e o que Mme du Deffand iria confessar sobre o poema *Les Saisons* de Saint-Lambert (1716-1803): «(...) Il croit regorger d'idées et c'est la stérilité même; et sans les roseaux, les ruisseaux, les ormeaux et leurs rameaux, il aurait bien peu de choses à dire (...)»<sup>17</sup>.

Estamos pois no domínio de uma pretendida «anti-poesia», mais preocupada em descrever e nomear o objecto do que em sugerir-lo. Nos antípodas do que afirmará Mallarmé e, com ele, toda a estética simbolista.

Mas se é verdade que o impulso didáctico e descritivo prefere a alegoria e a mitologia petrificadas à linguagem criadora de símbolos,

---

<sup>16</sup> SABATIER, Robert — *Op. cit.*, p. 130.

<sup>17</sup> Referido por SABATIER, Robert — *Ibidem*.

também não é menos verdade que todos estes «poèmes fleuves» vão, com a sua obsessão descritiva, contribuir não só para uma revitalização da paisagem — a monotonia descritiva nem sempre impede uma transformação poética da natureza que toda a doutrina romântica aproveitará, — mas também para um certo apuramento estilístico que as descrições sistemáticas favorecem.

Seja como for, o divórcio é grande entre o desejo e a execução e, presos às «contraintes» versificatórias, às regras impostas pela rima e pelo metro, à desconfiança por tudo quanto seja «bizarro» e «hardi», os autores eternizam em formas herdeiras da poética tradicional, o artifício e o convencionalismo: a epístola<sup>18</sup>, que conhecerá uma excepcional divulgação, transforma-se em verborreia inútil e gratuita, em «bavardage prosaïque»; os epigramas<sup>19</sup> que, como vimos, ilustram a vocação «teatral» da sociedade, manifestam, obviamente, uma certa frivolidade, um certo tom mordaz e vivo, alguma delicadeza e espírito penetrante; a ode<sup>20</sup>, de lirismo subtil, servirá de pretexto a amplas discussões filosóficas e afastar-se-á cada vez mais de Horácio e de Píndaro. Ainda que o culto da sensibilidade e a expressão legítima dos sentimentos procure — por momentos — ultrapassar as barreiras de um estilo impróprio, as criações poéticas assumem quase sempre o carácter frio e convencional de amplos exercícios de retórica.

«Certes, ce type de poésie peut paraître facile ou simple: mais quel art, quelle maîtrise dans la simplicité! Fausses confessions sans

---

<sup>18</sup> Pensamos nas *Epîtres* de J.-B. Rousseau, nas *Epître à feu M. Melon* e *Sur la Volupté* de Grécourt, nas *Epître à Claudine ou Chanson de la rose* e *Epître à Corinne* de Gentil-Bernard (1710-1775), nas *Epître sur l'Indépendance* e *Epître à mes dieux pénates* de Bernis, na *Epître au peuple* de Thomas (1732-1785).

<sup>19</sup> De J. Baptiste Rousseau (*Epigrammes*) a Lebrun-Pindare (*Epigrammes*) passando pelos epigramas libertinos de Alexis Piron, pelos *Epigrammes* et *pièces mêlées de Sénèque* e os *Epigrammes* de Voltaire.

<sup>20</sup> São de salientar as odes de Houdar de la Motte (1672-1731): *Ode sur l'Émulation*, *La Mort de Louis XIV*, *La Paix*, de Lagrange-Chancel (1677-1758): *Ode à la Princesse de Conti*, *Philippiques*, de Voltaire: *Ode sur le voeu de Louis XIII*, *Ode sur le malheur du temps*, de Racine: *Odes Sacrées*, de Grasset: *Ode sur la patrie*, de Thomas: *Ode sur le temps*, *Ode à Herault* de Séchelles, *Ode sur les devoirs de la Société*, de Chamfort: *Ode sur la grandeur de l'homme*, de Lebrun-Pindare: *Ode aux Français*, *Ode sur le vaisseau le vengeur*, *Ode sur le tremblement de terre de Lisbonne*.



doute, ou du moins vérité «artialisée» selon de mot de Montaigne, où les réminiscências dos modelos latinos recobrem sem cessar a impressão pessoal sem nuir jamais à l'autenticidade do acento. Ce n'est point là un début, c'est, dans les limites étroites d'un âge, la jeunesse, et d'une classe, l'aristocratie, l'épanouissement d'un mode lyrique appelé par les circonstances.

A y bien regarder, la personnalisation envahit alors tous les domaines de la poésie. Ce sera la revanche posthume de Rousseau sur Voltaire (...)»<sup>21</sup>: assim se refere Edouard Guitton a toda uma corrente poética que invade o século e que se torna mais notória à medida que nos aproximamos da Revolução. Entenda-se não só o grande sucesso da poesia dita «fugitive» mas ainda todo um conjunto de composições filiadas numa tradição poética pastoril: pensamos, essencialmente, nos *idílios*, nas *elegias*, nas *poesias heróicas* e nas *cantatas mitológicas*.

A poesia dita «fugitive» encontra ainda eco em pequenas composições elaboradas para festejar um acontecimento galante; são cumprimentos, bilhetes sedutores, votos para uma festa. Dorat (1734-1780) com *Mes Fantaisies* e Bertin com *Mes rêveries: contenant Erato et l'Amour, poème: suivi des riens*, são dignos representantes de uma escrita que, como é óbvio, prima pelo seu tom de frivolidade, galanteria e até mesmo libertinagem. Mas é através dela que irão passar os primeiros acentos confessionais e a primeira nota de melancolia que os poetas elegíacos saberão aproveitar.

A reabilitação das paixões e do sentimento, na esteira de toda a filosofia sensualista vai favorecer uma nova psicologia, marcada (por vezes) por laivos mais sensuais que sentimentais, mais eróticos que amorosos. Ora, tal metamorfose vai estar na base de um primeiro romantismo já bem visível nas obras do Abbé Prévost, de J.-Jacques Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, e que se perpetua na introdução em França dos poemas de Ossian, na grande voga do género trovadoresco, no cântico das ruínas e dos túmulos, no recuperar da antiguidade greco-latina, na procura consciente de exotismo, na influência crescente dos românticos ingleses.

As *poesias bucólicas*, os *idílios*, até mesmo os *poemas heróicos* são reflexos óbvios daquilo a que Robert Sabatier chamará então

---

<sup>21</sup> GUITTON, Edouard — *Art. cit.*, p. 83.

«la valse-hésitation»<sup>22</sup>: oscilando entre um excesso mitológico evidente, uma «falsidade» campestre que os afasta de Teócrito e até mesmo de Bion, de Moschus e de Virgílio, e um desejo evidente de expressão lírica e sentimental, também eles irão permitir a infiltração de uma dominante confessional e melancólica. Mas Gessner, de quem, por momentos, André Chénier nos parecerá legítimo discípulo, será dos únicos a elevar as composições campestres a uma dimensão de pureza, de sensibilidade e de autenticidade que elas raramente conhecerão neste século: a evocação de um tempo paradisíaco, as reminiscências de um universo edênico sacrificam ainda muito a uma retórica versificada e a um convencionalismo de tipos que impossibilitam a verdadeira ressurreição.

Acentos de intimidade infiltram-se aqui e ali nestas composições ainda muito cristalizadas: um tom crescente de melancolia se insinuará, a afastar cada vez mais de um ideal clássico de ordem e de razão. Sentimento difuso e confuso a investir formas limítrofes da própria elegia: os *idílicos*, os *poemas heróicos*, até mesmo as *epístolas* são exemplos de penetração, no universo poético, de toda uma ânsia confessional.

Aimé Feutry, «le sombre» (1720-1789), Colardeau, «le malade» (1732-1776), Malfilâtre, «l'ignoré» (1733-1767), La Harpe, «poète» (1739-1803), Bonnard, «le tendre» (1744-1784) e Gilbert «l'infortuné convive» (1750-1780) — eis alguns dos nomes a sugerir já o império crescente do sentimento sobre a razão, das «trevas» sobre a «luz». O primeiro, manifestando em *Les Tombeaux* a atracção evidente pelo lúgubre e pelo macabro; o segundo, associando à imitação de Gessner e de Thompson (*La Liberté*) a imitação de Pope com a sua *Epître D'Héloïse à Abelard*, de amplos acentos românticos, Malfilâtre ressuscitando a antiguidade com o seu belo poema mitológico *Narcisse dans L'île de Vénus*; La Harpe reproduzindo em *Les Regrets* um cântico de desilusão amorosa e sentimental; Bonnard cantando na *Epître à M. de Boufflers* e numa outra, *A un ami revenant de l'armée* todo o sentimento pela natureza; Gilbert celebrando a nostalgia do ser numa sociedade corrupta, em poemas de belos acentos líricos e dramáticos: *Plaintes du malheureux*, *Le Poète malheureux* e *Quarts d'heure de misanthropie* — todos eles abrirão à poética do século XVIII e sobretudo a André Chénier, os caminhos tortuosos do individualismo.

<sup>22</sup> Cf. SABATIER, Robert — *Op. cit.*, p. 100.

Onde, à dolorosa afirmação do ser se aliará o sentimento elegíaco de uma marginalização e de um exílio contínuos.

A «caution du moi» rousseuniana adivinha-se já nessa procura da sensibilidade enquanto espaço privilegiado de verdade e de síntese. Mas é sobretudo de Parny, de Bertin, de Leonard que André Chénier herdará uma certa liberdade de pensamento que irá orientar todo o seu ideal poético.

A irrupção na poesia de um lirismo autêntico será então prova suficiente da vitalidade de toda uma regeneração interior. Com efeito, são estes três poetas oriundos das ilhas (Bertin e Parny da ilha de Bourbon, Leonard das Ilhas Guadalupe) que traduzem com maior fidelidade, todas as pulsões profundas do ser, toda a linguagem elementar das paixões: o prazer, o desejo, a nostalgia, o sofrimento, o êxtase perante a natureza, o sentimento de impotência perante a morte, o próprio deleite da vida: («...») ils cultivent avec des grâces un peu molles non pas la mélancolie qui se répand en larmes sur les tombeaux, comme Colardeau et Feutry, mais une tristesse familière, plus intime, plus vraie, un courant élégiaque tendre et touchant déjà observé chez des poètes éloignés de tout romantisme, un Voltaire et un Saint-Lambert par moments, ou encore un Dorat. La principale influence dont ils sont marqués vient de Jean-Jacques Rousseau et surtout du Gessner des *Idylles* (...), afirmará ainda Sabatier<sup>23</sup>. Crê-se, no entanto, que essa corrente elegíaca encontra a sua expressividade máxima nos *Idylles* de Léonard (1744-1793): juntamente com as *Lettres* que contêm amplas descrições da sua ilha natal, com um romance inspirado na *Nouvelle Héloïse*, intitulado precisamente *La Nouvelle Clémentine*, com as *Lettres de Deux Amants* e com as *Stances sur le bois de Romainville*, os *Idylles* deixam vislumbrar toda a sensibilidade de uma natureza terna e melancólica, rica de exotismo e de pitoresco mas preenchida pelos sentimentos ténues e vagos de um amante de Virgílio, de Tibulo, de Safo e de Propécio. A esta comunhão, a esta nostalgia sonhadora e quase etérea opõem Bertin (1752-1790) e Parny (1753-1814) um sensualismo mais vigoroso, uma volúpia de sentidos mais intensa, uma alegria mais total. O que não exclui, de modo algum, um olhar vagamente «desenganado» que se pensa, a cada instante, sobre o amor e a traição da(s) amada(s), sobre a efemeridade dos sentimentos e da vida: os *Amours* de Bertin,

---

<sup>23</sup> SABATIER, Robert — *Op. cit.*, p. 207.

as *Poésies Erotiques* e as *Chansons Madécasses* de Parny encontrarão um eco evidente não só em Musset e Lamartine (que se confessará «de Parny») mas ainda nos belos poemas exóticos de Baudelaire e até mesmo de Nerval. Caberá a André Chénier a virtude de ter sabido perpetuar e até mesmo elevar uma tradição poética que, de Mimnerme a Calímaco e de Tibulo a Propécio e a Ovídio, de Bion a Moschus e a Gessner soube preservar toda a ingenuidade primeira de um sentimento sublime. Deste poeta, um dos maiores do século, Sainte-Beuve afirmará: «(...) Une voix pure, mélodieuse et savante, un front mobile et triste, le génie rayonnant de jeunesse et parfois l'oeil voilé de pleurs; la volupté dans toute sa fraîcheur et sa décence; la nature dans ses fontaines et ses ombrages; une flûte de buis, un archet d'or, une lyre d'ivoire; le beau pur, en un mot, voilà André Chénier (...)»<sup>24</sup>. Paul Dimoff, no início do nosso século, completará: «(...) Mais Bertin, Parny et Lebrun avaient presque uniquement consacré leurs élégies à chanter l'amour, ses plaisirs et ses pleines. André Chénier, lui, voulait, nous le savons, fixer dans les siennes le souvenir non seulement de ses joies et de ses souffrances amoureuses, mais encore de ses émotions les plus variées, et faire de son recueil un véritable journal de ses états d'âme sucessifs et contradictoires (...)»<sup>25</sup>.

Perante tais pressupostos, como poderemos nós manter a afirmação da aridez e da vacuidade lírica do século das luzes? Através da poesia descritiva e didáctica, através das produções ditas «fugitivas», através dos idílios, das epístolas, dos epigramas, das odes, das elegias, e dos poemas heróicos (isto, para não falarmos da epopeia e das fábulas) há toda uma imensa corrente de sensibilidade profunda que atravessa esta época e que irá encontrar em André Chénier a sua mais completa expressividade. A criação poética não percorre o século apenas enquanto «diversão inteligente»: assim como a superficialidade e a frivolidade dos costumes, a galanteria e a libertinagem serão essencialmente formas mascaradas de um certo desejo de absoluto, assim também, por detrás de todo um utensílio verbal crispado

---

<sup>24</sup> SAINTE-BEUVE — *Les Grands Ecrivains français* (études des Lundis et des portraits classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem), Paris, Lib. Gamier Frères, 1930, p. 88.

<sup>25</sup> DIMOFF, Paul — *La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution Française* (1762-1790), 3 vols., Paris, Lib. Droz, 1936-39, pp. 405-406.

e rígido, por detrás de um conteúdo aparentemente lúdico e vazio — adivinhando talvez a impossibilidade de libertação das exigências sociais — descobrimos sementes esparsas que irão germinar em plenitude quando a criação deixar de ser feita «por todos» para passar a ser feita «por um». Às «receitas» de convencionalidade solidária sobrepõem-se os «épanouissements» metafísicos do poeta: o «social» desintegrar-se-á e os escritores tornar-se-ão assim testemunhas privilegiadas da crise e da conseqüente ressurreição do ser.

Não convém, no entanto, iludirmo-nos: «...») Les poètes cherchent à composer un ensemble harmonieux, sans absolument rêver de dérègler leurs sens et d'atteindre des états extraordinaires qu'ils laissent aux mystiques et aux illuminés; sans tenter non plus d'inventer un langage, ni de donner un sens plus pur aux mots de la tribu: c'est l'affaire des linguistes, des philosophes dont les travaux sont si passionnants à cette époque. L'analogie universelle, ce n'est pas Delille ni Parny qui tentent de la découvrir, mais Court de Gébelin et des auteurs d'inspiration philosophique aussi opposée que Destutt de Tracy et Saint-Martin (...)»<sup>26</sup>. A chave do enigma reside sem dúvida também, num preenchimento quase total do horizonte de expectativas do público: estamos ainda longe da imagem do poeta «voleur du feu» e da concepção crítica do «fieri» poético.

Com efeito, parece não haver poetas malditos no século XVIII: a extrema abundância das produções resulta de um acordo quase perfeito entre os versificadores e os consumidores. O poeta não conhece o ostracismo: nem marginal nem marginalizado. Não lhe é pedido que crie a diferença, que individualize e particularize os conhecimentos. Apenas que perpetue, em expressões correntes, um determinado «status quo» social. Mas se pouco lhe é exigido, também pouco lhe será dado. A insegurança, a mediocridade material, a instabilidade — tais são as características que transformarão toda uma boémia literária em presa fácil daquilo a que, com toda a acuidade, Robert Darnton chamará «la psychologie du râté». Num importante estudo consagrado ao mundo dos livros no séc. XVIII, este autor, no capítulo intitulado: «Dans la France pré-révolutionnaire: des philosophes des Lumières aux «Rousseau des ruisseaux», tenta reflectir sobre o estatuto do escritor no século dos enciclopedistas, justificando o fosso que se instalará entre o «grand monde» da vida intelectual e todo um pro-

---

<sup>26</sup> DIDIER, Béatrice — *Op. cit.*, pp. 280.

letariado da literatura, devido a privilégios concedidos aos escritores «des sommets» em detrimento dos que pertencem aos «bas-fonds»: «(...) Pour expliquer pourquoi la bothème littéraire n'avait pas d'issues et pourquoi ses prisonniers sentaient une telle haine envers les grands, il faut dire um mot des modes de production culturelle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle — et ce mot est le terme que l'on rencontre partout sous l'Ancien Régime: privilège. Les livres eux-mêmes portaient des privilèges, accordés par la «grâce royale (...)»<sup>27</sup>. Nem todos são os escritores que participam da abundância burguesa; muitos serão aqueles cujas obras são perseguidas e condenadas pela censura (a publicação da *Encyclopédie* vê-se várias vezes interrompida). O direito à propriedade literária só existirá a partir de finais do século e exceptuando os enciclopedistas, a maior parte dos homens de letras estará condenado a viver de pensões e de gratificações. Se, por um lado, os membros da Academia reunidos em aristocracia de espírito irrefutável, promovem, com toda a evidência, a sua aliança com os «grandes» — D'Alembert e Voltaire defendiam essa fusão embora o primeiro, paradoxalmente, falasse já da democratização da «République des Lettres», — por outro lado, os que são contra a elite e este falso conceito de «nobreza» passam a integrar aquilo a que Darnton chamará «les rousseau des ruisseau» — uma franja de escritores que, a exemplo de Jean-Jacques Rousseau, denunciará — através das suas obras e dos seus libelos por vezes extremamente vulgares — as honras e riquezas de uma classe privilegiada, culpada de perpetuar à corrupção de todo um «modus vivendi»: «(...) Mais le prolétariat littéraire n'avait pas de situation dans la société. Ses pamphlétaires loqueteux ne pouvaient pas se dénomer eux-mêmes «hommes de lettres»: ils étaient tout juste de la canaille, condamnée aux greniers et aux gouttières, travaillant dans l'isolement, la pauvreté et la dégradation, et donc des proies faciles pour la psychologie du râté — une combinaison perverse de haine du système et de haine de soi-même (...)»<sup>28</sup>. Da corte aos «salons» e às «républiques des lettres», dos «salons» aos cafés, aos «musées» e aos «lycées», o caminho percorrido é aquele que levará de um mecenatismo régio — (muitas vezes nefasto),

---

<sup>27</sup> DARNTON, Robert — *Bohème, littérature et révolution. Le monde des livres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Col. Hautes Etudes, Paris, Ed. Gallimard, Le Seuil, 1983, p. 21.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 27.

passando, pelo formalismo inerente a uma instituição aristocrática ou burguesa, — a redutos democráticos, onde se privilegiam debates revolucionários.

Rejeitando o seu comprometimento na hierarquia social, do qual dependerá certamente a transformação do seu estatuto, muitas serão aqueles que denunciam o seu ideal de independência e de liberdade. A Revolução que irá destruir as academias, acabar com os privilégios, denunciar a hierarquia, fragmentar os «salons», adinhámo-la já nas exclamações tonitruantes dos cabarets e no ruído ensurdecedor do Procope, do Café da Régence ou «chez la Veuve Laurent» ou ainda «chez Gradot».

O movimento contestatário que surdamente se eleva proclama deveres e direitos: o dever de denunciar e de revolucionar; o dever que confere à missão do escritor um estatuto de sacralização. Mas também o direito de ver reconhecida a sua independência e o seu individualismo. Daí esse sentimento de exílio que muitos experimentarão ao acreditarem-se «párias» numa sociedade que, se não os rejeita, pelo menos os ignora.

Adivinha-se pois uma nova crise: é que a dissolução da «République des lettres» corresponderá não só à vontade — por parte do escritor — de afirmar, na criação, um individualismo cada vez mais total mas também à necessidade de fazer explodir «formas» de saber petrificado, quer elas signifiquem o império de uma tradição do género quer elas impliquem a fusão íntima entre a literatura e as disciplinas científicas.

O pôr em causa da antiga hierarquia dos géneros (a poesia descritiva pretenderá, contra Diderot e os puristas, que lhe seja concedido um estatuto de dignidade; até mesmo a contaminação entre o género didáctico e o modo descritivo parece implicar a criação de um novo espaço poético); a reflexão gerada em torno da sua própria divisão — nesta ânsia de sincretismo, um género «híbrido» conhece o esplendor por volta de 1760: falamos, como é óbvio, dessa ânsia de «metromania» que caracteriza o século e que leva La Harpe a afirmar: «C'est toujours dans les traductions qu'il faut chercher aujourd'hui nos meilleurs ouvrages»; o repensar da noção de género que um poeta desconhecido como Cournaud pretenderá ver substituída pela noção de «estilo» — o conceito de sublime, de simples, de sombrio e de gracioso opor-se-iam à classificação tradicional — toda esta revolução «estética» que se adivinha (a libertação do alexandrino, pela multiplicidade das cesuras e pela prática dos «rejets» e dos

«enjambements», a recusa dos esquemas rígidos de rima e de metro) Michel Delon tenta explicá-la num artigo deveras clarividente publicado em 1983 e intitulado precisamente «Savoir totalisant et forme éclatée»: «(...) L'émotion court-circuite l'analyse. L'intuition et le sentiment accèdent à une vérité que la réflexion ne parvient pas à reconstruire. La fragmentation formelle s'explique aussi par cette irréductibilité de la fiction et de la théorie (...)»<sup>29</sup>. A partir da análise de duas obras de carácter filosófico — *La Philosophie de M. Nicolas de Rétif de Bretonne* (1741-1816) e *De la Philosophie de la Nature* de Delisle de Sales (1734-1806), Delon percorre um itinerário que nos irá conduzir dos enciclopedistas e dos Ideólogos, seus legítimos sucessores, a todos os que aliam o interesse de um saber científico a uma vontade de afirmação do «eu». Entre materialismo e «deísmo», a crise sobrevém quando a afirmação do fragmentário contém já em si a nostalgia de uma unidade. A palavra filosófica que cataloga, que enumera, que sistematiza, que constrói, é um «arquipélago», no dizer de Delon: os conhecimentos são múltiplos, os modos discursivos empregues heterogéneos.

Como aceder à unidade? Onde encontrar essa palavra que será a súpula de todas as palavras e esse livro que será a súpula de todos os livros?

Por isso importa que as formas possam explodir, que a teoria se alie à ficção, que inúmeros e perpétuos sejam as vias que conduzem à verdade: «Le style renvoie au moi» ou talvez um outro modo de dizer a intuição do ser, aquilo que Michel Delon designará por «caution du moi».

Aberto o caminho que conduzirá à afirmação de tantas verdades quantos seres tem o universo: aproximámo-nos assim a passos largos do primeiro movimento romântico: «(...) D'un côté l'énumération construit une plénitude, de l'autre, elle constate une vacuité (...) La diversité n'est plus seulement la marque de l'erreur, elle peut devenir multiplicité des voies d'accès à la liberté (...)»<sup>30</sup>.

Múltiplos e inúmeros os percursos de acesso à liberdade e à verdade. Mas permanece o querer encontrar, no além de uma imensa

---

<sup>29</sup> DELON, Michel — *Savoir totalisant et formes éclatée*, in «Revue du Dix-Huitième Siècle. Au Tournant des Lumières. 1780-1820», Paris, Ed. Garnier Frères, nº 14, (spécial), 1982, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 21.



torre de Babel, o perfil que se adivinha utópico, de uma palavra *palavra primeira*; «Et puisqu'à l'origine il n'y avait qu'une seule langue entre les hommes, à l'époque où la connaissance de toute chose était indivise, ce sera par un long travail de dénombrement du divers, travail qui doit d'abord se faire par le langage, travail identique à celui du dénombrement des corps simples qui a permis d'en nomer avant même leur découverte, qu'on pourra peu à peu reconstituer la langue primitive qui sera aussi la langue finale (...)»<sup>31</sup>. Ao reproduzir com estas palavras o pensamento de um dos principais gramáticos do século XVIII — Court de Gébelin (1725-1789), Jean Roudaut procura assim justificar mais um dos inúmeros trajectos traçados pelos poetas na tentativa de encontrar a tal «langue des rois».

No prefácio de uma antologia dedicada aos poetas e gramáticos do século XVIII, Roudaut afirma a importância fundamental que tiveram as lógicas poéticas ao longo deste século. Pondo de parte, quanto a nós injustamente, as «démarches» poéticas — a quem ele reconhece o mérito de terem contribuído para uma certa clareza e pureza da linguagem, para um certo «raffinement» linguístico e para assegurar a manutenção de esquemas prosódicos e versificatórios mas a quem ele critica o fraco poder das imagens, a ausência de lirismo e a crença cega no carácter convencional da linguagem — Roudaut vê realizado nas sucessivas tentativas dos gramáticos — o Abbé Castel (1686-1745), o Abbé de Pons (1720-1783), Fabre d'Olivet (1767-1825), o Père Poncelet (1690-1753), Augustin de Piis (1755-1832), Court de Gébelin — o trabalho poético por excelência. A analogia universal não é, de modo algum, a única forma de conhecimento; o mundo da imaginação pode significar desordem e caos; por isso importa a organização do poema, a sua divisão em cantos, em estrofes, a sua hierarquia interna. Nessa «mise en ordre» consiste a reabilitação da criação poética: «(...) L'image ne naît pas seulement de la rencontre de deux termes plus au moins opposés (ce qui dépend, à proprement parler, de la faculté analogique) mais aussi du rapprochement de deux phrases, de deux paragraphes, ou de deux chapitres de l'oeuvre, ce qui normalement fait partie de l'esprit logique, de la capacité organisatrice (...)»<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> ROUDAUT, Jean — *Art. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 12.

Mas esta ordenação supõe ainda um trabalho prévio sobre a linguagem: desenvolvimento das palavras, associação dos vocábulos que apresentam sílabas em comum, formação de novos termos. Consciência de que as semelhanças fonéticas postulam sempre semelhanças no campo semântico ... Há pois uma relação íntima entre o som e o sentido: se dois ou mais vocábulos têm uma sílaba em comum, é porque têm uma significação geral comum. Interessante como nos aproximámos de Breton e da sua concepção do poeta essencialmente auditivo e não visionário; também de Joyce cujos neologismos repousam essencialmente num processo aliterativo. Só que à concepção arbitrária e convencional do signo linguístico irá opor Gébelin à sua concepção da palavra à imagem do objecto que evoca, à sua própria imagem fonética (os próprios sons devem reproduzir o ruído do objecto): toda a escrita é hieroglífica e toda a linguagem será iconográfica.

Dominar a linguagem será assim dominar o mundo: também Fabre d'Olivet suporá uma linguagem primeira que se degradou à medida que o homem se foi divorciando das coisas, afastando da natureza: o discurso lógico teria introduzido um fosso irreparável que só um importante trabalho de prospecção linguística irá ultrapassar. Nesta ordem de ideias, as ditas «contraintes» de ordem versificatória (a sujeição ao alexandrino, às rimas e aos metros rígidos, a própria aliteração) serão assumidas enquanto formas privilegiadas de associação do som ao sentido; longe de estiolarem a criação poética elas podem ser geradoras de novos encadeamentos, tanto a nível do pensamento (como o notou o próprio Valéry) quanto a nível de escrita: «(...) il est hors de doute que pour nos poètes beaucoup moins philosophes, la rime, la coupe, le nombre provoquaient de nouveaux enchaînements verbaux d'abord écrits puis, bien après, emplis de pensée ou liés à un contexte de façon à leur faire prendre un sens déterminé: textes qui parfois restaient totalement vides (...) mais qui parfois (...) prenaient un sens que le poète aurait été loin de supposer ni d'accepter (...)»<sup>33</sup>.

Dominar as palavras, a sua articulação, a sua associação será assim a única hipótese — para os poetas — de poder acompanhar os variados conhecimentos científicos, numa ânsia comum de dominar o cosmos: procurando, no além de uma lógica e de uma sintaxe

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 13.

discursivas, a descoberta de novas relações que permitam unificar o mundo, os gramáticos — referimo-nos essencialmente ao Abbé Poncellet e ao Père Castel — acreditam que só pela coordenação das diferentes sensações, só pela unificação das diferentes percepções é que poderemos atingir o mundo das correspondências. Nesta vontade de penetração do mundo dos sentidos falar-se-á — a nível experimental e muito antes de Swedenborg e Baudelaire — de um «cravo ocular» (tradução do visível no mundo sonoro e vice-versa), de um «cravo das cores», de um «orgão dos sabores» e de uma «música dos perfumes»: «les sons, les parfums, les couleurs se répondent» ou a procura através de um dominador comum — linguagem científica por excelência, a música — de toda uma unificação sensorial, única forma de superar o que se sente ser a «incomplétude» de uma linguagem. Muito antes de Verlaine, Augustin de Piis dirá: «On peut à la musique égaler l'art des vers». E André Chénier — fiel como sempre à sua devoção e ao seu culto poéticos, sentirá: «(...) Les langues premières, et senties par des peuples sous un beau ciel et entourées d'une nature vivante et forte, sont plus pittoresques, plus plénies d'onomatopées que les autres; parce que l'imagination tendre de ceux qui les créent... Ensuite elles passent dans l'alambic; on défigure les mots; ils ne peignent plus rien, mais on les garde traditionnellement (...)»<sup>34</sup>.

A linguagem primitiva será pois a linguagem poética por excelência: «(...) La prose n'existe que chez les peuples qui ont perdu le souvenir des motivations premières des signes dans leur langage (...)»<sup>35</sup>. Para além da dupla dimensão vertical e horizontal, a palavra poética é, essencialmente, onomatopaica. Pensamos, sem dúvida alguma, em Chénier e Brazais e no *Discours sur la langue et la poésie française* que é, a vários títulos, exemplo de clarividência: «Donc la poésie, enthousiasme divin, diffère essentiellement de la prose. Leur caractère est incompatible. La poésie anime et personnifie tout, elle embellit tout, et vit d'images et de hardiesse; la prose vit d'exactitude et de raison, il lui est impossible de tout peindre, elle

---

<sup>34</sup> CHÉNIER, André — *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des Lettres et des Arts*, in *Oeuvres Complètes*, Publiées par Gérard Walter, Col. de la Pléiade, Paris, Ed. Gallimard, p. 646.

<sup>35</sup> BRAZAIS, André Chénier — *Discours sur la langue et la poésie françaises*, referido por Paul Dimoff na obra supra-citada, pp. 346-352.

est obligé de s'astreindre aux mots propres et techniques, ou bien elle sort de ses limites, en se parant de lambeaux poétiques ... Mas cette haute poésie ne peut être appréciée et sentie que par un petit nombre très rare ... La langue française est simple, claire, directe à la pensée, impoétique peut-être dans la prose ordinaire; mais dans la poésie (...) elle devient une langue factice, d'un ordre très composé, et dont on ne peut limiter l'énergie ou l'élégance, parce qu'elle dépend du plus ou du moins de talent du poète; c'est la langue du génie, où les épilucheurs de grammaire et de syntaxe n'entendent rien, car il y a bien de la différence entre le purisme et la pureté de la langue (...)»<sup>36</sup>.

Que longe estamos de La Motte, de Fontenelle e de Voltaire: «Pour être bons les vers doivent avoir l'exactitude de la prose. Pour juger s'ils sont mauvais, mettez-les en prose». Apenas Fénelon e o Abbé Dubos, com a sua estética «de la persuasion personnelle» parecem ter sido, por fim, compreendidos. Muito antes de Jean-Jacques Rousseau eles afirmarão uma nova preocupação de lirismo e de sensibilidade. Estavam já lançadas as bases de toda a modernidade do sentimento, nesse século que, ainda hoje, se considera de «aridez poética».

*Maria do Rosário Pontes*

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

## PLUS RÉELLEMENT POÈTE

### BENJAMIN PÉRET, LE NOYAU DE LA COMÈTE

Trente ans après sa mort, Péret demeure un inconnu. Cette simple constatation s'avère paradoxale dès que l'on se penche sur l'histoire du mouvement surréaliste où la place prépondérante de Péret se dégage d'une série de faits incontournables: 1°) Péret est le seul compagnon de Breton qui ait accompagné son aventure depuis l'origine — Dada — jusqu'à sa mort. 2°) Péret est le seul, à l'intérieur du groupe, dont l'apport théorique et critique, bien que tardif, puisse être comparé à celui de Breton. 3°) Péret a refusé absolument de dissocier poésie et pratique de la vie; il n'a jamais vécu de son écriture, il n'est pas entré dans l'institution littéraire — que ce soit dans l'édition, le journalisme ou le bibliothécaariat —, il a vécu sans domicile fixe et n'a jamais hésité à engager sa vie dans son combat révolutionnaire — il rejoint en 1936 les Brigades Internationales en Espagne —. 4°) Chaque recueil de Péret a été salué à sa parution par les autres poètes du groupe comme l'avancée extrême de l'émancipation de l'expression poétique prétendue par le surréalisme: «*Je n'aime pas beaucoup faire le maître d'école, mais je dois déclarer que ce Passager du Transatlantique est un livre remarquable, un des plus remarquables qui aient paru depuis dix ans.*» (P. Soupault)<sup>1</sup>; «*Ma fierté est de ne connaître que des hommes qui aiment autant que moi cette poésie spécifiquement subversive qui a la couleur de l'avenir.*» (P. Eluard, prière d'insérer pour *De derrière les fagots*)<sup>2</sup>; «*Il fallait — on va voir pourquoi je pèse mes mots — il fallait un*

---

<sup>1</sup> SOUPAULT, P. — *Benjamin Péret: Le Passager du Transatlantique*, Revue «Littérature» nouvelle série, n° 1, 1 Mars 1922, p. 17.

<sup>2</sup> ELUARD, P. — *Prière d'insérer pour «De derrière les fagots» de Benjamin Péret*, repris dans *Poèmes retrouvés* in *Oeuvres Complètes*, tome II, coll. «La Pléiade», N.R.F., 1968, p. 846.

détachement à toute épreuve, dont je ne connais bien sûr pas d'autre exemple, pour émanciper le langage au point où d'emblée Benjamin Péret a su le faire.» (A. Breton, *Anthologie de l'Humour Noir* <sup>3</sup> — Cette notice est la seule où Breton assume l'énonciation à la première personne du singulier...). Cet écart entre l'importance objective de l'oeuvre de Péret et la place qui lui est reconnue invalide a priori un certain nombre d'études, d'un côté celles qui, prétendant retracer l'histoire littéraire, critiquent le surréalisme sans analyser ses réalisations — celles-ci sont avant tout des poèmes, les ignorer revient à ne considérer le surréalisme que comme une étiquette, à le réduire à quelques slogans et formules —; de l'autre celles qui se consacrent à la description des opérations poétiques qui, du fait de telles lacunes dans leur corpus, se condamnent à maintenir un retard endémique sur leur objet.

Le cas de Péret présente toutefois, par rapport aux autres poètes surréalistes, cette particularité du silence concerté autour de son oeuvre, perceptible déjà de son vivant: en 1957, J. Mayoux analyse cette situation de Péret, et ses causes, dans un article <sup>4</sup> qui n'a rien perdu de son actualité: «*Tout se passe comme si la critique, ne pouvant l'inclure dans quelques système explicatif lénifiant, incapable de réfuter ses propositions théoriques, avait décidé, faute de mieux, de recourir à son égard à la politique du silence*» <sup>5</sup>. Il spécifie un peu plus loin: «*Au sein d'une collectivité qui passe à bon droit pour combative, Benjamin Péret assume plus spécialement — mais non exclusivement — les fonctions d'agressivité et de discrimination. Sans qu'il y ait jamais double emploi, son rôle complète celui de Breton. En simplifiant beaucoup, on peut dire que Breton a construit le surréalisme de l'intérieur, alors que Péret le définit et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre. Si ces oppositions sont celles du mouvement tout entier, elles trouvent sous sa plume une expression tranchante et définitive, une formulation inoubliable qui*

---

<sup>3</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Ed. du Sagittaire, 1940; réédité en Livre de Poche par J. J. Pauvert, 1966; notice sur Benjamin Péret, p. 384.

<sup>4</sup> MAYOUX, J. — *Benjamin Péret, la fourchette coupante*, Revue «Le Surréalisme, même» n° 2, printemps 1957, et n° 3, automne 1957, repris dans *La liberté une et divisible*, tome V des *Oeuvres Complètes*, Ed. de Ussel Peralta, 1979, p. 99 à p. 128.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 99.

lui valent de solides inimitiés et du coup suscitent un nouveau moyen de défense chez ses adversaires: les œillères du scandale.»<sup>6</sup>. Il est frappant que le silence — la publication de ses *Oeuvres Complètes*, commencée en 1969, est au bout de vingt ans loin d'être achevée<sup>7</sup>; cette édition connaît d'ailleurs une distribution restreinte, et le seul recueil de Péret effectivement disponible est *Le grand jeu*<sup>8</sup>; enfin, les ouvrages, ou simplement les études qui lui ont été consacrées depuis sa mort se comptent quasiment sur les doigts d'une seule main<sup>9</sup>... — se maintienne au-delà de la disparition de ces adversaires: le scandale provoqué par Péret ne résulte pas d'interventions historiques ponctuelles — apparition, lors du «procès Barrés», dans le rôle du «soldat inconnu» en uniforme allemand; publication du recueil *Je ne mange pas de ce pain-là* qui met à mal les figures sacralisées de l'Histoire de France, en particulier les figures guerrières et religieuses, de Jeanne d'Arc à Clémenceau; publication surtout au lendemain de la guerre du pamphlet *Le Déshonneur des Poètes* qui établit le lien entre forme et contenu idéologique et attaque la poésie patriotique de la «Résistance» —, mais de son écriture même. À une époque où les oeuvres du Marquis de Sade sont publiées en collection de poche, où les ouvrages de P. Guyotat paraissent en éditions à grand tirage, le scandale ne saurait provenir des seules infractions au code

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>7</sup> PERET, B. — *Oeuvres Complètes*, tome 1 (poèmes), Eric Losfeld, 1969, tome 2 (poèmes), Eric Losfeld, 1971, tome 3 (contes), Eric Losfeld, 1979, tome 4 (contes), José Corti, 1987. Les tomes publiés à ce jour constituent à peine la moitié des *Oeuvres Complètes*.

<sup>8</sup> PERET, B. — *Le grand jeu*, coll. «Poésie», Gallimard, 1969. Nous donnerons pour les poèmes du *Passager du transatlantique* et du *Grand jeu* les références dans les deux éditions disponibles: *Oeuvres Complètes* (O.C.) et Gallimard (G.J.).

<sup>9</sup> BAILLY, J.-C. — *Au-delà du langage*, coll. «Le désordre», Eric Losfeld, 1971. BEDOIN, J.-L. — *Benjamin Péret*, coll. «Poètes d'aujourd'hui», P. Seghers, 1961. BLANQUAERT, M.-O. — *Le mythe de «l'amour sublime» dans «Feu central» de Benjamin Péret*, Revue «Cahiers DADA surréalisme», n° 1, 1966, p. 57 à p. 72. COURTOT, C. — *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Eric Losfeld, 1965. FRIGIONI, P. — *Conte populaire et conte surréaliste*, Urbino, Argalia Editore, 1970. En outre, la revue «Action Poétique» a publié dans son n° 70, Juillet 1977, les études de: ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — *Indications et repères de «s'essouffler»*, premier poème du «Grand Jeu» de Benjamin Péret, p. 13 à p. 18. DELUY, H. — *C.O.F.B.P.*, p. 19 à p. 23; RAY, L. — *Lectures tendancieuses de Benjamin Péret*, p. 24 à p. 32. ROBEL, L. — *Le grand jeu*, p. 33 à p. 63.

moral; le scandale de la poésie de Péret reste entier dans la mesure où celle-ci met en cause l'institution littéraire dans ses fondements les plus profonds, dans sa conception de la langue et de la poésie. D'une certaine manière, toute la poésie surréaliste est ainsi rejetée — un spécialiste de la «grammaire textuelle» l'a définie comme un «non-texte», inintelligible et comparable au «discours psychotique» —, celle de Péret plus particulièrement dans la mesure où il est allé plus loin: «Lui seul a pleinement réalisé sur le verbe l'opération correspondante à la «sublimation» alchimique qui consiste à provoquer l'«ascension du subtil» par sa «séparation d'avec l'épais». L'épais, dans ce domaine, c'est cette croûte de signification exclusive dont l'usage a recouvert tous les mots»<sup>10</sup>. Curieusement, l'exclusion de Péret par l'institution confirme de façon éclatante la clairvoyance de ses position théoriques et idéologiques: «La condition de poète place automatiquement celui qui la revendique en marge de la société et cela dans la mesure exacte où il est plus réellement poète.»<sup>11</sup>

Breton a eu très tôt conscience que les objectifs révolutionnaires du surréalisme — «changer la vie», bientôt associé à «transformer le monde»<sup>12</sup> — impliquaient que son action porte essentiellement sur le langage: «La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?»<sup>13</sup>. Dès le «premier Manifeste», Breton indique que la réalisation du projet surréaliste passe par l'écriture, moyen d'expression du «fonctionnement réel de la pensée»<sup>14</sup>; cependant, même si la première revue surréaliste a été baptisée «Littérature» «par antiphrase»<sup>15</sup>, la position de Breton vis à vis de l'institution littéraire ne sera jamais totalement claire: il reconnaît dans «Le message automatique» (1933) avoir longtemps

<sup>10</sup> BRETON, A. — *Op. cit.*, p. 384.

<sup>11</sup> PERET, B. — *La parole est à Péret*, publié par l'Association des Amis de Benjamin Péret, 1945, repris en préface de *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 22.

<sup>12</sup> «Transformer le monde», a dit Marx; «changer la vie», a dit Rimbaud ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un A. Breton, *Discours au Congrès des Écrivains*, Juin 1935, repris dans: BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 251.

<sup>13</sup> BRETON, A. — *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) in *Point du jour*, coll. «Idées», Gallimard, 1970, p. 22.

<sup>14</sup> BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 35.

<sup>15</sup> BRETON, A. — *Entretiens*, coll. «Idées», Gallimard, 1969, p. 51.



«compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire»<sup>16</sup>.

L'institution a d'autant plus facilement «récupéré» les écrits surréalistes que, d'une part Breton lui-même se place sur le plan de la compétition — formulation de nouvelles valeurs littéraires, élaboration d'une contre-histoire de la poésie —; d'autre part, les principaux poètes qui ont abandonné, voire renié, leur activité surréaliste — Aragon, Eluard, Desnos — sont revenus plus ou moins complètement aux formes poétiques traditionnelles — rime et mètre — et ont placé leur écriture sous le signe d'une gestion de l'héritage poétique. Cette «récupération» de la poésie surréaliste s'est toutefois opérée au prix d'un certain nombre de distorsions de perspective:

1°) Amalgame: sont rangés sous l'étiquette «surréalisme» la plupart des poètes français du XX<sup>ème</sup> siècle, indépendamment de leur participation effective aux activités du mouvement, à l'encontre parfois des positions idéologiques qu'ils ont pu défendre.

2°) Abstraction: sont privilégiés les textes théoriques ou critiques, les récits et entretiens biographiques, par rapport à la production poétique proprement dite — surtout en ce qui concerne les textes de Breton —.

3°) Historicisation: le surréalisme est donné comme un mouvement historiquement daté, sans considération de la réussite ou de l'échec de ses objectifs — à la suite de M. Nadeau<sup>17</sup>, on s'efforce de l'enterrer prématurément lors de la seconde guerre mondiale —.

Le silence autour de l'œuvre de Péret tient sans doute aussi à ce que son message ne permet guère de telles réductions. Aucune étude n'a été entreprise pour mesurer l'influence effective du surréalisme tant sur la production poétique contemporaine que sur l'ensemble des codes esthétiques qui déterminent notre environnement. Si le surréalisme parvient à un fonctionnement subversif de la parole, les conséquences des possibilités d'expression qu'il a découvertes au niveau de la communication verbale invalident les fondements mêmes de la réflexion actuelle sur le langage.

---

<sup>16</sup> BRETON, A. — *Le message automatique* (1933), in *Point du jour*, coll. «Idées», Gallimard, 1970, p. 171.

<sup>17</sup> NADEAU, M. — *Histoire du Surréalisme*, Seuil, 1964; réédité en coll. «Points», 1970.

La perspective de cette étude est essentiellement formelle; aussi a-t-on choisi de limiter le corpus aux poèmes de Péret: en effet, d'une part l'analyse de textes en prose — contes, textes théoriques — devrait orienter la description de la structure textuelle autour d'éléments actanciels soumis à une logique qui à l'heure actuelle nous paraît loin de s'appuyer sur des universaux de pensée, mais plutôt se soumettre conventionnellement aux catégories aristotéliennes, expressions d'une fiction idéologique élaborée par une organisation sociale particulière justement mise en cause par les surréalistes<sup>18</sup>; d'autre part, la prosodie reste le domaine le moins développé de la poétique, alors que la poésie moderne en vers libres réclame la formulation de figures d'organisation du poème autres que le mètre et la rime, dont les implications, quant à ce que pourrait être «un usage surréaliste du langage»<sup>19</sup>, ouvrent dans un premier temps des perspectives suffisamment vastes pour que nous devions nous contenter de les effleurer au cours de la description. Ces conséquences n'ont d'ailleurs été pleinement explorées par Péret que peu à peu, au long d'une expérimentation relativement systématisée des moyens poétiques, visible dans l'écriture des poèmes jusqu'au recueil *Je sublime* en 1936. Aussi adopterons-nous un ordre chronologique pour rendre compte des acquis successifs dans la perspective d'un parcours individuel.

Du point de vue prosodique, Péret adopte dès son premier recueil — *Le Passager du Transatlantique*, 1921<sup>20</sup> — le vers libre, ni mesuré ni rimé, sans ponctuation: la présence d'une majuscule en début de vers signale le début d'un nouveau segment syntaxique —

---

<sup>18</sup> «Pierre Prigioni parvient pratiquement aux mêmes conclusions que nous: son «approche structuraliste d'un conte de Péret» faite en parallèle avec les fameuses trente et une fonctions de Propp n'est tentée — semble-t-il — que pour rendre évidente la précarité de toute approche de ce genre au surréalisme.» BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*, note p. 25 (Nous considérons pour notre part que l'échec de cette approche tient à l'inadéquation des outils conceptuels utilisés; si une certaine orientation de la sémantique actuelle, qui s'appuie sur une logique trop limitée, est invalidée par ce type d'échecs, l'approche formaliste, contrairement à la conclusion hâtive de Bailly, n'est pas en cause).

<sup>19</sup> «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.» A. Breton, *Manifeste du surréalisme* in BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 42.

<sup>20</sup> PÉRET, B. — *Le passager du transatlantique* (1921) *O.C.I.*, p. 13 à p. 31, *G.J.*, p. 197 à p. 215.

phrase —. On trouve dans ce recueil un certain nombre de figures que Péret continuera d'employer dans le reste de son œuvre:

I. Figures de construction du poème:

11. La construction anaphorique domine. Elle peut organiser la totalité du poème — «Passerelle du commandant»<sup>21</sup>, «Babord pour tous»<sup>22</sup>, «Homme de quart homme de demi»<sup>23</sup> —; on constate que dans ce cas la structure syntaxique appartient à un modèle figé: respectivement, tournure aphoristique — «*il faut être + adj + pour + verbe à l'infinitif*» —, injonction — «*Babord + verbe à l'impératif*» —, question-réponse — «*Pour + verbe à l'infinitif + que faut-il/C'est un mystère*» —. On trouve en outre de nombreuses anaphores à l'intérieur de poèmes n'obéissant pas à une structure aussi monolithique; il s'agit alors de constructions binaires:

*«Nous sommes perdus  
nous sommes perclus»* («Chauferrie mélancolique»)<sup>24</sup>.  
*Il n'y a pas de raison pour qu'ils continuent  
il n'y a pas de routes  
les routes ne sont pas sûres  
les routes ne sont pas larges»* («Timonerie des vieux génies»)<sup>25</sup>.  
*«Qu'est-ce qu'un cancer  
Qu'est-ce que le génie»* («Émigrant des mille milles»)<sup>26</sup>.  
*«Il y a de l'eau qu'on ne boit pas  
c'est de l'eau potable  
Il y a des gens qu'on ne voit pas  
ce sont les morts  
on ne les entend pas non plus  
Pourquoi prétendez-vous le contraire  
Pourquoi avez-vous crié si fort»* («Alarme mal calculée»)<sup>27</sup>.

