

# INTERCÂMBIO

Publicação anual

---

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

---

Sede e Redacção: Rua do Campo Alegre, 1055 — 4100 PORTO Portugal

---

DIRECTOR: **Ferreira de Brito**

---

CORPO REDACTORIAL: Maria do Nascimento Oliveira, Fátima Outeirinho, Rosário Pontes, Ana Paula Coutinho e Cristina Marinho

---

Depósito Legal N.º 40533/90

---

Composição e impressão: HUMBERTIPO, Artes Gráficas, Lda. — Porto

---

Capa de: Luís Mendes

# ÍNDICE

<b>CALIGULA</b> D'ALBERT CAMUS, OU UN DRAME SUR RIEN — Contribution à une étude de la représentation théâtrale de la folie .....	7
<i>Pierre Brunel</i>	
VOYAGEURS ESPAGNOLS DANS L'EUROPE DU XVIII <sup>e</sup> SIECLE .....	17
<i>Francisco Lafarga</i>	
COMPARAÇÃO EM PORTUGUÊS, FRANCÊS E ESPANHOL .....	29
<i>Mário Vilela</i>	
REQUIEM PELAS VANGUARDAS DO SÉCULO XX (A propósito de <b>Les Samourais</b> , de Julia Kristeva) .....	46
<i>Ferreira de Brito</i>	
ZÉ POVINHO e SANCHO PANÇA: DE DORÉ A RAFAEL BORDALO PINHEIRO, PASSANDO POR CERVANTES .....	92
<i>João Medina</i>	
GOMES LEAL, BAUDELAIRE E O PÓS-ROMANTISMO FINISSECLAR .....	108
<i>Álvaro Manuel Machado</i>	
A REVOLUÇÃO FRANCESA E A LITERATURA BRASILEIRA .....	131
<i>Arnaldo Saraiva</i>	
A PROPOS DE LA STRUCTURE ROMANESQUE DU <b>RIVAGE DES SYRTES</b> DE JULIEN GRACQ .....	139
<i>Catherine Mayaux</i>	
A MULHER: EDUCAÇÃO E LEITURAS FRANCESAS NA CRÓNICA DE RAMALHO ORTIGÃO .....	148
<i>Fátima Outeirinho</i>	
JEAN STAROBINSKI: DO OLHAR CRÍTICO À FENOMENOLOGIA DA MÁSCARA .....	162
<i>Maria do Rosário Pontes</i>	
O COMPARATISMO E A MILITÂNCIA DE ADRIAN MARINO .....	169
<i>Ana Paula Coutinho Mendes</i>	
FRAGMENTATION ET POETIQUE DE LA FOI .....	175
<i>José Domingues de Almeida</i>	

UNE DOUBLE HISTOIRE DU MULÂTRE VAINCU: <b>O MULATO</b> D'ALUISIO DE AZEVEDO ET <b>GEORGES</b> D'ALEXANDRE DUMAS .....	189
<i>Dominique Lecloux</i>	
DE MOLIÈRE A ANTÓNIO PATRÍCIO: DOM JUAN DA ETERNA IDADE ....	198
<i>Cristina Marinho</i>	
VINGT-SEPTIÈME POÈME (nouvelle version) — A la mémoire d'Yves-Alain Favre .....	205
<i>Pierre Oster Soussouev</i>	

# CALIGULA D'ALBERT CAMUS, OU UN DRAME SUR RIEN

## Contribution à une étude de la représentation théâtrale de la folie

*PREMIER PATRICIEN — J'étais là aussi et je lui ai demandé ce qu'il avait.*

*DEUXIÈME PATRICIEN — A-t-il répondu?*

*PREMIER PATRICIEN — Un seul mot. Rien. Acte I, scène 1*

Albert a cru pouvoir opposer la tragédie et le drame. Dans une conférence prononcée à Athènes en 1955 sur l'avenir de la tragédie, il distinguait la tragédie, qui est "d'abord tension, puisqu'elle est l'opposition, dans une immobilité forcenée, de deux puissances, couvertes chacune des doubles masques du bien et du mal" et le drame, qui est au contraire "d'abord mouvement et action puisqu'il figure la lutte du bien contre le mal et les péripéties de cette lutte" (1).

Sa préférence, il ne le cache pas, va à la tragédie (2), et il a défini **Caligula** comme une "tragédie de l'intelligence" (3). Mais peut-on concevoir une tragédie sans drame? Si le drame est l'imitation de personnages agissants (4), ou simplement s'il est action, la pièce a quelque chose de dramatique. Camus écrit même, dans le Prière d'insérer de 1944, que "rien n'est plus 'dramatique' que **Caligula**, qui semble n'emprunter ses prestiges qu'à l'histoire" (5). Il a reconnu dans la pièce la présence d'un mouvement, mais d'un "mouvement insensible" (6).

Tel pourrait être le paradoxe: un drame, mais un drame sur rien. Pour rien. Pour saisir ce mouvement insaisissable et comprendre comment il s'abolit, on peut suivre la folie de **Caligula** depuis sa naissance, à travers ses actes et jusqu'au dénouement.