12. La seconde figure est celle de l'inversion. Elle apparaît sous diverses formes, correspondant à diverses constructions syntaxiques

---

<sup>21</sup> *Idem, O.C.I, p. 18, G.J., p. 202.*

<sup>22</sup> *Idem, O.C.I, p. 23, G.J., p. 207.*

<sup>23</sup> *Idem, O.C.I, p. 25, G.J., p. 209.*

<sup>24</sup> *Idem, O.C.I, p. 21, G.J., p. 205, vers 5-6.*

<sup>25</sup> *Idem, O.C.I., p. 22, G.J., p. 206, vers 4 à 7.*

<sup>26</sup> *Idem, O.C.I, p. 28, G.J., p. 212, vers 8-9.*

<sup>27</sup> *Idem, O.C.I, p. 29, G.J., p. 213, vers 2 à 8.*

d'alternance-opposition: affirmation/négation, question/réponse. Elle peut donc se trouver associée à une construction anaphorique, avec une marque

— d'opposition:

*«car nous passons*

*nous passons et les hirondelles passent avec nous*

*mais nous crachons en l'air*

*et les hirondelles crachent sur nous» («Babord pour tous») <sup>28</sup>*

— de négation:

*«Nous sommes perdus*

...

*Nous ne sommes pas perdus» («Chaufferie mélancolique») <sup>29</sup>.*

— d'alternance de la première et de la seconde personne:

*«J'y cours*

*Où courez-vous»*

*(«Passagers de seconde classe et leurs cheveux») <sup>30</sup>.*

Elle peut bien sûr organiser la structure du poème. On retrouve dans ce cas-là une structure de croisement dans l'alternance des éléments inversés

### TRIBORD ASIATIQUE

*«Les œufs sont cassés*

*et le réveille-matin ne sonne plus*

*Veux-tu me dire pourquoi*

*tu veux rester tranquille*

*Ah ça ne me regarde pas et toi non plus*

*Le bateau penche sur tribord*

*Les œufs ne sont pas cassés*

*Le réveille-matin sonne huit heures dix*

*A bon entendeur salut» <sup>31</sup>.*

### II. Structures prosodiques:

Si les poèmes de Péret ne sont ni mesurés ni rimés, on y trouve toutefois des régularités phoniques conditionnées par les figures

<sup>28</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 23, *G.J.*, p. 207, vers 11 à 14 (dernier vers).

<sup>29</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 21, *G.J.*, p. 205, vers 5 et 9 (dernier vers).

<sup>30</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 27, *G.J.*, p. 211, vers 1-2.

<sup>31</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 24, *G.J.*, p. 208.

de répétition et d'opposition décrites ci-dessus. Ainsi, tel poème à caractère bouffon — il s'agit à l'évidence d'une parodie du modèle archétypal de la narration biographique — présentera:

- a) un refrain régulier — de trois en trois vers —;
- b) une anaphore — vers 2 et vers 3 —;
- c) une alternance entre la 1ère et la 2ème personne — dans la conjugaison du verbe «croire» —:

#### PASSAGERS DE PREMIÈRE CLASSE ET LEUR TEINT FRAIS

*«Samuel Altiber naquit en 1622  
le 17 du mois de mars je crois  
le 18 mars il disait  
Samuel Altiber  
et son père le croirez-vous  
lui fit fumer une pipe de tabac des Indes»<sup>32</sup>.*

Dans un «poème-conversation sans rime attestable, on constate cependant plusieurs mouvements complémentaires au niveau des unités phonétiques:

#### PASSAGERS DE SECONDE CLASSE ET LEURS CHEVEUX

*«J'y cours  
Où courez-vous  
Nulle part  
Moi aussi  
Alors»<sup>33</sup>*

a) constructions anaphorique entre les consonnes d'appui des vers 1 et 2 ([k,R]) et 3 et 5 ([l,R]);

b) retour régulier de la consonne finale de deux en deux vers, en alternance avec une voyelle fermée — alternance entre syllabe ouverte et fermée correspondant aux rimes masculine et féminine classique —;

---

<sup>32</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 26, *G.J.*, p. 210.

<sup>33</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 27, *G.J.*, p. 211.

c) mouvement rétrograde de la 2ème à la 1ère syllabe de la voyelle du premier au second vers de la construction anaphorique (le [u] du vers 1 au vers 2, le [a] du vers 3 au vers 5) qui permet d'opposer la première syllabe des trois premiers vers — voyelle fermée — à celle des deux derniers — voyelle ouverte —, avec mouvement inverse du [i] de la 1ère syllabe du vers 1 à la finale du vers 4.

Il ne faut certainement pas conclure de la régularité d'un tel fonctionnement à une savante construction du poème par Péret. La réalité découverte par Péret est beaucoup plus simple, mais également d'une plus vaste portée: la langue fonctionne *naturellement* selon des structures poétiques dans son usage courant de communication; ou encore: *la poésie est l'usage naturel de la langue*. Les conséquences au plan de l'écriture de Péret sont multiples: d'une part, il abandonne définitivement toute préoccupation de jeu phonique et les seules constructions repérables par la suite sont conditionnées par le recours à des structures simples de répétitions — anaphore, énumération, permutations — et d'alternance; d'autre part, Péret, qui dans ce recueil emploie de façon systématique la structure conversationnelle — introduite par Apollinaire —, va multiplier les recherches sur la langue orale et populaire, et ses modes de création d'images — comptines, insultes, argot, etc. —.

### III. La langue orale:

Outre le recours à des modèles de poésie orale populaire — comptine: «Petit hublot de mon cœur»<sup>34</sup>; dicton: «Passerelle du commandant»<sup>35</sup> —, les formes conversationnelles dominent, soit par le jeu des questions-réponses déjà décrit, soit par l'apparition de tournures phatiques:

«*et vous comment va votre oreille*» («Timonerie des vieux génies») <sup>36</sup>;

«*et son père le croirez-vous*» («Passagers de première classe et leur teint frais») <sup>37</sup>;

«*Alors*» («Passagers de seconde classe et leurs cheveux») <sup>38</sup>;

<sup>34</sup> *Idem*, O.C.I, p. 16, G.J., p. 200.

<sup>35</sup> *Idem*, O.C.I, p. 18, G.J., p. 202.

<sup>36</sup> *Idem*, O.C.I, p. 22, G.J., p. 206, vers 2.

<sup>37</sup> *Idem*, O.C.I, p. 26, G.J., p. 210, vers 5.

<sup>38</sup> *Idem*, O.C.I, p. 27, G.J., p. 211, vers 5 (dernier vers).

«On voit que vous n'êtes pas de la partie» («Émigrant des mille milles») <sup>39</sup>;

«Nous sommes loin ou alors» («Alarme mal calculée») <sup>40</sup>.

La conséquence de ce choix d'une forme dialoguée est la présence constante de modalisateurs représentatifs du destinataire-poète et du destinataire-lecteur. L'enjeu des poèmes se révèle alors à travers la progression de ces modalisations, de l'association — 1<sup>ère</sup> personne du pluriel — à la dissociation — 1<sup>ère</sup> contre 2<sup>ème</sup> personne —:

*«nos sœurs sont deux putains*

...

*Je n'ai pas le même âge que toi*

*et mon frère non plus*

*On voit que vous n'êtes pas de la partie*

...

*mais dites-moi ce qu'est le caoutchouc» («Emigrant des mille milles») <sup>41</sup>*

*«Nous sommes loin ou alors*

...

*vous voyez bien que nous allons mourir*

*moi je n'y tiens pas» («Alarme mal calculée») <sup>42</sup>.*

ou vice-versa, de l'injonction à l'association — «Babord pour tous» <sup>43</sup> —.

Les seuls poèmes recourant à une formulation impersonnelle adoptent un autre modèle oral, celui du conte, identifiable par le choix des personnages-actants — la reine dans «Petit hublot de mon cœur» <sup>44</sup>, le prince et la princesse dans «En arrière» <sup>45</sup> — et le recours à l'imparfait — avec la formulation rituelle: «Il était un petit drapeau» («Drapeau des mains sales») <sup>46</sup> —; quand Péret adopte un modèle narratif, la modalisation intervient dans une formule phatique — cf. ci-dessus «Passagers de première classe et leur teint frais» —.

---

<sup>39</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 28, *G.J.*, p. 212, vers 7.

<sup>40</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 29, *G.J.*, p. 213, vers 1.

<sup>41</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 28, *G.J.*, p. 212, vers 2, 5-6, 7, 12 (dernier vers).

<sup>42</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 29, *G.J.*, p. 213, vers 1, 9-10 (dernier vers).

<sup>43</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 23, *G.J.*, p. 207.

<sup>44</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 16, *G.J.*, p. 200.

<sup>45</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 17, *G.J.*, p. 201.

<sup>46</sup> *Idem, O.C.I.*, p. 20, *G.J.*, p. 204, vers 1.

IV. Du sens:

Nous ne développerons pas dans cette étude d'analyses «thématiques». Celles-ci ont été entreprises dans les rares études existant sur Péret, que ce soit celle de J.-J. Bédoin, de C. Courtot ou de J.-C. Bailly<sup>47</sup>; même les études moins générales — L. Robel sur *Le grand jeu*, M. O. Blanquaert sur *Feu central*<sup>47</sup> — privilégient cette perspective. Or, une fois recensés et regroupés les éléments lexicaux, l'interprétation suppose le choix d'un point de vue qui reste arbitraire tant que la hiérarchie des champs lexicaux mis au jour n'est pas associée à une stratégie discursive formelle qui la «vectorialise»: l'abondance d'éléments référant au sème «nourriture» peut aussi bien renvoyer à un état de manque — interprétation référentielle par rapport à une réalité de misère et de disette (Bédoin)<sup>48</sup> — que de satiété — interprétation littérale par rapport à un projet utopique (Bailly)<sup>49</sup> —. Si l'adoption du point de vue que Péret lui-même a formulé dans d'autres textes — M. O. Blanquaert postule une homogénéité entre les images des poèmes de *Feu central* et la position théorique défendue dans *Le noyau de la comète*<sup>50</sup> — semble plus légitime que le recours à une description totalement extérieure sinon hétérogène — L. Robel choisit «d'une part «Le Grande Jeu» de Benjamin Péret et d'autre part «Russkije agrarnyje prazdniki» (Les fêtes agraires russes) de V. Ja. Propp que nous désignerons comme les ensembles structurés P1 et P2. Nous nommerons  $\varphi$  l'opération à laquelle nous tenterons ici de nous livrer: nous définissons une application de P2 dans P1 qui sera une injection»<sup>51</sup> —, elle suppose néanmoins une prise de position idéologique *a priori* qui ne fait que déplacer le point d'application de l'arbitraire, de l'auteur au critique. Cependant, il ne s'agit pas d'évacuer le problème du sens, au contraire — le poète surréaliste, comme les autres, écrit pour *dire* quelque-chose; la volonté de «créer une poésie objectivement non interprétable»<sup>52</sup> indique seulement que le sens est obtenu par d'autres moyens que ceux de la logique sémantico-narrative —. Nous ne séparons la description du fonctionnement

<sup>47</sup> Cf. bibliographie donnée en note 9.

<sup>48</sup> BÉDOIN, J.-L. — *Op. cit.*, p. 39.

<sup>49</sup> BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*, p. 90 à p. 95.

<sup>50</sup> BLANQUAERT, M.-O. — *Article cité*.

<sup>51</sup> ROBEL, L. — *Article cité*, p. 33.

<sup>52</sup> ALQUIÉ, F. — *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955, p. 155.



formel de l'analyse sémantique que pour la clarté de l'exposé, mais ils sont indissociables: la prédominance dans *Le passager du transatlantique* de verbes déclaratifs ne saurait que confirmer ce que l'adoption d'une structure textuelle conversationnelle révélait clairement. L'enjeu du recueil est la parole, une forme nouvelle de poésie qui réclame la participation du lecteur — modalisations —, vis à vis de laquelle l'auteur adopte des attitudes contradictoires — association-dissociation — selon la conscience qu'il a de l'écart entre leurs positions respectives — i. e. selon que le lecteur est associé ou non à un état de choses que Péret met en cause —. Péret ne distingue pas action et parole, les poèmes proposent de nouvelles réponses, aberrantes du point de vue de la logique, aux questions les plus quotidiennes, et disent sans cesse la nécessité d'une rupture avec les habitudes acquises — injonctions —, jusqu'à ce que la rupture atteigne la communication elle-même: il faut ici prendre en compte les places des expressions phatiques, ainsi «Tribord asiatique» s'achève par «*A bon entendeur salut*»<sup>53</sup>; le dernier poème du recueil, l'un des très rares poèmes en prose de Péret, qui reprend tous les thèmes et toutes les stratégies syntaxiques apparues dans les poèmes précédents — forme narrative, interrogative, injonctive, etc. — s'achève par «*Au surplus je ne vois pas pourquoi nous causons de cela*»<sup>54</sup>. Les sens se dégagent des structures formelles et le recueil apparaît ainsi comme une déclaration programmatique; l'analyse sémantique le confirme en révélant comme sèmes dominants le mouvement et le temps, ce dernier pouvant se répartir entre deux catégories, âge-passé et présent-urgence. Ce programme est énoncé dès le premier poème «En avant»<sup>55</sup>. Celui-ci, outre une structure formelle plus complexe — l'injonction «*En avant*» qui commande anaphoriquement la 1ère strophe est morcelée et se retrouve dans le «en» du «*En souvenir*» qui ouvre la 2ème strophe, référente au passé, et dans le «*Avant*» qui ouvre la 3ème et dernière strophe, référente au futur —, présente deux figures de pensée, les seules décelables dans le recueil, dont le développement orientera toute la poésie postérieure de Péret: l'ani-

---

<sup>53</sup> PÉRET, B. — *Le passager du transatlantique*, O.C.I., p. 24, G.J., p. 208, vers 9.

<sup>54</sup> *Idem*, O.C.I., p. 31, G.J., p. 215.

<sup>55</sup> *Idem*, O.C.I., p. 15, G.J., p. 197.

mation — «*En avant disait l'arc en ciel matinal*» — et la métaphore — «*En avant pour les soupiraux de notre jeunesse*»<sup>56</sup> —.

*Le passager du transatlantique* a été écrit à une époque où le groupe surréaliste n'était pas encore constitué. Il a cependant été repris plus tard dans le recueil *Le grand jeu*<sup>57</sup>. Nous considérerons donc celui-ci comme le prolongement immédiat du premier recueil — ce que confirme le fait qu'un grand nombre de poèmes qui le composent ont été publiés en revue dès 1922, tandis que le second recueil de Péret, *Immortelle maladie*<sup>58</sup>, n'a paru qu'en 1924 —.

*Le grand jeu*, introduit par un poème dont la composition formule à la fois les sources — poésie populaire orale — et le travail de Péret — jeu de permutations amenant de nouvelles régularités (ce poème, «*S'essouffler*», a fait l'objet d'une magistrale analyse de J. Roubaud et P. Lusson<sup>59</sup> que nous ne reprendrons pas) —, se présente comme une exploration systématique des moyens langagiers, y compris de langages non-verbaux, au service de l'expression poétique. Les caractéristiques décrites à propos du *Passager du transatlantique* s'y retrouvent, mais un glissement se produit: si la modalisation à la 1ère personne domine, elle n'intervient plus par rapport à une 2ème personne destinataire, mais vis à vis d'éléments diégétiques; la structure narrative l'emporte sur la structure conversationnelle. Elle n'est pas limitée au passé, mais se développe au présent («*La lumière dans le soleil*»)<sup>60</sup> et même au futur («*Les enfants du quadrilatère*»)<sup>61</sup>. C'est à dire que s'organise une cosmogonie diégétique cohérente dont l'énonciation prime sur l'établissement de la communication — bien que les tournures phatiques soient encore ponctuellement présentes: «*Mais me direz-vous*» («*Les beautés du ciel et de la terre*»)<sup>62</sup> —. Apparaît en outre une nouvelle structure: l'hypothèse, associée à l'emploi du futur, affirmation de pouvoirs à conquérir par la poésie; elle peut être introduite par «*quand*» («*Pieds et poings liés*»<sup>63</sup>, «*Les*

<sup>56</sup> *Idem*, *O.C.I.*, p. 15, *G.J.*, p. 197, vers 1-2.

<sup>57</sup> PÉRET, B. — *Le grand jeu* (1928), *O.C.I.*, p. 69 à p. 230, *G.J.*, p. 19 à p. 195.

<sup>58</sup> PÉRET, B. — *Immortelle maladie* (1924), *O.C.I.*, p. 33 à p. 40.

<sup>59</sup> ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — *Article cité*.

<sup>60</sup> PÉRET, B. — *Le grand jeu*, *O.C.I.*, p. 199, *G.J.*, p. 153.

<sup>61</sup> *Idem*, *O.C.I.*, p. 142, *G.J.*, p. 94.

<sup>62</sup> *Idem*, *O.C.I.*, p. 81, *G.J.*, p. 30, vers 22.

<sup>63</sup> *Idem*, *O.C.I.*, p. 94, *G.J.*, p. 44.

enfants du quadrilatère»)<sup>64</sup> et surtout par «si» («L'ardeur désespérée»<sup>65</sup>, «Le travail anormal»<sup>66</sup>, «Que font les olives»<sup>67</sup>, «Quand il n'y a plus de foin dans le ratelier»<sup>68</sup>, «Chanson de la sécheresse»)<sup>69</sup>.

V. Figures II:

V1. La construction anaphorique est la plus employée. Elle découle dans ce recueil de l'adoption de «modèles» prosodiques qui pour la plupart n'appartiennent pas à l'arsenal poétique traditionnel. En effet, nous trouvons à côté de formules litaniques ritualisées — «*Va-t-il pleuvoir ciel de + nom / s'il pleut + proposition au futur / s'il ne pleut pas + nouveau c.o.d. de la proposition antérieure*» («Chanson de la sécheresse»)<sup>70</sup>; «*Hurrah pour*»... («D'une vie à l'autre»)<sup>71</sup>; «*Il était une grande maison*» («J'irai veux-tu»)<sup>72</sup> — ou de tournures aphoristiques — «*Mieux vaut*».../ «*que de*»... («Vers l'ouest»)<sup>73</sup>; «*Donne-lui + c.o.d. / proposition au futur commandée para «il»*» («Devenu vieux le diable se fait ermite»)<sup>74</sup>; à quoi peut se rattacher toute la construction autour des verbes au futur de deux en deux vers dans «Le sang et les arrêts»<sup>75</sup> — des formes énumératives marquées par la présence de nombres, qu'il s'agisse d'une progression arbitraire:

*«Et quand je lui ai répondu 19  
il m'a répondu 19  
22 si tu as le temps d'être riche  
30 et 40 pour la comédie en deux temps  
50 pour ton sale anniversaire  
100 pour les commodités du printemps»* («Mystère de ma naissance»)<sup>76</sup>, d'une progression chronologique — énumération de

<sup>64</sup> *Idem*, O.C.I., p. 142, G.J., p. 94.

<sup>65</sup> *Idem*, O.C.I., p. 159, G.J., p. 111.

<sup>66</sup> *Idem*, O.C.I., p. 210, G.J., p. 171.

<sup>67</sup> *Idem*, O.C.I., p. 222, G.J., p. 186.

<sup>68</sup> *Idem*, O.C.I., p. 225, G.J., p. 190.

<sup>69</sup> *Idem*, O.C.I., p. 229-230, G.J., p. 194-195.

<sup>70</sup> *Idem*, O.C.I., p. 229-230, G.J., p. 194-195, 9 tercets.

<sup>71</sup> *Idem*, O.C.I., p. 169, G.J., p. 122, vers 10 à 23.

<sup>72</sup> *Idem*, O.C.I., p. 162, G.J., p. 114, vers 1, 3, 5, 7, 9.

<sup>73</sup> *Idem*, O.C.I., p. 143, G.J., p. 95, 1 quatrain.

<sup>74</sup> *Idem*, O.C.I., p. 114, G.J., p. 65, vers 2 à 21.

<sup>75</sup> *Idem*, O.C.I., p. 104-105, G.J., p. 55-56, vers 1 à 24.

<sup>76</sup> *Idem*, O.C.I., p. 155, G.J., p. 106, vers 1 à 6.

dates dans «Mes derniers malheurs»<sup>77</sup> — ou d'une progression par ajout arithmétique d'élément — une lettre de l'alphabet représentant une inconnue de plus (chaque lettre apparaissant selon l'ordre alphabétique jusqu'au z au dernier vers) dans l'équation constituant la seconde partie des vers de «26 points à préciser»<sup>78</sup> —.

V2. L'anaphore, de figure de la répétition — statique —, devient une figure de progression. L'enchaînement systématique ne conserve l'anaphore qu'au niveau de la structure, désormais associée à une seconde figure, l'anadiplose, où le dernier élément d'un segment — vers correspondant à proposition — devient le premier du suivant, se poursuivant en concaténation — figure assez rare, car trop visible, sauf dans les comptines où Péret l'a puisée —:

*«Un ours mangeait des seins*

...

*Des seins sortit une vache*

*La vache pissait des chats*

*Les chats firent une échelle»* («Mémoires de Benjamin Péret») <sup>79</sup>

*«Dans la main*

*il y a la hache*

*dans la hache*

*il y a le chapeau la tête le cou les pieds»* («Honorez vos morts») <sup>80</sup>.

Cette figure d'enchaînement, nous le verrons plus loin, s'avèrera, lorsqu'elle aura rencontré une forme syntaxique propre, la figure la plus caractéristique de la poésie de Péret.

V3. Cet enchaînement qui assure à lui seul l'alternance sur un modèle répétitif correspond à l'introduction du jeu d'association libre, découvert grâce à l'écriture automatique, qui deviendra le principe moteur de toute l'écriture, surréaliste, de Péret. Aussi les figures plus simples d'inversion se raréfient-elles — elles représentent une extension au niveau du discours de la figure de l'antithèse, devenue inutile dans la mesure où la logique, ignorée donc naturellement pervertie par l'association libre, n'a plus à être retournée —. On n'en trouve guère que trois exemples: la progression de «*Ma vie finira par*» à «*Ma*

<sup>77</sup> *Idem*, O.C.I., p. 95, G.J., p. 45.

<sup>78</sup> *Idem*, O.C.I., p. 131 à p. 134, G.J., p. 83 à p. 86.

<sup>79</sup> *Idem*, O.C.I., p. 125, G.J., p. 77, vers 1, 3, 4, 5.

<sup>80</sup> *Idem*, O.C.I., p. 154, G.J., p. 105, vers 1 à 4.

*date de naissance*» dans «26 points à préciser»<sup>81</sup>; la négation passant par l'opposition proverbiale (construction anaphorique) dans «Aventures d'un orteil»:

*«Le grand crime aura lieu demain  
mais il n'y a pas de crime sans chapeau  
il n'y a pas de crime sans étincelle  
il n'y a pas de crime sans potasse  
il n'y a pas de crime sans brebis  
Et le grand crime n'aura pas lieu»*<sup>82</sup>;

enfin la structure en miroir entre les deux premiers vers et le dernier vers de la première strophe, et le premier et les deux derniers vers de la seconde strophe dans «Voyage de découverte», mais l'inversion n'est ici que formelle, alors que par le jeu des néologismes le poème progresse arithmétiquement d'«un seul» à «deux seuls» puis trois:

#### VOYAGE DE DÉCOUVERTE

*«Il était seul  
dans le bas du seul-seul  
Un seul à la seule  
il seulait  
Ça fait deux seuls  
deux seuls dans un bas-seul*

*Un bas-seul ne dure pas longtemps  
mais c'est assez quand on est seul  
dans le bas du seul-seul»*<sup>83</sup>.

Une telle création néologistique est extrêmement rare chez Péret. Elle apparaît ici dans l'inventaire, que constitue le recueil, des moyens poétiques populaires oubliés par la versification classique, «*la prosodie absente, celle de la chanson de l'enfance, celle des comptines, des proverbes, des rengaines, des dictons, de toutes les manières oubliées, dénigrées, machinales et inadmissibles de dire, dont il sera fait partout*

---

<sup>81</sup> *Idem*, O.C.I., p. 131 à p. 134, G.J., p. 83 à p. 86, vers 1 et 26 (dernier vers).

<sup>82</sup> *Idem* O.C.I., p. 89, G.J., p. 39, vers 8 à 13.

<sup>83</sup> *Idem*, O.C.I., p. 130, G.J., p. 82.

*usage, pour la refaire parler en la transposant, permutant, pervertissant. On a dit de ce «grand jeu formel» qu'il dénature la fonction de pratique sociale, d'apprentissage de la langue de ses modèles. Je n'en suis pas si sûr. Tous: comptines et proverbes et chansons enfantines... jouent de la langue dans les mêmes jeux que Péret lui fera subir, ont le même rapport de permutation-perversion avec les éléments de sa syntaxe, de sa substance sonore. Ils disent très savamment la langue en même temps qu'ils l'utilisent pour compter, énumérer, désigner, apprendre du nécessaire à son maniement»<sup>84</sup>. L'animation généralisée des objets qui caractérise la poésie de Péret est la conséquence directe de ce jeu formel de permutations; elle se développe chez Péret de la même manière qu'elle l'a sans doute fait historiquement des «Fratrasies» aux comptines enfantines.*

Parallèlement, Péret publie en 1924 et en 1926 deux longs poèmes: *Immortelle maladie*<sup>85</sup> et *Dormir, dormir dans les pierres*<sup>86</sup>. Il ne s'agit à chaque fois que d'un seul poème — contrairement à l'indication donnée dans les *Oeuvres Complètes* — divisé, le premier en six sections, l'autre en cinq. Le premier décrit un parcours, du passé — «*Sur la colline qui n'était inspirée que par les lèvres peintes*» (section 1) — au futur — «*Il s'agit de la pluie qui a mouillé les os les plus rebelles / La pluie des os atteindra un jour les oreilles nocturnes*»... (section 6) —, marqué par la progression d'une image réminiscente, de «*fleurs fatales*» (section 2) à «*fleur fanée*» (section 3) et «*fleurs galantes*» (section 5), qui retrace métaphoriquement la mort et renaissance de la poésie — à laquelle renvoient les actants «*le passager de demain*» (section 1), «*les poètes en caoutchouc*» (section 2) et «*les chanteurs aimant chanter*» (section 3) —; l'enjeu de l'action est défini à la section 4:

*«Mais le vent aura chassé les êtres de leur élément naturel  
avant que je passe dans l'avenue plantée de moribonds  
qu'un souffle salé ferait renaître  
et qu'un cri de paon ferait mourir*

*Si je passais ils resteraient éternellement moribonds  
c'est pourquoi il faut que je défile devant eux»<sup>87</sup>.*

<sup>84</sup> ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — Article cité, p. 18.

<sup>85</sup> PÉRET, B. — *Immortelle maladie* (1924), *O.C.I.*, p. 33 à p. 40.

<sup>86</sup> PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres* (1926), *O.C.I.*, p. 43 à p. 65.

<sup>87</sup> PÉRET, B. — *Immortelle maladie*, *O.C.I.*, p. 38, section 4, vers 4 à 9.

Le second poème se déroule entre deux «cornes» — *«De la corne du sommeil aux yeux révoltés des soupirs»* (section 1, vers 1)... *«A quoi bon la corne gelée qui ne se renversera jamais sur mon amour / car il est autour de la corne / comme les pierres autour de la maison»* (section 5, derniers vers du poème, explicitant son titre) —. Ce poème, particulièrement important dans l'œuvre de Péret — son analyse approfondie déborderait le cadre de cette étude — est le premier à présenter cette allure de flux verbal caractéristique de l'écriture automatique. Les procédés syntaxiques assurant la continuité du texte sont:

— le développement de subordonnées relatives — une par phrase en moyenne, mais elles peuvent s'enchaîner à la suite les unes des autres —;

— l'enchaînement des propositions coordonnées — deux par phrase en moyenne —;

— l'énumération anaphorique — portant essentiellement sur les compléments, mais commandant toute la 5<sup>ème</sup> section: *«A quoi bon»*—.

Ce poème peut servir de référence; les trois processus organisent tous les poèmes postérieurs de Péret. Chacun remplit une fonction spécifique: l'anaphore définit le rythme prosodique, la coordination assure l'unité sémantique du poème et la relative produit les images. Quantitativement, on note de recueil en recueil une progression constante du nombre de relatives aux dépens des coordonnées, c'est à dire un abandon progressif de l'unité narrative. Cette évolution correspond, sinon à l'abandon, du moins à la raréfaction, à partir de 1927, des contes de Péret: la narration, prise en charge par la forme poème, se soumet à d'autres impératifs au fur et à mesure que de nouvelles propriétés du langage sont explorées.

Le fonctionnement «automatique» se vérifie également dans le mode de formation des images:

a) redondance autour d'un trait commun: de sang à groseille — *«car le cygne de mon sang a mangé toutes les groseilles du monde»*<sup>88</sup>—, de cerises à sang — *«ou coule comme les cerises du temps / cueillies*

---

<sup>88</sup> PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres, O.C.I.*, p. 49, section 1, vers 98.

*par les obscurs voyageurs de ton sang*<sup>89</sup> —, puis de sang à mer —  
«cueillies par les obscurs voyageurs de ton sang / qui mousse le long  
de tes hanches / vagues fraîches»<sup>90</sup>... «La mer se décolore et le  
rouge domine»<sup>91</sup> —, etc.

Souvent le passage s'effectue par métaphores successives au  
cours du poème de l'oiseau au ciel:

*«Oiseaux oiseaux de mes oreilles  
envolez-vous*

...

*vers le spectre de sel où gémissent vos plumes»*<sup>92</sup>  
*car les cieux sont faits de vos plumes»*<sup>93</sup>

puis retour du ciel à l'oiseau en passant par le paysage:

*«Mais taisez-vous tas de pain le paysage lève ses grands bras  
de plume  
et les plumes s'envolent et couvrent la queue des collines  
et voici que l'oiseau des collines se retrouve dans la cage de  
l'eau»*<sup>94</sup>.

Enfin un sème peut «essaimer» en se diversifiant lexicalement,  
produisant à chaque fois une image différente:

*«comme une minute liquide  
dont les inutiles regards se perdent dans les puits  
où tu voudrais vivre souple et pâle comme un cheveu de  
source»*<sup>95</sup>.

b) passage par une association figée. La métaphore est créée  
par la dislocation des éléments associés:

*«l'avoine cirée lancée le long des vents à la poursuite des marées  
Marées de mes erreurs où mîtes-vous nos vents*

---

<sup>89</sup> *Idem*, p. 46, section 1, vers 41-42.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 46, section 1, vers 42 à 44.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 48, section 1, vers 70.

<sup>92</sup> *Idem*, p. 45, section 1, vers 20, 21, 23.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 46, section 1, vers 29.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 53, section 2, vers 45 à 47.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 45, section 1, vers 17 à 19.



*car vos vents sont aussi des marées*<sup>96</sup>  
*«une méduse qui ne sera jamais un radeau»*<sup>97</sup>.

c) association phonique:

*«De la corne du sommeil aux yeux révoltés des soupirs  
il y place pour une cornemuse bleue»*<sup>98</sup>  
*Esaiï lève la tête et montre tes cornes semblables à une invasion  
Esaiï tu es le cornet et les lentilles»*<sup>99</sup>

aboutissant éventuellement au jeu de mot:

*«Le roi et la reine ont des pattes de moustique  
et le dauphin de moustiquaire»*<sup>100</sup>.

Ces associations phoniques sont fondées sur la répétition sonore qui engendre par ailleurs l'anadiplose. Lorsque cette dernière va se transformer, les associations phoniques disparaîtront également — nous constatons la simultanéité du phénomène sans chercher à induire une relation de cause à effet —.

En 1934 paraît *De derrière les fagots*<sup>101</sup>, puis en 1936 *Je ne mange pas de ce pain-là*<sup>102</sup>, recueil qui fit scandale. Cependant, les poèmes composant ce dernier sont antérieurs à ceux du premier — la plupart ont paru en revue avant 1930, alors que ce n'est qu'à partir de cette date qu'il écrit ceux de *De derrière les fagots* —. L'analyse du message sans équivoque de ces poèmes n'entre pas dans le cadre de cette étude: Péret y défend les idées anarchistes qui plus tard le mèneront à s'engager dans les Brigades Internationales et qui apparaissent dans ses écrits politiques — tels que *Pour un second manifeste communiste*<sup>103</sup>, et surtout *Les syndicats contre la révolution*<sup>104</sup> —.

---

<sup>96</sup> *Idem*, p. 60, section 4, vers 23 à 25.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 57, section 3, vers 51.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 45, section 1, vers 1-2.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 55, section 3, vers 47-48.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 57, section 3, vers 47-48.

<sup>101</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots* (1934), O.C.2, p. 24 à p. 118.

<sup>102</sup> PÉRET, B. — *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936), O.C.1, p. 233.

<sup>103</sup> PÉRET, B.; MUNIS, G.; (FOMENTO OBRERO REVOLUCIONARIO) — *Pour un second manifeste communiste*, Eric Losfeld, 1965.

<sup>104</sup> PÉRET, B.; MUNIS, G. — *Les syndicats contre la révolution*, Eric Losfeld, 1968.

Ces poèmes féroces sont des textes d'intervention et les références à l'actualité de l'après-guerre y abondent. On a souvent reproché à Péret d'avoir dans ce recueil mêlé poésie et message politique, oubliant qu'il avait lui-même assigné au poète la tâche «*de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents*»<sup>105</sup>. Si Péret les a réunis plus tard en volume, c'est qu'il estimait que leur puissance poétique dépassait les contingences anecdotiques qui les avaient motivés.

## VI. La langue orale II:

Ces textes s'inscrivent dans une longue tradition d'écrits révolutionnaires recourant à l'invective. Péret introduit l'insulte en poésie parce qu'elle s'avère productrice d'images. L'insulte est en effet basée sur une comparaison — minorante — qui, développée, peut devenir métaphore:

«*À six ans il pétait dans un clairon*

«*À huit ans deux crottes galonnaient ses manches*

...

«*À dix ans il commandait aux poux de sa tête*» («*Vie de l'assassin Foch*»)<sup>106</sup>.

L'insulte est donc d'essence poétique et elle permet à Péret d'intégrer au domaine de la poésie, dont il a toujours cherché à reculer les frontières, tout un pan de la langue qui en était exclu. On constate d'autre part que ces poèmes obéissent aux structures commandant les autres poèmes de Péret — anaphore, anadiplose (inversée): «*Mais Jesus a jeté le soldat inconnu dans sa poubelle / et les porcs l'ont mangé / et les Alsaciens ont mangé les porcs*» («*La mort héroïque du lieutenant Condamine de la Tour*»)<sup>107</sup> — et adoptent même parfois, puisqu'il s'agit de parodier un modèle, la construction strophique et les vers plus ou moins réguliers — «*Hymne des anciens combattants patriotes*»<sup>108</sup> — ou le leitmotiv — «*Le doigt dans le trou du cul*» dans «*Épitaphe sur un monument aux morts*

<sup>105</sup> PÉRET, B. — *Le déshonneur des poètes*, Association des Amis de Benjamin Péret, 1945, réédité par J. J. Pauvert, coll. «Liberté», 1965, p. 75.

<sup>106</sup> PÉRET, B. — *Je ne mange pas de ce pain-là*, in *O.C.I.*, p. 267, vers 9, 10, 12.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 265-266, vers 23 à 25.

<sup>108</sup> *Idem*, p. 269-270.

de la guerre»<sup>109</sup> —; l'innovation scandaleuse se situe au seul niveau lexical.

VII. En effet, des champs entiers du lexique sont écartés de la poésie.

Péret, qui dans *Le grand jeu* intégrait des formules mathématiques à ses poèmes en les rendant signifantes, s'attache à introduire ce lexique prohibé dans sa poésie, dans la mesure où il est lié à des pratiques langagières populaires, nécessairement poétiques du fait même du tabou qui pèse sur elles. En même temps qu'il explore le vocabulaire scatologique dans *Je ne mange pas de ce pain-là*, il recourt au vocabulaire pornographique dans *1929* — en collaboration avec Aragon — dans un emploi blasphématoire:

*«Notre pine qui êtes au con  
Que notre cul soit défoncé  
Que votre foutre coule  
Que vos couilles se vident  
dans les bouches et autres lieux»*<sup>110</sup>.

Pourtant ces recueils ne font qu'établir un acquis poétique qui pourra désormais être réemployé d'une manière moins exclusive. Ainsi, dans *Toute une vie*, il n'y a pas de hiatus entre les images de ces registres et celles du lexique dit «noble»:

*«D'autres comme le croisement du mouchard et viens-tu chéri  
ou le petit balai de La Chapelle  
prenaient de la graine de poubelle  
à éclore en fleurs immondes à exciter les chiens.  
Lâchez tout disais-tu pour voguer sans nord et sans étoile à  
travers les tempêtes  
vers les grèves tourbillonnantes d'agates et les mines hantées  
par le regard provocant des opales»*<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> *Idem*, p. 271-272.

<sup>110</sup> PÉRET, B.; ARAGON, L. — *1929*, sans nom d'éditeur, 1929. Péret a repris l'intégralité de ses poèmes, constituant le «premier semestre», dans: PÉRET, B. — *Les rouilles encagées* (1954), *O.C.4*, p. 192.

<sup>111</sup> PÉRET, B. — *Toute une vie* (1950), *O.C.2*, p. 237, vers 39 à p. 44.

VI2. Il était naturel, dans cette perspective, que Péret s'intéressât aux langages populaires oraux, en particulier à l'argot. Il s'en est expliqué lui-même: «*De nos jours et dans les sociétés les plus évoluées il serait aisé de voir se reconstituer sous nos yeux un langage poétique, non dans les couches supérieures mais parmi les parias et les hors-la-loi: l'argot. Il révèle chez les masses populaires qui le créent un besoin inconscient de poésie que ne satisfait plus la langue des autres classes (...) Toute l'évolution (du langage à la poésie) s'y retrace sommairement depuis l'onomatopée (tocante: montre) jusqu'à l'image poétique la plus évoluée (balancer le chiffon rouge: parler)*»<sup>112</sup>. Péret utilise l'argot comme matière première verbale, non seulement dans le célèbre chapitre de *Mort aux vaches et au champ d'honneur*<sup>113</sup> — où l'argot apparaît comme une langue étrangère et où le texte est accompagné d'un glossaire — mais comme source d'une cosmogonie remarquablement stable tout au long de son œuvre. Nous ne donnerons qu'un exemple: *bourguignon* en argot signifie soleil, et *noir* signifie saoul (*se noircir*: se saouler). Or nous constatons que le thème solaire, fortement présent dans la poésie de Péret, est presque systématiquement associé au passage du blanc au noir, et que ce passage s'effectue par le biais du vin — nous n'abordons, volontairement, ni le jeu de l'antithèse, ni l'interprétation psychanalytique —:

«*de cet alcool qui s'ouvre chaque jour comme un compas*»  
(*Dormir, dormir dans les pierres*)<sup>114</sup>

«*À quoi bon le soleil mousseux près de moi*» (*Dormir, dormir dans les pierres*)<sup>115</sup>

«*ce vin qui n'est blanc qu'au lever du soleil*» (cité par Breton dans *l'Anthologie de l'Humour Noir*)<sup>116</sup>

«*Elle sera toujours pour moi la première mousse de l'année*»

<sup>112</sup> PÉRET, B. — *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, introduction, note p. 11.

<sup>113</sup> PÉRET, B. — *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1922-23), *O.C.3*, p. 95 à 180, chapitre V: «Les parasites voyagent»; cité par BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de Poche, 1966, p. 387 à p. 391.

<sup>114</sup> PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres*, *O.C.1*, p. 56, section 3, vers 21.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 63, section 5, vers 4.

<sup>116</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de Poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

celle qui auréole le soleil plus brûlant qu'un hanneton»  
(«À suivre» in *Un point c'est tout*)<sup>117</sup>  
«reconnaîtrait facilement l'arc-en-ciel qui apparaît loin au-dessus  
des vignes après la vendange  
quand le vin hésite à devenir rouge ou blanc» («Qui est-ce»  
in *De derrière les fagots*)<sup>118</sup>  
«si les lumières du vin blanc n'obscurcissent pas les miroirs  
anciens»  
(«À demain» in *De derrière les fagots*)<sup>119</sup>  
«traînent de lourds chariots de champagne  
qui noircissent tes cheveux de château-fort» («Attendre» in  
*Je sublime*)<sup>120</sup>  
«et de grands jets de champagne  
qui mousse tellement que les bulles obscurcissent le soleil»  
(«Tout à l'heure» in *Un point c'est tout*)<sup>121</sup>  
«Qu'un léger soleil d'épine-vinette se lève à travers la grande  
roue de tes cils  
qui ne sait plus que moudre le café  
que je voudrais boire comme un entonnoir»... («Je» in *Je  
sublime*)<sup>122</sup>  
«Il fait un temps Rosa avec un vrai soleil de Rosa  
et je vais boire Rosa»... («Source» in *Je sublime*)<sup>123</sup>  
«et le soleil pareil à une bouteille de vin rouge  
s'est fait nègre» («On sonne» in *Un point c'est tout*)<sup>124</sup>.

M.-O. Blanquaert avait relevé cette association et concluait:  
«Le «soleil noir» est un soleil ivre»<sup>125</sup>. Par le biais de la mousse de  
champagne, Péret passe à un «soleil de savon» dans un «ciel de  
cambouis» et l'image, en se négativisant, donne «la nuit de lessive», etc.  
Mais l'analyse de la formation des images chez Péret déborde notre

---

<sup>117</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout* (1946), O.C.2, p. 182, vers 14-15.

<sup>118</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 111, vers 11-12.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 33, vers 3.

<sup>120</sup> PÉRET, B. — *Je sublime* (1936), O.C.2, p. 126, vers 4-5.

<sup>121</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 185, vers 4-5.

<sup>122</sup> PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 136, vers 9 à 11.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 138, vers 7-9.

<sup>124</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 183, vers 3-4.

<sup>125</sup> BLANQUAERT, M.-O. — *Article cité*, p. 64.

propos; il ne s'agit ici que de montrer comment celles-ci s'appuient sur un jeu préexistant dans la langue — conçue par Péret comme indissociable d'une pratique langagière et de son histoire —.

À partir du recueil *De derrière les fagots* (1934, mais en fait à partir de 1930, date de la rédaction des premiers poèmes qui le composent), l'écriture de Péret a atteint une forme stable qui, sur le plan formel, se maintiendra jusqu'à ses derniers poèmes. Les diverses tendances que nous avons analysées jusqu'ici s'y retrouvent, homogénéisées dans le nouveau modèle prosodique auquel Péret a abouti. La structure en est essentiellement narrative:

«*Tandis que le rocher surplombant la mer  
admirait sa mâle prestance*» («Tournez à gauche» in *De derrière  
les fagots*)<sup>126</sup>.

«*Un poulet se promène de long en large dans une tabatière*»  
(«Mal rasé» in *De derrière les fagots*)<sup>127</sup>

«*Le sucre coiffé d'un dégoûtant chapeau de curé  
s'élança sur la plate-bande*» («Déjeté» in *De derrière les fagots*)<sup>128</sup>

«*Après avoir réfléchi profondément à l'origine des glands  
la carpe soupira*» («Pain rassis» in *De derrière les fagots*)<sup>129</sup>.

Le poème s'ouvre souvent sur un repère temporel:

«*Quand les charbons enflammés s'enfuient comme des lions  
apeurés au fond de la mine*»

(«Au bout du monde» in *De derrière les fagots*)<sup>130</sup>

«*Quand les montagnes têtent les serpents qui les étouffent*»  
(«S'ennuyer» in *De derrière les fagots*)<sup>131</sup>

«*Lorsque les pierres font claquer leur porte en signe de  
désespoir*» («Un tourbillon de poussière» in *À tâtons*)<sup>132</sup>

«*À minuit au bord des rivières de bitume*» («Vent du nord»  
in *À tâtons*)<sup>133</sup>

<sup>126</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 31, vers 1-2.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 54, vers 1.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 101, vers 1-2.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 112, vers 1-2.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 38, vers 1.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 66, vers 1.

<sup>132</sup> PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 208, vers 1.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 200, vers 1.

ou une localisation spatiale:

«Par la faille qui s'est ouverte par le dernier tremblement de terre» («Tout à l'heure» in *Un point c'est tout*)<sup>134</sup>

«À gauche du canot dont on tire des sons harmonieux» («Soupe» in *À tâtons*)<sup>135</sup>

«Passée la caisse de camemberts

le petit hanneton s'est perdu dans le désert» («Nuits blanches» in *De derrière les fagots*)<sup>136</sup>.

Cette structure s'est imposée lorsque le poème est devenu la forme unique, achevée, d'écriture pour Péret. Elle n'est pas exclusive, puisqu'elle s'allie aux structures lyriques — invocation, prophétie, injonction, etc. — et que les figures narratives — enchaînement d'actions que nous examinerons plus loin — alternent dans chaque poème avec les figures poétiques — l'anaphore principalement —. En réalisant les fonctions de narration traditionnellement réservées à la prose, le poème de Péret acquiert une forme canonique qui lui permet de *tout* dire — Péret a retracé toute l'histoire du Mexique dans *Air mexicain*<sup>137</sup> et écrit une biographie poétique de Breton, *Toute une vie*<sup>138</sup>; ces longs poèmes attestent la capacité de la poésie à conter toute histoire, alors même qu'ils mettent en échec les structures logiques du récit —. Or l'action n'est plus énoncée par une unité narrative de prose — phrase, paragraphe, chapitre —, mais par un segment vers; d'où, d'une part une accélération inouïe, d'autre part un foisonnement des actions. Chacune conserve sa fonction d'exemplarité — et sa valeur morale —; chaque vers, ou peu s'en faut, concentre en lui un mythe:

«et errent comme un voyageur qui a perdu son train à minuit»  
«sans plus crier gare  
qu'un jardin public où se cache un satyre» («Quatre à quatre»  
in *De derrière les fagots*)<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 185, vers 1.

<sup>135</sup> PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 197, vers 1.

<sup>136</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 40, vers 1-2.

<sup>137</sup> PÉRET, B. — *Air mexicain* (1949), O.C.2, p. 213 à p. 232.

<sup>138</sup> PÉRET, B. — *Toute une vie*, O.C.2, p. 233 à 245.

<sup>139</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 25, vers 23, 13-14.

- «C'est que les aiguilles des montres  
ont entrepris un grand voyage à travers la mécanique  
et ont fini par épouser en justes noces le ressort à boudin qui  
leur faisait de l'œil depuis si longtemps»  
(«Un de plus un de moins» in *De derrière les fagots*)<sup>140</sup>  
«et quand les lorgnons crèvent les yeux des ministres» («Tête  
à gifles» in *De derrière les fagots*)<sup>141</sup>  
«Mais si les alouettes faisaient la queue à la porte des cuisines»  
«en sorte que le fond de la mer serait une cabine téléphonique  
d'où personne n'obtiendrait jamais aucune communication»  
(«Mille fois» in *De derrière les fagots*)<sup>142</sup>  
«La gorge qui se soulève régulièrement pour imiter la mer qui  
l'entoure» («Faire des pieds et des mains» in *De derrière  
les fagots*)<sup>143</sup>  
«depuis que les eaux grasses étouffent dans la zibeline» («Et  
ainsi de suite» in *De derrière les fagots*)<sup>144</sup>  
«Que faire si les chefs de gare font dérailler les trains» («Déjeté»  
in *De derrière les fagots*)<sup>145</sup>  
«Les éperviers de tes regards pêchant sans s'en douter toutes  
les sardines de ma tête»  
(«Homard» in *Je sublime*)<sup>146</sup>  
«dont on fera un cimetière pour les lions révoltés contre leurs  
dompteurs»  
(«Je ne veux pas» in *Un point c'est tout*)<sup>147</sup>  
«où brille une route de vin rouge qu'on lance au loin pour  
capturer des chevaux échappés»  
(«L'éclat de l'acier» in *À tâtons*)<sup>148</sup>  
«Celui qui du haut de la falaise siffle en ourlet de vague à  
l'autre qui lui répond par une branche morte croulant  
sous le poids des orchidés»

<sup>140</sup> *Idem*, p. 30, vers 18 à 20 (dernier vers).

<sup>141</sup> *Idem*, p. 32, vers 7.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 53, vers 28-29 (dernier vers).

<sup>143</sup> *Idem*, p. 86, vers 24.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 100, vers 13 (dernier vers).

<sup>145</sup> *Idem*, p. 102, vers 24.

<sup>146</sup> PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 123, vers 3.

<sup>147</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 188, vers 18 (dernier vers).

<sup>148</sup> PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 210, vers 8.



(«Des cris étouffés», 1957; ce poème se poursuit de mythe en mythe à chaque vers; sa taille ne nous permet pas de le citer en entier)<sup>149</sup>.

Par contre, le narrateur s'efface et les modalisations pronominales n'apparaissent plus que ponctuellement:

«*Mais je n'insiste pas*» («Dans le blanc des yeux» in *De derrière les fagots*)<sup>150</sup>

«*je n'en finirais pas de parler de ce roi qui n'avait plus de pantoufles*»

...

«*mais ceci ne nous regarde plus*» («Une nuit comme une autre» in *De derrière les fagots*)<sup>151</sup>

«*Et nous n'en finirions pas s'il nous fallait parler de tous les boutons de porte vomissant quand la main les empoigne*» («Ça continue» in *De derrière les fagots*)<sup>152</sup>

«*Assez*

*Le public est fatigué et veut dormir*

*mais ce n'est pas moi qui favoriserai ce désir*» («Variable» in *De derrière les fagots*)<sup>153</sup>.

— il faut excepter les poèmes d'amour des recueils *Je sublime* et *Un point c'est tout*, où l'invocation lyrique est commandée par un énonciateur «je»; nous les aborderons plus loin —.

## VII. Métalinguistique:

L'écriture se présente parfois comme sujet-même du poème:

«*J'appelle tabac ce qui est oreille*» («Qui est-ce» in *De derrière les fagots*)<sup>154</sup>

«*Je m'étonne de l'orthographe de fois qui ressemble tant à un champignon*» («Chasse à courre» in *De derrière les fagots*)<sup>155</sup>;

---

<sup>149</sup> PÉRET, B. — *Des cris étouffés*, O.C.2, p. 249, vers 1.

<sup>150</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 42, vers 13.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 77, vers 48 et 70 (dernier vers).

<sup>152</sup> *Idem*, p. 41, vers 14-15.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 118, vers 45 à 47.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 111, vers 1.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 39, vers 1-2.

mais ces interventions indiquent tout au plus que les actions langagières ne sont pas distinguées par Péret des autres actions. Par contre, il est caractéristique que les actions quantitativement les plus importantes dans l'ensemble de ses poèmes soient des déplacements — courir, fuir, aller, monter, descendre, voler, etc. —: la narration reproduit le mouvement même de l'écriture, qui consiste à déplacer, permuter, associer des mots «*hors des cases où les confine par petits groupes l'utilité immédiate ou convenue, solidement étayée par la routine*»<sup>156</sup>. Nous trouvons en particulier une quantité de poèmes s'ouvrant, sur le modèle de la célèbre comparaison de Lautréamont, par une «rencontre»<sup>157</sup>, métaphore du processus même de l'image, née «*du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*»<sup>158</sup>:

«*Sous l'arc-en-ciel reliant les deux horizons du rendez-vous*  
(«*Avant l'orage*» in *À tâtons*)<sup>159</sup>

«*Quand la pointe des seins rencontre le vent frais*» («*Mes sources*» in *De derrière les fagots*)<sup>160</sup>

«*Quelques pierres rectangulaires  
se sont donné rendez-vous sur la langue d'un pompier*» («*À cela près*» in *De derrière les fagots*)<sup>161</sup>

«*La vieille valise la chaussette et l'endive  
se sont donné rendez-vous entre deux brins d'herbe*» («*Ça continue*» in *De derrière les fagots*)<sup>162</sup>

«*Le vieux chien et la puce ataraxique  
se sont rencontrés sur le tombeau du soldat inconnu*» («*À mi-chemin*» in *De derrière les fagots*)<sup>163</sup>.

<sup>156</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 384.

<sup>157</sup> «*beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*»; LAUTRÉAMONT — *Les Chants de Maldoror*, in *Oeuvres Complètes*, coll. «La Pléiade», N.R.F., 1970, p. 224-225.

<sup>158</sup> REVERDY, P. — *L'image*, revue «Nord-Sud», n° 13, Mars 1918, réédité dans les *O.C.*: *Nord-Sud, Self defence et autres écrits*, Flammarion, 1975, p. 73.

<sup>159</sup> PÉRET, B. — *À tâtons*, *O.C.2*, p. 207, vers 1.

<sup>160</sup> PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, *O.C.2*, p. 71, vers 1.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 36, vers 1-2.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 41, vers 1-2.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 43, vers 1-2.

Les métamorphoses incessantes sont également mimétiques du travail poétique de Péret sur les mots. Aussi, dans cet univers diégétique où «*tout est délivré*»<sup>164</sup>, la formule de comparaison introduite par «comme», qui exhibe l'opération poétique, reste-t-elle majoritaire. Contrairement à ce qu'affirme J.-C. Bailly, l'écriture de Péret ne constitue pas un «*au-delà du langage*»<sup>165</sup>, mais une affirmation des pouvoirs de celui-ci. L'utopie n'est qu'une propriété du langage — et Péret ne l'ignorait pas, qui se vouait aux tâches matérielles de la révolution à un autre niveau de *praxis* que celui de l'écriture; *Le déshonneur des poètes*<sup>166</sup> réaffirme avant tout la nécessité de ne pas confondre les plans de l'action verbale et de l'action sociale, du fait entre autres de l'écart entre les degrés de liberté atteint en chacun d'eux —. La «génèse» même, en tant que mythe fondateur auquel Péret s'est consacré à partir de 1941 — séjour au Mexique —, est avant tout celle du langage. Il y consacre un poème intitulé «Le premier jour», qui met en scène les lettres de l'alphabet — animées, douées de corps et de mouvement — et se développe du silence — «*À l'intérieur de la lettre a germe le doigt sur les lèvres*» — à l'acquisition à la fois de la parole et du verbe:

*«Il était temps car u se retourne et menace  
Assez w ou je te z»*<sup>167</sup>.

#### VIII. Syntaxe et herméneutique:

Ayant relevé l'abondance exceptionnelle des compléments de comparaison et surtout des propositions relatives dans les poèmes de Péret, C. Courtot<sup>168</sup> s'est livré à un calcul statistique pour démontrer, d'une part la réalité pertinente de cette prédominance — par comparaison avec d'autres poètes: Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire —, d'autre part, regroupant les deux formes syntaxiques, leur fonctionnement dans la production d'images. Toutefois, une analyse strictement formelle de l'emploi particulier de la relative par

<sup>164</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

<sup>165</sup> BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*

<sup>166</sup> PÉRET, B. — *Le déshonneur des poètes*, réédité par J. J. Pauvert, coll. «Liberté», 1965.

<sup>167</sup> PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 204-205, vers 1 et 45-46 (dernier vers).

<sup>168</sup> COURTOT, C. — *Op. cit.*, p. 135 à 154.

Péret permet, sans qu'interviennent de critères sémantiques, de mettre au jour sa signification:

a) La relative ne joue pas le rôle d'une proposition adjectivale, car elle n'est pas entre virgules — même effacées — mais opère une bifurcation d'une thématisation sur la suivante au cours de laquelle la première est abandonnée.

b) La relative comprend un verbe, une action. La prédominance des relatives chez Péret correspond à la création d'un nouveau type d'image, où est dépassée la «*correspondance*» baudelairienne qui fixe un rapport, pour désormais déclencher ce rapport. L'introduction de l'image par la relative, héritée du modèle du récit, en intégrant la structure narrative au poème abolit l'opposition entre image et mouvement.

c) La relative chez Péret assure simultanément une continuité — par l'enchaînement syntaxique — et une rupture — par le changement de sujet-thème —. La relative crée la diversification des actions et des images tout en maintenant une homogénéité formelle plus souple que celle de l'anaphore — sans exclure cette dernière —.

d) La relative chez Péret a toujours pour antécédant le dernier complément du segment antérieur; elle fonctionne très précisément comme l'anadiplose — cf. plus haut — en faisant l'économie de la répétition (on décrit ce mouvement comme une «*progression à thème linéaire*», considérée caractéristique de la structure descriptive; son emploi par Péret aux fins d'une structuration narrative où chaque vers embraye un mini-récit possible semble donc pervertir la «*grammaire textuelle*» conventionnelle). Il y a reprise du rhème en thème, l'objet devient sujet.

e) La phrase chez Péret — identifiable par l'apparition de la majuscule — tend à s'allonger progressivement au cours de son œuvre, ce qui implique un accroissement des relatives s'enchaînant les unes aux autres — accroissement vérifié par C. Courtot en termes statistiques —. L'anadiplose devient concaténation, c'est à dire que le mouvement syntaxique des poèmes de Péret peut être décrit comme le passage systématique de la fonction objet à la fonction sujet.

Or la caractéristique majeure de l'image péretienne est justement l'animation généralisée des objets — animation = acquisition des facultés de sujet animé —: «*Il n'est pas jusqu'aux objets manufacturés*

que les objets naturels ne réussissent à entraîner dans la sarabande»<sup>169</sup>. Alors que l'opposition nature/culture se maintient dans les champs sémantiques des poèmes de Péret, la victoire des éléments naturels qu'il célèbre — sur le mode souvent du souhait — n'est possible que grâce à la médiation du langage, élément culturel par définition. La poésie est le lieu où l'antagonisme se redéfinit et se résout, le lieu où s'accomplit «l'invention du monde»<sup>170</sup>. À partir de son séjour au Mexique, Péret recueille mythes et légendes d'Amérique — dont il établira une *Anthologie*<sup>171</sup> —, traduit le *Livre de Chilam Balam de Chumayel*<sup>172</sup> — l'un des plus importants livres sacrés mayas —, dans une tentative d'approcher la pensée dite «primitive» de l'intérieur, d'en restituer le fonctionnement et les pouvoirs mythiques et magiques à la poésie moderne. L'animisme de ses propres textes révèle leur parenté profonde et cette recherche ethnologique constitue pour Péret un retour aux origines — «Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants»<sup>173</sup>... «L'origine de la poésie se perd dans l'insondable abîme des âges car l'homme naît poète, les enfants en témoignent»<sup>174</sup>... «les sociétés primitives ont conservé certains traits de l'enfance de l'humanité»<sup>175</sup> —. Le contact rétabli permet de définir la mission du poète: créer «les mythes exaltants et merveilleux qui enverront le monde entier à l'assaut de l'inconnu»<sup>176</sup>. La perception du monde passe par la formulation et Péret entreprend d'écrire une nouvelle gènèse, sur le mode hypothétique du possible, dans laquelle la dissociation nature/culture serait enfin dépassée — *Histoire naturelle* (1942-1957)<sup>177</sup> —. Celle-ci implique évidemment un fonctionnement nouveau du langage en tant que

<sup>169</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

<sup>170</sup> Titre du film réalisé en 1962 par J.-L. Bédoin, M. Zimbacca et B. Péret qui en a écrit le commentaire.

<sup>171</sup> PÉRET, B. — *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960.

<sup>172</sup> PÉRET, B. — *Livre de Chilam Balam de Chumayel* (traduction) Denoël, 1955.

<sup>173</sup> PÉRET, B. — *La parole est à Péret*, repris en préface de l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 16.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 31 (Le texte initial, publié en 1945, s'achevait sur cette phrase).

<sup>177</sup> PÉRET, B. — *Histoire naturelle* (1942-1958), *O.C.A.*, p. 214 à p. 242.

moyen unique de dégagement du sens du monde, de production de la conscience.

C'est dans les poèmes d'amour de Péret, où l'expression cherche à restituer l'exaltation des perceptions, que nous rencontrons, au-delà de l'animation généralisée des objets, de la richesse lexicale et de l'originalité des images, un fonctionnement linguistique où sont dépassées, par le jeu des rapports établis entre les unités lexicosémantiques, les possibilités de signification du réel désigné, où l'ambition d'un langage sur-réaliste s'accomplit. Nous en tenterons la description à travers un poème — Péret a publié deux recueils de poèmes d'amour, *Je sublime* (1936)<sup>178</sup> et *Un point c'est tout* (1946)<sup>179</sup>, écrits à chaque fois en quelques semaines et formant série —.

ALLO

*«Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin  
mon ghetto d'iris noir mon oreille de cristal  
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde-champêtre  
mon escargot d'opale mon moustique d'air  
mon édredon de paradisiers ma chevelure d'écume noire  
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges  
mon île volante mon raisin de turquoise  
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande sauvage  
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil  
mon oignon de tulipe dans le cerveau  
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards  
ma cassette de soleil mon fruit de volcan  
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes distraits  
mon inondation de cassis mon papillon de morille  
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps  
mon revolver de corail dont la bouche m'attire comme l'œil  
d'un puits  
scintillant  
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux-  
-mouches de ton regard  
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies  
je t'aime»<sup>180</sup>.*

<sup>178</sup> PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 119 à p. 143.

<sup>179</sup> PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 179 à p. 193.

<sup>180</sup> PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 124.

Les seize premiers vers obéissent à une structure anaphorique — invocation —, qui se redouble d'une construction binaire — les vers ne comportant qu'une invocation forment des paires, soit par contact (v. 9 et 10, 15 et 16), soit à des places symétriques (v. 3 et 13), perceptibles aussi bien par l'identité de construction syntaxique que par la cohésion des champs sémantiques en jeu; seul le vers central du poème (v. 11) reste isolé —. Chacune des invocations forme une image dans laquelle deux lexèmes sont associés — le second est dans la plupart des cas un complément, de matière, du premier nom —. La structure formelle implique ainsi l'établissement de rapports sémantiques entre les deux composants de l'image, entre les deux images du vers, entre les images d'un vers et celles des vers environnants, entre les éléments répartis dans le poème appartenant à un même champ lexical ou à une même isotopie.

#### IX. Sémantique:

Les substantifs du poème désignent pratiquement tous des objets concrets — les quatre exceptions désignent des actions —; le jeu des isotopies s'établit autour de propriétés réelles des objets désignés, sans intervention de connotations. Les références externes renvoient à un usage populaire ou à des connaissances communes — entre «*vin du Rhin*» et «*cassis*», entre «*vin du Rhin*» et «*château*» —. La seule référence intertextuelle littéraire directe est une allusion à «*La rivière de cassis*» de Rimbaud<sup>181</sup>. Chaque mise en rapport lexical joue sur des relations sémantiques différentes selon le niveau prosodique où il s'effectue.

Les termes associés pour la formation de l'image possèdent un trait commun, que ce soit au niveau d'une localisation — «*moustique d'air*» —, d'un élément réel — la plume de l'«*édredon*» et des «*paradisiers*» —, d'une association figée au niveau du discours — «*rire*» et «*distrain*» — ou de la langue — «*nuage*» assure le rapprochement entre «*pluie*» et «*sauterelles*»: «*nuage de pluie*», «*nuage de sauterelles*» —. Le rapport est ainsi de complémentarité sémantique — on le vérifie dans le choix d'adjectifs antithétiques: «*plate-bande sauvage*» —. Entre deux images, le rapport sera simultanément de redondance — l'«*avion en flammes*» et le «*château inondé*» sont

---

<sup>181</sup> RIMBAUD, A. — *Vers nouveaux et chansons*: «*La rivière de cassis*» in *Oeuvres Complètes*, N.R.F., coll. «*La pléiade*», 1972, p. 72.

porteurs du même sème «castastrophe» — et d'opposition — ici «feu» contre «eau» —. La progression des images de vers en vers repose sur un glissement à partir des noyaux lexicaux — si le fait de s'y coucher lie «édredon» et «tombeau», le lien entre «tombeau» et «île» est déjà différent (ici, de séparation avec le monde) —. Enfin, la répartition dans le poème d'éléments appartenant à un même champ lexical permet d'identifier des isotopies simples les regroupant: les quatre éléments et les trois règnes sont représentés et engendrent un sème «génèse naturelle» qui s'oppose à la «catastrophe» portant sur les éléments culturels, laquelle se précise en destruction de l'humain et plus particulièrement du «je». La macrostructure sémantique du poème est en accord avec les notions développées plus tard par Péret sur l'«amour sublime» — «Le noyau de la comète», 1956<sup>182</sup> —. Mais la construction du poème fait que chaque lexème se retrouve au centre de plusieurs réseaux sémantiques et constitue alors un véritable *carrefour d'isotopies*: en effet, chacun des rapports établis entre les lexèmes fait jouer un trait sémantique différent. Ainsi, «cristal», au vers 2, est lié à l'«oreille» par la sonorité — rapport de complémentarité —, à «noir» par la transparence — rapport d'opposition —, à «rocher» par la minéralité — rapport de redondance, mais glissement de matière à objet —, à «opale» par la préciosité — à l'intérieur d'un champ comprenant également «turquoise», voire «corail» —; «soleil» fait jouer les traits «or» dans l'association avec «cassette», «feu» avec «volcan», «climat» avec «gazelle», «météorologie», avec «pluie», «lumière» avec «scintillant», «chaleur» avec «glacé», pour ne pas mentionner un possible intertexte avec les poèmes de guerre d'Apollinaire. Le mot est ici porteur de plus de significations que le réel désigné, le langage dépasse les potentialités de la perception, la lecture du poème implique un élargissement de la conscience qui doit désormais appréhender la totalité des significations portées par un concret — le poème s'oppose au fonctionnement du langage dans la communication ordinaire, ainsi que dans la plus grande partie de la production littéraire et «poétique», qui opère par sélection du trait sémantique pertinent dans une isotopie donnée —.

Le phénomène s'amplifie du fait que l'unité pertinente n'est plus dans la poésie de Péret ni le mot, ni l'image, ni le vers, mais

---

<sup>182</sup> PÉRET, B. — *Le noyau de la comète*, introduction de l'«Anthologie de l'amour sublime», Albin Michel, 1956, p. 7 à p. 74.



le poème et, au-delà, le recueil: le mot «*crystal*» apparaît dans le poème suivant, «*Clin d'œil*» — «*Rosa d'écume de mer faite cristal*» —, mais joue alors le trait «solidité» par opposition au liquide, trait absent du poème «Allo»; par ailleurs, d'autres reprises s'y font jour, de «*Rosa d'étang verdi par les grenouilles*» à «*Rosa de forêt noire inondée de timbres-poste bleus et verts*»<sup>183</sup>...

Ainsi, en faisant éclater le «*compartiment étroit*»<sup>184</sup> de la signification lexicale, c'est le fonctionnement socialisé du langage que Péret bouleverse. Péret a conçu la poésie comme un mode d'écriture débordant l'expression du sentiment — conception romantique — pour intervenir activement sur la perception du monde; en cela, il poursuit les buts définis par Baudelaire et Rimbaud. Il les atteint en découvrant dans le langage les pouvoirs de la création démiurgique. En pervertissant systématiquement son emploi conventionnel, il aboutit à une forme où les mots acquièrent un rayonnement que la vie sociale a ôté même aux objets réels. Cette forme poétique nouvelle respecte les normes syntaxiques, mais leur fait jouer un rôle inédit. L'abandon de tout modèle littéraire — alors que Breton manipule la rhétorique classique, que Char conçoit le jeu métaphorique de l'écriture à partir des textes fragmentaires des pré-socratiques — va de pair avec l'emploi de la langue orale populaire, de toute la langue orale. Péret obtient à partir du matériau verbal originel un fonctionnement original du langage, qui s'avère alors naturellement poétique — le corollaire à développer serait que les conventions qui pèsent sur le langage masquent, derrière le paravent de la fonction de communication, une fonction sociale effective de répression —. La poésie, telle que la conçoit Péret, et telle qu'il l'accomplit, invalide les autres usages du langage — met en tous cas en lumière leur pauvreté —. Péret réalise en pratique les objectifs du surréalisme. Sans doute — une rapide comparaison avec les poèmes d'Eluard ou même de Breton suffit pour s'en convaincre — est-il le seul à y être parvenu. Mais si H. Deluy, qu'on ne saurait accuser de sympathie avec les surréalistes, peut affirmer que «*Benjamin Péret est le plus prodigieux poète de ce temps*» et que «*Benjamin Péret a toujours raison*»<sup>185</sup>, la conséquence de cette reconnaissance est la validation du projet surréaliste

<sup>183</sup> PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 125, vers 20, 11, 17.

<sup>184</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 384.

<sup>185</sup> DELUY, H. — *Article cité*, p. 19 et p. 20.

auquel Péret a adhéré, qui ne saurait plus être qualifié d'utopique ni ramené au «littéraire». Toute atteinte au fonctionnement sémantique du langage a une incidence immédiate sur celui de la pensée et ébranle toute la superstructure sociale. Au bout du compte, le silence autour de la poésie de Péret constitue pour l'institution la seule défense sûre, dans la mesure où ne saurait être évaluée l'étendue de la révolution «*qui résulterait de l'homologation d'une découverte ébranlant les assises mêmes de la pensée, anéantissant toute espèce de gain conscient antérieur, remettant en question les plus élémentaires principes de la vie sociale*»<sup>186</sup>.

Le dernier ouvrage célébré par Breton, *Le seuil du jardin* d'A. Hardellet, 1966<sup>187</sup>, conte sur le mode de la fable l'invention d'une machine à matérialiser les rêves, et sa destruction par un agent d'une «police parallèle de l'esprit» vouée à la protection des valeurs établies. L'attitude à l'égard de l'œuvre de Péret est du même ordre. La connaissance de la poésie de Péret doit obliger le lecteur à prendre position vis à vis de cette situation — «*Une des principales propriétés de la poésie est d'inspirer aux cafards une grimace qui les démasque et qui permet de les juger. La poésie de Benjamin Péret favorise comme nulle autre cette réaction aussi fatale qu'utile*»<sup>188</sup> —; la présente étude s'inscrit dans ce cadre, mais l'enjeu se situe bien au-delà de l'institution littéraire ou universitaire: c'est en tant que fondement de la pensée humaine que doit être envisagée, à partir de Péret, la valeur de la poésie.

Serge Abramovici

---

<sup>186</sup> BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Jean-Pierre Brisset, p. 233.

<sup>187</sup> HARDELLET, A. — *Le seuil du jardin*, J. J. Pauvert, 1966, réédité en Livre de poche, 1977.

<sup>188</sup> ÉLUARD, P. — *Article cité*.

## FAUT-IL FÊTER L'ANNIVERSAIRE DU MONOLOGUE INTERIEUR ? OU DE QUELQUES SOUPÇONS SUR L'IDENTITE D'UN VENERABLE CENTENAIRE

### 1. Des faits et de leur interprétation

Le monologue intérieur a cent ans. C'est en effet en 1888 que paraissait aux Editions de la Revue Indépendante un bref récit, *Les Lauriers sont coupés*<sup>1</sup>, dont on s'accorde à reconnaître qu'il constitue le premier exemple de texte littéraire intégralement rédigé du point de vue des pensées d'un personnage, sans l'intervention d'un narrateur extérieur.

L'auteur de ce récit, Edouard Dujardin (1861-1949), devait d'ailleurs lui-même contribuer à la consécration des *Lauriers* comme texte fondateur en écrivant avec la collaboration de Valéry Larbaud, près d'un demi-siècle plus tard, un essai sur *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*<sup>2</sup>.

Dans cet essai qui date de 1931, nous sont rappelés d'une part le caractère inaugural du récit de 1888 et d'autre part le rôle central de James Joyce dans la redécouverte de ce texte et de son auteur:

«Mais qui sait quand la question des sources aurait été élucidée, si James Joyce, avec une générosité sans exemple dans l'histoire des lettres, n'avait révélé lui-même que trente-cinq ans avant la publication d'*Ulysse*, le monologue intérieur avait été employé et en réalité créé dans mon roman, *Les Lauriers*

---

<sup>1</sup> DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions de la Revue Indépendante, 1888.

<sup>2</sup> DUJARDIN, Edouard — *Le monologue intérieur. Son apparition, ses sources, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein éditeur, 1931.

*sont coupés*. (...) j'avais fini par presque oublier moi-même ce livre de ma jeunesse, lorsque James Joyce prononça le Lazare veni foras»<sup>3</sup>.

Les détails de ce curieux épisode de l'histoire littéraire sont désormais bien connus et figurent dans l'introduction à l'édition de poche du récit de Dujardin:

«(...) Richard Ellmann nous apprend comment Joyce, au cours du séjour qu'il fit à Paris en 1903, prenant le train pour Tours où l'attirait un concert, avisa dans un kiosque le livre de Dujardin et l'acheta parce qu'il savait l'auteur ami de l'écrivain irlandais George Moore. En 1922, Valéry Larbaud qui a déjà lu de très près *Ulysses* et va contribuer pour beaucoup à sa traduction en français, interroge Joyce sur la genèse de ce qui l'a le plus impressionné dans cette oeuvre et qu'il appelle le *monologue intérieur*. C'est alors que Joyce lui parle de son ancienne lecture des *Lauriers sont coupés*. Dans la préface qu'il écrivit pour l'édition définitive du roman, chez Albert Messein (1925), Larbaud rapporte le propos de l'auteur d'*Ulysses*: «Dans *Les lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive»<sup>4</sup>.

Indépendamment de la question fort complexe de la définition du monologue intérieur comme forme<sup>5</sup>, ce qui est ici remarquable, c'est la façon dont s'est constituée à travers les différentes «pièces du dossier» qui sont *Les lauriers sont coupés* (188), *Ulysses* (1922), la préface de Larbaud à la réédition des *Lauriers* de 1955 et l'essai sur *Le monologue intérieur* de 1931, une explication exemplaire d'un procédé dont tour à tour nous sont donnés l'origine, le développement-perfectionnement et enfin la théorisation.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>4</sup> DE MAGNY, Olivier — Introduction, p. 23, in DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet le remarquable essai de COHN, Dorrit — *La transparence intérieure*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Le modèle de cette explication est clairement présenté par Dujardin dans son essai, rédigé avec la collaboration de Larbaud, sous la forme d'une histoire (littéraire) des origines, histoire suffisamment dramatisée pour que l'on puisse y reconnaître les trois actes d'une pièce bien construite: I — La Création (1888: Publication des *Lauriers*) II — L'Oubli (1888-1921) III — La Résurrection et la Gloire (à partir de la publication d'*Ulysses* en 1921-22 et de la déclaration de Joyce à Larbaud).

Ainsi l'essai de 1931 ordonnait les faits en une Version Cohérente et argumentée qui semblait devoir résoudre de façon définitive un point délicat de l'histoire littéraire.

Cette version, qui ne pouvait que susciter l'adhésion du plus grand nombre dès lors qu'elle était cautionnée par Joyce lui-même, devait séduire plus particulièrement les tenants d'une certaine histoire littéraire pour lesquels le paradigme généalogique demeure le plus sûr moyen d'explication des faits.

Recourant aux notions à peine métaphoriques de «père de tel mouvement» et «d'héritier de tel autre», de «descendant» et «précurseur», voire de «proches parents» et de «cousins éloignés», cette histoire littéraire tend à se représenter son objet comme un vaste champ de relations inter-personnelles animé par une solidarité de nature quasiment familiale et soudé par la transmission des biens et la continuité des valeurs.

Ce que bien sûr une telle représentation oblitère, ce sont précisément les ruptures et les singularités qui constituent le champ de la production littéraire comme un espace conflictuel et contradictoire caractérisé, aussi, par l'absence de continuité.

A cet égard, la question des origines du monologue intérieur, telle que Larbaud puis Dujardin, avec la complicité active de Joyce, l'ont mise en perspective et résolue dans la préface de 1925 et l'essai de 1931, s'avère être un cas privilégié représentatif du travail de rationalisation qui peut s'opérer à l'intérieur de l'institution littéraire lorsque celle-ci se trouve confrontée avec ce qui se présente comme une innovation formelle sans précédent.

C'est ainsi que par une ironie que l'écrivain irlandais devait bien apercevoir, le roman de toutes les ruptures avec la tradition se trouvait avoir été annoncé dans l'une de ses plus notables innovations par un obscur opuscule dont le titre et l'auteur étaient tombés dans un égal oubli.

Finalement, le monologue intérieur avait un père et ce père était un français!

S'interroger avec un recul critique de plus d'un demi-siècle sur les moyens et les enjeux de l'entreprise de rationalisation qui visait à établir une filiation entre le texte de Dujardin et le roman de Joyce implique une déconstruction du modèle d'interprétation généalogique qui la soutient et, corollairement, la proposition d'un autre type de compréhension des formes ordinairement, et abusivement, regroupées sous l'étiquette stylistique du monologue intérieur.

En restreignant le champ de la présente étude au récit et à l'essai de Dujardin d'une part, et à la préface de Larbaud d'autre part, il s'agira simplement ici d'établir les points aveugles et les contradictions du modèle d'interprétation proposé par ces textes, de façon à créer les conditions d'une évaluation différente de la question du, des, monologue(s) intérieur(s), notamment à partir de l'interprétation d'*Ulysses* comme texte de provocation à l'égard de la tradition.

Si nous réservons la proposition de cette évaluation pour une étude ultérieure, c'est en espérant que la présente mise au point, dans la modestie de son propos, contribuera à créer une authentique problématisation de la question des formes de monologue intérieur.

## 2. L'essai de 1931: un arrangement rétrospectif

Il serait dérisoire d'entreprendre ici le procès du respectable Edouard Dujardin. Cependant, force est de constater qu'en maintenant malgré les invraisemblances la perspective générale de la filiation entre son texte et celui de Joyce, Dujardin non seulement convertit un élément anecdotique en un principe d'explication, mais il se condamne à ne pas voir, et son lecteur avec lui, l'originalité et la logique propres des procédés employés par Joyce dans *Ulysses*.

La visée unificatrice et synthétique qui est énoncée dès le titre de l'essai de 1931, et que confirme la démarche anthologique de l'ouvrage, implique un véritable amalgame entre les formes envisagées, au mépris de toute rigueur critique.

C'est ainsi qu'à la faveur d'une définition élargie et d'ailleurs parfaitement contradictoire du monologue intérieur, Dujardin va pouvoir associer sous l'égide commune de «la libération du joug du

rationnalisme», les symbolistes de la génération de 1885, Joyce et ... les surréalistes:

«Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression «tout venant»<sup>6</sup>.

Ignorant les différences de forme, d'intentionnalité, et de contexte marquant les oeuvres qu'il convoque, Dujardin peut conclure son argumentation par une série de spéculations dont le fondement réside dans la conviction qu'il existe bien une continuité entre les mouvements et les écrivains issus d'époques et de situations dissemblables:

«Une étude complète du mouvement né en 1885 aboutirait au Surréalisme qui l'a poussé à ses extrêmes conséquences (...) en essayant d'exprimer directement... les données de l'inconscient (...). Je ne serais pas étonné que, pour la postérité, l'écrivain de génie qui représentera le mouvement de 1885 ne soit l'écrivain irlandais qui commença à écrire dans les premières années du XXème siècle»<sup>7</sup>.

S'il est sans doute vain de discuter la validité des jugements qui précèdent, il est en revanche important de bien apercevoir que la confusion des genres, des oeuvres et des auteurs qui caractérise l'essai de Dujardin se fonde sur une ambiguïté inhérente à la définition même du monologue intérieur, et que cette ambiguïté nous renvoie plus globalement à deux attitudes antinomiques relativement à l'acte d'écrire. Dujardin hésite en effet constamment dans ses tentatives de définition du procédé entre la dimension infra-discursive

---

<sup>6</sup> DUJARDIN, Edoard — *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein éditeur, 1931, p. 59.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 100.

du monologue intérieur, alors considéré comme la voie royale donnant accès à l'inconscient du personnage,

«(...) le monologue intérieur a pour objet de nous conduire dans l'inconscient du personnage, c'est à dire d'en exprimer tout l'informulé»,

et la composante rhétorique d'une procédé dont la fonction serait en fait de permettre au personnage de s'exprimer sans médiation:

«Le premier objet du monologue intérieur (...) est de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel»<sup>8</sup>.

Cette dualité non résolue, qui explique que l'essai de Dujardin se construise entre deux références-limites aussi éloignées que le monologue dramatique et l'écriture automatique n'embarrasse cependant pas outre-mesure l'auteur des *Lauriers* puisque l'hétérogénéité des textes cités dans l'essai de 1931 peut être transcendée par la grâce d'une seule qualité commune: l'accès direct du lecteur au monde intérieur du sujet représenté.

Au nom de la «transparence intérieure», Dujardin inscrit donc dans un même mouvement de réaction au réalisme et au naturalisme des textes dont l'objet nous est présenté comme identique, «la vie de l'âme» et «les profondeurs de l'inconscient ou du subconscient» étant données pour équivalentes dans l'essai de 1931. Ce faisant, l'auteur des *Lauriers* crée une telle confusion relativement aux différents contextes dans lesquels sont apparues les oeuvres représentatives du monologue intérieur que sa propre tentative d'unification s'en trouve invalidée largement.

Pour se limiter aux principales références philosophiques et esthétiques successivement convoquées dans *Le Monologue intérieur* — Schopenhauer, Wagner, Bergson, l'Impressionisme, le Surréalisme et Freud — l'aspect disparate de l'ensemble suffit à mettre en question la thèse d'une cohérence et d'une continuité entre les oeuvres littéraires produites avec pour horizon culturel des systèmes de pensée et de valeur aussi peu homogènes.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68 et p. 37.



Aussi peu soucieuse soit-elle de l'homogénéité des lignées qu'elle dégage, cette fausse logique évolutionniste imprime néanmoins à l'histoire du monologue intérieur une orientation qui fait écran à une interprétation autre des formes qu'elle décrit.

C'est pourquoi il est nécessaire de se reporter maintenant directement au «récit originel» de Dujardin, afin de mesurer concrètement ce qui le sépare d'une conception authentiquement novatrice de la représentation de la vie psychique dans le roman.

### 3. Les faux-semblants du récit de 1888

Le texte des *Lauriers* a été remanié deux fois par Dujardin<sup>9</sup>, et c'est l'édition définitive (1925) préfacée par Valéry Larbaud dont voici les premières phrases:

«Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds; et des foules confuses; des bruits, des ombres, des multitudes; des espaces infiniment étendus; un vague soir... Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis; et voici que le temps et le lieu se précisent; c'est l'aujourd'hui; c'est l'ici; l'heure qui sonne; et, autour de moi, la vie; l'heure, le lieu, un soir d'Avril, Paris, un soir clair de soleil couchant»<sup>10</sup>.

La longue citation qui précède mérite d'être reproduite in-extenso car elle est révélatrice des limitations qui relativisent la portée de l'innovation formelle des *Lauriers*.

L'originalité du texte peut se résumer au déplacement par lequel les marques de la première personne sont substituées à celles de la troisième, sans que le contenu sémantique ni la forme syntaxique des

---

<sup>9</sup> En 1897 pour Le Mercure de France, Paris et en 1925 pour Albert Messein éditeur, Paris.

<sup>10</sup> DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 29.

énoncés ne subissent de grandes altérations par rapport à un récit traditionnel à la troisième personne.

Ce décalage artificiel induit chez le lecteur le sentiment d'un certain factice.

Confronté à cette narration mal dissimulée en notation de pensée, le lecteur fait en effet dès les premières pages du texte l'expérience d'une forme qui est employée sans objet spécifique, à vide en quelque sorte. L'intrusion que permet le monologue intérieur ne produit guère dans *Les Lauriers* qu'une représentation sans surprises des états d'âme d'un jeune homme un peu vain.

Passé le premier paragraphe, la syntaxe complexe des phrases — voir les relatives coordonnées et les inversions d'épithètes notamment —, la préciosité du style et le lexique abstrait dénoncent l'artifice qui consiste à faire prendre en charge par un «Je» silencieux mais manifestement enclin à «faire de la littérature» en pensant, un récit tout à fait conventionnel (l'espace, le temps et le protagoniste sont ainsi «classiquement» mis en place dès ces premières lignes).

Si le procédé échoue à convaincre, c'est en raison de la gratuité de l'opération qui consiste à supprimer l'instance médiatrice du narrateur représenté, alors que sont maintenus tous les autres paramètres d'une narration normale, et en particulier la constitution d'un monde référentiel servant de cadre au récit.

Ainsi, Dujardin place son personnage, Daniel Prince, dans la position intenable de celui qui, tout en étant en étant censé ne penser que pour lui-même, a pour tâche de communiquer au lecteur les informations (sur le monde extérieur et sur ses actions) qui lui permettraient de construire le référent du texte.

Il en résulte un déboulement étrange de Daniel Prince qui se retrouve à la fois émetteur et récepteur d'un discours dont le contenu dénotatif n'aurait aucune raison d'être si la fiction d'un personnage en train de penser était respectée:

«Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un; la maison; le vestibule; entrons»<sup>11</sup>.

Au lieu de représenter sans médiation les pensées de son personnage, ce qui au moins serait conforme à la visée du monologue

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 29.

intérieur telle que Dujardin la dégage dans l'essai de 1931, l'auteur des *Lauriers* représente Daniel Prince se représentant lui-même en train d'agir ou de penser, ce qui non seulement laisse intacte l'armature narrative — point de vue et distance sont ici maintenus — mais encore l'alourdit considérablement puisque tout doit passer par le «Je» du personnage-narrateur, sans qu'aucune possibilité de faire varier le point de vue et la distance ne soit accordée.

A cet égard, et si l'on se place du point de vue d'une échelle des valeurs quant à la pertinence d'une forme de représentation par rapport à un objet représenté, le monologue intérieur tel que l'utilise Dujardin correspond à une régression et non à une avancée relativement aux solutions de style indirect libre adoptées par Hugo, Tolstoï, Flaubert et Dostoïevski dans certaines de leurs oeuvres<sup>12</sup>.

La mimésis du mouvement de la pensée est en effet bien plus convaincante chez ces auteurs qui sans abolir complètement la médiation du narrateur parviennent à faire oublier la présence d'un auteur et à créer une réelle intimité entre le lecteur et le personnage.

La littérature excessive et l'obsession référentielle relevées dans le «film de pensées» de Daniel Prince empêchent le monologue des *Lauriers* d'atteindre une authentique intériorité, la narration que le jeune homme semble faire pour lui-même redoublant l'artifice de la représentation au lieu de la dépasser.

Il est vrai que la propension à l'auto-représentation est un trait caractéristique de Daniel Prince dont le carnet intime figure reproduit dans *Les Lauriers*:

«J'avais eu l'idée d'écrire dans un carnet, jour par jour en résumé, la suite de mes relations avec cette femme; j'ai eu tort de ne pas persévérer; ce serait devenu intéressant; c'est déjà curieux ce memento de trois semaines (...) cela commence le lendemain de son retour.

«Jeudi 27 Janvier: — Quatre heures; je vais rue Stevens [...]»<sup>13</sup>.

Le carnet ou «memento» de la liaison de Daniel avec Léa, ainsi que des extraits de leur correspondance est introduit dans le texte

---

<sup>12</sup> Des références précises sont indiqués in COHN, Dorrit, *op. cit.* dans la note5.

<sup>13</sup> DUJARDIN, Edouard—*Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 70.

des *Lauriers* à la faveur d'une séance de lecture effectuée par Daniel, préalablement à son rendez-vous avec Léa.

Ce passage, qui fonctionne à l'évidence comme une analepse informative, est emblématique de l'usage paradoxal que Dujardin fait de sa découverte: ayant choisi la parole intérieure, l'auteur symboliste fait retour par le biais d'une lecture silencieuse de son personnage, à l'écriture, et à une écriture qui, ironie suprême, s'avère bien plus apte à représenter l'intime que la transcription du discours intérieur de Daniel Prince.

Rusant sans cesse avec la contrainte énonciative qu'il s'est fixée — le monologue intérieur implique le Je-Ici-Maintenant de la parole — l'auteur des *Lauriers* s'ingénie ainsi, au détriment de son option initiale, à maintenir l'ordre de l'écrit, et de l'écrit le plus conventionnel.

#### 4. Conclusion

Tout se passe donc comme si, incapable d'assumer ou d'apercevoir les conséquences réelles de «sa trouvaille»<sup>14</sup>, Dujardin restait en deçà d'une forme dont les potencialités spécifiques lui échappent.

A cet égard, la réévaluation des *Lauriers* qui a lieu à la suite de la publication d'*Ulysses* ne doit pas nous dissimuler l'absence presque totale de rapports réels entre la tentative de Dujardin et les expérimentations de Joyce dans son roman odysseén.

S'il est attesté que Joyce s'est à plusieurs reprises intéressé à l'oeuvre de Dujardin<sup>15</sup>, la perspective généalogique de la préface de 1925 puis de l'essai de 1931 n'en demeure pas moins une rationalisation abusive et «a posteriori» dont la visée polémique ne doit pas nous échapper.

Pour Larhaud, et pour Dujardin à sa suite, l'enjeu de la discussion sur l'origine du monologue intérieur est aussi d'établir

---

<sup>14</sup> Le terme est repris d'une lettre de Mallarmé à Dujardin en date du 8 avril 1888, lettre que cite Dujardin dans *Le monologue intérieur*, Albert Messein éditeur, Paris, 1925, p. 14.

<sup>15</sup> Voir à ce propos ELIMANN, Richard — *James Joyce*, New and revised edition, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 95-126-358-411.

## L'ANNIVERSAIRE DU MONOLOGUE INTERIEUR

la préséance d'un écrivain français, comme en témoigne la préface de 1925 :

«Ainsi je rétablissais la vérité sur un point d'histoire littéraire et revendiquais justement en faveur d'un écrivain français l'honneur d'avoir été le premier à employer une forme qui jouissait d'une grande faveur auprès des jeunes écrivains des Etats-Unis»<sup>16</sup>.

En définitive, ce que permet donc la relecture des *Lauriers* à partir d'*Ulysses* et de son immédiat retentissement dans le domaine de la littérature anglo-saxonne, c'est l'inscription d'une nouvelle dimension du romanesque dans une perspective nationaliste. L'attestation d'origine française du monologue intérieur aura ainsi servi, non seulement à conforter les partisans d'une représentation généalogiste de l'histoire littéraire, mais également la grande et noble cause de la littérature française. Cette contribution n'est sans doute pas complètement étrangère, en dernier ressort, à la crédibilité dont a joui jusqu'à nos jours la fiction de la paternité du vénérable centenaire.

*Régis Salado*

---

<sup>16</sup> Valéry Larbaud, Préface à DUJARDIN, Edouard — *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Editions 10/18, 1968, p. 14.

## A LENDA DE GAIA DOS LIVROS DE LINHAGENS : UMA QUESTÃO DE LITERATURA ? \*

Não constitui propriamente novidade a afirmação de que a literatura portuguesa medieval — ou, mais especificamente, galego-portuguesa —, quando confrontada com outras literaturas da Europa deste período, revela notórias omissões em géneros fundamentais, nomeadamente no domínio da narrativa ficcional<sup>1</sup>.

Das primitivas canções de gesta, relativamente abundantes no centro da Península Ibérica, apenas se conseguem exumar, das crónicas e livros de linhagens anteriores ao séc. XV, escassos vestígios cuja língua originalmente usada fosse o galego-português, não havendo notícias da existência da redacções coevas desses perdidos textos<sup>2</sup>.

---

\* Trabalho elaborado, na sua fase inicial, no âmbito das actividades regulares do Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<sup>1</sup> A mais recente abordagem deste assunto deve-se a Rossi, Luciano — *A Literatura Novelística na Idade Média Portuguesa*. Lisboa, ICP, 1979, onde se afirma lapidarmente: «...Chegando finalmente a Portugal, a primeira impressão do investigador é a de um súbito estreitamento de horizontes: os textos reduzem-se em número e em variedade; certas formas florescentes no resto da Europa parecem aqui faltar de todo...» (p. 13).

<sup>2</sup> De facto, o único texto que parece conservar vestígios da primitiva forma versificada continua a ser a *Lenda da Liberdade de Portugal*, como lhe chamou Diego Catalán, ou seja, a história lendária de D. Afonso Henriques presente em bom número de manuscritos dos séculos XIV e XV. Sobre o assunto, ver SARAIVA, A. J. — *A Épica Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1979 e, mais recentemente, *A Cultura em Portugal, Teoria e História*, Livro II, Lisboa, Bertrand, 1984.

Contudo, como mostrou MANDACH, André de — *La Geste de Fierabras*, Genève, Droz, 1987, não é impossível encontrar indícios de outras canções de gesta, possivelmente até de épocas mais recuadas, originárias do ocidente peninsular, nomeadamente da região de Coimbra.

O *mester de clerecia*, corrente poética que reelaborou temas épicos ou do extenso manancial da matéria antiga, tão forte presença tendo na cultura castelhana, não mais deixou em galego-português do que escassos vestígios, tardios e não originais <sup>3</sup>.

Da literatura em verso oriunda de além-Pirinéus as notícias são ainda mais escassas <sup>4</sup>. A matéria da Bretanha, que atingiu importante expressão no âmbito do *roman* do séc. XII, apenas veio a difundir-se na área cultural e linguística galego-portuguesa bastante mais tarde e já em derivação dos últimos ciclos em prosa, elaborados durante o séc. XIII, dando, só então, origem ao surgimento de importantes textos dos quais parte substancial se encontra irremediavelmente perdida <sup>5</sup>.

Contudo, onde nos parece que a literatura galego-portuguesa denota uma mais significativa lacuna é na narrativa breve, sobretudo a representada pelo apólogo, pelo conto sapiencial e moralizante e pela fábula, na maioria dos casos de origem oriental, da qual grande parte penetrou na cultura europeia através da Península Ibérica sem deixar entre nós rastros suficientemente visíveis <sup>6</sup>.

Outro tanto sucede com a narrativa da tradição latina; com os *fabliaux* de intenção satírica, para não falar já da *novella* ao estilo

---

<sup>3</sup> Na lista dos livros da Biblioteca de D. Duarte constava «O Açipreste de Fyta» certamente tradução portuguesa do *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, da qual um fragmento ainda existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto foi publicado por Serafim da Silva Neto no seu livro *Textos Medievais Portugueses e seus Problemas*, Rio de Janeiro, MEC, 1956, pp. 38-40.

<sup>4</sup> ...mas não totalmente inexistentes! Pelo menos Joan Garcia de Guilhade, trovador dos meados do séc. XIII, faz alusão, numa sua cantiga de amigo (CV 358/CBN 755), a Flores e Brancaflor, heróis de um *roman* de tema amoroso do séc. XIII. Aliás, a cultura trovadoresca, que — essa sim! — adquiriu entre nós uma extraordinária dimensão, não só fornece ainda elementos para avaliar o conhecimento de outros géneros narrativos — a canção de gesta francesa e o romance arturiano, por exemplo —, como irá mesmo acomodar no seu seio, submetidas aos modelos poético-musicais, certas formas de narração como as *Cantigas de Santa Maria*, algumas *Cantigas do Escárnio e de Mal Dizer* e mesmo as escassas *Pastorelas*.

<sup>5</sup> Do *Tristão em Prosa* e do *Merlim* existem fragmentos. Do *José de Arimateia* uma redacção do séc. XVI. Apenas a *Demanda do Santo Graal* se conserva íntegra num manuscrito que remonta ao séc. XV.

<sup>6</sup> Em âmbito laico, há a registar o *Conde de Lucanor*, de Juan Manuel, em possível tradução portuguesa existente na biblioteca de D. Duarte. Ver *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, Lisboa, Estampa, 1982, pp. 206-208.

do Decameron, cujo surgimento em Portugal nem mesmo se irá verificar antes do séc. XVI<sup>7</sup>. Ecos de alguns destes géneros virão, contudo, a encontrar-se no espólio do Mosteiro de Alcobaça, mas assumindo então uma finalidade edificante, própria de uma cultura monástica.

Não é, todavia, apenas devido a esta situação de relativa penúria que a *Lenda de Gaia*, ou *do Rei Ramiro*, incluída em dois dos nossos nobiliários medievais, em versões diferentes na dimensão, no enredo e na escrita, comparece nas antologias de prosa medieval com uma assegurada assiduidade.

É que estes textos oferecem — sobretudo a versão mais longa, do *Nobiliário do Conde D. Pedro* — um forte e sedutor enredo, dramático e movimentado, colocando frente a frente mouros e cristãos e misturando motivações tais como o despeito, a vingança, a violência guerreira e a oposição religiosa, o que terá contribuído para que o seu fascínio permanecesse bem para além da Idade Média, suscitando, periodicamente, novas leituras e novas versões, que acabaram por lhe conferir uma inegável perenidade.

Ultimamente, a *Lenda de Gaia*, nas suas redacções medievais, tem sido alvo de um renovado interesse por parte dos historiadores, na sequência de uma maior atenção dispensada aos livros de linhagens enquanto fontes riquíssimas e grandemente inexploradas de informações sobre a sociedade peninsular medieval, sobretudo a sua parte ocidental. É, pois, talvez chegado o momento de tentar avançar um pouco mais na compreensão da arquitectura e da funcionalidade daqueles textos, começando pela tarefa indispensável de reunir e avaliar o produto do já importante labor crítico que ao longo dos anos sobre eles se foi acumulando.

Não surpreende que as primeiras questões inicialmente colocadas acerca da *Lenda de Gaia* se relacionassem com a sua origem e, logicamente, com o seu processo de transmissão. Esta atitude correspondia aos parâmetros metodológicos típicos da crítica do final

---

<sup>7</sup> Sobre o problema da narrativa breve, ver MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino — *Orígenes de la Novela*, I, Madrid, CSIC, 1943. Capítulos I a III; BREMOND; LE GOFF; SCHMITT — *Typologie des sources du moyen âge occidental. L'Exemplum*, Fasc. 40, Brepols, 1982; MARSAN, R. — *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV)*, Paris, Klincksieck, 1974, e ROSSI, Luciano, *op. cit.*, particularmente útil para o caso português.



do século passado, tendentes a sobrevalorizar a génese em detrimento do funcionamento, o percurso com prejuízo do significado.

Foi o filólogo francês Gaston Paris, em estudo publicado em 1880 na revista *Romania*<sup>8</sup>, quem primeiro apontou o carácter lendário da história das aventuras amorosas do rei Ramiro, presente nos nobiliários medievais portugueses — ou seja, sem historicidade global —, não sendo mais do que a adaptação, nas suas linhas gerais, de um conto de origem oriental, desenvolvido a partir do texto bíblico e da figura do rei Salomão.

Este conto, cujo primitivo texto se desconhece, teria penetrado na Europa entre os séculos XI e XII através de Bizâncio, dando origem a múltiplas versões em línguas diversas, ora sob a forma de episódio em canções de gesta<sup>9</sup>, ora como *exemplum*<sup>10</sup>, ou ainda como narrativa autónoma, cujo texto mais conhecido é o poema alemão do séc. XII *Salomon und Markolf*<sup>11</sup>. A extraordinária difusão deste conto atestar-se-ia ainda pela sua presença em culturas não directamente relacionadas com o ocidente medieval, como a russa e a sérvia, onde teria originado relatos escritos e orais.

Se a filiação da *Lenda de Gaia* no *\*Conto de Salomão* passou a ser um dado adquirido e incontestado até aos nossos dias — tendo apenas sido alvo de uma reformulação, a que aludiremos, que nem sempre tem sido levada na devida conta —, já o problema da forma assumida pela sua transmissão suscitou, desde então, opiniões diversas e até opostas. A comprová-lo está o facto de a tese de Gaston Paris, que fazia derivar a *Lenda de Gaia* de uma versão oral leonesa, não ter sido acolhida por G. Baist, em estudo publicado logo no ano seguinte<sup>12</sup>. Apesar disso, a hipótese da primitiva difusão oral deste texto parece ter recolhido o assentimento maioritário da crítica.

Será necessário esperar pelo ano de 1930 para que dados novos se venham juntar ao problema, com a publicação de um informado

---

<sup>8</sup> PARIS, Gaston — *La femme de Salomon*, «*Romania*», IX, 1880, pp. 436 e seg.

<sup>9</sup> *Le Bastard de Bouillon e Elie de Saint Gile*, sendo neste último caso o episódio apenas referido. Ver nota 13.

<sup>10</sup> No poema satírico-didáctico francês *Blasme des femmes*. Ver nota 13.

<sup>11</sup> VOGT, F. — *Die Deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf*. Halle, 1880.

<sup>12</sup> Ver nota 13.

estudo de R. Foulché-Delbosc e de A. Haggerty Krappe na *Revue Hispanique*, com o título «La legende du roi Ramire». Aí os autores chamam a atenção para o facto de a *Lenda de Gaia* não se encontrar isolada, no contexto peninsular medieval, visto existirem outros relatos cujo ponto de partida é também a reformulação do mencionado *\*Conto de Salomão*<sup>13</sup>.

Um desses textos, proveniente de um manuscrito aragonês datável do séc. XV<sup>14</sup>, encerra uma história ocorrida em terras de Teruel, tendo como protagonista um conde cristão de nome Rodrigo, que historicamente viveu na segunda metade do séc. XII, cuja mulher se deixa raptar por um mouro. O subsequente desenvolvimento da história inclui a penetração do conde Rodrigo no castelo daquele por meio de disfarce, o reconhecimento e traição da mulher e a vingança final — traços comuns, de facto, ao *\*Conto de Salomão* e à *Lenda de Gaia*.

O segundo texto referido por Krappe e Foulché-Delbosc, como sendo avatar do *\*Conto de Salomão*, é nada menos do que a primeira parte da história matrimonial do conde Garcia Fernandez, filho de Fernán Gonzalez, tal qual é contada na *Primera Cronica General* alfonsina, na versão régia, e nas crónicas posteriores desta derivadas, nomeadamente a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, onde ocupa o capítulo CCCLXIX. Ou seja: a primeira parte de um texto que Ramón Menendez Pidal acreditava ser proveniente de uma perdida canção de gesta, à qual havia atribuído a designação de *Gesta de la Condesa Traidora*<sup>15</sup>.

Neste texto, Garci Fernandez casa com uma senhora francesa, de nome Argentina, vinda a Espanha em peregrinação, que posteriormente se deixa raptar por um conde seu compatriota, fugindo com ele

---

<sup>13</sup> São provenientes deste estudo as informações sobre a lenda salomónica cuja síntese apresentámos. Visto tratar-se de um texto-arquétipo, de cuja existência não se duvida, embora se encontre perdido, passaremos a designá-lo por *\*Conto de Salomão*.

<sup>14</sup> Conquanto não indiquem a localização de tal manuscrito, transcrevem paleograficamente a parte referente às aventuras de Rodrigo Gonçalves.

<sup>15</sup> Com efeito, em estudo publicado no seu volume de ensaios *Historia y Epopeia*, Madrid, C.E.H., 1934, pp. 5-27, com a designação «Realismo de la Epopeia Española: Leyenda de la Condesa Traidora», Ramón Menéndez Pidal debruçou-se atentamente sobre este texto, afirmando que ele formava, juntamente com outro relato igualmente presente na PCG, apenas alguns capítulos mais adiante, uma única história, de tipo lendário, onde se contavam os sucessivos

de novo para terras de França. Obedecendo à estrutura geral do \**Conto de Salomão*, Garci Fernandez, disfarçado de peregrino, dirige-se ao reduto do seu rival, no interior do qual consegue penetrar com a ajuda de uma filha deste, onde irá consumir a vingança matando atrozmente o raptor e a mulher adúltera. Posteriormente volta a Castela acompanhado da filha do conde justificado, com a qual entretanto casara, obtendo em seguida o louvor e a aprovação dos seus súbditos.

Por último, Krappe e Foulché-Delbosc trazem à colação aquele que nos parece ser o texto com mais possibilidades de verdadeiramente introduzir dados novos na compreensão do processo de transmissão e adaptação do \**Conto de Salomão* na Península — particularmente no que se refere à *Lenda de Gaia*<sup>16</sup> —, que é a história do cavaleiro

---

infortúnios matrimoniais do Conde Garci Fernandez. A sua tese era que tais sucessos teriam de alguma forma ocorrido, embora a versão que deles se veio a transformar em lenda tivesse adquirido um carácter claramente novelizado. Os dados que apontou levam, contudo, a pensar que a novelização terá sido francamente superior à história ocorrida: por um lado, se bem que factos como o casamento com Dona Sancha; a traição desta; a morte do Conde e a posterior vingança do filho — toda a segunda parte da chamada *Gesta da Condessa Traidora* — remontem já à *Crónica Najerense*, escrita por volta de 1160, apresentam evidentes afinidades com as histórias de Rosamunda e de Cleópatra contadas por vários escritores latinos. Por outro lado, o primeiro casamento do Conde e a traição da sua mulher Argentina — a primeira parte da *Gesta da Condessa Traidora*, correspondente ao relato de que nos estamos a ocupar — somente faria a sua primeira aparição na própria PCG, ou seja, na segunda metade do séc. XIII, sendo completamente improvável que existisse antes, visto não ter sido incluída nas crónicas de Lucas de Tuy ou do Toledano. Acresce ainda que a documentação existente apenas refere um casamento de Garci Fernandez e não dois...

De qualquer forma, Pidal acabou não se pronunciando sobre a origem e natureza do relato dos eventos referentes ao primeiro casamento do conde castelhano, o que voltou a suceder no estudo que consagrou à *Lenda de Gaia* (ver nota 23) em 1943, onde, contudo, cita já o artigo de Krappe e F.-Delbosc. Somente em 1948, em estudo publicado nos *Cuadernos Hispanoamericanos* e posteriormente no volume *De Primitiva Lírica Española e Antigua Épica*. Madrid, Austral, 1951, pp. 43/65, com o título «Alfonso X y Las Leyendas Heroicas», voltou a pronunciar-se sobre o assunto, reiterando a convicção de que a *Condessa Traidora* era uma primitiva canção de gesta, embora admitindo ser a sua primeira parte decalcada de um conto oriental proveniente do *Panchatantra* o que, não confirmando inteiramente as conclusões de Krappe e F.-Delbosc sobre o assunto, todavia também não as negava...

<sup>16</sup> Ver nota 42.

alemão Rudolf Schüsselberg, personagem histórica que combateu os muçulmanos ao lado de D. Afonso Henriques, incluída numa obra de carácter histórico-novelsco escrita em latim na Alemanha, por volta de 1200, cujo título é *Historia Infidelis Mulieris*<sup>17</sup>.

Neste texto, a mulher infiel também abandona o marido para se juntar a um rei mouro, mas leva consigo os filhos, com a ajuda dos quais o cavaleiro irá contar mais tarde quando, disfarçado, conseguir introduzir-se na fortaleza do seu rival, para consumir a inevitável vingança.

Do cotejo pormenorizado entre todos estes textos e a *Lenda de Gaia*, a que os autores procedem, percebe-se claramente a existência de uma mesma estrutura narrativa, que realmente os aparenta, para além das especificidades que cada um possui<sup>18</sup>. Há, contudo, a salientar um detalhe, cuja presença Krappe e Foulché-Delbosc apenas detectam nos textos aragonês, castelhano e alemão, que consiste na acentuação do carácter moralmente repugnante da mulher adúltera, transmitida por meio das cenas eróticas a que se entrega com o amante raptor na presença ou proximidade do marido, aspecto completamente alheio às versões conhecidas do *\*Conto de Salomão*<sup>19</sup>.

No texto alemão, Rudolf de Schlüsselberg é amarrado a uma coluna do quarto, onde assiste à cena amorosa entre a sua mulher e o amante mouro, enquanto achas ardentes o vão queimando aos poucos...

No texto aragonês, denotando já um certo esbatimento de pormenores relativamente à narrativa da *Historia Infidelis Mulieris*, o

---

<sup>17</sup> Infelizmente os autores não transcrevem o texto, limitando-se a fornecer um curto resumo.

<sup>18</sup> Essa estrutura narrativa revela-se na permanência, em todos os textos, das seguintes acções:

- 1 — Rapto de uma mulher casada por um indivíduo de credo, raça ou «nacionalidade» diferente da do marido;
- 2 — Penetração deste, por meios astuciosos que envolvem o disfarce, no reduto do raptor;
- 3 — Verificação do carácter adúltero da mulher;
- 4 — Consumação da vingança, com a morte dos amantes.

Muitos outros aspectos caracterizam simultaneamente dois ou três dos textos considerados, mas não com uma regularidade tal que permita estabelecer grupos de parentesco mais restritos.

<sup>19</sup> KRAPPE; F.-DELBOSC — *Op. cit.*, pp. 537-540.

conde Rodrigo Gonçalves assiste à cena erótica dentro da arca em cima da qual esta tem lugar...:

«... La condesa dixo: — Señor, el rey viene; ponet vos enesta arca. El conte side metio. La contesa echole la clau. El rey entro enla canbra, abrazo la condesa como aquel quela amaua mucho, echola sobre la arca endo estaua el conte encerrado, et tomo placer conella»<sup>20</sup>.

No texto da *Primera Cronica General* o apagamento da cena luxuriosa é ainda maior, surgindo agora Garçi Fernandez escondido debaixo da cama dos amantes...:

«Et [Dona Sancha] metio al conde Garçi Fernandez, armado de un lorigon et un gran cuchiello en la mano, so el lecho en que amos auien de yazer...»<sup>21</sup>.

Para Krappe e Foulché-Delbosc esta autêntica provocação erótica, que acentua o carácter misógino da narrativa que a inclui, seria proveniente de um outro conto indiano, cujo arquétipo — uma vez mais! — declaram ser desconhecido, mas ao qual atribuem, por comodidade, a designação *La femme infidèle et le voleur*. A afinidade estrutural deste conto com o de Salomão ter-lhe-ia permitido contaminá-lo previamente, vindo a deixar traços bem visíveis, embora de dimensão variável, nos vários textos a que este último deu origem.

Infelizmente, decerto por pensarem — erroneamente — que a versão curta da *Lenda de Gaia*, a do LV<sup>22</sup>, não mais era do que uma abreviação da mais longa, a do LL, acabaram por não prestar a devida atenção a um pormenor que inegavelmente reforçaria essa

---

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 532-524.

<sup>21</sup> *Primera Cronica General de España*. Ed. Ramón Menéndez Pidal, 3.<sup>a</sup> reimpressão, Madrid, Gredos, 1977, p. 428.

<sup>22</sup> Para designar os livros de linhagens portugueses medievais usámos a terminologia proposta por José Mattoso: *Livro Velho de Linhagem* — LV (2.<sup>o</sup> dos *Portugaliae Monumenta Historica — Scriptores* editados por Alexandre Herculano); *Livro do Deão* — LD (1.<sup>o</sup> dos *PMH* de Herculano); *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* — LL. Em todas as citações ou referências utilizámos as edições de MATTOSO, José; JIEL, Joseph — *Portugaliae Monumenta Historica... Nova Série. Livros Velhos de Linhagens*. Lisboa, Academia das Ciências, 1980 e MATTOSO, José, *P.M.H. Nova Série. Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. 2 vols., Lisboa Academia das Ciências, 1980.

tese, que é a existência de vestígios da aludida cena erótica na mais antiga destas versões de uma forma que não deixa lugar a grandes dúvidas:

«E el [rei Ramiro] jazendo na camara, chegou Abencadão e deram-lhe que jantasse, e depois de jantar foi-se pera a rainha. E *desque fizeram seu prazer*, disse a rainha — Se tu aqui tivesses rei Ramiro, que lhe farias?...»<sup>22a</sup>.

Alguns anos mais tarde, Ramón Menéndez Pidal chamaria ainda a atenção para uma outra adaptação peninsular do \**Conto de Salomão*, incluída na inédita *História de Ávila*, manuscrito cujo original remontaria aos anos de 1260, na qual o herói ostenta um nome afrancesado — Enalvillo — e desenvolve um enredo singularmente próximo da nossa versão curta da *Lenda de Gaia*, embora não inclua ambientes marítimos, nem o herói conte com adjuvantes para penetrar no reduto do seu raptor. No resumo que fornece do relato, D. Ramón não refere, contudo, se a tal cena erótica entre os amantes tem ou não lugar<sup>23</sup>.

Ou seja: quase todas, ou todas mesmo, as derivações ibéricas do \**Conto de Salomão* apresentam já vestígios da contaminação provocada por um conto oriental misógino de tema tendencialmente obscuro. Não só por possuir uma cronologia provavelmente mais recuada do que a dos textos ibéricos — que, em nenhum caso, parecem anteriores ao séc. XIII<sup>24</sup> —, mas ainda por narrar factos

---

<sup>22a</sup> *PMH* — *Livros Velhos*, *op. cit.*, p. 48. O sublinhado é nosso.

<sup>23</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — «En torno a Miragaia» in *De Primitiva Lírica Española*, *op. cit.*, pp. 135-154 (primitivamente publicado na revista *Biblos*, vol. XX, 1944).

<sup>24</sup> Tal parece incontestável para a história de Garci Fernandez (ver nota 15) e também para o texto aragonês, cujos acontecimentos históricos que noveliza tiveram lugar na segunda metade do séc. XII (ver KRAPPE; F.-DELBOSC — *Op. cit.*, pp. 538-539), sendo de admitir que só passadas algumas gerações esses acontecimentos adquirissem um carácter lendário. Quanto à *Lenda de Gaia* e à lenda de Enalvillo, a cronologia das obras que as integram, por um lado, — *História de Ávila*: 1260; *Livro Velho de Linhagens*: 1280-1290 — e a não existência de razões palpáveis para que tenham uma cronologia mais recuada do que os outros textos referidos, por outro lado, leva a que se considere como limite *a quo* da sua elaboração o início do séc. XIII. Com efeito, a migração do \**Conto de Salomão* ter-se-á processado, à semelhança do que aconteceu com outras manifestações culturais na Europa durante a Idade Média, em função

directamente relacionados com terras de Portugal; por ter sido redigido em latim, o que inegavelmente lhe facilitaria a circulação, e por conservar, de uma forma mais completa, marcas da referida contaminação, o relato das aventuras do cavaleiro alemão Rudolf de Schlüsselberg, incluído na *Historia Infidelis Mulieris*, pode documentar um estado primitivo da difusão do \**Conto de Salomão* na Península Ibérica.

Embora a estrutura deste conto, assente em poucas, mas extremamente coerentes acções, propiciasse decerto uma fácil difusão oral, a abundância de versões escritas num lapso de tempo não muito longo e, mesmo, a existência de uma versão (conhecida...) em latim, que pode ter assumido um papel intermediário, deve impor uma certa prudência à conjectura do carácter exclusivamente jogralesco e oral da sua transmissão e levar a colocar a hipótese do intercâmbio fecundo entre o oral e o escrito realizado em meios clericais, que era onde este tipo de narrativas, durante o séc. XIII, encontravam um acolhimento mais favorável e uma mais fácil difusão<sup>25</sup>.

Mesmo assim, no que diz respeito à *Lenda de Gaia* o problema só parcialmente fica equacionado justamente porque não existe apenas uma versão, mas sim duas, que acusam entre si diferenças que não são meramente de pormenor, como pretendemos demonstrar. Que tipo de parentesco une ambos os textos é, obviamente, a questão a colocar de seguida.

Embora sem dominar ainda a cronologia dos livros de linhagens, pois afirma serem ambos do séc. XIV<sup>26</sup>, é Ramón Menendez Pidal quem, num conhecido estudo dedicado ao assunto<sup>27</sup>, contesta a opinião corrente que fazia da versão curta da *Lenda de Gaia* uma abreviação da versão longa, apontando convincentemente que é exacta-

---

de um ritmo mais ou menos lento, tornando perfeitamente aceitável a existência de cerca de um século a separar a primeira adaptação alemã das surgidas na Península Ibérica.

<sup>25</sup> Sobre a origem, forma de difusão e cronologia do *exemplum* medieval — era essa a forma assumida pelos contos orientais mais divulgados — ver as palavras de Jacques Le Goff nos capítulos II e III de *Typologie des Sources (...)* *L'Exemplum*, *op. cit.*, pp. 39-86.

<sup>26</sup> É apenas, segundo cremos, a partir do trabalho de VEIGA, A. Botelho da Costa — *Os nossos nobiliários medievais (Alguns elementos para a cronologia da sua elaboração)* in «Anais das Bibliotecas e Arquivos», 15, 1940, pp. 165-193 que se começa a ter uma ideia mais segura sobre a cronologia do LV e do LD.

<sup>27</sup> Ver nota 23.

mente o contrário que se passa, guardando a primeira vestígios muito muito mais claros do seu arquétipo.

Pelo modo como caracteriza — negativamente! — as variantes da versão longa e por não encontrar repercussões desta última no romancelheiro, fica-nos a convicção de que Ramón Menendez Pidal, sem todavia o afirmar explicitamente, a encarava como uma refundição directa da primeira, opinião que parece ser também a de Manuel Rodrigues Lapa, nas suas *Lições de Literatura Medieval*<sup>28</sup>, embora valorizando de um modo completamente oposto o carácter literariamente mais elaborado da versão do *Nobiliário do Conde D. Pedro*, em termos que foram mais tarde retomados por António José Saraiva<sup>29</sup> e nos parecem incontestáveis.

Há, no entanto, no seio da crítica uma outra opinião que propõe, não uma derivação directa entre os dois textos, mas sim uma filiação independente de cada um deles em diferentes versões da tradição oral. Os aspectos divergentes entre ambos seriam, assim, explicáveis — pelo menos no que diz respeito às variantes mais substanciais — pelos acidentes típicos da transmissão oral.

Tal é a posição de José Mattoso, sucessivamente expressa, ao longo dos últimos anos, em vários escritos<sup>30</sup>, que culminaram numa excelente edição autónoma dos trechos narrativos mais importantes

---

<sup>28</sup> «Temos, pois, em B [*Lenda de Gaia do LL*] o curioso exemplo da refundição artística, superiormente feita, dum esboço narrativo anterior: amudaram-se os pormenores significativos; intensificou-se o discurso directo; deu-se coerência às situações e subtilizou-se a paixão instintiva e bárbara, dando-lhe humanidade e finura psicológica. Deste esforço resultou uma das mais lindas páginas de novela da nossa literatura antiga», *op. cit.*, 9.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Coimbra Editora, 1977, p. 316.

<sup>29</sup> Ver nota 46.

<sup>30</sup> MATTOSO, José — *O Mosteiro de Santo Tirso e a Cultura Medieval Portuguesa*, «Santo Tirso. Boletim Cultural Concelhio», 1, 1977, pp. 91-119 e depois in *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, INCM, 1982, pp. 481-510.

— «As Fontes do Mobiliário do Conde D. Pedro», in *A Historiografia Portuguesa antes de Herculano*, Lisboa, Academia de História, 1977 e depois in *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, Lisboa, Estampa, 1981, pp. 55-98.

— Introdução a *PMH-LL*, *op. cit.* (ver nota 22).

— «A Literatura Genealógica e a Cultura da Nobreza em Portugal», in *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp. 309-328 (provém de uma conferência realizada em 1982).



dos nobiliários medievais, na qual ambas as versões da *Lenda de Gaia* são graficamente colocadas em paralelo <sup>31</sup>.

Tal é também a opinião de Luciano Rossi, para quem, contudo, a versão da *Lenda de Gaia* do LV deveria as suas diferenças face à versão do LL, não só a um fenómeno de maior degradação no processo da transmissão oral, mas ainda a uma adaptação realizada «...num ambiente popular e, por conseguinte, destinado a quem o espírito cortês da fonte não interessava...» <sup>32</sup>.

Para além desta hipótese exigir uma averiguação prévia — a que Rossi não procede — do contexto social e cultural em que se elaborou o mais antigo dos nossos livros de linhagens, no sentido de saber em que medida seria tão sensivelmente anti-cortês — ou mesmo se a oposição popular/cortês aí tinha algum significado... —, ela pressupõe ainda que o conto que origina a *Lenda de Gaia* se encontrava já eivado de elementos cortesões, sobretudo na figura do rei mouro que, nas suas palavras, andaria mesmo confundido como o *donjuanesco* Saladino... <sup>33</sup>.

Ora, a nosso ver, não só as restantes versões conhecidas da adaptação do *\*Conto de Salomão* na Península desmentem esta configuração, como nos parece estarmos perante um curioso fenómeno de incompreensão da verdadeira dimensão das personagens e do enredo do *Lenda de Gaia* do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, onde só muito lateralmente aspectos da cultura cortês assumem algum relevo particular.

De facto, é nossa convicção que encarar estas narrativas exclusivamente sob o ângulo da literatura de ficção, como é inevitável ao partir-se do princípio de que não passam de prosificações de textos jogralescos e orais, leva a desviar excessivamente a atenção das relações que as ligam às obras onde se incluem, que não são pro-

---

<sup>31</sup> *Narrativos dos Livros de Linhagens*, Selecção, introdução e comentário de José Mattoso, Lisboa, INCM, 1983. Não deixámos, porém, de registar uma certa prudência na mais recente das tomadas de posição do prof. Mattoso sobre a natureza da *Lenda de Gaia* do LL: «... Ignoramos até que ponto as modificações resultam da manipulação literária do refundidor de 1380 (...) No entanto, as variantes de fundo podem pertencer a uma amplificação oral do conto, que se teria dado depois da recolha do *Livro Velho*. Poderiam, portanto, derivar de uma versão recolhida pelo Conde D. Pedro no segundo quartel do séc. XIV», *Narrativas*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>32</sup> ROSSI, Luciano — *Op. cit.*, p. 25.

<sup>33</sup> ROSSI, Luciano — *Op. cit.*, p. 12.

priamente colectâneas de contos, mas sim crónicas, livros de linhas e outros textos com uma dimensão de algum modo historiográfica.

É esse estatuto historiográfico, do qual acabam naturalmente por partilhar, que impõe que o protagonismo da acção seja sempre atribuído a personagens que existiram na realidade ou, pelo menos, no âmbito da credibilidade das obras que as incluem<sup>34</sup>. É esse estatuto historiográfico que leva a que a acção seja colocada em espaços geográficos conhecidos, chegando mesmo o enredo a fornecer explicações toponímicas. É, possivelmente, ainda esse estatuto o responsável maior pelo quase desaparecimento dos elementos fantásticos que caracterizavam o \**Conto de Salomão* — nomeadamente os seus poderes sobrenaturais —, reduzindo-se, nos casos em que ainda subsistem, apenas à alusão a capacidades divinatórias, perfeitamente admissíveis e correntes no contexto mental da Idade Média<sup>35</sup>.

Por se encontrarem inseridas em obras mais vastas com uma dimensão historiográfica, estas narrativas servem ainda visíveis objectivos e motivações que lhes são exteriores, ou seja, não devem a sua existência a intenções gratuitas ou meramente anedóticas, mas têm como função, pelo contrário, explicar algo de específico acerca das personagens envolvidas.

No texto aragonês, por exemplo, a parte final do enredo deixa claramente perceber que se está perante uma forma de mostrar como Rodrigo Gonçalves e os seus irmãos conquistaram aos muçulmanos os domínios que lhes pertenceram. As motivações do relato da *Primera Cronica General*, como Menéndez Pidal apontou<sup>36</sup>, decorrem da necessidade de ilustrar os erros matrimoniais do Conde Garcia Fernandez, que lhe viriam mesmo a causar a morte, e também um conceito temporão de honra cuja defesa motiva a vingança<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> No que diz respeito ao *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* há duas excepções a esta «regra de verosimilhança», que são os relatos da fundação das famílias dos Marinhos e dos Haro, reveladores de um espírito completamente diferente do das narrativas de que nos vimos ocupando. O assunto foi recentemente abordado por KRUS, Luís — *A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama do Pé de Cabra*, «Ler — História», Lisboa, 6, 1985, pp. 3-34.

<sup>35</sup> É o caso da lenda do cavaleiro Enalvillo, da *História de Ávila* — ver MENÉNDEZ PIDAL, R. — *En torno*, op. cit., p. 150. A segunda versão da *Lenda de Gaia* contém idêntica alusão a esse tipo de poderes, não já atribuídos ao herói, mas sim a uma personagem que secunda as suas acções.

<sup>36</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — «Realismo», op. cit., p. 59.

<sup>37</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — «Realismo», op. cit., p. 61.

Por isso, nem mesmo o enredo destas narrativas é totalmente ficcional, já que retém algo da realidade vivida, por pouco e de contornos indefinidos que seja, previamente preservada na memória das famílias, das comunidades ou — o que não é menos provável — nos pergaminhos dos mosteiros aos quais essas personagens e os seus descendentes se encontravam ligados. A estrutura do *\*Conto de Salomão*, na forma mais ou menos contaminada por outros relatos afins, como presumivelmente era conhecida, terá fornecido, depois de depurada dos detalhes desnecessários aos objectivos a que se destinava, o quadro narrativo capaz de dar vida e um mínimo de coerência a esses longínquos ecos da realidade histórica.

Dito de outro modo: entre o conto original, as suas prováveis contaminações e as versões particulares que dele se vêm a realizar não parece haver lugar para mais nenhuma «literatura», a não ser a que decorre da específica significação que cada uma é suposto transmitir.

Na nossa opinião, foi algo de semelhante que sucedeu com a *Lenda de Gaia*. O *Livro Velho de Linhagens*, que primitivamente a conserva, executa-se, segundo José Mattoso, no último terço do séc. XIII, pela iniciativa de um dos herdeiros dos fidalgos da Maia, embora por linha feminina — Martim Gil de Riba de Vizela —, em meios ligados ao Mosteiro de Santo Tirso, cujo fundador é exactamente gerado na sequência dos «acontecimentos» narrados na *Lenda*<sup>38</sup>. Que a família da Maia possuía um forte património lendário, tendo como eixo alguns dos seus mais notórios representantes, nomeadamente Soeiro Mendes e Gonçalo Mendes, é facto bem comprovado não apenas no *Nobiliário do Conde D. Pedro*, mas também nos restantes livros de linhagens e ainda noutros textos coevos<sup>39</sup>.

É, pois, provável que da memória da família — em alguma medida avivada pelos registos monásticos... — fizesse parte um antepassado que miticamente se teria originado numa bastardia régia, ligada às primitivas dinastias asturo-leonasas, e ainda uma presença árabe, ou moçárabe algures na ascendência, que se tornava saliente no próprio nome do fundador do Mosteiro: Cid Alboazar. Talvez se

<sup>38</sup> MATTOSO, José — *O Mosteiro*, *op. cit.*, pp. 500-590.

<sup>39</sup> Referimo-nos à história lendária de D. Afonso Henriques e ao papel desempenhado por Soeiro Mendes. Ver ainda MATTOSO, José — *O Mosteiro*, *op. cit.*, p. 508.

conservasse ainda a memória de alguns nomes femininos ligados a esses remotíssimos eventos — Aldara... Órtiga... —, mas não se reportando já a personagens claramente identificáveis<sup>40</sup>.

Em momento imprecisável, mas que dificilmente será anterior ao séc. XIII<sup>41</sup>, ou será mesmo simultâneo da feitura do *Livro Velho*, na hipótese que se nos afigura mais aceitável, estes dados terão servido para reformular a referida versão contaminada do \**Conto de Salomão*, o que terá implicado a introdução, no enredo, de elementos novos capazes de lhe permitir cumprir a função que se lhe passava então a atribuir, que era explicar o surgimento da família da Maia.

É que, ao contrário do que sucedia com o \**Conto de Salomão*, e com a maioria das suas adaptações ibéricas, a *Lenda de Gaia* não podia terminar somente com a vingança do herói. A função que se lhe atribuía obrigava a que o rei Ramiro tivesse uma nova descendência. Por isso, surge uma personagem feminina, que lhe servirá de adjuvante, mas cujo papel preponderante será consorciar-se com ele, no último episódio da narrativa, depois de obtida a aprovação e o louvor dos seus súbditos, para gerar então os «mui nobres e mui honrados ricos-homens e filhos d'algo d'Amaia»<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Embora distinguir os elementos puramente lendários dos conservados por escrito e mesmo dos que foram inventados pelo redactor do texto da *Lenda de Gaia* seja tarefa puramente conjectural, quer-nos parecer que a associação de um qualquer rei Ramiro à família da Maia deverá ter sido recente, dado não haver nenhuma referência a tal nome nos seus membros mesmo mais remotos, nomeadamente no fundador do Mosteiro de Santo Tirso, que se chamava Aboazar Lovesendes. Somente nos livros de linhagens passa a Alboazar Ramirez. Em contrapartida, nomes e alcunhas árabes são abundantes. Sobre o assunto, ver MATTOSO, José — «A Nobreza Rural Portuense nos Séculos XI e XII», in *A Nobreza Medieval, op. cit.*, p. 206.

<sup>41</sup> Ver nota 24.

<sup>42</sup> Saliente-se que este modo de adaptar o conto à necessidade de que o herói venha a ter nova descendência — fornecendo-lhe uma adjuvante com a qual posteriormente se casa — fora também adoptado na história de Garci Fernandez da PCG, cuja parte final contém mesmo, tal como na *Lenda de Gaia*, uma referência explícita à aprovação colectiva que tal expediente veio a obter. Este paralelismo entre os dois textos não pressupõe, portanto, qualquer influência directa de um sobre o outro. O mesmo talvez não se passe com o paralelismo de aspectos secundários, como a existência de um filho da mulher adúltera que ajuda à vingança do pai e à morte da mãe, que se verifica na história de Rudolf Schüsselberg e na *Lenda de Gaia*. Aqui é provável que estejamos perante um fenómeno de influência de um texto sobre o outro ou de existência de um terceiro texto que veio a originar ambos.

Até pela acção que desenvolve, essa nova personagem feminina — a servente moura, que singularmente herda os dois nomes femininos que a tradição presumivelmente veiculava: Órtiga e, depois de baptizada, Aldara! — irá contrastar fortemente, no perfil e no carácter, com a mulher adúltera que vai substituir, atenuando, assim, o sentido nitidamente misógino que o conto originalmente possuía, embora sem o anular totalmente. Com efeito, uma narrativa nascida da adaptação de uma outra já existente terá de ser sempre um compromisso, tão difícil de realizar quanto os fins a que se destina e o significado que se pretende que encerre se alteram radicalmente.

A nosso ver, essa dificuldade está bem patente no espírito que anima a acção das personagens de maior relevo, cuja lógica é completamente alheia ao sentido genealógico do conto, senão mesmo contraditória com ele. De facto, repare-se que a história parece tecer-se do contraste flagrante entre a impetuosidade da acção do rei Ramiro, cuja motivação é não só vingar-se do seu rival, mas, sobretudo, reaver a sua mulher perdida, e as sucessivas traições desta, cada uma mais inapelável da que a anterior:

- Não dá mostras de reagir contra o rapto de que é alvo, antes se torna amante do mouro raptor;
- Mantém relações eróticas adúlteras com este tendo por perto o marido;
- Entrega o rei Ramiro ao rival;
- Por último, chorando o amante morto nos braços do esposo, provoca a exacerbação passional que acabará por lhe ditar a morte.

Se tivermos em atenção que do original *\*Conto de Salomão a Lenda de Gaia* só herdou a primeira e a terceira destas atitudes femininas e da contaminação com o atrás referido conto oriental a segunda, verificamos que a nossa história acrescentou ainda a quarta traição da mulher, a mais hiperbolicamente passional, que se torna perfeitamente desnecessária do ponto de vista da função genealógica do relato e, por isso, dificilmente poderá ser atribuível à fase terminal da elaboração da *Lenda de Gaia* <sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Afastamo-nos da opinião de MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *En torno, op. cit.*, pp. 144-145, que via no romance *Moriana en un Castillo* uma manifestação directa da divulgação da primitiva *Lenda de Gaia*, exactamente por

Por outro lado, uma tão notória inverosimilhança na acumulação destas atitudes femininas reprováveis, apenas compreensível numa narrativa que pretendesse lançar mão dos efeitos provocados pelo ridículo <sup>44</sup>, leva a questionar se o conto que origina a *Lenda de Gaia* não teria adquirido já um sentido não somente anti-feminino, mas especificamente destinado a evidenciar os malefícios da paixão amorosa e a demência que provoca nos homens, ao jeito de certos bem conhecidos *exempla* <sup>45</sup>! Se esta hipótese for viável, então a redacção da primeira *Lenda de Gaia* em meios clericais tornar-se-á cada vez mais provável!

De qualquer modo, esta primeira versão sugere um amontoado de motivos narrativos, onde os pressupostos genealógicos não são dominantes, nem mesmo adquirem uma dimensão suficientemente dignificante para a linhagem cuja origem se pretende explicar, visto esta acabar por nascer do *acaso* provocando pelos caprichos de uma mulher adúltera e *apesar* da risível obstinação de um rei traído...!

É possível que noutro contexto, mais exigente do ponto de vista da dignidade familiar, senão mesmo mais empenhado em reclamar a memória dos da Maia, e, sobretudo, mais profundamente conhecedor de quais as técnicas de escrita a usar num relato com esta função, os aspectos inconsequentes da *Lenda de Gaia* não tenham passado

---

causa da presença nesse texto da cena do choro da mulher. É que, para além desta cena e da existência de um rapto, nada mais une os dois textos: não há traição da mulher, bem antes pelo contrário — ela chora a perda do legítimo esposo. Não há, sobretudo, nenhuma das acções que definem a estrutura narrativa do conto (ver nota 18). É, pois, bem mais provável que a cena do choro da mulher presente na *Lenda de Gaia* resulte da contaminação por parte de uma narrativa anterior, cuja natureza nos escapa, que mais tarde originou o *romance de Moriana*.

<sup>44</sup> A dimensão do ridículo está ainda patente nas não muito sérias propostas gastronómicas do rei Ramiro a Abencadão na cena culminante do relato...

<sup>45</sup> A perversidade feminina e a ingenuidade do homem, que o leva a situações caricatas e ridículas, parece ser uma constante temática no exemplário misógino medieval, qualquer que seja a sua origem. Veja-se o célebre conto de *Aristóteles cavalgado*, que entre nós se pode encontrar no *Orto do Esposo*, III, XVIII (ver ROSSI, L. — *op. cit.*, p. 91), ou o «El carpinteiro engañado por su mujer», do *Calila e Dimna* castelhano (ed. J. M. Cacho Bleuca y Maria Jesús Lacarra, Madrid, Castália, 1984, pp. 241-242). Sobre o assunto ver ainda LACARRA, María Jesus — *Cuentística Medieval en España: Los Orígenes*. Zaragoza, Dep. Literatura de la Universidad, 1979, pp. 160-168.

despercebidos, suscitando a necessidade de a reescrever... e transportando-nos, assim, para o limiar do que virá a ser realmente uma segunda versão deste texto, ou seja, a *Lenda de Gaia* do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*.

É, no entanto, indispensável, para avaliar minuciosamente o sentido que se imprimiu à refundição da *Lenda de Gaia*, ter presente o problema mais geral do *Nobiliário do Conde D. Pedro*, sobretudo atendendo às várias redacções de que foi objecto ao longo do séc. XIV, que produziram, afinal, o texto de que actualmente dispomos. Sobre esse assunto, publicou António José Saraiva em 1971, no *Boletim de Filologia*, um penetrante estudo cujas conclusões retomamos inteiramente <sup>46</sup>.

Segundo a sua argumentação, os abundantes trechos narrativos do título XXI do LL — dos quais se destaca o longo e sumptuoso relato da batalha do Salado — seriam todos da responsabilidade de um mesmo autor, que não se poderia confundir com D. Pedro, Conde de Barcelos. O estilo desse autor, assente numa sábia técnica de escrita, feita de períodos longos com boa capacidade subordinativa, de um domínio, em elevado grau, dos vários tipos de discurso e ainda de «um forte talento dramático e uma percepção singularmente viva do espaço e do movimento» <sup>47</sup>, denotando uma formação clerical e latina, revelar-se-ia surpreendentemente moderno quando confrontado com o da prosa do próprio Conde D. Pedro — que é, provavelmente, a do relato do reinado de D. Dinis —, ou com o da escrita cronística da época, sobretudo a da *Crónica Geral de Espanha de 1344* <sup>48</sup>.

Desse ponto de vista, apenas teria paralelo em Fernão Lopes, a cuja autoria tais narrativas se poderiam atribuir — Magalhães Basto chegou mesmo a colocar essa hipótese <sup>49</sup> — não fora os valores sociais, éticos e políticos delas emergentes serem radicalmente opostos aos defendidos pelo grande Cronista. A importância da ligação do vassalo

---

<sup>46</sup> SARAIVA, António José — *O Autor da Narrativa da Batalha do Salado e a Refundição do Livro do Conde D. Pedro*, «Boletim de Filologia», t. XXII, fasc. 1-2, 1971, pp. 1-16.

<sup>47</sup> SARAIVA, A. J. — *O Autor*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>48</sup> Embora também da iniciativa do Conde, deve ter sido redigido por várias mãos.

<sup>49</sup> BASTO, Artur Magalhães — «Fernão Lopes e a Reforma do Livro das Linhagens do Conde D. Pedro», in *Estudos*, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1959, pp. 23-30.

com o soberano; o carácter meramente regional que assume a oposição a Castela, à qual se opõe a solidariedade de armas da nobreza de toda a Península, e, sobretudo, a identificação de Portugal com a terra que os fidalgos conquistaram aos mouros, são temas caros ao nosso prosador, cujos textos constituem a mais perfeita exposição da ideologia senhorial da nobreza portuguesa anterior à crise de 1383/85 que é possível encontrar <sup>50</sup>.

Quem seria, então, o autor das páginas literariamente mais brilhantes que o LL hoje contém?

Verificando que o elemento unificador de todas estas narrativas é a figura de Frei Álvaro Gonçalves Pereira, visto serem os seus ascendentes as personagens nelas implicadas — desde o rei Ramiro a Gonçalo Mendes da Maia, aos dois Trastâmara e ao próprio Frei Álvaro, que, na realidade, é o verdadeiro herói da batalha do Salado, em virtude da decisiva acção da «Vera Cruz do Marmelar» —, ou então personagens com ele directamente relacionadas, como João Afonso de Albuquerque e de Medelim, juntamente com quem foi conselheiro do rei D. Pedro de Castela, conclui António José Saraiva que o autor desses trechos narrativos só poderia ter sido alguém afecto a Frei Álvaro e à Ordem do Hospital, da qual era prior, interessado em exaltar a sua memória e a dos seus ascendentes próximos ou remotos.

Esta refundição do título XXI do LL teria ocorrido entre 1373, data da morte de Frei Álvaro, e 1383, ano a partir do qual seria pouco provável que se pudesse omitir o nome do seu mais famoso filho, D. Nuno Álvares Pereira. Ultimamente, no estudo introdutório à sua edição do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, José Mattoso veio a precisar mais estas datas, situando a refundição entre 1380 e 1383 <sup>51</sup>.

Além disso, é possível que, na prossecução dos seus intentos, a acção do refundidor não se tenha ficado apenas pelo título XXI do LL. Foi ainda apontado por António José Saraiva que a história de Froia Bermudes, no título VII, pai do primeiro Rodrigo Forjaz Trastâmara e, logo, igualmente ascendente de Frei Álvaro Gonçalves Pereira, denota também a mesma mão de hábil prosador presente no título XXI, bem assim como a prosa inicial do título XXXV,

---

<sup>50</sup> A. J. Saraiva refere-se particularmente ao discurso de D. Afonso IV às suas tropas antes da batalha do Salado.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 41.



referente a D. Vasco Pimentel, bisavô de Frei Álvaro, onde se faz, de uma forma verdadeiramente insólita no contexto do LL, até pela sua extensão, a defesa da legitimidade do nascimento dessa personagem, tema que parece ser também muito caro ao nosso escritor <sup>52</sup>.

Em resumo: não restando dúvidas de que o actual LL é muito diferente daquele que o Conde de Barcelos executou ou mandou executar, é, contudo, bastante mais difícil saber até que ponto foram as intervenções dos refundidores, sobretudo daquele a que vimos aludindo, cujos intuitos particularistas se tornam perfeitamente perceptíveis, porventura em oposição ao espírito universalista do Conde, anunciado no prólogo de sua autoria.

No que concerne a *Lenda de Gaia*, é possível que a acção do refundidor se tenha feito sentir logo na sua colocação no título XXI, encabeçando a ascendência de Gonçalo Mendes da Maia, quando já antes o título XVI desenvolvera a importantíssima descendência do seu irmão Soeiro Mendes, sem fazer qualquer referência aos seus ascendentes <sup>53</sup>. Terá sido talvez o processo mais económico de reclamar para os Pereiras a herança do mítico rei Ramiro, não sendo também

---

<sup>52</sup> José Mattoso, na introdução a *PMH — LL*, *op. cit.*, p. 42, indica, porém, ser esta prosa da autoria do refundidor de 1360-65, visto referir o testemunho de pessoas já falecidas antes de 1380.

<sup>53</sup> Embora não tenhamos a pretensão de resolver qualquer dos intrincados problemas colocados pela matéria genealógica dos livros de linhagens, não deixámos de verificar que a genealogia dos fidalgos da Maia se prolonga, no LV e no LD (neste só se inicia em Gonçalo Trastamires), pelos descendentes de Soeiro Mendes, o Bom, com o qual, aliás, o seu neto anda confundido, do mesmo modo que Gonçalo Mendes, irmão de Soeiro Mendes o Bom, anda confundido como o Lidador, que era também neto daquele (sobre este assunto, ver MATTOSO, José — «A Nobreza Rural», in *op. cit.*, pp. 210-215).

Enquanto no LV falta a parte correspondente aos descendentes de Gonçalo Mendes (qualquer um deles...), no LD já lhe é reservado um título próprio, *posterior* ao da descendência de Soeiro Mendes, não indo, contudo, no que aos Pereiras diz respeito, para além de Pero Gonçalves Pereira. Em contraste, o actual LL fornece um título XXI bem estruturado, que não mais é do que o correspondente aos descendentes de Gonçalo Mendes, para o qual se deslocou toda a ascendência até ao rei Ramiro, prolongando-o, por outro lado, até Frei Álvaro Gonçalves Pereira e outros ramos com ele aparentados, recuperando e reformando (?) notícias acerca destes últimos que nos outros dois Livros andavam dispersas.

Embora só os especialistas possam averiguar qual a parte que, na organização deste título, fora já herdada do primeiro *Livro do Conde*, nunca pecará por excessivo pensar que parte significativa dessa tarefa incumbiu ao refundidor.

de estranhar que se encontrem espelhadas no texto grande parte das motivações, quer ideológicas, quer pragmáticas, que são visíveis no conjunto da refundição.

Por outro lado, é nossa convicção que a *Lenda de Gaia* que o refundidor encontrou no primitivo *Livro do Conde* não deveria ser muito diferente da versão conhecida do *Livro Velho*. Assumindo a tarefa de a reformular, terá essencialmente optado por alterar e aumentar a parte inicial, redigindo-a com particular cuidado, tanto do ponto de vista da arquitectura narrativa, como sobretudo tendo em vista a sua coerência argumentativa.

Com efeito, aqui o rei Ramiro começa por assumir a decisão de se ligar a uma moura «de cuja fremosura e bondades ouvira falar», irmã do «senhor de toda a terra des Gaia ataa Santarém...», repudiando *de facto* a sua legítima esposa, a quem é agora atribuído um dos nomes femininos — Aldara ou Alda — que na versão primitiva andavam associados apenas à personagem da futura genitora dos fidalgos da Maia. Toda a acção posterior vai decorrer desta, ao que parece, inabalável e definitiva decisão.

O rei Ramiro tenta obter a moura junto do irmão, o rei mouro, pela via do acordo, argumentando, em favor da seriedade das suas intenções, com a possível nulidade do seu prévio casamento, já que existiria parentesco consaguíneo entre ele e Dona Aldara:

«E rei Ramiro fez com ele grandes amizades, por cobrar aquela moura que ele muito amava. E fez enfinta que o amava muito, e mandou-lhe dizer que o queria veer por se haver de conhecer com ele, por as amizades seerem mais firmes. E Alboazer Alboçadam mandou-lhe dizer que lhe prazia delo e que fosse a Gaia e que i se veria com el. E rei Ramiro foi-se lá em tres galees com fidalgos, e pedio-lhe aquela moura, que lha desse, e fa-la-ia cristã e casaria com ela. E Alboazer Alboçadam lhe respondeo — Tu tées molher, e filhos dela, e es cristão. Como podes tu casar duas veezs? E el lhe disse que verdade era, mais que ele era tanto seu parente, da rainha dona Aldora, sa molher, que a Santa Igreja os parteria. E Alboazer Alboçadam jurou-lhe por sa lei de Mafomede que lha nom daria por todo o reino que ele havia, ca a tiinha esposada com el rei de Marrocos»<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> PMH-LL, ed. cit., I, pp. 204-205.

Só perante a firme recusa do mouro o rei Ramiro se decide pelo rapto, que concretiza, suscitando, como represália, idêntica atitude do seu antagonista, tendo como alvo Dona Aldara, a repudiada (!), mas legítima (!!)

 esposa daquele.

Esta personagem feminina árabe — que passará a chamar-se Ártiga depois de baptizada, o que, significativamente, sucede logo a seguir ao rapto! — constitui talvez a inovação principal desta versão do conto, visto ser uma personagem que, não voltando, todavia, a assumir qualquer papel determinante ao longo da acção, é ela o motivo que levará ao seu desencadeamento, vindo a tornar-se mãe do Cid Alboazar, substituindo nesse papel a servente que ajuda o rei Ramiro nos episódios centrais ocorridos no interior do castelo de Gaia.

É de notar que esta última personagem se mantém ainda e com a mesma função que já assumia na primitiva versão. Mas surge agora caracterizada de tal modo que se torna impossível confundi-la com a raptada irmã do rei mouro. Enquanto no *Livro Velho* se dizia:

«E uma donzela que servia a rainha levantou-se pela manhã, que lhe fosse pela agoa para as mãos; e aquela donzela havia nome Ortiga. E ela na fonte achou jazendo rei Ramiro, e nom o conheço. E el pedio-lhe d'agoa pela aravia...»<sup>55</sup>

o que, juntamente com o facto de vir a ser baptizada na parte final do relato, apontava para o perfil muçulmano da personagem, na versão do LL essa identificação torna-se clara e reiteradamente inviável:

«...e ùa sergente que havia nome Perona, natural de França, que levarom com a rainha, servia ant'ela, levantou-se pela manhã, assi como havia de custume de ilhe ir pol'agua pera as mãos aaquela fonte, achou i jazer rei Ramiro, e nom no conheceo. E ele pedio-lhe *per aravia* da agua...»<sup>56</sup>.

Com efeito, não só lhe é atribuído um novo nome — Perona —, como se adianta mesmo que é natural de França, arredando completamente qualquer hipótese de confusão com a moura Ártiga. É claro que esta nova caracterização da personagem feminina adjuvante se

---

<sup>55</sup> *PMH* — *Livros Velhos*, ed. cit., p. 47.

<sup>56</sup> *PMH-LL*, ed. cit., I, pp. 206-207. O sublinhado é nosso.

torna, de algum modo, contraditória com o facto de ela ter de compreender *arávia* para que o rei Ramiro lhe possa pedir água sem levantar suspeitas. A incapacidade, revelada pelo refundidor, de solucionar este problema — e não será o único! — ter-se-á certamente devido à resistência que a própria coerência interna do enredo ofereceu à eventualidade de lhe serem introduzidas excessivas alterações. Esta cena tinha, pois, de se manter, porque só ela permitia a penetração do rei Ramiro no interior do Castelo de Gaia, mesmo revelando notórios vestígios da primitiva redacção...

De qualquer forma, se a nossa interpretação é viável, o início da história revela duas grandes preocupações:

- Em primeiro lugar, eliminar o carácter fortuito que, na primitiva versão da *Lenda de Gaia*, assumia o relacionamento do rei Ramiro com uma moura e, por consequência, o surgimento do filho de ambos — Cid Alboazar — e de toda a linhagem deste descendente. Os fidalgos da Maia nascem agora da prévia e inabalável decisão do rei Ramiro de se ligar a uma mulher árabe, intuito cuja concretização se torna *anterior e não dependente* dos sucessos que constituem o fulcro das aventuras contidas no relato. A transformação em sábia necessidade do que antes era puro acaso reforçar-se ainda com a insinuação da possível nulidade do primeiro casamento do rei Ramiro, contribuindo para legitimar essa sua decisão e dignificar a futura geração.
- A segunda grande preocupação do refundidor é, obviamente, retirar a uma indiferenciada servente o papel de genitora de tão alta linhagem, relacionada com todas as dinastias peninsulares e com as suas mais importantes casas senhoriais, para a atribuir a uma figura que, embora sendo árabe, entroncava, pelo seu lado, nas melhores linhagens muçulmanas. Ela é irmã de Alboazer Alboçadam — este também não é mais o incógnito Abencadão da primitiva versão! — e ambos descendem, por linha direita, nada menos do que de Aboali, um dos reis muçulmanos que, no início do séc. VIII, conquistaram quase toda a Península Ibérica! E não faltavam certamente ao nosso refundidor motivos para agir deste modo. Afinal, não havia também sangue árabe em linhagens tão importantes como a de Lara, sendo até as circunstâncias que levaram a que tal sucedesse can-

tadas em tão prestigioso relato como era a *Lenda dos Sete Infantes de Salas*<sup>57</sup>? E que dizer da moura Zaida, a última esposa do conquistador de Toledo, cuja história novelizada incluía mesmo, nas suas mais recentes versões cronísticas, a controvérsia relativa ao nome a adoptar após o baptismo?<sup>58</sup> Ora como em nenhum destes casos as mouras em questão deixavam de pertencer à fidalguia árabe, compreender-se-ia mal que o nosso refundidor, tão cioso do prestígio da família cuja herança D. Álvaro Gonçalves Pereira assumia, man-tivesse imperturbável uma apagada servente como genitora mítica da única linhagem à qual o *Prólogo* do Conde se referia expressamente<sup>59</sup>.

Por outro lado, ao introduzir toda esta parte inicial, o refundidor desequilibrou, quase irreversivelmente, a primitiva arquitectura do conto. As personagens não são mais as mesmas porque as suas motivações passam a ser outras. O rei Ramiro, de esposo ofendido, na versão do LV, torna-se agora em marido adúltero e prevaricador, atenuando significativamente o carácter odioso da acção da sua mulher. Nem mesmo terá mais razões de tipo passional para a querer

---

<sup>57</sup> A conveniência em ligar os da Maia aos de Lara está bem patente na atribuição fantasiosa de uma irmã ao Cid Alboazar — de nome Ártiga (ou Húrtiga), tal como a presumível mãe! —, fazendo-a casar com Gusteus Gonçalves, nada menos do que o pai de Gonçalo Gustiiz e avô dos sete infantes!! — Ver *PMH-LL*, ed. cit., I, p. 147. Por outro lado, não deixa de ser sintomático da crescente importância que se atribuía à posição hierárquica das famílias que se uniam por laços de tipo matrimonial, legítimo ou não, o parentesco entre a mãe de Mudarra Gonçalves e Almansor se ir tornando cada vez mais preciso e mais chegado: na PCG ela era somente «una mora fijadalgo» (ed. cit., II, p. 435); no LL passa a ser «ũa sa [de Almansor] prima mui fremosa e mui entendida» (ed. cit., I, p. 148); finalmente na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. (ed. de Luís Filipe de Lindley Cintra. Lisboa, INCM, 1984 — reimpressão da edição de 1951), embora ainda se conserve o texto da PCG no capítulo 370 (p. 125 do vol. III), que apenas refere «ũa moura», no capítulo 377 toda a cena se volta a repetir integralmente, sendo agora a moura «iffante, sua [de Almansor] irmã, que era mui fremosa e muy mãceba e era donzella virgẽ...» (vol. III, p. 148). Ver MATTOSO, José — *As Fontes*, in *op. cit.*, p. 68.

<sup>58</sup> A moura Zaida era filha do rei mouro de Sevilha.

<sup>59</sup> Particularmente porque suspeitamos que aquela insólita referência ao título XXI, feita no *Prólogo* do LL, poderá ser mais uma adição do refundidor...

recuperar, já que, na prática, a havia repudiado. Que passará, pois, a motivá-lo para encetar tão perigosa aventura?

Apercebendo-se da precaridade desta situação, o narrador apressou-se — fazendo uso da técnica do aparte — a explicar ao ouvinte que o rei Ramiro estava ali, junto às muralhas do castelo do rei mouro, não propriamente para reaver a sua mulher, como na primitiva versão, mas apenas para dele «haver direito», embora tivesse de contar com a solidariedade de Dona Aldara...:

«E isto fazia rei Ramiro por ver a rainha sa molher, pera haver conselho com ela, em como poderia *mais compridamente* haver direito d'Alboazar Alboçadam e de seus filhos e de toda sa companha, ca tiinha que pelo conselho dela cobraria todo, ca cometendo este feito em outra maneira que poderia escapar Alboazar Alboçadam e seus filhos. E porque ela era de gram coração, poinha em esta guisa seu feito em gram ventuira»<sup>60</sup>.

Situação realmente complicada, nos limites da verosimilhança, aspecto que se tornará, porventura, ainda mais visível no inconsequente diálogo travado entre o rei Ramiro e Dona Aldara:

«— Rei Ramiro, que te adusse aqui?

Ele lhe respondeu:

— O vosso amor!

E ela lhe disse:

— Veeste morto!

Ele lhe disse:

— Pequena maravilha, pois o faço por vosso amor!

E ela respondeu:<sup>61</sup>

Nom me has tu amor, pois daqui levaste Ártiga, que mais peças que mim!

Ou seja, na falta de melhor alternativa, o refundidor optou por manter inalterada a fala do rei Ramiro e, com ela, a primitiva motivação passional das suas atitudes — o amor da mulher! — que tudo até ali se encarregava de desmentir. De tal modo assim é

---

<sup>60</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 206.* O sublinhado é nosso.

<sup>61</sup> *PHM-LL, ed. cit., I, p. 207.*

que, perante a referência da rainha à moura raptada, o rei Ramiro não só não se justifica, como inevitavelmente torna quase carente de sentido a sua presença naquela perigosa situação!

Mais facilitada, todavia, se apresentará a tarefa do refundidor nas cenas seguintes. Já que não há laços passionais ligando o rei Ramiro à esposa ofendida, não só perderá sentido qualquer cena erótica da mulher adúltera com o mouro — será realmente adúltera? —, como o seu destino ficará traçado bem mais cedo e de uma forma inapelável:

«E rei Ramiro deceo-se do padram donde estava, e veo contra o ifante e disse-lhe — Meu filho, vossa madre não moira, nem as donas e donzelas que com ela veerom, e guardade-a de cajom, ca outra morte merece...»<sup>62</sup>.

As suas posteriores lágrimas, vertidas, não já no regaço do marido, mas sim no isolamento da condenação, não mais farão do que apressar a «crua justiça».

A alteração do perfil das personagens não se restringe, todavia, apenas ao rei Ramiro e a Dona Aldara. A forma que o enredo assume desde o início vai conferir ao rei mouro um carácter totalmente diverso do homólogo da versão do *Livro Velho*, desta vez com um sentido nitidamente positivo, revelando da parte do refundidor um extremo cuidado em fornecer dele um perfil moral intocável, que chega mesmo a suscitar um inevitável contraste com o do seu antagonista.

De facto, enquanto o rei Ramiro é fingido, matreiro, adúltero cruel — embora bom guerreiro e... cristão! —, Alboazar parece ser em tudo exactamente o oposto, tanto mais que as suas atitudes são constantemente ditadas pelas do seu antagonista:

— É Alboazar Alboçadam quem, perante o insistente pedido de concessão da irmã feito pelo rei Ramiro, lhe lembra normas de conduta que o deviam obrigar, por ser cristão — não casar com duas mulheres! —, embora se tornem insólitas na boca de um árabe, por regra seguidor de práticas poligâmicas.

---

<sup>62</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 210.*

«LEND A DE GAIA»

- Alboazar rapta a rainha Dona Aldara como medida de vingança contra o prévio rapto da sua irmã pelo rei Ramiro, ou seja, assume uma atitude defensiva perante a iniciativa hostil do seu antagonista.
- Quando acaba por ter o rei Ramiro à sua mercê, depois deste lhe ter sido entregue pela traição da rainha, de tal modo aceita os pressupostos e a seriedade da sua argumentação — não é já gastronómica, como na versão do *Livro Velho*, mas sim de natureza espiritual, apelando para valores como o arrependimento e a penitência — que decide mesmo... não consumir a vingança!!

«Alboazar Alboçadam pensou no que lhe pedia, e filhou dele piedade e disse contra a rainha — Este homem rependido é de seu pecado. Mais hei eu errado a ele, que ele a mim. Gram torto faria em o matar, pois se põem em meu poder...»<sup>63</sup>.

- Finalmente Alboazar acabará por aceder ao pedido do rei Ramiro de que o mandasse executar mas mais pelo temor do seu carácter «arteiroso e vingador», como incisivamente lhe fora apontado pela rainha, do que por sede vingativa:

«Tu veeste aqui e fizeste gram loucura, ca nos teus paaços poderas filhar esta peendenza. E porque sei, se me tu tevesse em teu poder, que non escaparia aa morte, eu quero-te cumprir o que me pedes por salvamento de tua alma»<sup>64</sup>.

- A argumentação da rainha contra o rei Ramiro, que levará o mouro a decidir matá-lo, será novamente pretexto para que o refundidor dê largas aos seus recursos de escrita, fazendo este último protagonista de um fino monólogo, onde se torna visível a intenção de o apresentar como a única personagem desta tríade cujo perfil íntimo se não pode considerar rude e bárbaro:

«Alboazer Alboçadem olhou o dizer da rainha e disse em seu coração: — De maa ventura é o homem que se fia per nem ùa molher. Esta é sa molher lidima, e tem ifantas dele,

---

<sup>63</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 209.*

<sup>64</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 209.*



e quer sa morte desonrada! Eu nom hei por que dela fii. Eu alonga-la-ei de mim»<sup>65</sup>

Esta imagem muito favorável e extremamente cuidada de Alboazar Alboçadam evoca, como foi já notado por A. J. Saraiva<sup>66</sup>, a do rei Albofacem, o adversário do campo cristão no relato da batalha do Salado, indo a afinidade entre ambos ao ponto de compartilharem o mesmo destino trágico. No contexto da segunda versão da *Lenda de Gaia*, este retrato quase hiperbolicamente favorável do rei mouro tem, contudo, intenções bem precisas, que se resumem na necessidade de suscitar admiração pela linhagem à qual pertence Ártiga, complementando a argumentação laudatória que se observa já em todas as referências que o texto faz a esta última.

Encarada segundo este aspecto, verificamos sem dificuldade que a segunda versão da *Lenda de Gaia* é também um extenso panegírico, não só dos fidalgos da Maia, que aqui acham a sua origem, mas especificamente da ascendência moura representada em Ártiga. Embora esta personagem, depois de passivamente se deixar raptar e baptizar, só vá, de novo, comparecer na conclusão do enredo, para que se efectue o seu casamento com o rei Ramiro, nem por isso deixa de ser alvo dos mais empolados encómios, no âmbito dos quais se inclui a acção de uma outra personagem inédita, que parece ter passado excessivamente despercebida a toda a crítica que até agora se debruçou sobre este texto. Referimo-nos ao mago Aman, o astrólogo ajudador do rei Ramiro, que apenas revela a sua presença em dois momentos fulcrais: quando se realiza o rapto da moura, o que é feito com a ajuda das suas «artes»; quando o rei Ramiro anuncia aos «seus de sa terra» a decisão de se casar com ela. Aqui é ao astrólogo que cumpre a tarefa de secundar as intenções do rei, produzindo um discurso profético em louvor de Ártiga, ao qual todos aderem unanimemente:

«E eles todos a ùa voz a louvaram e o houverom por bem, porque dissera por ela o grande estrologo Aman que ela era pedra preciosa antre as molheres que naquele tempo havia. E ainda disse mais que tanto havia de seer boa cristãa, que Deus

---

<sup>65</sup> *PMH-LL, ed. cit.*, I, p. 209.

<sup>66</sup> SARAIVA, A. J. — *O Autor, op. cit.*, p. 11.

por sua honra lhe daria geeraçom de homêes boos e de grandes feitos e aventurados em bem. E bem parece que Aman disse verdade, ca ela foi de boa vida, e fez o moesteiro de Sam Julian e outros hospitais muitos, e os que dela decenderom foram muito compridos do que o grande astrolego disse, que foi Aman. Este Aman, por sa arte dezia mui compridamente as cousas que haviam de viir»<sup>67</sup>.

Ficam, assim, escassas dúvidas de que a inclusão do mago Aman no enredo é directamente motivada pela invenção da nova personagem Ártiga, sendo a sua função conferir a esta última o prestígio dos seus poderes e da sua sabedoria, bem assim como antecipar — já que o astrólogo possui a ciência do futuro — a sua descendência.

Não deixa de ser singular este astrólogo, cujos poderes e autoridade, pelo modo como são enfatizados, o tornam insólito numa obra de pendor historiográfico. Contudo, ele também não está só no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Tem a acompanhá-lo nada menos do que o mago Merlim, que é frequentemente referido no Título II, embora por vezes em termos que não deixam de provocar uma certa perplexidade<sup>68</sup>. Haverá alguma afinidade entre o rapto de Ártiga pelo rei Ramiro, com a ajuda dos poderes do mago Aman, e a sedução de Igera por Uterpendragon graças às artimanhas de Merlim, conhecidíssimo episódio da *Historia Regum Britanniae*, de

---

<sup>67</sup> *PMH-LL, edi. cit.*, I, p. 211.

<sup>68</sup> O mago Merlim é, com efeito, referido duas vezes ao longo do título II do LL. Contudo, se confrontarmos o texto deste título com o da sua alegada fonte, uma versão interpolada do *Liber Regum* conhecida como *Libro de las Generaciones* (Ver CINTRA, L. F. Lindley — *O Liber Regum e outras fontes do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, «Boletim de Filologia», Lisboa, XI, 1950, pp. 224-251), verificamos que originalmente essas referências eram três e não duas, tendo numa delas o LL substituído o nome do Merlim por um inexplicável «profeta em Jerusalem»! Vejamos os textos:

*Libro de las Generaciones:*

«En aquel tiempo prophetiazua Merlin e dezia las cosas que avian de venir»

*Livro de Linhagens do Conde D. Pedro:*

«Em aquel tempo prophetizava hũu profeta em Jerusalem e dezia as cousas que avian de viir»

(citações feitas a partir de *Crónica General de España de 1344*. Edição preparada por Diego Catalán e María Soledad de Andrés, Madrid, Gredos, 1970, vol. I, p. 278).

Geoffrey de Monmouth, ao qual se faz uma breve alusão no *Livro do Conde*, no já mencionado Título II? <sup>69</sup>.

É impossível afirmá-lo em termos que vão para além da conjectura. Mas já é menos hipotético afirmar que a escrita dos romances arturianos, sobretudo dos ciclos em prosa, não devia ser desconhecida do último refundidor do *Livro do Conde*, de tal modo ele usa técnicas literárias deles provenientes.

Refira-se, como exemplo, o gosto pelas descrições bélicas que não raro culminam na utilização do tópico do golpe sobre-humano, ou seja, aquele com que um cavaleiro atinge o adversário provocando-lhe danos que vão muito para além do verosímil <sup>70</sup>. Este tópico, já presente na descrição da batalha do Salado, como foi notado por Joseph Piel <sup>71</sup>, encontra-se igualmente na *Lenda de Gaia*, mesmo não tendo este relato características manifestamente épicas:

«Ali [o rei Ramiro] tirou a espada da bainha e deu com ela a Alboazar Alboçadam per cima da cabeça, *que o fendeo ataa os peitos...*» <sup>72</sup>.

Onde, contudo, nos parece mais patente a presença da escrita romanesca oriunda dos romances de cavalaria é exactamente na percepção da complexidade psicológica das personagens, cujas atitudes

---

<sup>69</sup> É verdade que nem no *Libro de las Generaciones*, nem no LL este episódio é contado com o pormenor da sedução conseguida pela intervenção do mago Merlin. Porém, durante o séc. XIV tal detalhe não deixaria de ser, certamente, bem conhecido, sobretudo nos meios mais afectos às ficções cavaleirescas, já que ele era narrado na versão do *Merlim* em prosa conhecida em Portugal.

<sup>70</sup> *A Demanda do Santo Graal* fornece abundantes amostras deste tópico. Vejamos uma cujo protagonista é Galaaz: «(...) aveo que chegou Galaaz a ele [Galvão], assi como a ventura o trazia, e deu-lhe ãa cuitalada que lhe talhou o elmo e o almofre e o coiro e a carne atee o testo mais aveo-lhe bem que nom foi a chaga mortal (...) E Galaaz, que nom pode teer seu golpe, acaçou o cavalo pelo arçom de ante, assi que o talhou per meo das espaduas e o cavalo caiu morto a cabo seu senhor» — *A Demanda do Santo Graal*. Ed. Augusto Magne, vol. I, Rio de Janeiro, INL, 1955, p. 379.

<sup>71</sup> Referido por José Mattoso in *PMH-LL*, *op. cit.*, p. 48 (introdução).

<sup>72</sup> *PMH-LL*, *ed. cit.*, I, p. 210. Note-se ainda a presença do advérbio *ali*, no início de uma descrição bélica, traço estilístico tão usual no refundidor. Ver SARAIVA, A. J. — *O Autor*, *op. cit.*, pp. 4-6. O sublinhado é nosso.

não se limitam a uma opção linear entre uma escassa paleta de alternativas, mas incluem já opções intermédias, que se traduzem na dúvida, na ponderação, no desenvolvimento da argumentação, na construção da interioridade — aspectos normalmente ausentes da escrita das crónicas e, por maioria de razão, daqueles relatos que têm por base textos orais do tipo da canção de gesta.

Esta forma de construção da personagem verifica-se, com nitidez, no relato da batalha do Salado e também na *Lenda de Gaia*, em torno da figura do rei mouro Alboazar Alboçadam, denotando, por parte do refundidor, a procura de meios expressivos prestigiados para dar corpo às narrativas que avolumam a memória da família que lhe cumpre perpetuar e exaltar. Haverá, pois, que juntar à manifesta formação clerical e latinizante do nosso escritor, um conhecimento e mesmo uma sensível adesão aos romances de cavalaria, cuja circulação entre nós, durante o séc. XIV, está amplamente atestada.

Um último sentido nos parece de destacar na *Lenda de Gaia* do LL: referimo-nos aos processos por meio dos quais o refundidor vai conferindo credibilidade ao relato, que se traduzem numa mais rigorosa identificação das personagens — remetendo mesmo para outras partes do *Livro* que delas tratam —, e nas alusões funcionais a factos historiograficamente comprováveis, emprestando-lhe um estatuto em tudo semelhante ao das restantes narrativas históricas naquele contidas.

Este aspecto é logo visível no modo como se explica quem é o rei Ramiro, remetendo para o Título III, onde se vai encontrar, acerca de Ramiro II das Astúrias, um texto que tem claras afinidades com o que encabeça a *Lenda de Gaia*<sup>73</sup>. O mesmo se passa com a forma de aludir à linhagem de Alboazar e de Ártiga que, embora fantasista, se faz remontar a Aboali cujo nome se encontra igualmente referenciado no Título III.

Mais camuflada, mas também carregada de forte intencionalidade nos parece a referência de Dona Aldara, tentando convencer o mouro a matar o rei Ramiro, a uma cruel atitude que este teria

---

<sup>73</sup> «E deste rei Ramiro o segundo saio a boa geeraçom dos fidalgos da Espanha, como se mostra adiante no seu título XXI. E chamou-se este rei Ramiro o segundo porque houve em Leom outro rei, seu quarto avoo, que se chamou rei Ramiro, assi como já dissemos, e porque houve outro rei Ramiro que foi seu neto deste, assi como adiante verees». PMH-LL, *ed. cit.*, I, p. 106.

assumido contra o seu irmão, que o Título III novamente se encarregará de confirmar, ponto por ponto:

«(...) ele tirou os olhos a dom Hordonho, seu irmão, que era moor ca el de dias por o deserdar do reino...»<sup>74</sup>.

O mesmo sentido revela, ainda, a conexão estabelecida pelo narrador entre a impiedade do infante Ordonho, o filho do rei Ramiro, para com a sua mãe e a posterior revolta dos castelhanos, que iria levar ao histórico episódio da eleição dos Juízes de Castela, remetendo explicitamente — tal como no primeiro exemplo citado — para a parte do *Livro* onde esses factos se poderão integralmente confirmar, que é outra vez o Título III:

«E por este pecado que disse o ifante dom Ordonho contra sa madre, disserom depois as gentes que por esso fora deserdado dos poboos de Castela. Este desardamento se mostra mais compridamente no título III, dos reis gentiis e dos Godos, parrafo 7.º»<sup>75</sup>.

Estas referências a factos históricos não parecem revelar que o nosso refundidor tivesse preocupações historiográficas suficientes que o levassem a confirmá-las nas crónicas então disponíveis, cujas fontes eram substancialmente mais amplas e rigorosas do que as usadas pelo Conde D. Pedro na feitura do seu livro de linhagens. Se tivesse consultado a *Primera Cronica General*, já então traduzida para galego-português, ou a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, que não se afasta muito do texto daquela no respeitante a estas matérias, teria facilmente verificado que o irmão a quem Ramiro II das Astúrias manda arrancar os olhos, depois de o ter preso, se chamava Afonso e não Ordonho, do mesmo modo que se teria apercebido de que o autor do assassinato dos condes castelhanos, que motivou a eleição dos Juízes, não fora Ordonho filho do rei Ramiro, mas sim Ordonho pai do rei Ramiro...

Embora reveladores em si, estes equívocos são, contudo, secundários quando encarados na perspectiva da atitude que o refundidor assume perante o seu relato, conseguindo plenamente conferir-lhe uma

---

<sup>74</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 209.*

<sup>75</sup> *PMH-LL, ed. cit., I, p. 210.*

verosimilhança e uma credibilidade historiográfica que a primitiva versão da *Lenda de Gaia*, manifestamente vaga e imprecisa, de modo algum possuía.

Concluindo: longe de assumirem uma natureza meramente estilística, ou mesmo um carácter mais ou menos accidental, as variantes que a versão do LL da *Lenda de Gaia* apresenta face à versão do LV integram-se num plano intencional de refundição deste último, com vista a tornar mais dignificante e mais credível a explicação das origens dos fidalgos da Maia.

Na prossecução destes objectivos, o refundidor alterou substancialmente o enredo da primitiva *Lenda de Gaia*, tornando-o bem mais afastado da letra e do espírito das narrativas que lhe estão na origem, donde resultou uma completa alteração do perfil dos elementos árabes presentes na ascendência da família, sobre os quais vai recair o fundamental da estratégia laudatória que o texto desenvolve.

O recurso a processos e técnicas de escrita dos romances de cavalaria, aliado à proliferação de referências pseudo-históricas, conferem ao relato simultaneamente o prestígio e a credibilidade que a sua colocação, encimando o volumoso Título XXI, obrigatoriamente teria de exigir, para mais tendo em vista os propósitos e a estratégia que as narrativas que compõem este último revelam.

*José Carlos Ribeiro Miranda*

# EXPERIMENTALISMO, ILUMINISMO E FISIOCRATISMO NA OBRA DE UM CIRURGIÃO MODERNO

EVOcando LIMA BEZERRA (1727 - 1806)

*«Tão perito, ingenhozo, e tão discreto  
Das letras, e dos sábios tão amigo  
Que fundando no Porto Academias,  
A todas solicitou nobres principios» — D.M.P.M.B.F.\**

Perfazendo-se duzentos e sessenta anos sobre o nascimento deste ilustre limarense, justo é que evoquemos a sua memória. Pela magnitude da sua obra, mas ainda porque o significado moral e cultural das pugnas e canseiras da sua vida pode ser tido, no contexto histórico do presente, aqui e agora, como bastante exemplar.

Consagrando os méritos de uma brilhante carreira literária e científica, são seguros e relativamente numerosos os dados biográficos ao nosso dispor respeitantes a Manuel Gomes de Lima Bezerra. Há perto de quarenta anos, Júlio de Lemos, reunindo elementos dispersos e agregando-lhes novos elementos informativos, traçou, em bem fundamentado trabalho, um substancioso esboço bio-bibliográfico de Lima Bezerra, que, por isso, constituirá para nós uma referência bibliográfica obrigatória<sup>1</sup>, não obstante entendermos fazer um novo aproveitamento de dados coligidos das próprias publicações do autor.

---

\* De um «romance» em louvor do autor, precedendo as licenças do seu *Receptuario Lusitano* (Porto, 1749).

<sup>1</sup> LEMOS, Júlio de — *O Limianista Doutor Lima Bezerra, Esboço bio-bibliográfico*, sep. de «O Instituto», vol. 111.º, Coimbra Editora, 1948, 63 pp.

Filho de João Gomes de Lima e Rosa da Silva Bezerra, filha natural de Manuel Gomes Mesquita, senhor da Torre de S. Gil de Perre (concelho de Viana do Castelo)<sup>2</sup>, Manuel Gomes de Lima Bezerra nasceu a 4 de Janeiro de 1727 na freguesia de Santa Marinha de Arcozelo<sup>3</sup>, em casa da «*Rua d'além da Ponte*», então reputada *arrabalde e parte* da vila de Ponte de Lima<sup>4</sup>, e que hoje ostenta o seu nome em tocante homenagem concedida à sua memória<sup>5</sup>.

Realizados estudos preparatórios de latim e filosofia, estudou em Viana cirurgia com os cirurgiões Manuel de Amorim Dantas e José Custódio da Costa, este último cirurgião-mor dos regimentos da Província do Minho, do Hospital Real e da Misericórdia de Viana, e juiz-comissário do Cirurgião-Mor do Reino<sup>6</sup>. No que se refere àqueles primeiros estudos, mais tarde, num contexto polémico, será Lima Bezerra levado a dizer que eram esses seus mestres «de mediana capacidade»<sup>7</sup>. Já no tocante à sua preparação cirúrgica, reconhecerá, noutra ocasião, que aprendeu a cirurgia «com três Mestres muito prudentes e bem instruidos, a saber, dois Portuguezes e hum Inglez»<sup>8</sup>,

---

<sup>2</sup> Em *Os Estrangeiros no Lima*, t. II, pp. 121-124, a partir de uma referência a seu irmão João António Bezerra de Lima, professor de Retórica na Universidade de Coimbra, o autor nomeia os seus pais, e dá-nos notícia da família de sua mãe. Júlio de Lemos, *op. cit.*, pp. 3-4, transcreve o termo de registo de baptismo do autor, transmitindo-nos uma informação segundo a qual a família do pai de Bezerra era de Santa Cruz do Lima, e descendente de um Abade desta freguesia.

<sup>3</sup> Cf. *termo* de registo de baptismo transcrito por LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>4</sup> *Os Estrangeiros no Lima*, t. I, p. 239.

<sup>5</sup> Por deliberação da C. M. de Ponte de Lima de 13-8-1904, derogando a anterior designação de *Rua da Alegria* (cf. LEMOS, Miguel dos Reys — *Estudo para os Anais Municipais de Ponte-de-Lima*, Viana do Castelo, 1936, p. 141, nota 244).

<sup>6</sup> LEMOS, Maximiano — *História da Medicina em Portugal, Doutrinas e Instituições*, vol. II, Lisboa, Manoel Gomes Ed., 1899, p. 122.

<sup>7</sup> *Reposta ao sabio author da Gazeta Literaria sobre o extracto da oração inaugural, com que se abriu a Conferencia publica da Real Academia de Cirurgia do Porto, em dia de S. Sebastião de 1761, em duas cartas, a primeira de João António Bezerra e Lima, Professor Regio de lingua Latina em Coimbra, e a segunda de Manoel Gomes de Lima, Cirurgião da Casa Real de Portugal, Ec. Author da Oração Extractada*, Lisboa, Of. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762, p. 25.

<sup>8</sup> *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia*, Lisboa, António Rodrigues Galhardo, 1779, *Introdução*, p. 78.



referência talvez aos dois cirurgiões vianenses supra-mencionados, e a Nicols, um dos ingleses de cujo ensino viria a beneficiar no Porto.

Com efeito, visando aperfeiçoar os seus conhecimentos, depois de uma curta passagem pelo Hospital Real de Todos os Santos, em Lisboa, onde Bernardo Santucci, que muito contribuiu para o renascimento dos estudos anatómicos entre nós, tinha a seu cargo a cadeira de Anatomia <sup>9</sup>, Lima Bezerra veio para o Porto, — segundo ele próprio afirma no ano de 1743<sup>10</sup> —, onde, no hospital inglês, sob as vistas dos conceituados cirurgiões Nicols e Werton, completou a sua formação cirúrgica <sup>11</sup>.

Concluída muito jovem esta preparação, a par da clínica, que no Porto continuou a exercer no hospital inglês <sup>12</sup>, entregou-se a uma intensa actividade de renovação e divulgação científica.

Com efeito, fracassada em Lisboa, por falta da necessária autorização, a tentativa de Monravá y Roca <sup>13</sup>, que na capital tentou constituir uma Sociedade de Medicina, intitulada Academia Cirúrgica Ulissiponense, Manuel Gomes de Lima, em princípios de 1748, no desejo de levantar a arte cirúrgica do abatimento em que se encontrava e de elevar a instrução dos facultativos do seu tempo, procura constituir no Porto uma agremiação científica, denominada *Real Academia Cirúrgica Prototypo-Lusitanica Portuense* <sup>14</sup>. Como secretário e académico de número, logo a 22 de Fevereiro desse ano de 1748 o vemos assinar uma carta em latim dirigida à Sociedade Real de Medicina e Ciências de Sevilha, — numa iniciativa posteriormente

<sup>9</sup> Cf. LEMOS, Maximiano — *Op. cit., ibid.*, e p. 74; cf. IDEM, *A medicina em Portugal*, Porto, 1881, pp. 116-117.

<sup>10</sup> *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia, ibid.*

<sup>11</sup> Cf. MACHADO, Diogo Barbosa — *Bibliotheca Lusitana*, tomo III, p. 274.

<sup>12</sup> Cf. LEMOS, Maximiano — *História de Medicina em Portugal*, vol. II, p. 122.

<sup>13</sup> D. António de Monravá e Roca, nascido em 1671 na Vila de Pons, bispado de Urgel, Catalunha, estudara sucessivamente em Barcelona, Valência, e em Lérida, onde se doutorara; tinha vindo para Lisboa, em 1722, por influência do nosso embaixador em Madrid, para reger a cadeira de Anatomia no Hospital de Todos os Santos, mas, passados dez anos, fora aposentado por decreto de D. João V, no qual se alegava ter mostrado a experiência que a cadeira de Anatomia servira de pouca utilidade (LEMOS, Maximiano — *História da Medicina em Portugal*, vol. II, p. 79).

<sup>14</sup> MONTEIRO, Hernâni — *Origens da cirurgia portuense*, Porto, 1926, pp. 47-50.

alargada a outras academias europeias —, na intenção deliberada de relacionar a academia portuense com o labor desenvolvido nos mais importantes centros científicos estrangeiros <sup>15</sup>.

Consagrados mais tarde, oficialmente, importantes vectores do seu combate cívico e científico, numa altura, é certo, em que ser *fundador de academias* será já um título a ostentar ao lado de outros, — nem todos académicos, como o de *Doutor Filósofo* —, valerá a pena ler a retrospectiva que Lima Bezerra nos deixará traçada desses seus primeiros esforços, pois essas linhas, além de patentearem o desejo de defender uma obra e uma imagem públicas nem sempre a seu tempo compreendidas, têm o mérito de, do seu seu ponto de vista, apontarem as principais causas do malogro da primeira academia portuense:

«Considerando eu pois na cegueira, em que jazia huma grande parte dos meus companheiros, que hoje são falecidos: e que esta cegueira era prejudicial á sociedade humana, e injuriosa á nação, e á Arte, procurei remedialla pellos meios, que então me facilitarão as minhas forças, e as circunstâncias do tempo. Propuz o estabelecimento de huma Academia de Cirurgia, aonde unidos os professores da Cidade se conferisse tudo, quanto fosse conducente para o adiantamento da Arte, e para remedio das queixas, que assaltão a humana natureza. Mas que trabalhos me não forão a mim prezicos; e que despezas para conciliar as vontades? para dissipar os obstaculos, e as intrigas? e para sustentar as Sessoens, e as correspondencias de dentro e fóra do Reino? Ainda hoje me admiro do valor, da paciencia e da constancia, com que tolerei tantos montes de oppoziçoens, e de difficuldades sem desmaio algum.»

Em relação aos *Estatutos* desta Academia, «mais proprios para accomodar os muitos individuos, que pretensão lugares distinctos da Sociedade, que para regular os estudos com a utilidade que se requeria», garante-nos Lima Bezerra que as restrições com que foram confirmados por D. João V, em 5 de Setembro de 1748, deram azo a uma grande deserção dos seus sócios, uma vez que a maior parte

---

<sup>15</sup> Cf. BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las — *Noticia de varios documentos referentes a las relaciones científicas sostenidas entre las academias de Oporto y Sevilla en el siglo XVIII*, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Oporto, t. VI, Madrid, 1921, pp. 115-117. Cf. ANDRADE, A. A. de — *Uma Academia Científica Luso-Espanhola, antes da expulsão dos jesuítas*, «Brotéria», vol. XL, 1945, p. 623.

se tinha alistado na academia «com o projecto de preferirem nos partidos Reaes, como se tinha suplicado a S. Magestade pelo Estatuto 14», graça que o monarca lhes negara «talvez até conhecer as vantagens que se seguiam de semelhante estabelecimento»<sup>16</sup>.

De facto, dissensões internas cedo o afastaram desta nascente e efémera academia<sup>17</sup>, mas logo em 1749, Manuel Gomes de Lima, de parceria com o Dr. João de Carvalho Salazar, constituiu a *Academia Médico-Portopolitana*, sob o alto patrocínio do Arcebispo de Braga D. José de Bragança, irmão do monarca reinante<sup>18</sup>. Nos termos dos Estatutos, redigidos por seu punho, e «arregrados às leis das melhores sociedades da Europa», intentaria a «*Portopolitana dos Imitadores da Natureza*» o «aumento das faculdades médica e suas ministras, seguindo as máximas da natureza, os experimentos práticos e o método experimental racional», abandonando as ideias físicas contrárias à experiência e aos «fenómenos do macrocosmo e microcosmo»<sup>19</sup>.

Tendo já na estampa padecido «*calumnias e quasi naufragio*», por parte de dois membros da academia cirúrgica portuense «que

<sup>16</sup> *Memorias chronologicas e criticas para a história da cirurgia*. Introdução, pp. 80-81.

<sup>17</sup> Pelos documentos publicados por F. de las BARRAS DE ARAGÓN, *art. cit.*, pp. 118-122, vemos que, tendo-se despedido da sociedade por carta de 28-6-1748, Gomes de Lima ainda assina, como secretário desta 1.<sup>a</sup> academia portuense, os pêsames enderessados à academia sevilhana pela morte do seu presidente D. José Cervi (carta de 8-6-48). O nome de Gomes de Lima já não figura nas listas dos *actuais académicos* que acompanha os *Estatutos* confirmados por D. João V a 5-9-1748, e, por carta datada do Porto, de 22-10-48, Alberto da Silva Freire de Andrada, *secretário-perpétuo, fundador e académico de número*, comunica à sociedade hispalense a sua expulsão «por in apto pa.os empregos desta Acad.<sup>a</sup>» (!).

<sup>18</sup> Cf. ANDRADE, A. A. de — *Vernei e a cultura do seu tempo*, Coimbra, 1966, pp. 279-284; cf. IDEM, *art. cit.*, p. 621. Sobre os objectivos, composição social, «ambições peninsulares» da Academia Portopolitana, e papel único no seu seio representado por M. Gomes de Lima Bezerra cf. PIWNIK, Marie-Hélène — *Echanges erudits dans la Péninsule Ibérique (1750-1767)*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris 1987, Cap. I, pp. 27-40. Esta obra notável, e que coroa toda uma série de estudos pela autora consagrados às «luzes» peninsulares, vem, finalmente, valorizar a importância que neste contexto assume a figura de M. Gomes de Lima Bezerra, e deste modo — felizmente — retirar grande parte de sentido ao impulso que nos levou à redacção das linhas que se seguem: chamar a atenção para uma figura de primeiro plano, injustamente esquecida ou subvalorizada pelos estudiosos.

fizeraõ todo o possível por sepultado no pelago do esquecimento»<sup>20</sup>, ainda nesse ano de 1749 publica o *Receptuario Lusitano*, espécie de *vade-mecum* com ensinamentos teóricos e práticos sobre várias enfermidades tratadas alfabeticamente, o primeiro tomo, — di-lo no seu depoimento o Censor do Paço —, «de huma collecção, que o Autor fes de varios remedios especiosos, com que observou sucessos felices na França, na Inglaterra e na Espanha por onde viajou, e assistiu algú tempo, e donde se recolheu aos ares pátrios, obrigado das suas queixas»<sup>21</sup>. Confessa-nos o autor que começara a escrever a obra aos 18 anos, e que optara por não introduzir a letra D no 1.º tomo para manter o pequeno volume, facilmente manuseável, do livro, e uma vez que, impressa a sua *Dissertação de Partu Caesareo*, defendida no seio da Academia Cirurgica Portuense, com que pensara fechar este tomo, tendo agregado a essa dissertação um *prelúdio*, em que dava as razões da sua saída dessa «já declinante sociedade», de que «o mundo» lhe atribuía «a fábrica», resolvera a conselho do Secretário do Real Colégio de S. Fernando de Madrid, dar «orelhas moucas» aos seus detractores, pelo que decidira não sobrecarregar o livro com o repositório das suas razões<sup>22</sup>. Barbosa Machado menciona um segundo e um terceiro tomo, embora só se imprimisse este primeiro<sup>23</sup>.

De qualquer forma, como meio e corolário da sua ingente actividade de animação académico-científica, estava lançado Lima Bezerra nos domínios da imprensa médica de divulgação; e é com efeito neste campo que o país lhe fica devendo nova iniciativa percursora: os primeiros tentames de lançamento, entre nós, de um «jornalismo médico». De facto, o *Zodiaco Lusitanico*, da responsabilidade de Lima Bezerra, escrito à imitação do *Zodiaco Médico-Galico*, ideado e composto por Nicolau de Blegny, cirurgião de Paris, e das

<sup>19</sup> *Estatuto I*, apud ANDRADE, A. A. de — *Art. cit.*, p. 623.

<sup>20</sup> *Receptuario Lusitano, Chymico-Pharmaceutico, Medico-Chirurgico ou formulario de ensinar a receitar em todas as enfermidades que assaltão ao corpo humano*, Porto, Of. Prototypa Episcopal, 1749, *Prólogo*, [p. 1].

<sup>21</sup> *Receptuario Lusitano, Censura do Doutor Joseph Roiz de Avreu, Cavalleiro professo na Ordem de Christo, Fidalgo da Caza Real, e Medico da Camera do Augustissimo Monarca Dom João Quinto nosso Senhor, etc.*, qqqq2.

<sup>22</sup> *Receptuario, Prólogo*, qq2.

<sup>23</sup> *Bibliotheca Lusitana*, Tomo III, p. 279.

*Efemérides da Academia Naturae Curiosorum*, da Alemanha <sup>24</sup>, constituiu o primeiro periódico de Medicina que apareceu em Portugal: surgiu em Janeiro de 1749. Idealizado como publicação anual dividida em doze meses, onde se manifestaria a actividade da recém-constituída *Academia dos Escondidos da Cidade do Porto, Imitadores da Natureza*, como também se designava a Academia Portopolitana, de facto, deste órgão só saiu o primeiro número <sup>25</sup>. Nem por isso a ideia sucumbiu no espírito de Lima Bezerra. Novo periódico e novas publicações da sua autoria nos dão testemunho da sua tenacidade e determinação, do «génio incansável» de que se ufanava <sup>26</sup>. Independentemente de qualquer justa ponderação crítica que possam merecer, sobre este traço de carácter, são biograficamente relevantes as palavras de João António Bezerra e Lima, que, então professor régio de língua latina em Coimbra, em pública homenagem, viria a reconhecer ter tido, desde a morte do pai, um sólido apoio moral e material no seu irmão Manuel, ao mesmo tempo admirando o mérito deste por, na falta do pai, de riquezas e de mestres, com «sua incansável aplicação», ter tão largamente estendido os seus conhecimentos e erudição, «não parando nos limites da Cirurgia, da Anatomia e da Física» <sup>27</sup>.

A erecção da Academia Portopolitana, nos moldes em que esta se propunha funcionar, exprime, em grande medida, o pensamento pessoal do seu secretário, Gomes de Lima, e o resultado da sua pertinácia reformadora. Relevemos o preceito estatutário de apenas serem admitidos ao grémio da sociedade sujeitos recomendados pela sua vasta erudição, particularmente se instruídos no sistema newtoniano <sup>28</sup>, e, numa perspectiva de abertura às «luzes» de além-fronteiras, constatemos o enorme peso dos *círculos* espanhóis no conjunto

---

<sup>24</sup> ANDRADE, António Alberto — *Art. cit.*, p. 624; cf. IDEM — *Vernei e a cultura do seu tempo*, pp. 281 e 284.

<sup>25</sup> O nome completo do periódico era: *Zodiaco Lusitanico-delphico. Anatomico, Botanico, Chirurgico, Chymico, Dendrologico, Ictyologico, Lithologico, Medico, Meteorologico, Optico, Ornithologico, Pharmaceutico, e Zoologico*. Porto, 1749. No *Catalogo dos Academicos Escondidos e dos Curiosos que concorreram para este mez*, contavam-se vários estrangeiros: Boaventura Duran, cirurgião reformado do Cabido de Placencia, Felix de Figueroa, cirurgião-primeiro da Real Armada do Mediterrâneo, de Cartagena, e o inglês Doutor Roberto Bets, Médico do Hospital de Bristol.

<sup>26</sup> Cf. *Receptuario Lusitano, Prólogo*, [p. 1].

<sup>27</sup> *Reposta ao sabio author da Gazeta Literaria*, pp. 19-20.

<sup>28</sup> Cf. ANDRADE, A. A. de — *Art. cit.*, pp. 623-624.

da sociedade portopolitana. Ora, tendo confessado Lima Bezerra que, como secretário, nesta primeira fase da vida da Academia Portopolitana, pouco tempo lhe sobrava da vasta correspondência literária com os *colectores* espanhóis<sup>29</sup>, e sabendo-se que, em 1749, já se apresentava como *Colegial do Real Colégio de S. Fernando de Madrid*, título a que, passado pouco tempo, agregaria o de *Sócio da Sociedade Real das Ciências de Sevilha*<sup>30</sup>, parece legítimo pensar-se que o raio de alcance da Academia Médico-Portopolitana se alimentou em grande medida das suas relações e conhecimentos pessoais prévios. Do que não há dúvida é que de Espanha recolheu Lima Bezerra exemplos e incentivos importantes na sua actuação como homem de ciência, e como fundador e secretário da Academia<sup>31</sup>. O nível intelectual dos

<sup>29</sup> Cf. ANDRADE — *Ibid.*, p. 625.

<sup>30</sup> Com data de 3-12-1750 era passada a Gomes de Lima *Provisão Honorífica* de Sócio da Real Academia dos Médicos de Madrid, e, perante uma *Dissertação Cirúrgica* apresentada pelo autor na Real Sociedade de Ciências de Sevilha, era admitido ao *Catálogo dos seus sócios* (*Diploma* de 30-6-1752).

<sup>31</sup> Em carta de 29-7-1736, o Dr. Guilherme Jacobe, francês, doutorado pela Universidade de Montpellier em Medicina e Cirurgia, sócio e prof. de anatomia da Academia Real das Ciências de Sevilha, enviado a Paris por esta sociedade, instigava os seus consócios sevilhanos a que entrassem em correspondência com os académicos portugueses da Academia Real da História, uma vez que não se sentira capaz de corresponder à curiosidade com que, acerca desta última, se lhe manifestara o director da Academia das Ciências de Paris (cf. BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las — *Los estudios anatómicos durante el siglo XVIII en la Sociedad Regia de Medicina y demas ciencias de Sevilla*, Asociacion Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Bilbao, Tomo II, Madrid, 1919, p. 91). Dirigindo-se à Academia Portopolitana, o Doutor José Bager, do *círculo valentino* desta academia, catedrático de Medicina na Universidade de Valência, considerava rotundamente que, antes da fundação desta sociedade científica, «La Nacion Lusitana (que dormia descansada sobre el blando lecho del ocio) teria arriesgado su recomendable honor en la dilacion», pois no entender de Marcelo Malpighi, deveriam ser consideradas «ineruditas y barbaras las Naciones donde no se admitem semejantes Sociedades para el mayor lustre de la Medicina, sin moverse por los exemplares de Francia, Alemania, Inglaterra, e Italia, donde com tanto esplendor e utilidad florecen» (*Discurso Gratulatorio* in *Diário Universal de Medicina*, Fev.º de 1764, Lisboa, Of. Patriarcal de F. Luiz Ameno, 1764, pp. 233-234). Com as suas iniciativas fundacionais procurara Lima Bezerra precisamente contribuir para invalidar tais críticas. De resto, na polémica travada com o cónego Bernardo de Lima, não revelaria o nosso cirurgião o propósito de impugnar os ultrajes de Goelick e outros autores «tão preocupados como ele» que apenas fora de Portugal achavam tudo? Como recentemente bem se advertiu, o autor da *Gazeta Literaria* e os

seus associados pode aquilatar-se se nos lembrarmos que, entre os académicos da nação vizinha, se contava o Doutor André Piquer, glória da Universidade de Valência <sup>32</sup>, e que, entre os portugueses, se contava o prestigiado Doutor João Mendes Sachetti Barbosa, que, escolhido para Pro-Presidente do *círculo eborense* da Academia, nos aparece, desde o primeiro momento, empenhado no feliz curso das suas actividades <sup>33</sup>.

Infelizmente, experimentou a academia desde o início no seu seio dissensões e rivalidades que grandemente comprometeram a proficuidade da sua acção, e, como «pelo tempo fora se foram experimentando algumas faltas», julgaram os académicos necessária uma remodelação dos seus estatutos <sup>34</sup>. Reformados em conferência de Janeiro de 1751, ficaram manuscritos esses estatutos, escritos pelo punho de Gomes de Lima e dirigidos ao Arcebispo Primaz D. José <sup>35</sup>. Neles se acentuava a via experimental, e um prudente ecletismo a nível de sistemas filosóficos. Não sabemos ao certo em que ano se extinguiu esta jovem e promissora academia. A morte do príncipe protector, ocorrida a três de Junho de 1756, terá sido golpe fatal no processo do seu desfalecimento <sup>36</sup>.

Insurgindo-se contra a ignorância dos cirurgiões no campo da anatomia, e rebatendo especialmente o livro *Luz verdadeira e reco-*

---

irmãos Gomes de Lima, revelam, para além de qualquer antagonismo, um objectivo comum, que o é também, manifestamente, por parte de significativos nomes do escol ilustrado peninsular: face às críticas (fundamentadas ou infundamentadas), solidificar o bom nome e crédito da comunidade científica ibérica no concerto das nações europeias (cf. PIWNIK, Marie Hélène — *Op. cit.*, p. 40).

<sup>32</sup> Catedrático de Anatomia na Universidade de Valência, homem de vasta cultura e escritor fecundo, dera ao prelo uma *Física moderna racional y experimental* (Valência, 1745) e uma *Lógica Moderna* (*ibid.*, 1747), obras em que ficara patente um sólido pensamento filosófico, e uma criteriosa preocupação metodológica tendente a generalizar em Espanha a observância das regras da moderna experimentação (cf. SARRAILH, Jean — *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, 5.ª Parte, Cap. I). Sobre a composição da Academia, consultem-se as listas dos seus membros publicadas nos *apêndices 1, 2 e 3* da obra de M. Hélène Piwnik, supra-citada.

<sup>33</sup> Cf. LEMOS, Maximiano — *Estudos de História da Medicina Peninsular*, Porto, 1916, p. 170; cf. ANDRADE, A. A. de — *Art. cit.*, pp. 621-622.

<sup>34</sup> Cf. ANDRADE, A. A. de — *Art. cit.*, p. 626.

<sup>35</sup> MONTEIRO, Hernâni — *Op. cit.*, pp. 354-355.

<sup>36</sup> ANDRADE, A. A. de — *Art. cit.*, p. 629.

*pilado exame de toda a chirurgia*, de António Ferreira, por onde estudavam os praticantes, Gomes de Lima deu em 1752 à estampa as *Reflexões Criticas sobre os Escriutores chirurgicos de Portugal*, impressas em Salamanca, um trabalho por si apresentado no seio da Real Academia Médico-Portopolitana e que suscitou alguma polémica <sup>37</sup>.

Na mesma linha de orientação, com os olhos no «feliz estado» da cirurgia em França e contristado pelo abatimento em que a via na sua pátria <sup>38</sup>, quatro anos depois, fez imprimir *O Practicante do Hospital Convencido, Dialogo Chirurgico sobre a Inflamação fundado nas doutrinas do incomparavel Boerhaave*, obra cujo critério científico mereceu, a par de algumas sugestões, o aplauso de Sachetti Barbosa, e que, por ser reputada de grande utilidade ao bem público, suscitou aos seus censores os mais rasgados elogios <sup>39</sup>. Com efeito, apreciando esta obra, teve Maximiano Lemos ocasião de considerar que nela conseguiu o autor, com exactidão e clareza, expor as doutrinas do famoso holandês sobre a inflamação, ao mesmo tempo se mostrando conhecedor das aplicações do termómetro à clínica, do uso do micros-

<sup>37</sup> LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> *O Practicante do hospital convencido*, Porto, Of. Episcopal do Capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1756, *Prólogo*, [p. 3].

<sup>39</sup> Numa linguagem e dentro de uma lógica semelhante à dos outros censores, assim se pronunciava Pedro Alvellos Spínola (Censura do Paço): «Desafiou o Autor a emulação dos estranhos, e multiplicou a justa vaidade dos naturaes em aumentar o numero aos nacionaes Escriutores desta facultade, e ordenando esta escritura em beneficio da Patria, lhe deve o bem publico, não só aquelle, que resulta de qualquer escrita, mas o favor singular de expor neste livro hã compendio dos mais acertados documentos, porque em tudo se conforma com as melhores opinioens (...)». Esta obra foi logo citada, no ano seguinte, pelo erudito espanhol, epígono e propagandista de Feijoo, D. Juan Luis Roche, no *Prologo Apologetico, ou Introdução á Defensa do Novo Systema dos Terremotos*, impresso com a *Dissertação do limitado poder dos Abortivos na Medicina*, na Cidade do Porto de Santa Maria, no ano de 1757. Em carta datada do dia 7 de Maio desse mesmo ano, referindo-se ao *Diálogo* composto pelo seu destinatário, Lima Bezerra, dificilmente poderia ter sido mais incisivo o elogio de D. Juan Luis Roche: «Ya ha dias, que concludy la lection de su Libro, y aun me dura el buen gusto de una obra tan perfecta, y de una critica tan arreglada, y util, de suerte que no pude menos que citar-la en mi Prologo para hacer ver a los semidoctos el verdadero methodo, con que deben governar-se las plumas delicadas, y de buen gusto.» (Cf. *Memorias chronologicas e criticas para a história da cirurgia, Introdução*, pp. 87-88).



cópio, e senhor de outros importantes conhecimentos «técnicos» nas matérias da sua especialidade <sup>40</sup>.

Em 1759, como fundador, o nome de Gomes de Lima aparece-nos ligado a uma tentativa de fazer renascer as anteriores sociedades: neste ano é criada a *Real Academia Cirúrgica Portuense*. Nesta sociedade, o nosso autor ocupava o cargo de director e consultor de Anatomia Teórica, e era presidente nato António Soares Brandão, cirurgião-mor do Reino. Na redacção dos estatutos desta Academia, datados de 8 de Janeiro de 1759, foi Gomes de Lima auxiliado pelo Dr. Manuel Freire da Paz, Médico da Relação do Porto, e pelo P.<sup>c</sup> João Saraiva Valente, Abade de Minhocelos <sup>41</sup>. Entre os objectivos desta sociedade contavam-se o da feitura de um compêndio de Anatomia e outro de Cirurgia, a publicação das memórias no seu seio apresentadas, a abertura de aulas de anatomia, de cirurgia e de obstetrícia, a construção de um teatro anatómico com os apetrechos necessários ao proficiente estudo da anatomia, e o envio, a expensas da Sociedade, de um anatomista a Paris ou a Montpellier, tendo em vista o aperfeiçoamento da sua preparação científica <sup>42</sup>. Das dificuldades de concretização destes propósitos nos fala um texto de Gomes de Lima, cinco anos posterior, em que o autor lamenta que falem em Portugal museus de física, laboratórios de química, hortos botânicos,... e *teatros anatómicos* para a instrução dos médicos <sup>43</sup>.

Sabe-se, no entanto, que já antes de 1765 o chanceler da Relação recebera ordem régia para informar sobre o estabelecimento de um teatro anatómico no Porto, e que, a tal respeito, Pedro Brown, médico da feitoria inglesa e da Relação, declarara, sob juramento, que não conhecia pessoa mais idónea para o ensino da Cirurgia e Anatomia do que Manuel Gomes de Lima <sup>44</sup>. Prosseguiu-se entretanto uma anterior linha de orientação visando o intercâmbio científico da academia portuense com instituições congêneres europeias, e, a correspondência mantida por Lima Bezerra com nomes grandes da cirurgia francesa, feitos sócios da instituição do Porto, deixa entrever alguns

---

<sup>40</sup> Cf. *História da Medicina em Portugal*, vol. II, p. 125.

<sup>41</sup> Cf. MONTEIRO, Hernâni—*Op. cit.*, p. 51 e LEMOS, Júlio de—*Op. cit.*, p. 14.

<sup>42</sup> Cf. MONTEIRO, Hernâni — *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cf. *Diário Universal de Medicina*, Abril de 1764, Lisboa, Régia Of. Tipográfica, 1772, p. 34.

<sup>44</sup> MONTEIRO, Hernâni — *Op. cit.*, p. 61.

frutos, mesmo para além da troca de informações e publicações <sup>45</sup>. Assim, em carta de 23 de Setembro de 1773, o Doutor Jean la-Fosse garantia a Lima Bezerra o seu maior empenho em dirigir convenientemente, os estudos de Gomes dos Santos, um mancebo do Porto que este lhe recomendara e que se achava estudando Anatomia e Cirurgia no Colégio de S. Cosme de Montpellier <sup>46</sup>. Sabemos igualmente que no Porto, em 1777, a Academia Cirúrgica dispunha ao menos de «algvas preparacoens Anatomicas de Visceras e partes do Corpo conservadas e preparadas com as injeccoens rubras», bem como «algvas pedras ou calculos extraidos de Corpos vivos ou de cadaveres», «alguns simplius de America» e «outros remedios», disponíveis para intercâmbio com a Real Sociedade de Ciências de Sevilha <sup>47</sup>.

Importa todavia salientar que o objectivo de estabelecer uma casa própria com aulas para educação da juventude cirúrgica, dotada de moderno instrumental técnico, com sustentação de um teatro anatómico e de um horto botânico, era já desiderato da anterior Academia Portopolitana reformada, e que por isso, neste campo, Lima Bezerra, em sintonia com os nomes mais representativos do escol estrangeirado-científico luso, — Ribeiro Sanches e Jacob de Castro Sarmiento chegaram a pertencer ao *círculo eborense* da Portopolitana <sup>48</sup> —, se apresenta como um paladino de ideias em grande medida destinadas a esperarem pela consagração oficial dos *Estatutos da Universidade Restaurada de 1772*, uma glória que não deixará de invocar oportunamente <sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> Cf. *Cartas* publ. em *Memórias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia*, *Introdução*, pp. 91-98; em APÊNDICE *infra*.

<sup>46</sup> Cf. *ibidem*, pp. 95-98.

<sup>47</sup> Cf. *Carta* de Manuel Gomes de Lima à Real Sociedade de Ciências de Sevilha, datada do Porto, 21 de Junho de 1777, publ. por BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las — *Noticia de varios documentos...*, p. 123.

<sup>48</sup> Cf. ANDRADE, A.A. de — *Art. cit.*, p. 628.

<sup>49</sup> Dirá com efeito em 1779: «Reconheço a fraqueza dos meus discursos, e cada vez estou mais persuadido do pouco adiantamento, que tenho feito nas ciencias naturaes, e na Medicina, lembrando-me de continuo aquelle sapientissimo aphorismo do nosso immortal Hippocrates: *Ars longa*. Julgo porém, que se me não pode negar, que me animei e esforcei em defender huma boa cauza; e que estando fechadas no nosso Reino as portas das Sciencias pellos formidaveis obstaculos e funestissimos motivos, que se achão apontados, e demonstrados no Compendio Historico do Estado da Universidade de Coimbra, tive eu o arrogante ardor de me atrever a superar alguns delles em hum tempo, em que para

Conhecem-se e ficaram impressas várias orações proferidas por Lima Bezerra na Real Academia Cirúrgica do Porto: da primeira sessão solene desta academia, efectuada em 9 de Junho de 1760, ficou-nos um trabalho seu intitulado *Oração inaugural, com que se abriu a conferencia publica que a Real Academia de Cirurgia da cidade do Porto fez celebrar aos felicissimos annos de El Rei nosso Senhor D. José I*; na sessão solene de 20 de Janeiro de 1761, Gomes de Lima recitou a *Oração inaugural com que abriu a Conferencia publica da Real Academia Chirurgica do Porto*; a 6 de Junho de 1763, o autor pronunciou a *Oração academica inaugural sobre os principaes progressos, que a cirurgia da Europa tem feito nos ultimos annos*; e na sessão solene de 20 de Janeiro de 1765, Bezerra proferiu nova oração, desta feita em obséquio do Conde de Oeiras<sup>50</sup>.

A antepenúltima destas orações ocasionou uma viva polémica com o cônego lóio Francisco Bernardo de Lima, autor da *Gazeta Literária*, dando azo à publicação de *cartas e respostas*, contra ou a favor dos comentários com que o referido regular acolhera a oração em causa de Gomes de Lima<sup>51</sup>. Todavia, bastante mais do que os pormenores de uma polémica ressentindo-se de rivalidades pessoais e corporativas, — e não seria esta a última em que se envolveria o

---

dar um só passo era indispensavel o calcar immensos abrolhos» (*Memórias chronológicas e criticas para a historia da cirurgia, Introdução*, pp. 98-99). O seu pioneirismo estava, evidentemente, — particularmente no que toca às doutrinas de Boerhave —, em sintonia com o conteúdo da *Carta duodécima do Verdadeiro Método de Estudar* de Verney (1746). Sobre alguns antecedentes doutrinários do que para o estudo da Medicina, passaram a estipular os *Estatutos de 1772*, como síntese, vide GUERRA, João Pedro Miller — *A reforma pombalina dos estudos médicos*, in «Pombal revistado», vol. I, Lisboa, 1984, pp. 191-207.

<sup>50</sup> Impressas respectivamente: Porto, Of. Episcopal do Capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1760; Porto, *ibid.*, 1761; in *Diario Universal de Medicina*, Lisboa, Of. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1764; Porto, Of. Ep. do Cap. M. P. Coimbra, s/d.

<sup>51</sup> Notícia e bibliografia da polémica em MONTEIRO, Hernâni — *Op. cit.*, p. 49 e LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 18-20. Deve merecer reparo que, entre outras coisas, João António Bezerra Lima, irmão do nosso autor, e escrevendo em sua defesa, critica o reparo de «affectação de magistralidade» que o cônego fizera ao «famosissimo e doutissimo Author do Verdadeiro Methodo de estudar», outrossim se limitando a aplicar o parcimonioso epíteto de *erudito* para classificar um «dos mayores Portugueses em literaturas que hoje florescem» (*Resposta ao sabio author da Gazeta Literaria*, Lisboa, 1762, Carta 1.<sup>a</sup> p. 15).

cirurgião pontelicense <sup>52</sup> —, interessa-nos dar o devido relevo a uma faceta da obra escrita de Bezerra e que fica já denunciada nas suas orações: a atenção ao devir histórico, no desejo de nele perceber as malhas do progresso, e por isso, o desejo de, como homem de ciência, fazer, ou pelo menos recapitular, a história da ciência por si professada, procurando, também por esta via, simultaneamente ser útil aos principiantes desta ciência, de acordo com o magistério de Boerhaave, tal como este ficara já estampado no *Verdadeiro Método de Estudar* <sup>53</sup>.

Com efeito, em 1762, Gomes de Lima deu ao prelo umas *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia moderna, ou noticia dos principaes progressos, revoluções e descobrimentos, seitas, privilegios, academias, obras impressas e varões famosos da Cirurgia, desde a conquista de Constantinopla pelos turcos, até o tempo presente* (Porto, Of. Ep. do Cap. Manuel Pedroso Coimbra), em cujo prólogo, reportando-se à utilidade da sua e de semelhante género de obras, deixara com clareza escrito: «Aquelle grande Medico e grande Escriitor Hollandes, o incomparavel Boerhaave fallou por huns termos tão decizivos a favor da Historia da Medicina (na qual se inclui e ocupa hum lugar concideravel a da Cirurgia), que depois de affirmar que nenhum Professor pode adquirir o conhecimento da arte de curar, sem estar cabalmente instruido nos trabalhos dos seus predecessores, accrescenta que nas nossas artes não há cousa mais util nem mais interessante (...). O famoso A. do *Novo Methodo* ainda se explica mais clara e mais fortemente, e o certo he, que não há Autor sabio, que não julgue, que o principal objecto dos Professores de Letras, he o conhecimento da Historia da sua Profissão, das suas Seytas, e revoluçoens, dos seus Escriitores, e das suas principaes obra» [p. 6].

Já no *Antelóquio às Reflexões criticas sobre os escriptores cirurgicos de Portugal* (1752) prometera publicar uma *Historia Chirur-*

---

<sup>52</sup> Com o anagrama de Lino da Gama e Lemos, Gomes de Lima subscreveu duas *Memorias*, publicadas no *Jornal Encyclopedico*, caderno de Maio e Junho de 1789, e de Abril e Maio de 1790, nas quais «analisa e censura despiadadamente» a *Bibliotheca Elementar Chirurgico-Anatomica* de Manuel de Sá Matos, Cirurgião-Mor de Infantaria no 2.º Regimento do Porto, «estomagado sem duvida» — di-lo Inocência — «por tal qual desfavor ou ironia com que este o tractára por vezes n'aquella obra» (*Dic. Bibl. Port.*, t. 5.º, p. 445).

<sup>53</sup> Cf. *Carta Duodécima*, vol. IV, Sá da Costa Ed., pp. 68-69.

gica, onde os leitores poderiam admirar as excelências da cirurgia, a sua origem e progressos «desde o principio do Mundo até o presente»<sup>54</sup>; em 1753, recebera para o efeito, a solicitação sua, as sugestões metodológicas da Sociedade Real das Ciências de Sevilha, e, em 1756, declarara estar a compor a referida obra<sup>55</sup>. Defrontando-se o autor, em razão do seu método, com frequentes «embarassos», tardaram a sair estas primeiras *memórias cronológicas*, que correspondem ao desejo de satisfazer as suas promessas editoriais no campo da *história cirúrgica*. É que, ciente dos «grandes predicados e especiais requisitos» que deveria ter um historiador, e ponderando nas «muitas e quasi insuperaveis leis da Historia» decidira humildemente converter a *História* em *Memórias*, de modo a, sem deixar de «fazer serviço» à Pátria e à sua arte, fornecer nelas «os materiaes para que hum sabio, que não seja Medico nem Cirurgião, escreva algum dia a Historia da Cirurgia, com aquela erudição e critério que necessita hum assumpto tão vasto e relevante»<sup>56</sup>.

Apenas em 1779 surgirão novas *memórias*: as *Memórias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia, ou noticia da origem, principios, principaes progressos, revoluções, descobrimentos, seitas, privilegios, academias, obras impressas, e varões famosos da cirurgia desde o principio do mundo até o presente* (Lx.<sup>a</sup>, Of. de António Rodrigues Galhardo); a estas *memórias* outras se deveriam seguir, mas não saiu do prelo mais nenhum outro volume. A história da cirurgia constitui mesmo assim, no conjunto da sua obra escrita, uma das áreas a que, de uma forma pessoalmente interessada, deu mais atenção, no que, mais uma vez, se manifesta a sintonia do nosso autor com as motivações do escol científico peninsular<sup>57</sup>.

Em 1764 lançou Lima Bezerra o seu segundo periódico médico, logo nesse ano anunciado nas colunas da *Gazeta de Madrid*<sup>58</sup>: o *Diario*

<sup>54</sup> Cf. *O Practicante do Hospital Convencido, Prologo* [pp. 11-13].

<sup>55</sup> *O Practicante do Hospital Convencido, Prologo*, [p. 11].

<sup>56</sup> *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia moderna*, Prólogo, [pp. 2-3].

<sup>57</sup> Cf. PESET, José Luís — *Historia de la Ciencia e Historia de la Cultura*, em «Problemáticas em História Cultural», Anexo I da «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, 1987, pp. 97-100.

<sup>58</sup> PIWNIK, Marie Hélène — *Images de la culture pombaline dans l'Espagne des Lumières*, in «O Marquês de Pombal e o seu tempo», Tomo II, Rev. de História das Ideias, Coimbra, 1982, p. 360.

*Universal de Medicina, Cirurgia, Pharmacia & c...* Se apenas saíram os números correspondentes aos meses de Janeiro a Abril de 1764, a iniciativa demonstra, como se disse, a pertinácia do cirurgião pontelicense em perseguir idênticos fins aos que tinham ditado o aparecimento do *Zodiaco*. No *Diário de Medicina* ficaram arquivados estudos, observações e discursos produzidos pelos seus consócios e por si próprio no seio da academia portuense; mas, simultaneamente, o periódico dá-nos testemunho do cuidado posto por Gomes de Lima em drenar no meio português, cada vez mais permeável às «luzes» do século, informações úteis ao adiantamento das ciências. Por isso, o periódico recenseava criticamente *livros novos*, anunciava prêmios propostos por academias científicas estrangeiras, dava conta dos avanços conseguidos além-fronteiras na arte de curar, e até, — reflexo do lineísmo na Península e das inclinações pessoais do nosso autor —, não deixava de estampar nas suas páginas um *Catálogo alfabético das plantas que nascem no Reino de Portugal com as suas virtudes médicas*<sup>59</sup>. No *Diário de Medicina* mais uma vez podemos constatar a identificação de Lima Bezerra com a política cultural seguida por Sebastião José de Carvalho e Melo, a quem se considerava devedor do honorífico lugar de criado de El-Rei e de cirurgião da sua casa<sup>60</sup>. Assim, dirigindo-se ao monarca, apontava seis causas principais para o abatimento e desordens da Medicina em Portugal, e como primeira, indicava «*o mau methodo de ensinar que se pratica na Universidade de Coimbra*»<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> *Diario Universal de Medicina*, Abril de 1764, Lisboa, Of. Patr. Francisco Luiz Ameno, 1764, pp. 366-385.

<sup>60</sup> Cf. *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia moderna, Dedicatória*.

<sup>61</sup> *Diario Universal de Medicina*, Abril de 1764; LX.<sup>a</sup>, Regia Of. Typografica, 1772. Lima Bezerra enumerava a seguir: 2. A multidão de livros inúteis de Medicina (sem exceptuar os Franceses) que inundão o nosso Reino; 3. Os Medicos, Cirurgiões, e mais artistas delles dependentes, inhabeis, preguiçosos, e avarentos: 4. Os Empyricos, e Charlatães Nacionais, e Estrangeiros, que dis-correm pelas nossas Provincias com evidentissimos damnos: 5. A ignorância, a malícia, e a aßominavel, e notoria fraude, com que a maior parte dos Boticarios enganão os Médicos, e o público, não sabendo, ou não querendo compôr os remedios que se lhes receitão, substituindo huns por outros, censu-rando as receitas dos peritos, e inculcando outras suas empyricas, e execrandas. Finalmente a 6. A omissão, e o abuso, com que se castigão os que sem as condi-ções precisas se fazem Medicos, Cirurgiões, e Boticarios.»

Mesmo assim, nesse ano de 1764, contando já 37 anos de idade, matriculou-se na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, sujeitando-se com gosto «aos estudos Escolasticos da Universidade», distraíndo-se «hum pouco da lição dos Authores de observação e de prática, (que são aquelles, onde se encontra a verdadeira Medicina) porque não podia por outro caminho adquirir licença para «exercitar juntamente todas as partes da arte de curar», segundo o estatuído nas Leis do Reino <sup>62</sup>. No entanto, por provisão régia de 7 de Janeiro do ano seguinte, foram-lhe concedidos três anos para fazer os actos de Medicina e se graduar, pelo que recebia o grau de bacharel a 16 de Junho de 1765, e concluía a sua formatura a 13 de Maio de 1767 <sup>63</sup>.

Findo o curso em Coimbra, regressa ao Porto, exercendo aqui a clínica até 1797 <sup>64</sup>, período em que também o vemos, como Juiz Commissário de Cirurgia, a presidir a juris de exames de candidatos a sangrador e cirurgia <sup>65</sup>. Com efeito, numa carta a Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, datada de Coimbra, do 1.º de Janeiro de 1798, João Pedro Ribeiro noticiava já que Manuel Gomes de Lima se havia retirado do Porto, e que vivia em Ponte de Lima, *sua pátria* <sup>66</sup>.

Durante a primeira metade do ano de 1779, por instigação do Corregedor da Comarca de Viana, Manuel da Silva Baptista de Vasconcelos, e sob os auspícios do Arcebispo de Braga, D. Gaspar de Bragança, um grupo de fidalgos letrados, eclesiásticos e comerciantes, tinha constituído, em Ponte de Lima, a *Sociedade Económica dos Bons Compatriotas Amigos do Bem Público* <sup>67</sup>, uma instituição que, — talvez precedida nessa vila por uma *academia* de idêntica

<sup>62</sup> *Diario Universal de Medicina*, Abril de 1764, *ed. cit.*, *Ao leitor*.

<sup>63</sup> LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, p. 24.

<sup>64</sup> LEMOS, Maximiano, *História da Medicina em Portugal*, vol. II, p. 123. O Prof. Hernâni Monteiro reproduz em *fac-simile* um recibo de honorários passado por Gomes de Lima à Irmandade dos Clérigos, referente à assistência médica por si prestada na enfermaria dessa irmandade de Agosto de 1793 a Agosto de 1794 (*op. cit.*, p. 139).

<sup>65</sup> Cf. MONTEIRO, Hernâni — *Op. cit.*, pp. 86 e 347.

<sup>66</sup> GUSMÃO, Armando Nobre de — *Catálogo da correspondência dirigida a Fr. Manuel do Cenáculo Vilas-Boas*, vol. III, Évora, 1946, p. 205.

<sup>67</sup> BARREIROS, Cor. José Baptista — *Ensaio de Biografia do Conde da Barca*, Braga, s/d., pp. 6-7.

designação e fins, dois anos anterior <sup>68</sup> —, à imagem das sociedades económicas dos amigos do país espanholas, se propunha, dentro do espírito da *ilustração*, divulgar a instrução e estimular o fomento regional, acalentando projectos concretos no domínio do desenvolvimento agrícola, da indústria popular, e da animação dos circuitos comerciais <sup>69</sup>. Indiscutivelmente amante da terra natal, não obstante ainda não ter vindo estabelecer residência permanente em Ponte de Lima, Lima Bezerra foi eleito, logo após a sua fundação, sócio honorário desta *Sociedade*, — cujos *estatutos* receberam aprovação régia por alvará de 5 de Janeiro de 1780 —, tendo, desde início, dado variadas provas de apreço e acompanhamento pessoal da acção prosseguida pela instituição, como o demonstram a redacção, em nome dela, de uma *memória* dirigida à Academia das Ciências de Lisboa, datada de Ponte de Lima de 8 de Janeiro de 1781, e o facto de, num relatório social do ano de 1783, constar que Lima Bezerra fizera à *Sociedade* a oferta de todas as obras da sua autoria <sup>70</sup>. Não surpreende minimamente esta eleição. Sabemos que, dos cinquenta e nove sócios contribuintes iniciais da instituição, vinte e um eram do Porto <sup>71</sup>, e Lima Bezerra, tendo então uma já larga e intensa actividade médica e cultural desenvolvida no burgo, sendo reconhecido impulsionador e animador de academias científicas, com boas relações nos meios cultos portugueses e espanhóis, — e para mais limarense —, era sem dúvida uma personalidade a quem, por todos os títulos, convinha o de sócio honorário da *Sociedade Económica dos Bons Compatriotas Amigos do Bem Público de Ponte de Lima*. De resto, com base na sua obra escrita, não será temerário afirmar que Gomes de Lima estava em sintonia de pensamento com os «economistas políticos» que, ao tempo, viam na criação no nosso país de *sociedades económicas* um método eficaz de secundar todas as iniciativas

<sup>68</sup> Hipótese considerada muito provável por Luis A. de Oliveira Ramos, a partir de uma referência precisa de um manuscrito do espólio do Cardeal Saraiva (*Para a História Social e Cultural, Fins do séc. XVIII — Princípios do séc. XIX*, Sep. da Rev. «Bracara Augusta», t. XXXI — fasc. 71-72 (83-84), Braga, 1977, pp. 9-10, nota 2).

<sup>69</sup> Vide AMZALAK, Moses Bensabat — *A Sociedade Económica de Ponte de Lima (Século XVIII) Apontamentos para a sua história*, Lisboa, 1950.

<sup>70</sup> Cf. LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 26-28.

<sup>71</sup> LEMOS, Miguel Roque dos Reys — *Estudo para os Anais Municipais de Ponte-de-Lima*, Viana, 1936, p. 112.



válidas do poder central que fossem no sentido da promoção da prosperidade e felicidade dos súbditos <sup>72</sup>.

Criada a Academia Real das Ciências de Lisboa, alguns meses após o início das actividades da sociedade limiana, logo o nosso autor se vê honrado com a sua nomeação como *corresponçal* daquela Academia, unindo assim, na sua pessoa, duas instituições filhas de importantes princípios comuns, e que, no espírito de alguns dos seus primeiros e mais representativos mentores, deveriam estar institucional e operativamente ligadas na prossecução dos respecticos fins <sup>73</sup>.

Havendo-se inaugurado, desde início, pela boa aceitação e aplauso com que a iniciativa limiana fora acolhida nos meios da corte ligados à fundação da Academia das Ciências —, regular e afável correspondência e intercâmbio informativo entre as duas instituições, foi já a Gomes de Lima a quem coube escrever a supra referida «*Memoria pela qual se dá conta á Academia das Sciencias de Lisboa das tranzações da Sociedade Económica da V.<sup>a</sup> de Ponte de Lima, no ano de 1780, primeiro depois da sua instituição*» <sup>74</sup>. Nesta memória, começava o autor por considerar que o progresso da agricultura na Província do Minho estaria necessariamente dependente da adopção de novas técnicas e instrumentos de cultivo, resultantes dos progressos científicos seus contemporâneos, outrossim considerando, entre a variedade de «causas extrínsecas» que prejudicavam a agricultura e eram comuns à generalidade do reino, as «indiscretas denegacoens» com que os povos se costumavam opor à exploração privada dos

---

<sup>72</sup> Vide CHICHORRO, José de Abreu Bacelar — *Memória Económica-Política da Província da Estremadura (1795)*, Publ. em 1943 com introd. e notas por M. B. AMZALAK.

<sup>73</sup> Numa carta escrita em fins de 1779 por Teodoro de Almeida ao sócio benemérito da Sociedade Económica de Ponte de Lima, Dr. João de Abreu Maia podia ler-se: «Não remetto ainda os Estatutos que com grande honra Vm.<sup>ces</sup> me mandaram; porque se com effeito levarmos ávante uma grande empreza em que andamos de formar na corte uma *Academia das Sciencias*, como ha em todas as mais nações cultas, bom seria que nos Estatutos mutuamente nos ligassemos para nos ajudar mutuamente. Ha grandes difficuldades, como sempre em tudo que é bom, contudo temos esperanças de que se desvançam. Então êste edificio scientifico, tendo escoras por todas as partes, será firme» (publ. por LEMOS, Miguel Roque dos Reis — *Op. cit.*, p. 108). Sobre as relações entre as duas agremiações, *vide ibidem*, pp. 109-110, Carta do Presidente da da Academia de 24-2-1781 à sociedade limiana.

<sup>74</sup> LEMOS, Miguel Roque dos Reis — *Op. cit.*, p. 110. ...

baldios; no referente à actividade de sociedade limiana, o autor dava conta do bom resultado na campanha de difusão da cultura das amoreiras a partir de viveiros da sociedade, incentivando inclusive a aplicação vantajosa desta espécie ao sistema da vinha de enforcado, relatava os primeiros passos nas tentativas de difusão da cultura de diferentes linhos e de luzerna, e noticiava o estabelecimento, pela sociedade, de uma escola gratuita, para as meninas pobres aprenderem a fiar em rocas de roda <sup>75</sup>.

Os temas da educação e do fomento da indústria popular, do desenvolvimento da agricultura e do comércio, mas também os grandes tópicos do debate intelectual das «luzes» no período marino, voltam a aparecer-nos em *Os Estrangeiros no Lima* (2 tomos, Coimbra, 1785 e 1791), obra de «literatura útil» que apenas se entende no contexto dos objectivos globais de «cruzada cívica» perseguidos pelas *sociedades económicas dos amigos do país*, em estreita ligação com a situação sócio-económica do Minho e da Ribeira Lima nesse tempo (conjunturalmente propício ao crescimento dos negócios e da burguesia no nosso país), e, finalmente, em conexão estreita com a actividade concreta desenvolvida no seu meio pela sociedade económica limiana.

Deve no entanto observar-se que *Os Estrangeiros no Lima* foram concebidos também como forma de o autor satisfazer as obrigações resultantes da sua condição de *correspondente* da Academia das Ciências de Lisboa. Com efeito, em carta datada do Porto, de 22 de Julho de 1780, dirigida à recém-criada e promissora instituição, escrevia Lima Bezerra: »*Eu pela minha parte (sem embargos dos meus limitadissimos talentos) empregarei todos aqueles que Deos foi servido dar-me, depois da aquisição do glorioso titulo com que VV. Ex.<sup>as</sup> me honrarão [correspondente], para o desempenho dos sabios projectos da Academia, em que tam interessada vai a honra e a conveniencia da Nação e da mesma humanidade.*» Agregando logo a seguir: »*Para esse fim continuarei sem interrupção e com desvelo (se VV. Ex.<sup>as</sup> forem servidos) huma obra com bastante adiantamento sobre a Historia Natural, Civil, Litteraria e Genealogica de huma boa parte desta Provincia do Minho*» <sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> *Memoria* publicada na íntegra por AMZALAK, M. B. — *Op. cit.*, pp. 56-58.

<sup>76</sup> Carta publicada por LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 48-49.

Obra dedicada ao Presidente e Sócios da Real Academia das Ciências, não nos surpreenderemos pois se, nas páginas de *Os Estrangeiros*, formos encontrar um largo espectro de ideias reformadoras por então com grande voga e aceitação no grémio da instituição. E, com a leitura da obra, torna-se-nos também evidente que não é meramente circunstancial ou acidental a referência feita à Sociedade de Ponte de Lima, «a primeira Sociedade Económica do Reino» (t-I, pp. 18-19), pois no referente à agricultura, ao comércio e à indústria inculcam-se algumas soluções concretas projectadas pela sociedade, e, no domínio da indústria e educação popular, nas doutrinas sobre a população, e na compreensão dos mecanismos económicos, o autor manifesta um fisiocratismo de acordo com a inspiração então dominante nas sociedades económicas espanholas. As referências várias a Campomanes, a Floridablanca, a Jovellanos, e até aos prelados espanhóis protectores da agricultura — um exemplo a alargar a Portugal (cf. t. II, pp. 37-56) —, são, também a este título, altamente eloquentes. Era fácil a este homem de ciência, que definia o médico como «ministro da natureza», conceber na vida económica a existência de uma tendência natural para a perfeição à medida que se fosse desenvolvendo o jogo espontâneo dos agentes económicos estimulado pelo lucro. Com efeito, não obstante certas aflorações de ideias mercantilistas em algumas das suas máximas sobre o comércio, é pela superação do colbertismo e da orientação económica do reinado anterior, num sentido fisiocrático, que se orienta o autor, havendo mesmo quem aparente já algumas das suas páginas com o pensamento de Adam Smith, que não citou e parece não ter lido <sup>77</sup>.

População e agricultura, sendo os dois termos inseparáveis do problema económico na doutrina fisiocrática, a ambos consagrou Lima Bezerra em *Os Estrangeiros* importante espaço <sup>78</sup>, sem deixar de inculcar o harmonioso enlace a respeitar entre o sector primário e o comércio e artes, em passagens manifestamente sintónicas com as posições defendidas por Domingos Vandelli na Academia Real das

---

<sup>77</sup> AMZALAK, Moses Bensabat — *Os estudos económicos de Manuel Gomes de Lima Bezerra*, sep. do vol. XXVIII dos «Anais do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras», Lisboa, 1959, p. 49.

<sup>78</sup> Vide AMZALAK, M. B. — *As doutrinas da população em Portugal nas séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1947.

Ciências<sup>79</sup>. Particularmente interessante, neste campo, é a citação, crítica embora, de Wallace, um exemplo, entre outros, do impacto entre nós dos autores da filosofia social inglesa utilitária, e oportunidade para, invocando máximas da sua autoria (vol. I, p. 60), serem enumeradas, entre as causas para a depopulação de uma nação — cujo grau seria o claro indício do seu nível de prosperidade —, de razões de ordem institucional, cujo enunciado, seria pelo menos polémico, como quando entre essas razões se evocasse o vasto contingente de indivíduos celibatários por razões religiosas, o regime de amortização de terras, as regras sucessórias respeitantes ao direito da primogenitura, ou o sistema de repartição da propriedade. Pugnando contra os «estorvos» culturais à prosperidade do reino, como é natural, vamos ver Lima Bezerra defender a «mercantilização» da nobreza e da magistratura, e um conceito de honra ligado à ideia de mérito socialmente reconhecido pelo estado, de modo a que este conceito pudesse funcionar como estímulo político ao desenvolvimento das «artes úteis». No campo da educação popular, registre-se o puritanismo rigoroso com que, assaz ingenuamente, se pretende esboçar aquele que deveria ser o quadro de ocupação do tempo por parte do povo camponês, chamado a viver segundo os «princípios da natureza» (cf. vol. II, pp. 14-15), quadro esse pautado pela apologia do trabalho como acto virtuoso e pela preocupação com a produtividade, factores que, entre outras consequências, conduzem o autor à censura da prática corrente da esmola.

Ocupando-se Gomes de Lima nas páginas de *Os Estrangeiros* tão largamente da agricultura, do comércio e da indústria, entendeu dever abrir a obra expondo, com erudição, as relações entre a medicina e a economia. Tratava-se de afirmar a sua autoridade e competência neste último campo, inculcando que «um médico sábio nunca deve ser reputado pelas pessoas inteligentes estrangeiro na arte do comércio» (vol. I, p. 5), uma vez que o conhecimento da natureza e «usos de todos os três reinos, animal, vegetal e mineral», a par de uma boa formação aritmética, eram requisitos imprescindíveis ao médico e ao comerciante (*ibid.*). Era a indicação clara, desde o início, da sua perspectiva: a do homem de ciência experimental, a do naturalista, a da *filosofia natural*. E este é, de facto, um dos traços mais salientes

---

<sup>79</sup> Cf. nomeadamente *Memória sobre a preferencia que em Portugal se deve dar à Agricultura sobre as Fabricas*, em *Memorias economicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Tom. I, Lisboa, 1789, pp. 244-253.

da obra. O botanógrafo do *Diário Universal de Medicina* volta a aparecer-nos na descrição da flora da freguesia natal, na anotação minuciosa das particularidades naturais de belas espécies arbóreas e das mais humildes plantas, na sua utilização médica, agrícola ou industrial, mas a perspectiva do naturalista é de toda a obra, porque o autor não se quis ficar nas *antiguidades*, e as matérias históricas, genealógicas e arqueológicas — reproduzindo *notícias seguras de escritores de boa nota* —, constituíam o invólucro de atracção com que procurava captar o interesse dos leitores para o domínio das *Belas Artes*, e especialmente da Agricultura e do Comércio (*Adv. preliminar*).

Lima Bezerra projectou mais uma vez em grande: segundo anunciava o respectivo prospecto de lançamento, *Os Estrangeiros no Lima* deveriam vir a contar doze tomos<sup>80</sup>, e para garantir uma mais fácil difusão da obra, Gomes de Lima procurara, previamente, organizar e divulgar uma folha de subscrições<sup>81</sup>. Além da variedade dos assuntos, — ao descrever a Ribeira Lima tratavam-se «muitos pontos de Antiguidades, Geografia, Historia Natural, Genealogia, Agricultura, Commercio, Artes e Sciencias» —, contribuiria para tornar mais atractiva a obra a forma dialogal, escolhida pelo autor, uma vez que, «ao menos nesta parte», desejava seguir o exemplo do Padre Teodoro de Almeida com o *Feliz Independente* e com as suas *Recreações Filosóficas*<sup>82</sup>. Nos meios cortesãos ligados à Academia, a sua iniciativa mereceu boa receptividade; publicado o primeiro tomo, os *Dialogos do Professor Bezerra* eram considerados um *util e bom livro* pelo Duque da Lafões<sup>83</sup>, e, a requerimento seu, a 25 de Setembro de 1787, era-lhe concedido por dez anos privilégio exclusivo para a impressão da obra, por parecer favorável da Mesa da Comissão Geral do Exame e Censura de Livros, conformando-se com as elogiosas informações do Corregedor do Cível de Lisboa e do Procurador da Coroa. Invocava o primeiro o «Plano de immenso trabalho, vasta erudição e de gran despesa, misturando sempre o util com o agradável» que, no primeiro tomo, o autor principiara a desempenhar, e entendia o segundo estar-se diante de um caso em que o benefício público, o

<sup>80</sup> LEMOS, Júlio de — *Op.cit.*, p. 30.

<sup>81</sup> LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, p. 33.

<sup>82</sup> Cf. Carta supra citada de Lima Bezerra à Academia das Ciências, publ. por LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, p. 49.

<sup>83</sup> Cf. GUSMÃO, Armando Nobre — *Op. cit.*, vol. II, Évora, 1945, p. 216.

trabalho, o zelo e o amor patriótico deveriam ser incentivados com a «Graça do Privilégio Exclusivo»<sup>84</sup>. No entanto, no segundo volume, saído do prelo apenas em 1791, na *Advertencia* que lhe antepôs, queixava-se já o autor da falta de colaboração das pessoas e instituições a quem pedira notícias e memórias dos respectivos arquivos, do mesmo passo se referindo ao pouco tempo que lhe sobrava das suas «complicadas obrigaçoens». Com efeito, as circunstâncias da sua vida apenas lhe permitiram a publicação dos dois preciosos tomos que hoje possuímos, e que a curto trecho se transformariam em raridade bibliográfica<sup>85</sup>. Frutos da mesma árvore, sujeitos às contradições da sociedade da «viradeira», tal como, cerca de um escasso ano após a publicação do Tomo I de *Os Estrangeiros no Lima*, já a *Sociedade Económica dos Amigos do Bem Público* praticamente sufocara ao peso dos seus problemas financeiros, o amplo plano de trabalho idealizado por Lima Bezerra para esta obra acabou por ficar circunscrito aos limites destes dois tomos. Observe-se mesmo assim, (como sinal, simultaneamente, da «exemplaridade» de que continuava a beneficiar a sociedade limiana e das suas dificuldades), que, ainda em 1789, referindo-se à produção de linho e cânhamo no Minho, e ao lucro que na província ficava sobre o custo do linho importado, vindo do Báltico, depois de aqui trabalhado, — tema caro à *sociedade* tratado também em *Os Estrangeiros* —, escrevia o Padre Agostinho Rebello da Costa na *Descrição Topografica e Historica da Cidade do Porto* que esses lucros duplicariam se mais portugueses quisessem agregar-se à *Sociedade dos Amigos do Bem Público de Ponte de Lima...* De qualquer forma, e para além de tudo, testemunhas da *ilustração* possível, as duas iniciativas constituem um bom documento da permeabilidade — e das resistências — da sociedade portuguesa de *Antigo regime* a princípios que, embora respeitando o quadro institucional vigente, filtrados para o nível do subsolo económico, apontavam para uma futura organização do estado e da sociedade, segundo as exigências fundamentais do ideário liberal.

---

<sup>84</sup> *Concessão do Privilégio exclusivo para a impressão de Os Estrangeiros no Lima*, doc. publ. por LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 50-51. Renovou mais tarde este pedido para todas as suas obras obtendo deferimento (cf. *Ibid.*, pp. 52-53).

<sup>85</sup> Cf. SILVA, Inocencio Francisco da — *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Impr. Nacional, 1860, t. 5.º, p. 445.

PEDRO VILAS BOAS TAVARES

De resto, tendo-se deixado sucessivamente identificar com as «luzes» oficiais, Gomes de Lima não foi desconsiderado pelo poder; assim, por portaria de 20 de Março de 1797 era nomeado Médico de Número da Casa Real, e, passados sete anos, era agraciado com o Hábito de Cristo <sup>86</sup>.

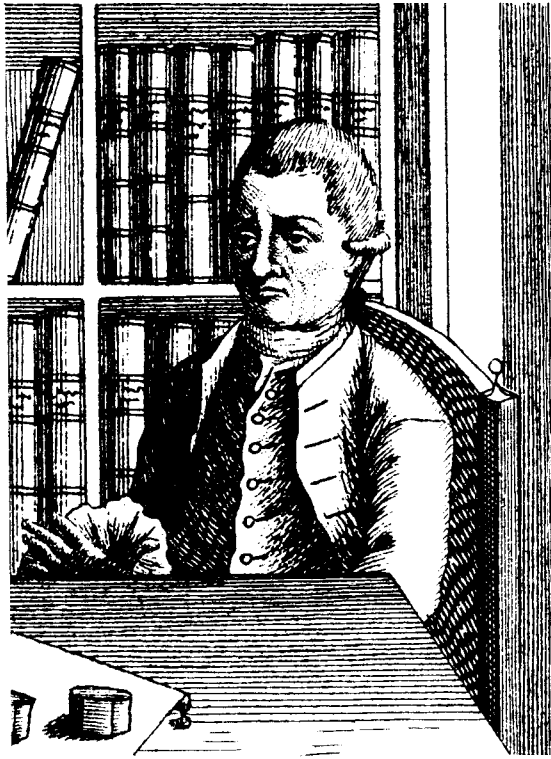
Recolhido à tranquilidade da sua Quinta do Outeiro, adquirida por compra em 1790, lugar de Oliveira, Freguesia de Fornelos, faleceu a 6 de Março de 1806, sendo sepultado na capela da Senhora da Luz, da Freguesia de Arcozelo, conforme disposição testamentária <sup>87</sup>.

*Pedro Vilas Boas Tavares*

---

<sup>86</sup> Cf. documentos publ. por LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>87</sup> LEMOS, Júlio de — *Op. cit.*, p. 39.



LAMI: o «retrato» do autor em *Os Estrangeiros no Lima*



## APÊNDICE

### 1. Carta de Salvador Morand a M. Gomes de Lima Bezerra

*Viro inclyto, sapientissimo Regiæ Academicæ Chirurgicæ Portuensis Moderatori, & Domus Regis Fidelissimi Chirurgo Em. Gomes de Lima*

*Salvator Morandus S. D.*

*Miraberis sanè, Vir clarissime, cum tibi compertum fuerit me, nescio quo fato, litteras tuas quamvis mense Julio anni nuper elapsi conscriptas, proximo tantum tempore accepisse. Tandem ad me pervenerunt, & simul honorifica amicitiae tuæ testimonia. Hoc mihi gratissimum accidit audire te inclytum Academicæ Parisiensis alumnum exarsisse ad Academicæ Portuensis creandæ cupiditatem. Præses, Moderator, Secretarius profecto digni sunt, qui illam ad excelsissimam honoris sedem promoveant, & ad Artis Chirurgicæ incrementum in optatum habeo. In Conventu Regiæ nostræ Academicæ epistoram tuam suavem legi; a te, Vir clarissime, missa opera dedi, & ab ea mandatam recepi, quo memorem erga te Academiám Portuensem præstaret animum, & programma pro præmio anni 1765. mitterem.*

*Quod ad me, Vir clarissime, litteras patentes, quibus in Academicum Sociatum adscriptus fui, in beneficii loco lubenter pono, & pro gratâ memoriá quartum commentariorum Academicæ Parisiensis volumen nunc typis mandatam vobis mittam. Litteras patentes amico meo Lecatio destinatas curâ habebō. Pre te, Vir clarissime, meum singulare in Academicam totam Portuensem studium perveniat, vehementer etiam atque etiam rogo. Vale, Vir clarissime, & me amare perge. Dabam Parisiis de 1. Martin 1764.*

Pofcriptum.

*Il pourroit se faire que l' Academie desirât d' avoir mes titres: j' ai honneur de les lui envoyer.*

*Sauveur François Morand, Ecuyer, Chevalier de l'Ordre du Roi, Maître en Chirurgie du College de Paris, Docteur en Medicine, Censeur Royal, Chirurgien major de l' Hotel Royal des Invalides, Inspecteur General des Hopitaux Militaires, Pensionnaire de l' Academie Royale des Sciences, Secretaire de celle de Chirurgie, Associé de celles de Rouen, Londres, Petersbourg, Stockolm, Florence, Cortone, Porto, & Bologne.*

### 2. Carta de Mr. Lecat [Doutor em Medicina, Primeiro Cirurgião do Hospital de Deus de Ruão, Demonstrador Real de Anatomia e de Cirurgia,

PEDRO VILAS BOAS TAVARES

Secretário Perpétuo da Academia das Ciências da mesma Cidade, Sócio da Academia das Ciências de Paris, da Sociedade Real de Londres, e das de Madrid, Berlim, Petersburgo, da Imperial dos Curiosos da Natureza, da do Instituto de Bolonha, & c.] a M. Gomes de Lima Bezerra

MONSIEUR.

*Par le Diplome d' Associé à l' Academie de Porto, qui m'a été expédié le 11. Avril 1763. et que je n' ai reçu que le 25. Mars 1764. je vois que c' est vous qui avez eu la bonté de me proposer à cette Academie le 11. de Mars 1763. Par quel bonheur, Monsieur, ai-je pû meriter cette attention si honorable de votre part? Ne puis-je sçavoir comment j' ai l' honneur d' être connu de vous? et comment vous vous êtes déterminé à me choisir de votre plein gré, parmi tous les Chirugiens de France pour me joindre à l' Illustre Mr. Morand dans cette flatteuse association? Soyés persuadé, Monsieur, que je regarde cette distinction comme une des plus glorieuses anedoctes de ma vie, et que l' obligation, que je vous en ai, ne s' effacera jamais de ma memoire. J' ai l' honneur d' être avec la plus haute estime, et la plus vive reconnoissance, Mousieur, votre très-humble et très obeissant Serviteur = Lecat. = A Rouen ce 11. Avril 1764.*

Postscriptum.

*J' ai adressé mes remercimens pour l' Academie ce 1. de ce mois Avril à Mr. Soares Brandaõ, votre President selon l' usage. Je vous supplie neanmoins de presenter de nouveau mes respects à notre illustre Societé, et de la prier d' accepter 5. volumes de mes ouvrages en attendant les autres. Je vous en adresse un pareil nombre avec quelques brochures, et vous prie de les accepter.*

A Monsieur

Monsieur Emmanuel Gomes de Lima,  
Chirurgien de la Maison du Roi de Portugal, Directeur de l' Academie de Porto.

3. Carta de Mr. La Fosse [Doutor em Medicina, Sócio da Academia Real das Ciências de Montpellier, Demonstrador Público de Anatomia e Cirurgia no Colégio de S. Cosme da mesma Cidade] a M. Gomes de Lima Bezerra

*Monsieur le Docteur  
Emmanuel Gomes de Lima.*

*J' ai reçu avec beaucoup de reconnoissance, Monsieur, les ouvrages imprimés, que vous avez eu la bonté de m' envoyer par Mr. Gomes des Saints: je les ai parcourus avidement, quoique ils soient écrits dans une langue, qui m' est estrangere: ils m' ont paru remplis d' une profonde erudition, et sur-tout dictés par le gout de la bonne doctrine, et des*

## EXPERIMENTALISMO, ILUMINISMO E FISIOCRATISMO

connaissances reellement philosophiques. Vous êtes fait pour justifier votre nation du reproche de barbarie, qu' on lui avoit fait sans la connoitre: et vos ouvrages sont rangés dans ma Bibliothèque à côté des chefs d' auvre des grands Maitres de l' art: mais votre travail exige une continuation, et je souhaite pour les progrès de la bonne Chirurgie, que votre santé et votre loisir vous permettent de le poursuivre. Il y a près de dix ans que je travaille à un ouvrage complet de Medicine et de Chirurgie Legale: nous n' avons lá-dessus (sans excepter Zachias) que des traités remplis d' absurdités ou d' erreurs dangereuses: je souhaite que mon travail reponde à la pureté de mes intentions: mais mes infirmités ne m' ont pas encore permis d' y mettre la derniere main. Je le soumettrai à vos lumières quand il sera fini.

Je profiterai du retour de Mr. Gomes des Saints en Portugal pour vous faire parvenir quelques petits ouvrages. J' ai etendu ma Dissertation sur les contrecoups; j' en ai fait un traité pratique; et l' Academie des Sciences de Paris l' a fait imprimer dans ses Memoires de l' an 1767.

Vous pouvez être persuadé que votre recommandation est pour moi le motif le plus puissant pour m' intéresser aux succès de Mr. Gomes de Saints; j' en prendrai un soin particulier; et je me ferai un devoir de diriger ses etudes. Je suis avec respect et l' estime la plus distinguée,  
= Monsieur, et cher Docteur,

Montpellier le 23 Septemb. 1773.

Votre très-humble et très-obeissant Serviteur.  
Jean la-Fosse.

## ANDRÉ GIDE, LECTEUR DE MONTAIGNE

Gide se réfère à maintes reprises à Montaigne dans son *Journal*. Il a écrit la préface au Tome I des *Essais*, ainsi qu'un *Essai sur Montaigne* malheureusement épuisé aujourd'hui.

Nous allons essayer, à l'aide de ses propres aveux, de déceler les points communs qui existent entre son caractère et celui de Montaigne, leur pensée, leur philosophie de la vie. Pour cela, nous interrogerons le *Journal* de Gide et les *Essais* de Montaigne et l'analogie s'imposera d'elle-même.

Pour Gide, Montaigne est un compagnon de tous les instants. Il reconnaît: «matinée délicieuse. J'avais un petit Montaigne avec moi, mais n'en lisais que par instants, en marchant et juste ce qu'il faut pour entretenir l'exaltation joyeuse de ma pensée»<sup>1</sup>.

Toutes les fois qu'il est question de Montaigne, ce sont les termes délicieux, savoureux qui viennent sous sa plume. Gide affirme: «Il n'est pas toujours savoureux. Je remarque qu'il ne l'est jamais plus que lorsqu'il se lâche la bride, jamais moins que lorsqu'il se concerte et conduit»<sup>2</sup>.

Pour lui, Montaigne est toujours actuel. Il songe: «S'il (Voltaire) revenait aujourd'hui parmi nous, combien ne se dépitait-il pas d'avoir si peu triomphé de bien des choses qu'il attaquait donc mal mal ou qu'il avait tort d'attaquer, et d'avoir fait le jeu de bien des sots. Goethe à ressusciter aujourd'hui trouverait plus de satisfaction, ou Montaigne»<sup>3</sup>.

Si Gide se sent tellement attiré par Montaigne, il semble que ce soit d'abord par une identité de caractère et une conception très semblable de l'art d'écrire.

Dans les *Nourritures Terrestres*, Gide déclare: «Je m'y suis mis sans apprêts, sans pudeur»<sup>4</sup>.

De son côté, Montaigne notait dans l'*Avis au lecteur*: «Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice car c'est moi que je peins»<sup>5</sup>.

Pour Montaigne, cette oeuvre va devenir la vie même. Il reconnaît qu'il n'a pas fait son livre, mais que son livre l'a fait tandis que Gide souhaite: «non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue mais la vivre telle qu'il la racontera»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> GIDE, André — *Journal 1889-1939*, Paris, La Pléiade, 1940, p. 183.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 353-354.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 1197.

<sup>4</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, Préface.

<sup>5</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Au lecteur, Tome I.

<sup>6</sup> GIDE, André — *Journal 1889-1939*, Paris, La Pléiade, 1940, p. 29.

Tous deux ont un caractère changeant. Gide avoue: «Je m'inquiète de ne savoir qui je serai; je ne sais même pas celui que je veux être... Je sens mille possibles en moi: mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul»<sup>7</sup>.

Il précise: «la nécessité de l'option me fut toujours intolérable»<sup>8</sup>.

Quant à Montaigne, il affirme: «Il est impossible de voir deux opinions semblables exactement, non seulement en divers hommes, mais en même homme à diverses heures»<sup>9</sup>.

Et il complète: «Le pire que je trouve en notre état, c'est l'instabilité»<sup>10</sup>.

Parlant plus précisément de lui, il reconnaît: «Je sais bien soutenir une opinion mais non pas la choisir»<sup>11</sup>.

Dans sa préface au Tome I des *Essais*, Gide loue Montaigne d'avoir, avant Dostoïewsky, compris la complexité des actions humaines. En effet, Montaigne déclarait: «Non seulement je trouve malaisé d'attacher nos actions les unes aux autres, mais chacune à part soi je trouve malaisé de la désigner proprement par quelque qualité principale tant elles sont doubles et bigarrées à divers lustres»<sup>12</sup>.

Il est bien connu que la philosophie de Montaigne repose sur le doute, Gide note: «Je me passai fort bien de la certitude dès lors que j'acquis celle-ci que l'esprit de l'homme ne peut en avoir»<sup>13</sup>.

Montaigne s'indignait: «Cette belle raison humaine s'ingérant partout de maîtriser et commander brouillant et confondant le visage des choses selon sa vanité et inconstance»<sup>14</sup>.

Cependant, on peut atteindre la sagesse et celle de Montaigne est souriante. A propos d'Eckermann, Gide admire: «C'est un affleurement continu d'une sagesse souriante: assez semblable, somme toute, à celle de Montaigne et presque toujours profitable; qui n'élève point tant l'âme qu'elle ne la tempère sans pourtant jamais l'asservir»<sup>15</sup>.

Ces mots dépeignent bien la sagesse que nous décrit Montaigne, dont la marque est une «éjouissance constante»<sup>16</sup>.

La sagesse dont il s'agit est un humanisme. Mais voyons l'idéal de Gide. Il consiste à «assumer le plus possible d'humanité»<sup>17</sup>.

Montaigne, lui, affirme «Il n'est rien si beau et légitime que de faire bien l'homme et dûment»<sup>18</sup>.

Cela ne signifie pas que l'on sacrifie l'individu, bien au contraire. Gide demande à son lecteur: «Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même»<sup>19</sup>.

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>8</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 69.

<sup>9</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome III, p. 356.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>11</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome II, p. 414.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 369.

<sup>13</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 251.

<sup>14</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome II, p. 322.

<sup>15</sup> GIDE, André — *Journal 1939-1942*, Paris, Gallimard, 1946, p. 33.

<sup>16</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome I, p. 238.

<sup>17</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 25.

<sup>18</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome III, p. 409.

<sup>19</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, Préface, p. 16.

## NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

Et Montaigne affirme: «Qui suit un autre, il ne suit rien, il ne trouve rien, voir il ne cherche rien»<sup>20</sup>.

Cet individu devra vivre conformément à sa nature. Pour Gide comme pour Montaigne, la nature s'identifie à Dieu. Gide confesse: «Les lois de la nature sont celles de Dieu. J'aime Dieu parce qu'il est en moi-même, je l'admire parce qu'il est beau; car Dieu est tout, et tout beau pour qui sait comprendre»<sup>21</sup>.

Montaigne accorde à la nature un rôle privilégié. Il déclare: «Nature est un doux guide mais non pas plus doux que prudent et juste»<sup>22</sup>.

Dieu et la nature nous invitent au bonheur. Chez Gide, l'adoration de Dieu se confond avec l'exaltation de la vie. Il confie au lecteur: «C'est la reconnaissance de mon coeur qui me fait inventer Dieu chaque jour. Dès l'éveil je m'étonne d'être et m'émerveille incessamment»<sup>23</sup>.

Ou encore: «ne destingue pas Dieu du bonheur et place tout ton bonheur dans l'instant»<sup>24</sup>.

Chez Montaigne, nous trouvons également un véritable hymne à la vie. Son ivresse existentielle se manifeste partout. Il constate: «Je me roule en moi-même»<sup>25</sup>.

Et il proclame: «Notre grand et glorieux chef d'oeuvre c'est vivre à propos»<sup>26</sup>.

Mais son plus bel hommage est peut-être aussi le plus simple, lorsqu'il déclare: «Pour moi donc j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer»<sup>27</sup>.

Ou encore: «Mon métier et mon art, c'est vivre»<sup>28</sup>.

Dans la réflexion de Gide comme dans celle de Montaigne, bien que moins intensément, la mort va occuper une place importante. Tous deux s'efforcent de minimiser l'angoisse, d'appivoiser la mort. Gide avoue: «J'eusse été fichu de me «convertir» au dernier moment, je veux dire: à l'article de la mort, afin de ne point lui causer trop de peine. Et c'est ce qui me faisait souhaiter plutôt de mourir au loin, dans je ne sais quel accident, d'une mort rapide, loin des miens, comme souhaitait aussi Montaigne, sans témoins prêts à attacher à ces derniers instants une importance que je me refusais à reconnaître»<sup>29</sup>.

Gide est mort comme un sage antique, dans la sérénité; Montaigne est mort comme un chrétien, entouré des siens, dans la paix de sa conscience.

Tous deux avaient compris que l'amour de la vie n'était pas incompatible avec l'acceptation de la mort, bien au contraire. Écoutons Gide: «Même la mort doit être admise par nous et nous devons nous élever jusqu'à la comprendre,

---

<sup>20</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome I, p. 226.

<sup>21</sup> GIDE, André — *Journal 1889-1939*, Paris, La Pléiade, 1940, pp. 55-56.

<sup>22</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome III, p. 413.

<sup>23</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 207.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>25</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome II, p. 418.

<sup>26</sup> *Idem*, Tome III, p. 406.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 412.

<sup>28</sup> *Idem*, Tome II, p. 70.

<sup>29</sup> GIDE, André — *Journal 1939-1942*, Paris, Gallimard, 1946, p. 22.

jusqu'à comprendre que l'émerveillante beauté de ce monde vient de ceci précisément que rien n'y dure et que sans cesse ceci doit céder place et matière pour permettre à cela, qui n'a pas encore été, de se produire»<sup>30</sup>.

Telle est l'attitude de Gide envers la mort: une acceptation souriante. Il songe: «Roger Martin du Gard s'étonne que la mort, que l'idée de la mort, me cause si peu d'inquiétude. N'était l'appréhension des affres finales (peut-être: après tout, moins atroces qu'il n'y paraît de loin) je crois en effet que j'en ai pris assez soigneusement mon parti. J'ai eu mon suffisant sur cette terre... D'autres attendent la place, c'est leur tour»<sup>31</sup>.

La seule peur qui subsiste, c'est celle de la souffrance. Montaigne en arrive à la même conclusion. La disparition lui semble naturelle. Il conseille à son lecteur: «Faites place aux autres comme d'autres vous l'ont faite»<sup>32</sup>.

Et d'ailleurs, il est absurde de craindre la mort. Socrate l'avait découvert. Montaigne constante après lui: «Elle ne vous concerne ni mort ni vif: vif, parce que vous êtes, mort, parce que vous n'êtes plus»<sup>33</sup>.

Il est curieux de constater que Gide et Montaigne ont eu une expérience très semblable de l'approche de la mort. On se souvient de l'accident de Montaigne qui ne lui avait laissé aucune frayeur, mais plutôt le désir de se laisser aller<sup>34</sup>. Gide, au cours d'un accident survenu en Bretagne où il avait échappé à la mort ne conserve qu'une impression d'irréalité<sup>35</sup>.

Cependant, il existe une expérience redoutable pour Gide comme pour Montaigne, c'est l'expérience de la mort des êtres chers. Gide nous confie, à propos de la mort d'Emmanuelle: «Il est vrai, j'ai perdu ce «témoin de ma vie» qui m'engageait à ne point vivre «négligemment» comme disait Pine à Montaigne... mais je ne dois pas, à présent qu'elle n'est plus, laisser peser sur ma pensée, plus que mon amour, le souvenir de cet amour»<sup>36</sup>.

Et c'est pour perpétuer le souvenir de La Boétie que Montaigne écrivait les *Essais*.

Outre la disparition des êtres chers, il existe encore un cas où la mort est atroce, c'est lorsqu'on n'a pas rempli sa vie. Et Gide nous conseille: «C'est dès ici-bas qu'il faut vivre»<sup>37</sup>.

C'est ce que Montaigne avait découvert et pour vivre le mieux possible, le secret est «de courir le mauvais et se rasseoir au bon»<sup>38</sup>.

Il nous a semblé curieux de comparer, en ce qui concerne les thèmes essentiels de leur pensée l'immoraliste, corrupteur de la jeunesse et le moraliste respecté, l'éducateur incontesté. Nous avons pu nous apercevoir que leur caractère, leur conception de l'art d'écrire, de l'homme, de la vie et de la mort les rapproche étroitement. Il y a quelques divergences, certes. Montaigne

---

<sup>30</sup> GIDE, André — *Journal 1939-1942*, Paris, Gallimard, 1946, p. 30.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>32</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Sssais*, Paris, Folio, 1965. Tome I, p. 158.

<sup>33</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome I, p. 159.

<sup>34</sup> *Idem*, Tome II, pp. 62-63.

<sup>35</sup> GIDE, André — *Journal 1889-1939*, Paris, La Pléiade, 1940, pp. 799-800.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 1315.

<sup>37</sup> GIDE, André — *Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 291.

<sup>38</sup> MONTAIGNE, Michel de — *Essais*, Paris, Folio, 1965, Tome III, p. 410.

## NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

est totalement indifférent à la politique, Gide a été un écrivain engagé; Montaigne ne nous a guère laissé de descriptions de la nature, Gide y était sensible dans les moindres détails; Montaigne était très sévère envers les femmes, Gide a admirablement compris la sensibilité féminine; enfin, d'après l'aveu de Gide la conception du devoir chez lui était supérieure à celle de liberté. Il fait remarquer: «Au fond j'ai toujours aimé le devoir et m'y sens plus valeureux que dans la liberté. C'est peut-être par là que je diffère le plus de Montaigne <sup>39</sup>.

Enfin, ce qui sépare Gide et Montaigne, c'est l'importance que chacun d'eux accorde au confort. Gide nous confie: «C'est... dans de dédain du confort que je m'affermis et je m'affirme. Et c'est là ce qui me fait rejeter de dessous ma tête le mol et doux oreiller de Montaigne» <sup>40</sup>.

Mais ces divergences sont secondaires. Quand on évoque la saveur de la vie, le changement qui domine le monde, la vocation de l'homme et la douceur de l'amitié, l'ubiquité de la mort, le nom de ces grands humanistes vient spontanément à l'esprit.

*H. Rotheval Rodrigues*

---

<sup>39</sup> GIDE, André — *Journal 1889-1939*, Paris, a Pléiade, 1940, p. 888.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 1144.



## MÉMOIRES D'HADRIEN — OS INTERSTÍCIOS DA MORTE

«Écrire pour pouvoir mourir. Mourir pour  
pouvoir écrire (...)»<sup>1</sup>

«Il m'arrive de partir de moi au passé»<sup>2</sup>

Marguerite Yourcenar, quer num ensaio<sup>3</sup>, quer numa entrevista<sup>4</sup>, mostrou como seria impossível que a sua recriação do Imperador Adriano tivesse sido feita sob a forma de diário<sup>5</sup>. O monólogo epistolar, ou na expressão da autora, o «style togé [oratio togata]» surge como o único tom digno da narrativa que elege como centro uma personagem — «représentant parfait» — do mundo greco-latino<sup>6</sup>.

Se já a escrita memorialista é o presentificar do passado e simultaneamente o denunciar da sua morte, as memórias, sob forma de uma epístola, tornam-se um *reconhecimento sobreposto da ausência* — agora a do interlocutor — assim como a necessidade ou o desejo de a preencher. É pois sob o signo da morte, ou das diferentes ausências que se propõe fazer uma leitura-análise

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111.

<sup>2</sup> YOURCENAR, Marguerite — *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 312.

Todos os extractos da obra remetem para esta edição, sendo a(s) página(s) indicada(s) entre parênteses.

Decidiu-se não traduzir nenhum nome próprio da obra, porque o que se diz ser uma reconstituição de uma individualidade histórica é sobretudo uma *recriação*: do Imperador Adriano a Hadrien vai a distância da personagem histórica à personagem ficcional... «Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres: on se trompe *plus au moins*» — YOURCENAR, Marguerite — *Ibidem*, p. 331.

<sup>3</sup> YOURCENAR, Marguerite — *Le Temps, ce grand sculpteur*, n.r.f., Paris, Gallimard, 1983, «Ton et langage dans le roman historique».

<sup>4</sup> YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts* (entretiens avec Mathien Galey), Paris, Le Centurion, 1980.

<sup>5</sup> Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Ibidem*, p. 148.

<sup>6</sup> Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 37 — «S'ils variés qu'ils soient, et qu'on les nomme *Commentaires, Pensées, Epîtres, Traités* ou *Discours*, les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui précèdent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit (...) Le style togé [oratio togata] conservait à l'empereur la dignité sous laquelle nous n'imaginons pas l'antique (...)».

desta obra, o que, paralelamente, deriva numa reflexão sobre as relações ambivalentes e paradoxais entre a morte e a escrita.

O tempo do discurso memorialista de Hadrien a Marc corresponde a esse interstício, quase ínfimo, que medeia o momento da morte desejada, através de um plano de homicídio imposto a si próprio, e o momento de consentimento à vida que se expressa pela decisão de imortalizar por meio escrita a(s) sua(s) memória(s). Se tivesse conseguido matar-se, ainda que por eutanásia interposta, Hadrien teria mostrado recusar a memória que é continuidade, porque ligação discursiva de tempos. Ao romper o fio vital, teria preferido a radicalidade de um presente que se esgota em si próprio.

Contudo, escrever é, simultaneamente, *circumscrever-se* ao presente do suicídio. O acto de escrita não só elege a memória (ainda que possa quebrar-lhe a linearidade ideal), como impõe e cristaliza os instantes fragmentados do passado, negando, implicitamente, como no suicídio, todo o espaço do futuro <sup>7</sup>.

Tal como na sua tentativa de suicídio, Hadrien, ao escrever, adianta uma forma de morte para escapar à outra Morte, aquela que permanece misteriosamente inefável e decisiva. Assim, a escrita memorialista é, fatalmente, *epitáfica* e as memórias de um *eu* são um *canto fúnebre* <sup>8</sup>.

O projecto discursivo enunciado pelo próprio Hadrien revela o desejo montaigniano de fazer da escrita uma forma de escapar a uma dupla morte <sup>9</sup> que, neste caso, seria aquela que congregaria a morte física e próxima de um Imperador e a morte da íntima identidade de um indivíduo «tout court», por falta de uma oportunidade de desvelar o seu ser:

«Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délasement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage: j'ai formé le projet de te raconter ma vie (...) J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cette examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir» (pp. 29-30).

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, no seu ensaio sobre a obra e o espaço da morte, não só abordou as relações entre a arte e o suicídio, como denunciou a carácter paradoxal deste: «Le suicide (...) n'est pas ce qui accueille la mort, il est plutôt ce qui voudrait la supprimer comme futur, lui ôter cette part d'avenir qui est comme son essence, la rendre superficielle, sans épaisse et sans danger». — BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 227.

<sup>8</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice — *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, p. 313: «Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre: je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide».

<sup>9</sup> Um estudo interessante a fazer será o de comparar o sujeito enunciadador dos *Essais* e o das *Mémoires d'Hadrien*, visto que o discurso de ambos encerra inúmeros paralelismos em termos de um dado tempo humano e até de marcas de um mesmo espírito cultural «lato sensu». A própria Marguerite Yourcenar afirmou que Hadrien «c'est un homme de la Renaissance» — YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 161.

## NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

Sublinhe-se, entretanto, que se este é um projecto enunciativo de dar vida ao que fora forçado, por variadas razões ao limbo de existência, desde logo se põe o problema da linguagem poder ou não comunicar a verdade do ser, já que entre as circunstâncias que rodeiam o indivíduo e a sua identidade há um hiato intransponível que a utopia da escrita insiste em preencher<sup>10</sup>. Hadrien não recusa a(s) sua(s) imagen(s) circunstanciais porque estas são o único processo de reconhecimento e de comunicação, mas (d)enuncia os limites que elas perfiguram:

«Je ne suis pas de ceux qui disent que leurs actions ne leur ressemblent pas. Il faut bien qu'elles le fassent, puisqu'elles sont ma seule mesure, et le seul moyen de me dessiner dans la mémoire des hommes, ou même dans la mienne propre (...) Mais il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable» (págs. 33-34).

Daí que escrever para escapar a uma morte — a ignorância (própria e dos outros) da sua profunda identidade — derive na expressão da impossibilidade de dizer o Ser, por isso no inevitável reconhecer da incompletude, da ausência, da suma, da morte:

«Au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité (...) Comme il arrive souvent, c'est ce que je n'ai pas été, peut-être, qui la définit avec le plus de justesse (...)» (p. 32).

Poder-se-á, pois, concluir que a escrita do percurso existencial de Hadrien representa a *tensão insolúvel entre Mnemosyne e Thanatos*. Estas identidades são, de alguma forma e respectivamente, o espírito que preside a cada uma das mãos daquele que escreve e a que se refere G. Bataille:

«Je ne récusé pas la connaissance sans laquelle je n'écrirais pas, mais cette main qui écrit est *mourante* et par cette mort à elle promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant (acceptées de la main qui écrit mais refusées de celle qui meurt)»<sup>11</sup>.

A própria Literatura torna-se assim o processo infinito da impossibilidade de uma qualquer vitória.

Segundo a revelação explícita de Hadrien, este teria desejado elaborar «un système de connaissance humaine basé sur l'érotique» (p. 22), onde a volúpia seria a forma mais completa de aproximação da diferença, do Outro.

Da evocação reflexiva das suas experiências ressalta esse esplendor do corpo conciliado com o espírito — tópico que terá consolidado o seu epíteto, em tempos juvenis, de «étudiant grec»:

---

<sup>10</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 31 — «Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être».

<sup>11</sup> BATAILLE, Georges — *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 297.

«(...) que chaque parcelle d'un corps se charge pour nous d'autant de significations bouleversantes que les traits d'un visage (...) et l'étonnant prodige a lieu, où je vois bien davantage un envahissement de la chair par l'esprit qu'un simple jeu de la chair» (p. 23).

O ser começa por uma disposição corporal, como naquela memória da imagem especular que constituíra para Hadrien uma tomada de consciência preparatória da sua função de imperador.

No contacto com os outros corpos, simultaneamente físico e gnoseológico, a volúpia torna-se o emblema temporal do instante fugidio, a aceitação implícita da morte pela imagem, tão esplendorosa quanto perene, do prazer de um olhar, do cumprimento informal, possível toque de sedução. Aliás é o próprio Hadrien quem refere a sua curiosidade pelos pontos de intersecção onde a carne e a alma se misturam e a vida e a morte «échangent leurs attributs et leurs masques» (p. 198).

Sendo o corpo o signo temporal por excelência, consagrá-lo a partir do mais pequeno dos seus contornos é sujeitar-se à leitura da morte que se escreve, fragmentada como a memória, sobre a fissura daquilo que a disponibilidade voluptuosa unira:

«J'avais toute ma vie fait bon ménage avec mon corps; j'avais implicitement compté sur sa docilité, sur sa force. Cette étroite alliance commençait à se dissoudre; mon corps cessait de ne faire qu'un avec ma volonté, avec mon esprit (...) le camarade intelligent d'autrefois n'était plus qu'un esclave que rechigne à sa tâche» (p. 264).

A maior parte das memórias de Hadrien radica no registo das experiências da morte que por ele passaram, desde a morte do pai, passando pela de Nératius, Priscius, Trajan, Attianus, Voconius... até à morte de Plotine e de Antinoüs<sup>12</sup>. É na medida em que morreram que estas personagens povoam as memórias do sujeito enunciativo; este só consegue falar delas confirmando-lhes a morte, porque só se deixa nomear quem está separado do sujeito do discurso por um vazio de existência e de presença. Por isso mesmo, dizer a morte dos outros é prestar-lhes um culto, transformando-os em significantes puros<sup>13</sup>. Hadrien é tanto aquele que *mata* as outras personagens, como aquele que é *dilacerado* pela morte delas. Desta relação entre a escrita e a morte fica a evidência trágica de que a representação ou ficção infinita da morte é a única possibilidade, como diria Bataille, que o indivíduo tem de chegar à consciência

---

<sup>12</sup> Já para não fazer alusão ao mais obviamente natural, isto é, às mortes resultantes das estratégias políticas — castigos, combates, expedições — a que um Imperador Romano estava sujeito, até (ou por isso mesmo) aquele que ficou conhecido como um dos responsáveis da *Pax Romana*.

<sup>13</sup> Repare-se nos termos que Hadrien utiliza para descrever o corpo de Antinoüs, que acabara de encontrar morto: «Quand je te quittai, le corps vide n'était plus qu'une préparation d'eubaumeur, premier état d'un atroce chef-d'oeuvre, substance précieuse traitée par le sel et la gelée de myrrhe, que l'air et le soleil ne toucheraient jamais plus» (pp. 216-217).

## NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

de si próprio. O sujeito não se desvela senão pela *escrita privada*, no duplo sentido que a palavra encerra.

O culto dos mortos e, por excelência, o de Antinoüs é um dos sinais históricos célebres do Império de Adriano, que fez questão de imortalizar o jovem que além de ter sido talvez a representação do seu ideal humano — por um lado a Grécia, e por outro a Ásia<sup>14</sup> — constituiu o ponto paroxístico da relação erótica de Hadrien com o Outro e, por contaminação, com o Mundo<sup>15</sup>.

O tempo da relação amorosa entre Hadrien e Antinoüs, simbolicamente inserido no capítulo «*Saeculum aerum*» é aquele que, luminosamente, congrega a volúpia, a ságeza e a harmonia cósmica:

«Quand je me retourne vers ces années, je crois y retrouver l'Age d'Or. Tout était facile (...) le voyage était jeu: plaisir contrôlé, connu, habilement mis en oeuvre. Le travail n'était qu'un mode de volupté. Ma vie, où tout arrivait tard, le pouvoir, le bonheur aussi, acquérait la splendeur de plein midi, l'ensoleillement des heures de la sieste où baigne dans une atmosphère d'or, les objets de la chambre et le corps étendu à nos côtés» (pp. 171-172).

Porém, o esplendor do meio-dia é também o indício trágico do excesso, da «fête olympienne» que, forçosamente, acaba por transgredir os limites onde a vida e a morte se cruzam.

O próprio Hadrien, em pleno zénite amoroso, chegou a ter a melancólica consciência da perfeição conter em si a palavra fim. *Em Eros germina já a memória* sob a forma de nostalgia «qui est la mélancolie du désir» (p. 272). É esta irreversibilidade temporal que o discurso memorialista procurará esquecer, mas se a(s) memória(s) fazem renascer o desejo passado pelo dinamismo (ou erotismo) da escrita que aproxima os tempos, estes já não transportam consigo a realidade carnal mas efígies que mais não são do que máscaras mortais...<sup>16</sup>.

Antinoüs incarna, acima de tudo, essa união essencial de *Eros e Thanatos*: o esplendor da juventude e da beleza cruzam-se nele com os sinais da morte, patentes, por exemplo, no facto de Hadrien o incluir no paradigma léxico da caça, apelidando-o quer de «mon chasseur», quer de «lévrier». Logo existe, portanto, nestas duas designações, a ambiguidade entre o estatuto de agente e o de objecto que fazem do próprio Hadrien um sujeito amoroso, simultaneamente fruidor e vítima.

Por outro lado, o suicídio de Antinoüs é o *sacrifício* (até pela interpretação iniciática de Chabrien — cf. p. 220) que revela o acordo íntimo entre

<sup>14</sup> Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 162.

<sup>15</sup> Marguerite Yourcenar chegou a criticar aqueles que reduzem as *Mémoires d'Hadrien* à história da paixão do Imperador por um efebo tão belo quanto melancólico; não obstante, a paixão de Adriano por Antinoüs e consequentemente a dor pela sua morte, tem sido um tema literário bastante glosado. Remete-se sobretudo para um longo *lamento* de Adriano que constitui, por certo, o mais belo poema pessoano escrito em inglês, intitulado precisamente *Antinoüs*.

<sup>16</sup> Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir — *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 333 — «Le passé est réversible pour la mémoire sinon effectivement et charnellement, du moins à titre d'image et de songe: le souvenir nous a été laissé pour revivre spectralement ce que jamais on ne vivra deux fois».

a vida e a morte; é o acto radical que resgata a descontinuidade entre dois seres <sup>17</sup>.

A união erótica entre Hadrien e Antinoüs atinge o seu clímax ao revelar-se e consumir-se através da fissura excessiva que é a morte <sup>18</sup>.

Quando Hadrien se viu na necessidade de estabelecer um laço de continuidade que assegurasse a sucessão imperial, não o fez, deliberadamente, por intermédio dos laços de sangue («Ce n'est point par le sang que s'établit d'ailleurs la véritable continuité humaine») (p. 723). Ora, é em relação a Licius, o filho adoptivo, que Hadrien afirmava:

«Il se tuait de plaisir, mais comme un artiste se tue à réaliser un chef-d'oeuvre: ce n'est pas à moi de lui reprocher?» (p. 277).

Vê-se também aqui como o propósito de continuidade se alia à descontinuidade entre os seres que, entretanto, se entregam aos laços subterrâneos da morte com a solenidade (in)consciente de quem constrói um epígono (i)mortal — uma obra de arte.

De volta à morte de Antinoüs para se dar ainda conta da sua plurissignificação ao constituir um marco temporal e simbólico de outras mortes ou declínios: Hadrien, embora continue a mostrar um grande fascínio por Atenas, revê a sua submissão encantada pela Grécia (valorizando o «sérieux lourd de Rome» p. 241) e revela-se menos sensível e mais crítico em relação ao mundo oriental. Este declínio que a História se encarregará de tornar mais vasto e real do que uma reformulação de imaginário, acompanha um outro *crepúsculo* — o dos deuses:

«La Grèce m'avait aidé à évaluer ces éléments, qui n'étaient pas grecs. Il en allait de même d'Antinoüs; j'avais fait de lui l'image même de ce pays passionné de beauté, c'en serait peut-être le dernier dieu» (p. 242) <sup>19</sup>.

Os deuses já tinham sido postos em causa ou, pelo menos, a sua possibilidade de comunicarem com os homens quando Hadrien dizia que os sinais do

<sup>17</sup> Saliente-se também a memória do suicídio ritual do velho «Brahmane» a que assistiu Hadrien: «Ce Brahmane était arrivé à l'état où rien, sauf son corps, ne séparait plus du dieu intangible (...) auquel il voulait s'unir (...).

(...) Cet homme ivre de refus s'était livré aux flammes comme un amant aux creux d'un lit» (p. 158).

Também o suicídio de Antinoüs é um acto sacrificial quer em honra do amante, quer do deus, da divindade Imperial.

<sup>18</sup> Cf. BATAILLE, Georges — *Oeuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 370: «Je propose d'admettre comme une loi que les êtres humains ne sont jamais unis entre eux que par des déchirures ou des blessures: cette notion a pour elle même une certaine force logique. Si des éléments se composent pour former l'ensemble, cela peut, facilement se produire lorsque chacun d'eux perd par une déchirure de son intégrité une partie de son être propre au profit de l'être communiel (...).

<sup>19</sup> A título de um paralelo de textos, leia-se o seguinte poema de Sophia de Mello B. Andersen intitulado «Lamentação de Adriano sobre a morte de Antínoo»:

«Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas / Porque estás morto / E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina», in *Méditerranée*, Paris, Editions de la Différence, 1980, p. 78 (edição bilingue).

futuro deveriam ser procurados na terra e não nos oráculos divinos. Mas é ao momento da morte de Antinoüs que corresponde a queda definitiva dos deuses, arrastando consigo o sinal mais contundente da tragédia moderna: a solidão humana, fonte de todos o sofrimento:

«Tout croulait; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque» (p. 216).

Mais tarde, a impassibilidade dos deuses (ou a divindade escondida como lhe chamou Lucien Goldmann) será denunciada de uma forma mais clara, por Hadrien que, por seu lado, passa também a ser indiferente à crença no poder divino:

«Mais les dieux ne se lèvent pas; il ne se lèvent ni pour nous avertir, ni pour nous protéger, ni pour nous récompenser, ni pour nous punir» (p. 282).

Curiosamente, é mais ou menos no tempo do Império de Adriano que começa, em Roma, a prática oriental de prestar culto divino ao Imperador durante a sua própria vida. Hadrien ocupa então, por direito e por decisão, o lugar dos deuses progressivamente vago. Esta atitude consciente correspondente a um projecto ambivalente de divinização do humano e, sobretudo (como insiste Hadrien), de humanização do divino. Esse projecto parte de um homem que tem da sua posição, central e decisiva, uma concepção onnipotente e proteica:

«J'étais dieu, tout simplement, parce que j'étais homme» (p. 160);  
«(...) J'acceptais d'être l'image terrestre de ce Jupiter d'autant plus dieu qu'il est homme, soutien du monde, justice incarnée, ordre des choses (...)» (p. 185).

Ao aceitar ser um reflexo divino, Hadrien, mais do que imortalizar o Imperador, submete à mortalidade o deus dos deuses...

Pode ler-se nos *Carnets de Notes* que Marguerite Yourcenar publicou no final das *Mémoires d'Hadrien*, a seguinte frase, extraída da correspondência de Flaubert:

«Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été» (p. 321).

Hadrien é, pois, o homem *só* e que consegue escrever na primeira pessoa, na medida em que vê a morte tanto de frente como atrás de si <sup>20</sup>:

---

<sup>20</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 324 — «Pour parler, nous devons voir la mort, la voir derrière nous. Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être».

«Petite âme tendre et flottante, compagne de mon corps qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rêves familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...» (p. 316).

Já antes se analisou como *Eros* se articulava aqui com *Thanatos*. Ora também heros (o seu homónimo grego) vive à custa da morte e contra ela <sup>21</sup>. O homem protagonista da(s) memória(s) faz-se sujeito e objecto da escrita porque, entretanto, desapareceram os outros pontos de referência e, por excelência o divino, que o obrigariam a descentrar-se. Por isso, o herói ou sujeito da escrita é aquele que está no ponto intermediário ou mesmo sucessor dos deuses, é aquele que vive nos (e dos) interstícios crepusculares, no (e do) «efeito retroactivo do limite», utilizando a expressão de Jankélévitch <sup>22</sup>.

O lugar do herói é um ponto de exemplaridade porque, escrevendo(-se), *difere* o instante final ao estabelecer uma *duração* narrativa e esta funciona como a *ilusão de um devir* que o presente não pode assegurar, dada a sua impossibilidade de se projectar convictamente no futuro, mas que o passado sustenta à custa do dinamismo (limitado) do pretérito imperfeito.

O sujeito e herói da escrita é um daqueles eleitos que estabelecem uma certa continuidade, dir-se-ia mesmo uma circularidade infinita, entre o começo e o fim. E só representa o fim — a morte — aquele que se distancia soberanamente dela, como se já a tivesse ultrapassado <sup>23</sup>:

«(...) Je me suis pris plusieurs fois à mentionner ces circonstances comme si elles avaient eu lieu après ma propre mort» (p. 313).

Depois de impacientemente ter desejado antecipar a morte, Hadrien, no limite da vida, adopta a divisa *Patientia* (título da última parte das *Mémoires*), que não é só a expressão emblemática da sagesa antiga, particularmente da sagesa socrática ao entregar-se pacificamente à morte, como é também, de alguma maneira, a divisa do escritor que se entrega, tão fervorosamente quanto sem ilusões, a um trabalho de que é incapaz de prever o fim, embora aspire aproximar-se dele, «de olhos abertos» («La patience dit un autre temps, un autre travail, dont on ne voit pas la fin, qui ne nous assigne aucun but vers lequel on puisse s'élancer par un rapid projet») <sup>24</sup>.

Embora as memórias sejam, tal como se procurou mostrar, uma escrita *post-mortem*, póstuma, que exige e desmascara a morte ao mesmo tempo que a difere, as *Mémoires d'Hadrien*, em rigor, não têm um final, são uma carta aberta e em aberto. Uma tal construção narrativa deve-se não só à impossibili-

<sup>21</sup> No estudo de PRIEUR, Jean — *La Mort dans l'antiquité romaine*, Ouest-France, 1986 — pode-se confirmar como o trocadilho *eros/heros* era usado nas inscrições tumulares.

<sup>22</sup> JANKÉLEVITCH, Vladimir — *Op. cit.*, p. 118.

<sup>23</sup> BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 107 — «(...) l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté».

<sup>24</sup> BLANCHOT, Maurice — *Ibidem*, p. 162.



## NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

dade de Hadrien ser contemporâneo da sua própria morte e fazer dela o epílogo do seu discurso, mas também e sobretudo, ao facto daquele que diz *eu* ser, aqui, uma *personagem da Literatura* e esta ser «l'exigence qui demeure sous l'existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourrir»<sup>25</sup>. A morte sempre, mas unicamente, como infinit(iv)o.

Da escrita ou da ficção até à morte vai um instante («un instant encore, regardons (...)» p. 316). Todavia, é precisamente desse interstício (in)sustentável que vive a Literatura que é, por isso mesmo e forçosamente, uma experiência-limite.

*Ana Paula Coutinho Mendes*

---

<sup>25</sup> BLANCHOT, Maurice — *La part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 317.

## NOTÍCIAS



## I ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS

### Eça e Os Maias cem anos depois

Faculdade de Letras do Porto (22 a 25 de Novembro de 1988)

Comissão Executiva: *Dr.<sup>a</sup> Isabel Pires de Lima* (Presidente)  
*Dr.<sup>a</sup> Cristina Alexandra Marinho*  
*Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Pacheco*  
*Dr.<sup>a</sup> Rosa Maria Martelo Pereira*

Por iniciativa da secção de Línguas e Literaturas Modernas, realizou-se, entre 22 e 25 de Novembro passado, na nossa Faculdade, o *I Encontro Internacional de Queirosianos*, subordinado ao tema *Eça e «Os Maias» cem anos depois*. O Encontro foi constituído por 9 sessões de trabalho, funcionando simultaneamente em dois espaços, durante as quais foram apresentadas 43 comunicações, e por inúmeras actividades paralelas, entre as quais uma visita, que ocupou todo o dia 24, à Casa de Tormes, em Santa Cruz do Douro, a convite da Associação dos Amigos de Eça de Queirós.

A ideia da realização deste Encontro nasceu daquilo que nos pareceu ser uma óbvia necessidade de revitalizar os estudos queirosianos, que estranhamente se encontravam, até há poucos anos a esta parte, secundarizados dentro do panorama do ensaísmo e mesmo da investigação nacionais, com a descoberta da nossa modernidade por parte de novas e muito mais variadas camadas de público, descoberta naturalmente mais motivante junto de ensaístas e investigadores. Não aproveitar, pois, a efeméride do centenário da publicação de *Os Maias* para provocar o encontro de algumas, inevitavelmente apenas algumas, das personalidades que mais têm trabalhado sobre a obra de Eça de Queirós e para, consequentemente, incentivar a reflexão nesta área de estudos, pareceu-nos imperdoável.

Por outro lado, justamente porque se cumpriam cem anos sobre a publicação especificamente daquele romance, pareceu-nos ser o momento oportuno para fazer notar não apenas aquilo que há de actual para o leitor contemporâneo na obra queirosiana, actualidade para a qual incansavelmente se tem chamado a atenção, mas também para aquilo que há de mais moderno naquele Eça tido por mais apegado aos valores tradicionais, exactamente o Eça posterior a *Os Maias*.

E, enfim, entendemos adequada a comemoração daquela efeméride, porque também de comemoração se tratou, exactamente no Porto, local onde *Os Maias*, como de resto grande parte da obra de Eça, veio a lume, após um longuíssimo imbróglie editorial, sob a chancela da Livraria Chardron. Esta

certamente uma das razões que levou a Biblioteca Municipal do Porto a associar-se às realizações do Encontro, com a organização de uma exposição bibliográfica, inaugurada no primeiro dia de trabalhos.

A organização do Encontro, na certeza de *Os Maias* ser um texto moderno, um romance multiplicador, disseminador de leituras, apostou na convergência da diversidade.

Se a maioria dos participantes eram ensaístas e investigadores ligados aos estudos literários, alguns provinham de domínios bem distintos, desde a história das ideias e das mentalidades à ciência musical, desde a psicanálise à criação literária, desde a egiptologia à arquitectura. Aí teve origem, em boa medida, uma rica e multifacetada vertente do Encontro, patenteada também em duas das mais significativas iniciativas paralelas: o lançamento de um balíssimo álbum litográfico, publicado no âmbito do Encontro, e justamente intitulado *Eça e «Os Maias» cem anos depois*, composto por desenhos de Henrique Silva, José Rodrigues, Júlio Resende, Lima de Freitas e Mário Américo, concebido a partir de uma selecção da nossa responsabilidade de trechos de *Os Maias* e a realização de um concerto, no Salão Árabe do Palácio da Bolsa, intitulado «Referências musicais de Eça de Queirós», concebido pelo Prof. Doutor Mário Vieira de Carvalho, do departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, e com a direcção musical do Maestro José Luís Borges Coelho.

Riqueza para o Encontro reverteu também do facto de nele terem convergido investigadores e docentes de universidades europeias, dos Estados Unidos, do Brasil e mesmo do Oriente, para além, naturalmente, de várias universidades nacionais. Destacamos a forte presença do Brasil, particularmente importante num Encontro de Queirosianos, sabendo-se do enorme prestígio, no passado e no presente, de Eça de Queirós naquele país irmão, sabendo-se de quantos estudiosos brasileiros têm dedicado muito do seu trabalho à divulgação e ao conhecimento da obra queirosiana e sabendo-se, finalmente, quanto o próprio Eça de Queirós, quer por amizades, quer, sobretudo, através da sua actividade de jornalista, esteve ligado ao Brasil. Aliás, a 1.ª sessão de trabalho foi aberta por um grande amigo de Eça no Brasil, o Dr. Paulo Cavalcanti, autor da conhecida obra *Eça de Queiroz Agitador do Brasil*.

O I Encontro Internacional de *Queirosianos* não foi um espaço estático de reflexão, excessivamente preso a academismos metodológicos demasiado limitativos, feitos por vezes objectos de si mesmos. Foi antes, um espaço de infracção, no sentido em que a infracção, sem abrir mão do rigor, é geradora de inovação. Não foi uma espécie de museu, com as suas classificações inquestionavelmente estabelecidas e os seus rituais previamente definidos. Foi antes, um lugar de frescura e de deriva, sem coutos, nem fronteiras, onde a liberdade e a imaginação foram possíveis.

Para isso contou grandemente a juventude de muitos dos participantes e do inúmero público que os anfiteatros da Faculdade foram pequenos para acolher e, sobretudo, o vivo debate que a maioria das comunicações provocou, originando efectiva troca de ideias e de opiniões e ajudando a delinear alguns núcleos aglutinadores do interesse da investigação queirosiana, hoje.

Pareceu preponderante o enorme interesse suscitado por problemas ligados à génese e fixação de texto, por questões relacionadas com aquilo que pode-

## NOTÍCIAS

ríamos chamar uma antropologia queirosiana, pela componente jornalística da obra de Eça, pela área da aproximação intertextual da sua obra às literaturas alemã, francesa e inglesa, por problemas de funcionamento da linguagem do autor.

Sentiu-se uma particular incidência de intervenções em torno da obra de Eça posterior a *Os Maias*, na medida em que parece ser já prenunciadora dos caminhos da modernidade. Foram várias as comunicações centradas n'*A Cidade e as Serras*, n'*A Ilustre Casa de Ramires*, na *Correspondência de Fradique Mendes* e, naturalmente, n'*Os Maias*, que funcionou como texto motivador e referente permanente. Ressaltou, portanto, o Eça da fase terminal da sua obra, um homem dividido entre a fidelidade à sua primitiva concepção de literatura como tendo um fim social e pedagógico e a abertura às novas tendências de ordem estética e outras que se delineavam na Europa sua contemporânea.

A publicação das Actas do Encontro, durante o corrente ano, permitirá ao vasto público queirosiano aceder àquilo que foi uma reunião de excepcional nível científico, que, a não ter tido outro mérito, teve pelo menos o de possibilitar uma espécie de ponto da situação actual dos estudos em torno do grande mestre do romance oitocentista português. E esta terá sido a melhor forma de homenagear Eça de Queirós cem anos depois.

*Isabel Pires de Lima*

## RECENSÕES





OTTAVIA NICCOLI — *Profeti e Popolo nell' Italia de Rinascimento* — Biblioteca de Cultura Moderna Laterza, Bari, Laterza, s.a. (1987).

Toda a obra de investigação deveria, em princípio, apresentar não apenas um *resultado*, mas também uma *lição*: — a de como a continuar — ou, se disso caso fosse, a de, um dia, a refazer — na multiplicidade de relações — factuais, ideológicas, semânticas — que em outros contextos — outros espaços e outros tempos — se vão estabelecendo num permanente devir.

Ora, o presente trabalho de O. Niccoli, autora de outros preciosos contributos dispersos por volumes e revistas, é, também sob este ponto de vista, uma investigação exemplar, pois soube colocar método e conclusões ao serviço de uma excelente lição de *reconstrução* — o termo pertence-lhe — dum género «literário» — a profecia em verso — de um tipo de gravura..., de uma época — esses fins de século XV e os primeiros trinta anos do século seguinte — e dos seus tempos relativos marcados por acontecimentos determinantes do material que estuda — 1494..., 1517..., 1519..., 1520..., 1522..., 1524..., 1530. Guerras, lutas e interesses políticos, reformas e contra-reformas, eleições de papas e imperadores, a paz como um eterno e sempre longínquo sonho. É, com efeito, a extrema e delicada atenção de O. Niccoli aos seus textos, às suas gravuras, aos acontecimentos — ao evento e aos seus sinais — que lhe permite exemplarmente mostrar (ou fazer-nos suspeitar) a relação directa ou recuperada de velhas tradições que se estabelece (e hoje, eruditamente, se verifica) entre esses factos e a circulação de profecias e gravuras através de Itália ou da Europa. Poucas vezes se terá escrito com elementos tão frágeis e tão lábeis — por algo a autora lembra o seu trabalho como o de «reconstrução arqueológica» (pág. 12) — um livro tão apaixonadamente seguro nas suas conclusões e nas suas propostas.

\*

\* \* \*

Arrancando da análise dos textos proféticos em verso — conhecidos ou noticiados em crónicas e documentação diversa — circulando entre as guerras aquando do avanço de Carlos VIII de França sobre a Itália e a coroação de Carlos V como imperador (1530), O. Niccoli mostra como tais profecias se escrevem por e sob actualização urgente de velhos textos, uns e outros, reclamando-se da respeitável antiguidade de respeitáveis autores — S. Metódio..., St.<sup>a</sup> Brígida..., St.<sup>o</sup> Anselmo..., St.<sup>o</sup> Ângelo..., o eterno Abade Joaquim... A autora demora-se a estudar a larga circulação de tais textos, circulação em manuscrito e, sobretudo, em folhetos volantes. Imprensa barata que cantadores ambulantes exploravam à saciedade diante de auditórios «populares», isto é,

massivamente urbanos. Mesmo que por *popular* se entenda literatura de largo consumo (pág. 25), tal não que dizer, como pontualiza O. Niccoli e confirmou R. Rusconi («*Ex quodam Antiquissimo Libello*». *La Tradizione Manoscritta della Profezie nell Italia Tardomedioevale: dalla Collezioni Profetiche alle Prime Edizioni a Stampa*, in *The Use and Abuse of Eschatology in Middle Ages*. Leuven Univ. Pvess, 1988, (págs. 441-472, esp. págs. 444-448), que não haja outros níveis sociais que não se interessem, os olhos postos, antes de mais, na propaganda política que encobre e veicula, por essa literatura. Assim, acontecia, como sublinham os dois autores, com burgueses e eclesiásticos nessa Florença que desde os fins do século XV é um grande centro deste tipo de literatura e o ambiente — cultural e social — em que se formam algumas das mais importantes das suas antologias. Outro, para que chama especialmente atenção O. Niccoli, será Veneza.

Um aspecto muito interessante a reter da exposição será a simplicidade desses textos popularmente rimados, de fácil simbolismo, contrastando com os mais antigos em latim ou mesmo, mais excepcionalmente, em vulgar, manejando, por meio da interpretação de «sinais seguros» enviados por Deus, crítica social e ameaças de invasões de infiéis — o Turco, antes de mais, essa obsessão da Europa e não apenas da Itália ao longo do século XVI —, mas também — como não? — prometendo a sua conversão e a chegada dum tempo de paz sempre desejado (pág. 27), como esse que se espera para depois de 1530... Nem que esse fosse «o último tempo»... Tais conteúdos, pela sua extrema versatilidade, facilmente se adaptavam a tempos e circunstâncias que os urgiam, através quer de forçadas, logo, falsas, identificações de reis e papas, quer de guerras vindas ou a vir, para sempre sublinhar «desastres» e os reorientar... Como exemplos, O. Niccoli estuda, como já sugerimos, os textos proféticos *aplicados* às guerras de Itália de Carlos XIII de França... — tão interessantes no seu profetismo reanunciador dum segundo Carlos Magno... —, as «profecias de mosaico» da Basílica de S. Marcos de Veneza — que nos remetem para tradições mais precisas relacionadas com J. da Fiore — e, por fim, de textos que motiva a liga de Cambray (1509-1510) em que, exemplarmente, se acentuam os elos entre a guerra, a degradação política e essas suas profecias (pág. 46).

\*

\* \*

Dentro do mesmo arco cronológico a autora presta uma especial atenção a um tipo de *sinal* «ostensivamente» significativo (pág. 50): o monstro. E sublinhemos desde já a sobreposição dos tempos «profético» e fantástico nos seus limites à volta de 1530, coincidência particularmente interessante por se tratar de um tipo de *sinal* — o monstro — que atravessará eruditamente todo o século XVI europeu e se será consagrado, entre outros, por A. Paré, cuja obra de epígono um tanto *surnois* nos seus interesses e fantasias, estuda admiravelmente C. Kappler (*Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, s.a. (1980). Multiplicando referências, acompanhando o eco em terreno italiano de obras estrangeiras — francesas ou germânicas, especialmente — O. Niccoli procura mostrar, com êxito, como a circulação de tais *sinais* gravados, *mostrados*

## RECENSÕES

na sua excepcionalidade ou no seu horror, não se verifica apenas, tal como nos textos proféticos, em determinados estratos sociais menos cultos. Antes pelo contrário, os monstros percorrem todos os níveis sociais, embora a reacção cultural dependa do nível social atingido. Tese pertinente particularmente cara à autora, e que lhe permite insinuar que o interesse pela astrologia pode servir, por si mesmo, para definir uma relação estreita entre o nível social e o nível cultural (pág. 50), embora, muitas vezes, o interesse «humanístico» pela astrologia não se oponha a um interesse mais «popular» pelo monstruoso... O caso do «monstro de Ravena», difundidíssimo a partir de 1511-1512, serve-lhe para estudar, ilustrativamente, gravuras e comentários, uns e outros situados num quadro político-social italiano, implicando, como sempre, o papado, a França, a Espanha, o Turco... Curiosa, mas obviamente, porém, tais implicações não excluem que a um nível, aparentemente, menos político, possam tais sinais ter servido a uma crítica social, mormente aos costumes eclesiásticos (págs. 57-71). E nessa quadripartição de forças e de interesses a que aludimos e nessa confluência de críticos e temas — «populares» e «humanísticos» (pág. 112) — as alusões mais ou menos directas — à hierarquia eclesiástica, p.ex. (pág. 78) — ou as interpretações políticas podem ser múltiplas, polissemicamente contraditórias mesmo, como ressalta do caso do «monstro de Bolonha» em 1514... Em qualquer caso, parece evidente que os monstros, esse fenómeno, esse *signal* de dimensão europeia, vinham postos, especialmente em períodos de crise, ao serviço de um debate político e da conseqüente formação de opinião... (pág. 86).

\*

\* \*

A outro tipo de sinais — a sua diversificação tal como a sua multiplicação será sempre um índice a reter — as aparições — reserva O. Niccoli o terceiro capítulo da sua obra, capítulo em que estuda a fantástica aparição em Agnadello, de reis mortos, tal como a transmitia, dentre outras fontes menos precisas, a *Littera de le maravigliose battaglie apparse novamente in Bergamasca* (s.t.,s.l.,s.d.) atribuível a B. Martinengo. Circulando em Janeiro de 1518 em Itália..., terreno que percorre fulminantemente, em 23 de Fevereiro é já objecto de notícia em Valladolid (pág. 89). Tal facto permitiu à autora enunciar o *ampio problema della circolazione delle traduzione attraverso strati culturali disomogenei, delle loro trasformazione in questi passage, dei modi in cui vengono transmesse e che spesso sono in relazione con le loro funzioni all'interno di un contesto sociale specifico...*» (pág. 80). No fundo, como precisa O. Niccoli, tentar — e como tentar — seguir o itinerário de uma imagem cultural» (págs. 108-109). Aludindo às tradições literárias destas «batalhas de espíritos» e ao seu sentido como sinal de guerras a haver, à fusão dum mito germânico com um outro romano — o que lhe facilita a receptividade —, à união do folclórico com o profético, O. Niccoli assinala, neste contexto, dois factos importantes e de graves conseqüências: — a assunção de tudo isto em altos níveis sociais e culturais para ser utilizado com finalidade políticas (pág. 90) e a transformação de Roma em eficaz caixa de ressonância do prodigioso à escala internacional

(pág. 110). Por aigo, Leão X soube utilizar essa aparição nos campos de Agnadello a favor da sua política anti-turca (pág. 11), abrindo, assim, caminho para que, à mistura com outros textos, o relato de *Lettera delle maravigliose buttaglie* pudesse, mais tarde, consolidar Carlos V como o prometido rei vencedor do Crescente (págs. 117-20).

Um outro meio extraordinariamente rentável de fazer circular alusões a sinais, temores, castigos que textos proféticos e gravuras «concretizavam» é, nestes anos em que muito dos contornos sociais e culturais está como que posto sob o signo de Lutero, a pregação de carácter apocalíptico, tema que O. Niccoli estuda no quarto capítulo da sua obra. Dedicando à pregação ambulante — eremitas de vária extração e aspecto, colocados sob a égide franciscana ou agostiniana, principalmente — uma atenção proporcional à que é atribuída aos cantadores de profecias por praças e ruas, a autora estuda, nas suas implicações culturais várias, esse empenho «eclesiástico» de reformar através do anúncio de pestes, fomes, guerras — e aqui, de novo perfilando o Turco na crista desses horizontes de castigos. E não deixa de ser importante, porque confirmativo do que, por outras vias, é bem sabido, fazer notar que tal género de pregação, considerado normal até cerca de 1530, apesar de sobre ele pairarem as sombras de G. Savonarola à mistura com cálculos à G. da Fiore (pág. 135) ou as condenações do concílio Lateranense V (págs. 139-140), passe, subitamente, a ser um motivo de preocupação e de condenação pelas autoridades e perseguido ou escarnecido por quase todos. Neste sentido, o caso daquele pregador vestido de saco que em Junho de 1532 pregou na praça de Modena, causando o alarme do vigário episcopal é paradigmático. Alarme? — Alarmes... Pastoral, por um lado, já que pela mesma autoridade lhe fora proibido pregação, por outro, cultural, pois, como anotava um cronista modonense *la maggior parte delle persone se ne fatto beffe, perchè non sono bem vestiti, neanche persone letterate...*» (pág. 131).

É ainda sob este alo abrasivo que Lutero espalha pela Europa destes anos que O. Niccoli, fazendo confluír alusões dispersas por capítulos anteriores, estuda a contaminação — iríamos dizer, confabulação — do profetismo e do monstruoso... A propósito de um monstro aparecido em 1522 em Walterdorf (Saxónia), no qual algum promenor da sua monstruosidade recordava a cabeça de um monge, a autora mostra-no-lo no centro da polémica político-religiosa desses dias em que, como dizia o próprio Lutero, *monstra cottidie crebrescunt* (pág. 164). Curiosamente, porém, se foi o próprio reformador germânico o primeiro a interpretar essa «parecença» num sentido amplamente anti-monacal (págs. 164-165), acabou, ele próprio, através de vicissitudes da polémica e das transferências culturais inerentes, por ser identificado com esse «monstro da Saxónia» — *Saxonicus vitulus* — pelo dominicano J. Cochlaeus já em 1523 (pág. 167). Uma vez mais, com base neste caso O. Niccoli, atenta, como sempre, à circulação europeia deste tipo de notícias e gravuras, assinala como tais interpretações corriam, nesse mesmo ano (25 de Agosto) em Valladolid... (pág. 170).

Outro caso — e momento — particularmente interessante de profetismo anti-luterano é o desse folheto de c. de 1530 contendo a *Vita de Santo Angelo Carmelitano con la prophetia data a lui por el nostro signor Jesu Christo de*

## RECENSÕES

*tutto quello che e advenuto e advenira alla Christianitate per infedeli e della setta e leze falsa luterina.* Tal *Vita* retomando uma medievalíssima *Vita di Santi Angeli Martyris* transforma a crítica tardo-medieval à hipocrisia do clero e dos monges numa acusação à gente «depravada e luxuriosa» que sob cor de santidade seduz o povo com novas e permissivas leis (pág. 177). Curiosamente, quando em 1671, a *Vida de Santo Ângelo* for editada por Fr. António de Escobar, OCD, em Lisboa, serão, naturalmente, num contexto de independência restaurada, outros os motivos polémicos e outros os alvos a atingir quando, entre outras coisas, se anuncia o que está por cumprir da profecia do santo carmelitano.

\*

\*           \*

O capítulo sexto desenvolve as relações já enunciadas entre a astrologia e o profetismo como indicadores de níveis culturais diferenciados (ainda, naturalmente, que não estanques), ao mesmo tempo que patenteia «a penetração e o crédito da astrologia nas classes populares urbanas» (pág. 186). Estas páginas de O. Niccoli assentam na análise dos anúncios e reacções ao dilúvio universal a ter lugar em 1524 — outro fenómeno de larga ressonância europeia.

Olhando as coisas desde este extremo ocidente pensemos nas reacções que tais notícias desenvolveram na Península Ibérica, onde o conhecimento preciso das polémicas italianas à volta do anúncio da catástrofe (Conf. *Introd.* de J. de Carvalho à sua edição da obra de Fr. António de Beja, Coimbra 1943, e J. V. de Pina Martins, *Pico della Mirandola e o Humanismo Italiano nas Origens do Humanismo Português*, Lisboa, 1964) deram origem às obras do jerónimo português Fr. António Beja — *Contra os Juízos de Astrólogos* (Lisboa 1523), por mandado da Rainha Leonor de Lencastre, e de Pedro Ciruelo *Apotelegmata astrologiae christianae... hoc est, De mutationibus temporum er de genituris hominum, rejectis omnino interrogationibus et de vanis electionibus falsorum astrologorum...*, também desse mesmo ano de 1523 (Acalá) e, sobretudo pelo tipo de notícias, reflexões e público que pretende alcançar, *El Sumario de las Maravillosas e Espantables Cosas que en el mundo han acontecido* aparecido em Toledo em Dezembro (o colofon é de 20) de 1524...

O. Niccoli, por sua vez, chamando a atenção para um facto extremamente importante e que raramente é tido em consideração — tal anúncio de catástrofe universal em 1524 há que colocá-lo numa lista de temores mais antigos que faziam parte do património de ideias dispersas em Itália entre o século XIV e XV (pág. 188) — analisa os canais de transmissão desse anúncio, pois tais canais não foram os mesmos para todos os grupos sociais (pág. 187). Obviamente, a pertinência das observações de O. Niccoli sobre a necessidade de nunca esquecer as relações entre o nível cultural e o nível social, ganham nestas páginas uma espectacular dimensão, pois nesse anúncio e nas reacções que desencadeia envolvem-se astrólogos, humanistas, frades, controversistas com raro sentido de oportunidade como esse anti-erasmista D. López de Zuñiga (Conf. M. Bataillon, *Erasmus y España* em vários lugares) na sua *Epistola ad*

*R. P. Episcopum Foresemproniem* (Roma, 1524) ao misturar as águas desse dilúvio com as águas da sua polémica anti-luterana (pág. 195). De qualquer modo, castigo de Deus pela corrupção da Igreja ou pela revolta de Lutero, O. Niccoli mostra não só como as vicissitudes do anúncio desse dilúvio para 1524 exemplificam *la capacità della cultura profetica di assorbire ed inglobare, in qualche modo annullandola, quella astrologica*» (pág. 114), mas também a decorrente desqualificação dessa «ciência» e dos seus cultores (pág. 215).

\*  
\*   \*  
\*

Espera por esperança é ainda o signo que preside à volta de 1519 a 1530 à eleição e à acção do novo imperador que obsidia a Europa. Textos e gravuras, algumas já conhecidas e difundidíssima como a *Vera Prophetia* [...] *la quale dichiara la venuta de uno imperador* (pág. 218), outras mais recentes, alimentam essa velha esperança de que com o novo imperador — francês? germânico? — se inicie ou consolide um novo tempo... O «profetismo imperial» para além do alvo imediato de, até certo ponto, favorecer candidatos a políticas em luta, brota também desse anelo profundo que, através toda a Idade Média, através depois ainda do século XVI segundo as áreas nacionais e culturais, quer esperar uma «figura santa e pacífica» que contribua ou represente mesmo a garantia para uma renovação do mundo em que também a Igreja se mostrava empenhada. Daí que ao lado desse «profetismo imperial» se possa também falar dum «profetismo papal» assinalado nos mesmos textos, o que não quer evidentemente dizer que o profetismo papal não conhecesse o seu *corpus* textual autónomo... Para além da tradicional profecia dos papas atribuída ao Abade Joaquim, um dos elementos desse *corpus* (ainda que não em verso) mais evidentes quer pela sua ressonância quer pelos avatares do seu texto ditados, em larga medida, por interesses pessoais aliados a utopias políticas, poderia mesmo ser a *Apocalypse Nova* atribuída ao B. Amadeu da Silva... De todos os modos, toda esta larga espera que é uma imensa esperança poderia ver-se resumida exemplarmente no que a propósito do novo imperador — então Maximiliano — dizia o cronista milanês Ambrogio da Paullo: *farse hobediente tutto il mondo et reformare la giexa et farse novo ordine...*» (pág. 221). Interessada ou desinteressadamente..., chegou, nesse ano de 1519, o tempo de apresentar Carlos V, rei de Espanha, como esse novo imperador dum tempo novo..., esse imperador santo que prometia de facto e, logo, definitivamente, ir contra o Turco e empenhar-se na reforma da Igreja, em instaurar a paz, em outro desejo que, como se sabe e já aludimos, percorre todo o século e organiza toda uma literatura que vai desde os apelos de Erasmo a toda uma vasta produção poética que cobre toda a Europa... Seria esse — neste caso ele — o novo Carlos Magno sempre prometido e como tal se via consagrado — Merlin e Santa Brígida *testes* — num folheto piemontês de 1524 em que se actualizam todas as tradições medievais — *Hystorie Nove: dove se contiene la venuta de lo imperadore per incoronarsi: e de le grande cose che hano da essere...* (pág. 223). Tudo se foi complicando e adiando, o que não impediu que algum dia, em círculos espirituais espanhóis levantinos, S. Francisco de Borja, então recentemente entrado na Companhia de

## RECENSÕES

Jesus, fosse sugerido como esse favorável «papa angélico» que faltava ao imperador que se verá, um tanto retrospectivamente, apontado como o profetizado saqueador de Roma (págs. 224-226).

\*

\* \*

Toda esta vasta reconstrução ditou a O. Niccoli algumas páginas de epílogo que bem merecem lhes chamemos conclusões em prospectiva. Nelas se acentua, acenando, obviamente, a quanto ficou apontado, como esses anos à volta de 1530 são em Itália como que um tempo de fronteira, um momento de viragem que se precipita depois desses dias da coroação de Carlos V como imperador... Muito, então, desaparece quase subitamente — textos proféticos em verso..., pregação apocalíptica..., por exemplo — e se algo continua dentro desse contexto semântico — esses eremitães ambulantes, por exemplo ainda — o sentido da sua acção quase já não é compreensível, ou, melhor, é-o negativamente... Por nosso lado, gostaríamos de apontar quanto nos impressionou essa fronteira cronológica..., a ponto de nos termos perguntado se desse «novo» tempo nessa Itália de depois de 1530, aí antes de mais, não terá brotado, como em substituição, uma literatura apelando e propondo a paz da alma..., a paz interior, apelo que, como é bem sabido, culminará nesse *Combatimento Spirituale* de L. Scupoli em 1589, mas que antes está no centro das obras de um Battista da Crema — *Della Cognitione e Vittoria di se stesso* (1531)... — que um Serafino da Fermo — *Trattato per la Vita Christiana utilissimo della cognitione e vitoria di se stesso* — resume em 1541..., ...Em Espanha (Alcalá), J. de Bonilla publicará, em 1580 concomitantemente com Scupoli, portanto, o *Tratado de la Paz del Alma...*, obra que S. Francisco de Sales apreciou... Um ideal de paz... Uma interiorização da paz..., desse sonho que, aparentemente ultrapassando contextos políticos, já não é possível profetizar nem pregar? — É uma mera hipótese que coincidências de datas de fim e de começo podem sugerir, mas que evidentemente necessitaria de outro tipo de suporte e de uma investigação tão cuidada e paciente como essa que O. Niccoli nos deu... De todos os modos, mesmo que tenha de concluir-se pela não pertinência da sugestão, há que tomar nota de que esse profetismo, estanque em terras italianas, se desloca, com uma onda, para França e Inglaterra onde perdura ainda por meados do século XVII... Ajuntemos, por nossa conta, não tanto, porque coincidentes com o tempo italiano, as profecias que em Espanha brotam à volta de Fernando, o Católico, em momentos de descoberta do Novo Mundo... e depois à volta de Carlos V em dias de Germanias e Comunidades..., mas, sobretudo, em Portugal onde para o século XV, seria, talvez, possível reconstruir alguns textos e sinais através de notícias semeadas por R. de Pina nas *Crónicas* de D. Duarte... e D. Afonso V... Aqui curiosamente, porém, em 1530 ou um pouco depois, surge um dos mais polémicos e mais persistentes textos proféticos em verso — as *Trovas* de Gonçalo E. Bandarra, sapateiro de Trancoso... Estas, como é bem sabido, correndo em múltiplas cópias manuscritas apesar de uma certa vigilância inquisitorial — a 1.<sup>a</sup> impressão é de 1603 (Paris) — acabaram por ser erguidas não só em texto profetizador do regresso dum rei perdido em Alcácer-Quibir (1578) — D. Sebastião — para inaugurar, por sua vez, esses tempos

JOSÉ ADRIANO F. CARVALHO

de conversão de infiéis — o Turco —, ...de conquista de Jerusalém..., de paz final..., mas também, conseqüentemente, em manifesto de resistência à absorção de Portugal no império espanhol depois de 1580... Neste sentido, as *Trovas* de Bandarra só terão a ganhar se reexaminadas à luz de modelos italianos. Com efeito, pela sua estrutura, pelos seus temas, pelos mitos que prolongam, pelas tradições múltiplas de que se reclamam — e não apenas os joaquimitas — e até por muito do seu vocabulário, pela circulação em diferentes estratos sociais e culturais, remetem-nos para essas tradições italianas que O. Niccoli estuda com mão de mestre no belíssimo livro que, até certo ponto, desenvolve as investigações fundamentais de E. Garin e de R. Rusconi — *L'attesa de la età nuova...*, *L'attesa della fine* — para a Idade Média... Por algo, ao longo da nossa leitura fomos anotando (págs. 54, 72, 89, 170...) como e quando textos, gravuras, notícias — profecias, sinais, comentários — ecoam velozmente nessa Valladolid dos fins do século XV e dos primeiros trinta anos de quinhentos... Não terá sido Valladolid, parafraseando uma conclusão importante de sobre Roma, a caixa ressonância ibérica de profecias e sinais recebidos de Itália e do resto da Europa? — Seria por aqui que algum dia gostaríamos de continuar a esplêndida lição de O. Niccoli.

Porto, 14 de Março de 1989

*José Adriano F. Carvalho*



MARIA IDALINA RESINA RODRIGUES — *Estudos Ibéricos. Da Cultura à Literatura. Séculos XIII a XVII*. Lisboa, ICALP, Ministério da Educação, 1987.

Reunir em livro — um belo livro, desde o papel à ilustração e à clareza dos tipos escolhidos — grande parte da investigação que ao longo de anos se foi fazendo, pressupõe uma dupla confiança do seu autor: na oportunidade e na qualidade do que se refere. É, efectivamente, sempre um risco este *mesmo* e este *assim* como foram um dia... Mas, perante a obra que analisamos, há que confessar imediatamente que esse risco se atenua — digamos até, se anula — não só em face da alta qualidade dos resultados e da serenidade da exposição — capaz de fazer de alguns desses estudos páginas clássicas —, mas também do lugar que ocupam nessa quase «terra de ninguém» dos estudos espanhóis entre nós.

Abarcando três grandes áreas — teatro, literatura e espiritualidade, sátira e edificação —, recorrendo a abordagens metodologicamente diversificadas — o que enriquece exemplarmente o conjunto — e demorando-se por cinco séculos — com particular incidência nos séculos XVI e XVII — estes *Estudos Ibéricos* abrem e fecham com um olhar sobre a Idade Média — a personagem da tradição carolíngica Marquês de Mantua e o diabo — ainda que, naturalmente, com diferente atenções e intenções. Estas referências aos domínios literários especialmente tratados e ao seu âmbito cronológico, apenas devem servir para sublinhar, desde outra perspectiva, a importância das páginas que Maria Idalina Resina Rodrigues agora reuniu.

Concretizando um pouco mais, a leitura — ou, em muitos casos, a releitura... — desse *corpus* sobre o teatro português e espanhol, por si e pelas suas interrelações, permite verificar a maestria e — porque não? — o virtuosismo com que os textos de Gil Vicente e Camões — a quem dedica uma atenção especial: «*Auto da Barca do Inferno: os textos e os públicos...*, *Gil Vicente e Lopes de Vega: um tema e duas perspectivas...*, *Anfitriões peninsulares quinhentistas...*, *O Teatro no teatro: a propósito de «El-Rei Selenco» e de outros autos quinhentistas...*, *Os autos de Camões e o teatro peninsular...* — são abordados. Cremos, no estado presente dos estudos sobre o teatro português de quinhentos, nestas páginas se encontra, além do mais, uma utilíssima síntese dos pontos de chegada da investigação sobre a comédia clássica em Portugal. E se a perspectiva ibérica está omnipresente como um fio da atenção do autor e do seu leitor (ou leitor...), é, porém, com *Teatro Espanhol/Teatro Francês* — uma opção que, em outros campos, se foi tornando num (falso) dilema da cultura nacional — e em *A Fortuna e Influência de Lope de Vega em Portugal (1580-1870)* que, nesta área, tão vasta e, geralmente, tão superficialmente tratada, a perspectiva ibérica, dizíamos, — que não é apenas uma questão de falar de Espanha — ganha a sua mais funda e mais precisa dimensão.

Os capítulos dedicados a *Literatura e Espiritualidade*, num esforço por fazer descobrir em alguns autores estudados a relação estreita entre a literatura e as correntes de espiritualidade de que se reclamam, — o que nem sempre é visível na larguíssima maioria dos autores de obras de espiritualidade — aproximam-nos das questões da literatura anti-semítica entre nós (*Literatura e Anti-Semitismo. Séculos XVI e XVII*), oferecem, numa análise tão metódica como apaixonante, o *relacionamento através dos textos* de Luís de Granada, Bartolomeu dos Mártires e Luís de Sousa e, ainda, as *Representações da Virgem Maria* na obra portuguesa de Fr. Luís de Granada. É pena que Maria Idalina Resina Rodrigues, cujo *opus magnum*, *Fr. Luis de Granada y la Literatura de Espiritualidad en Portugal (1554-1632)* — a sua tese de doutoramento acaba, nestes momentos, de ser divulgada pela prestigiosa colecção *Espirituales Españoles* (U. P. de Salamanca/F. U. E., Madrid, 1988) — não tenha juntado mais alguns títulos da sua investigação neste campo. E dizemo-lo, porque Maria Idalina Resina Rodrigues é, hoje, nestes domínios uma autoridade que se tem afirmado com uma investigação tão bem ponderada como eruditamente informada, coisas ambas bem difíceis entre nós onde a discrição sobre e da investigação nestes domínios é apanágio das instituições universitárias — laicas e confessionais... Daqui resulta, obviamente, uma pesquisa que só tem possível manter-se por essa certeza da impossibilidade de «identificar um país» sem uma análise das correntes de espiritualidade e de sentimento religioso que o atravessam e também o formam ao longo da sua história e que tem procurado ir além das generalidades que todos julgam saber ou dar por sabidas.

Como simples apontamento atrevo-me a sugerir que, um dia, Maria Idalina Resina Rodrigues volte às questões da literatura anti-semítica entre nós, alargando a sua investigação tanto aos textos que directamente focam a questão..., à comparação — à evolução... — dos seus textos..., ou à de outros que, apesar de não a enunciar abertamente nos seus títulos, não abordam menos dramaticamente os problemas. Penso, por exemplo, quanto importante seria vir a considerar não só o *Veritatis repertorium... omnium minimum editum in hebraeos quos vulgus novus vocitat christianos* (Coimbra, 1567), de Francisco Machado e o *Espelho de Cristãos Novos*, manuscrito do mesmo autor de que Milred E. Vieira e Frank E. Talmage deram uma excelente edição (Toronto, 1977), mas também na utilidade de comparar as edições (1622, 1623 e 1625) do *Discurso contra a herética perfídia do judaísmo...* de Vicente da Costa Matos — as correcções anunciadas podem não ser apenas de forma... —, e ainda na importância de desvendar esse anónimo *Discurso contra judios* que Diego Gavilán Vila traduziu e fez imprimir em Salamanca por António Ramírez, em 1631, o mesmo ano em que o carmelita fr. Luis da Apresentação ou de Mértola publicava a sua *Demonstración evangélica y destierro de ignorancias judaicas...* Valeria, talvez, a pena tentar explicar esta insistência nestes temas nestas datas..., pois não deixa de ser curioso que nesse 1631 (Lisboa) Fr. Manuel de Lacerda, E. S. A., tenha igualmente feito circular um *Memorial e antidoto contra os pós venenosos que o demónio inventou e por seus confederados espalhou em ódio da cristandade...*, de alcance anti-semítico que igualmente se recolhe em toda uma série de publicações do outro lado da fronteira... Talvez, sob um certo aspecto, algumas pistas de explicação pudessem perceber-se no tipo de relação que os conversos portugueses mantêm, por esses anos, com o

## RECENSÕES

Conde-Duque de Olivares, e a que alude, em páginas sugestivas, A. Domínguez Ortiz (*Los Judeoconvertos en España y América*, Madrid, Istmo, 1971). Mais tarde, seriam, talvez, de estabelecer pontes com textos como a *Carta que um rabino chamado Samuel escreveu a outro rabino chamado Isaac consultando-o sobre o ter alcançado pelas profecias do Testamento Velho que o Messias tinha vindo* (Lisboa, 1651, 1673) de Francisco Lopes Prata ou as *Demonstrações da verdade de nossa santa fé contra os erros judaicos* (Évora, 1670) do jesuíta António Ferreira. Lembremos que J. B. Este volta a ser editado por estas datas (1672)...

Finalmente, assinalemos, dentro do campo da literatura espanhola propriamente dita, os estudos dedicados aos *Sueños* de Francisco de Quevedo, páginas exemplares que, em seu dia, constituíram uma das raríssimas homenagens lusitanas não só a um dos grandes das literaturas ibéricas, mas também a um dos autores mais influentes na literatura portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

\*

\*           \*

Creemos, por outro lado, terá ficado sublinhado o comparativismo fecundo — fontes..., intertextualidades..., influências..., coincidências... — que enforma estas páginas tão oportunas, alinhado ao longo de uma *fronteira cultural precisa* entre os povos peninsulares... Uma fronteira cultural *precisa* que, porém, uma política de desencanto mútuo — que se não resolve unilateralmente com uma diplomacia de receios e «impressões» — tem conseguido transformar no contrário do que talvez pretenda e que ninguém, dum e de outro lado da fronteira, pretende, isto é, numa fronteira ténue... Infelizmente.

*José Adriano F. Carvalho*



M. CORREIA FERNANDES — *Literatura Portuguesa em Espanha—Ensaio de uma bibliografia (1890-1985)*, Porto, Livraria Telos, Editora, 1986, 339 páginas.

O aparecimento de uma bibliografia é, geralmente, um facto positivo. Com efeito, ainda que por natureza provisórias e incompletas, as bibliografias constituem — desde sempre e cada vez mais — instrumentos de trabalho indispensáveis ao investigador e supõem uma pesquisa longa, minuciosa e quantas vezes lenta... Provavelmente por algum destes motivos — e porque não por todos? — a publicação de obras desta natureza é pouco comum e não atinge de modo algum a frequência desejável. Do seu percurso em Portugal, dá notícia José Adriano de Carvalho, no prefácio que antecede esta recolha integrada ainda por uma «Apresentação» (pp. 9-13), «Siglas e abreviaturas a utilizar» (p. 14), um «Índice temático do cap. 2» (pp. 319-321) — infelizmente não extensivo a outros capítulos —, um «Índice Onomástico» (pp. 323-337), cuja presença nos apraz poder registar, na medida em que deve ser o complemento indispensável de trabalhos que se pretendem eruditos, e um «Índice geral» (p. 339).

Os vectores estruturantes da obra surgem desenvolvidos e justificados ao longo da «Apresentação» referida (pp. 9-13), momento em que o A. assume com clareza a «impossibilidade prática de reunir tudo (ou mesmo quase tudo)» (p. 9) e «o carácter parcelar deste trabalho, que consideramos como simples proposta que desejaríamos viesse a ser desenvolvida, acrescentada, corrigida, criticada por quantos se interessam pela aproximação das culturas peninsulares» (p. 13). Ressalvados, assim, os custos de uma limitação cronológica que, naturalmente, pode sempre ser posta em causa. Porquê 1890? Para trás fica, por exemplo, a maioria das traduções de obras de Teodoro de Almeida, (*Recreação Filosófica, Sermões, Cartas Físico-Matemáticas, Tesouro de Paciência...*) de cuja importância o A. se apercebeu, pois assinala duas edições de *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna...* — em 1842 e 1860 — claramente fora das balizas temporais propostas, mas também Ribeiro Sanches, António Pereira de Figueiredo, Matias Aires...

O corpo da bibliografia propriamente dito organiza-se em quatro grupos distintos: «I—Tradução de obras literárias de autores portugueses», «II—Estudos de carácter global sobre a literatura portuguesa ou comparada com a espanhola», «III—Estudos sobre autores portugueses», «IV—Estudos sobre autores espanhóis em relação com a literatura portuguesa». Critério pertinente? Algum risco, todavia, reside na designação «carácter global» (II — «Estudos de carácter global...»), pois o âmbito definido é sempre dificilmente referenciável, no sentido em que as pretensas balizas do «global» se instauram como lugares de uma mobilidade extrema. Estruturar uma bibliografia na base de um critério organizativo restrito algo é indubitavelmente louvável — já que se esforça por

apontar limites — mas também perigoso. Talvez seja essa, no entanto, a mais relevante característica, que de certa forma explica a pouca frequência de trabalhos deste tipo: a sua natureza matricialmente lacunar e provisória.

No esforço constante de rigor e precisão, reside a maior qualidade desta contribuição para os estudos literários portugueses e espanhóis, que, se outros méritos não tivesse, teria pelo menos a virtude de chamar a atenção para um dos «olhares» da Espanha sobre Portugal. Como se afirma no prefácio «...poderá ser um momento basilar com que os estudos literários portugueses passarão a contar, já que lhes permitirá utilizar em profundidade e sistematicamente os dados — trabalhos e orientações — que em Espanha, tantas vezes sem o sabermos, se foram acumulando» (p. 7).

De lamentar — apenas como testemunho de leitura atenta — que diversas gralhas afectem algum rigor do texto: nas páginas 15-16 registam-se duas traduções (1842-1860) de *O Feliz Independente*... apontado-se o «assinalável êxito» — de facto a avaliar pela frequência editorial assim parece ter sido — que o oratoriano obteve em Espanha e também, como talvez fosse conveniente acrescentar, na América espanhola. Afirma-se ser possível encontrar «outras obras deste autor traduzidas em castelhano, até finais do séc. XX» (p. 16), quando, como parece evidente, se pretendia seguramente que lá estivesse séc. XIX. Por outro lado, na página 33, «Juli Dantas» surge por «Júlio Dantas» e na página 278, capítulo 5, claramente por capítulo 4.

Supomos que numa obra merecedora de uma «Tábua de siglas e abreviaturas» e de um «Índice onomástico» criteriosamente elaborado, seria desejável que o esforço de precisão se prolongasse por uma errata. Trabalhos deste cariz, que funcionam como instrumento de consulta de nomes, títulos e datas, devem evitar falhas susceptíveis de induzir o leitor em erro.

Estes aspectos não invalidam, de forma alguma, o paciente trabalho de M. Correia Fernandes, justificador, inevitavelmente, da atenção e da consulta dos estudiosos da literatura portuguesa e espanhola. Louvável, ainda, o esforço desenvolvido pelo A., já que, como afirmava Boscán na por demais conhecida «Carta à Duquesa de Soma»: «Y si la cosa no sucediere tan bien como él desea, piense que en todas las artes *los primeros hacen harto en empezar*, y los otros que después vienem quedan obligados a mejorarse».

Zulmira C. Santos

## SUMMARIES





FILOMENA MARIA AGUIAR DE VASCONCELOS, **Memória de um Poema: Aspectos do Lírico na Poesia de Dante Gabriel Rossetti**, *Memory of a Poem: Aspects of the Lyric in the Poetry of Rossetti*.

In this article the A. attempts to draw our attention to the English poet Rossetti (1828-1882). The Italian origins of this London born poet are related to the «pre-Rafaelite aesthetic attitude» and also to aspects of a lyric poetry which displayed a strong Italian inspiration.

ANA LUÍSA AMARAL, **Emily Dickenson: Uma Poética de Transgressão**, *Emily Dickenson: A Poetics of Transgression*.

In this article, based on a reading of several poems by Dickenson, the A. develops the idea of *transgression* in Dickenson's poetry and poetics. Dickenson was able to create peculiar and distinguished semantic and syntactic structures which subverted existant ones. It is this type of transgression against the canon that lends Dickenson's poetry such impact.

FERREIRA DE BRITO, **Aimé Césaire et Ina Césaire et le Pêché Original d'Être Noir**

The A. attempts to analyse the meaning of *nègre* and *négritude* in Aimé Césaire's work: in line with Léopold Senghor, this is understood as a «new transracial humanism». In the second part of this article, the A. examines some of the aspects of Ina Césaire's theatre: although sparing in its use of metaphor, this theatre is centred emblematically upon the aesthetics of *négritude*.

MARIA DO ROSÁRIO PONTES, **Poètes bien-disants, poésie maudite**.

In this article the A. intends to consider briefly the *poetic word* in 18th. century France. The stereotype «poetic aridity» is discredited for a century which was rich in the production of almost all the areas of poetic language. Above all it is important to emphasize the experiments undertaken by the *Grammarians* in their attempts to establish «la langue des Rois». Together with the *Poets* they opened the way to all poetry of modernity.

## SUMMARIES

SERGE ABRAMOVICI, **Plus réellement poète. Benjamin Péret, le noyau de la comète.**

Benjamin Péret was one of the most important poets of the surrealist group and paradoxically (or consequentially), one of the least well-known. A formalist analysis of his poetry demonstrates the realisation, in and through writing, of surrealism's ambition to overturn the apprehension of the world — i.e. the conscience of man and of his power over things.

RÉGIS SALADO, **Faut-il fêter l'anniversaire du monologue intérieur? Ou: De quelques soupçons sur l'identité d'un vénérable centenaire.**

In this article the A. attempts to show that the use of «interior monologue» by Edouard Dujardin before that of James Joyce in *Ulysses* principally reflects the French point of view, without drawing attention to the differences which existed between the two writers.

JOSÉ CARLOS DE MIRANDA, **A «Lenda de Gaia» dos Livros de Linhagens: Uma questão de literatura? The «Lenda de Gaia» of the Books of Lineages: A question of literature?**

In the present study the A. defends the idea that, if it is indeed correct to see the oldest version of the *Lenda de Gaia* of the Book of Lineages as a product of certain forms of oral transmission, the same cannot be said of the longest version: this was probably written with a very precise intention in mind, and to understand it we must go back to the final reworking of the *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*.

PEDRO VILLAS BOAS TAVARES, **Experimentalismo, iluminismo e fisiocratismo na obra de um cirurgião moderno. Lima Bezerra (1727-1806), Experimentalism, Enlightenment and Physiocracy in the Work of a Modern Surgeon, Lima Bezerra: 1727-1806.**

The article analyses the life and work of Manuel Gomes de Lima Bezerra (1727-1806), a surgeon from Ponte do Lima: he was not only pioneer in the use of new methods and instruments in medical education — and thereby equally in public health —, but he was also a pioneer in the different fields of knowledge (particularly those which affected the needs of the population of the Entre-Douro-e-Minho region) with which, as a man of science, he was familiar.

## SUMMARIES

H. ROTHEVAL RODRIGUES, **André Gide, lecteur de Montaigne**, *André Gide as a Reader of Montaigne*.

This article begins by comparing the character, thought and philosophy of life of Montaigne and Gide. Montaigne's *Essais* and Gide's *Journal* are examined and the analogies which exist between the two authors are shown, particularly in respect of their philosophies of life and of death.

ANA PAULA COUTINHO MENDES, **Mémoires d'Hadrien — Os Interstícios da Morte**, *Mémoires d'Hadrien — The Crevices of Death*.

How does death relate to memorialist writing? What tensions are established between the differing absences and presences? These are the questions which determine this critical reading of Marguerite Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien*.

## ÍNDICE DO VOL. V

### TOMO I

#### Artigos

JOAQUIM FONSECA — <i>Coerência do Texto</i> ... .. .	7
SIMÃO CARDOSO — <i>O Genetivo em Português (Contributos para uma Sintaxe e Semântica da Preposição de)</i> ... .. .	19
CLARA ARAÚJO BARROS — <i>Porém: Um Caso de Deriva Conclusiva-Contrastiva</i> ... .. .	101
SÉRGIO P. F. MATOS — <i>Agora: Da 'Deixis' Temporal à Argumentação</i>	119
ANTÓNIO FRANCO — <i>Partículas Modais da Língua Portuguesa (Relances Contrastivos com as Partículas Alemãs)</i> ... .. .	137
ANDRÉ GIROLAMI-BOULINIER e MARIA GRAÇA PINTO — <i>Extension et Approfondissement des Bilans Européens de Langage</i> ... .. .	157
BELINDA MAIA — <i>«Light» in J. R. R. Tolkien and in the Portuguese Translation (A Lexical Analysis)</i> ... .. .	173
MARIA JOÃO PIRES — <i>Os Caminhos da Percepção Poética: Para uma Leitura de John Clare</i> ... .. .	203
RUI CARVALHO HOMEM — <i>«The Great Hunger»: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte</i> ... .. .	237

#### Notas de Investigação

MARIA DA GRAÇA LISBOA CASTRO PINTO — <i>Considerações Gerais sobre Abordagem e a Avaliação da Linguagem</i> ... .. .	259
CLARA ARAÚJO DE BARROS — <i>A Propósito de Morfemas Contrastivos em Português (Um «mas» de excepção/provocação)</i> ... .. .	269
JOHN T. GREENFIELD — <i>Vivien and Gui in the «Chanson de Guillaume» (G<sub>2</sub>)</i> ... .. .	277
ROZA HUYLEBROUCK — <i>O Neerlandês nas Instituições da Comunidade Europeia</i> ... .. .	285

<b>Recensões</b> ... .. .	297
---------------------------	-----

<b>Summaries</b> ... .. .	307
---------------------------	-----

## TOMO II

### Artigos

FILOMENA MARIA AGUIAR DE VASCONCELOS — <i>Memória de um Poema: (Aspectos do Lírico na Poesia de Dante Gabriel Rossetti)</i> ... ..	313
ANA LUÍSA RIBEIRO BARATA DO AMARAL — <i>Emily Dickinson: Uma Poética de Transgressão</i> ... ..	355
FERREIRA DE BRITO — <i>Aimé Césaire et Ina Césaire et le Béché Originel d'Être Noir</i> ... ..	375
MARIA DO ROSÁRIO PONTES — « <i>Poètes Bien-Disants, Poésie Maudite</i> »	413
SERGE ABRAMOVICI — <i>Plus Réellement Poète (Benjamin Péret, le Noyau de la Comète)</i> ... ..	433
RÉGIS SALADO — <i>Faut-il Fêter l'Anniversaire du Monologue Interieur? ou de Quelques Soupçons sur l'Identite d'un Vénérable Centenaire</i>	471
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA — <i>A Lenda de Gaia dos Livros de Linhagens: Uma Questão de Literatura?</i> ... ..	483
PEDRO VILAS BOAS TAVARES — <i>Experimentalismo, Iluminismo e Fisio-cratismo na Obra de um Cirurgião Moderno (Evocando Lima Bezerra (1727-1806))</i> ... ..	517

### Notas de Investigação

H. ROTHEVAL RODRIGUES — <i>André Gide, Lecteur de Montaigne</i> ... ..	549
ANA PAULA COUTINHO MENDES — <i>Mémoires d'Hadrien—Os Interstícios da Morte</i> ... ..	555
<b>Noticias</b> ... ..	565
<b>Recensões</b> ... ..	571
<b>Summaries</b> ... ..	587