### 1. Naissance de la folie

L'essence du drame, selon Hegel, c'est la volonté du personnage. "Dans le drame, écrit-il, les situations n'ont de sens et de valeur que par le caractère individuel et par les fins qu'il poursuit et dont il fait le contenu pratique de sa personnalité. (...) L'action est cette volonté même mise à exécution et ayant conscience de son origine ainsi que du résultat final" (7). Mais on conçoit d'ordinaire la folie, ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, comme un état passif, soit que le dément soit la proie d'une puissance supérieure (conception antique de la **mania**), soit qu'il soit la victime d'une

maladie (conception moderne de la maladie mentale). Or Camus a choisi de présenter la conduite de Caligula comme la conséquence d'une décision, l'arrachant à une folie que le personnage d'ailleurs refuse.

Qu'en était-il chez Suétone? La lecture des *Iles* de Jean Grenier, des **Fontaines du désir** de Montherlant a pu orienter Camus vers la **Vie des douze Césars**; il a lui-même reconnu sa dette à l'égard de l'historien latin (8); mais son imitation est libre. Suétone présentait Caligula comme une manière de **Janus bifrons**. La formule didactique du § XXII ne doit pas nous tromper ("Jusqu'ici nous avons parlé d'un prince; il nous reste à parler d'un monstre"). La folie criminelle de Caligula n'a rien d'accidentel. Sa nature était "cruelle et vicieuse" (§ XI).

Au contraire, Camus a ménagé une évolution, un drame. Caligula était un "prince relativement aimable jusque là" (9). Le premier projet, celui de janvier 1937, commençait par "son accession. Joie. Discours vertueux (cf. Suétone)" (10). Dans la première scène de la pièce définitive, les patriciens chantent ses louanges. Tout se passe donc comme si Camus avait introduit dans le portrait de Caligula par Suétone le schéma dramatique du **Britannicus** de Racine: un "monstre naissant", comme Néron. Et il est remarquable que Racine ait procédé à la même transformation. Comme il l'écrit dans la Première Préface de sa tragédie, "il ne faut qu'avoir lu Tacite pour savoir que, s'il a été quelque temps un bon empereur, il (Néron) a toujours été un très méchant homme".

Le rapprochement avec Racine s'impose d'autant plus que, dans la première version de la pièce, Caligula, entrant en scène, se parle à lui-même, et ses premiers mots sont: "Monstre Caligula. Monstre pour avoir trop aimé" (11). Roger Quilliot note à juste titre que "l'ombre de Drusilla, la soeur-amante, y tient une place considérable: c'est sa mort qui est cause, et non occasion, du délire de Caligula" (12). Dans la version définitive, Camus a substitué à ce monologue et à cette confidence une scène muette (I, 3, p. 23) (13). Plus de vision de la bien-aimée morte, confondue avec cette campagne à travers laquelle Caligula vient d'errer, plus de constat de déception et d'échec, plus de projet de "contrat avec la solitude". Mais le silence ne fait qu'amplifier les signes extérieurs du délire ("Il grommelle des paroles indistinctes, puis va s'asseoir, à droite, les bras pendants entre les genoux écartés").

L'explication donnée par le premier patricien dans la scène 1 est maintenant repoussée par Caligula lui-même. Il l'écarte devant Hélicon (I, 4, p. 26), devant Caesonia (I, 11, p. 39). Camus élimine le mélodrame, qu'il n'aime pas (14). Mais cela ne signifie qu'il élimine le drame. Au contraire, la correction semble aller dans le sens de la définition hégélienne du drame: "quand les accidents s'introduisent dans le cours de l'action et paraissent en déterminer le dénouement, ils doivent encore trouver leur principe et leur

justification dans le caractère intime et les buts des personnages, aussi bien que dans les conflits et leur dénouement nécessaire" (15). La décision de Caligula, née à l'occasion d'un accident qu'il ne considère que comme "le signe d'une vérité" (p. 26), résulte d'un acte libre de sa volonté.

Quelle que soit la version considérée, Caligula était avant le début de la pièce, un empereur, et même un bon empereur:

*CHEREA. — (...) tout allait trop bien. Cet empereur était parfait.*

*DEUXIÈME PATRICIEN. — Oui, il était comme il faut: scrupuleux et sans expérience" (I, 1, p. 18).*

Que devient-il à son entrée en scène? Un "monstre", comme il le disait dans la première version? — le mot n'apparaît plus. Un "fou", comme le diraient volontiers les autres, les patriciens et même Caesonia? — Caligula ne se voit pas comme tel: "Je ne suis pas fou et même je n'ai jamais été aussi raisonnable" (I, 4, p. 25). Il devient Caligula, non plus ce "pantin sucré" que "tout Rome a aimé" et qu'il déclare "bien mort" (16), mais un empereur au sens plein du terme. Un empereur qui fasse vivre ses sujets "dans la vérité" (I, 4, p. 27). Il a compris ce que c'était que "la vertu d'un empereur" (I, 9, p. 36, et c'est ce que Scipion prenait pour "la récréation d'un fou"). Il se croit capable désormais d'enseigner à Rome la liberté (I, 10, p. 38). La fin de l'acte I nous laisse sur cette image saisissante: Caligula montrant à Caesonia dans le miroir celui qui est enfin Caligula.

Devenir Caligula quand on était Caligula, devenir empereur quand on était empereur, est-ce là vraiment évoluer? Le mouvement paraît d'autant plus "insensible", pour reprendre l'expression de Camus, que les contradictions abondent. "C'était un enfant", dit Caesonia (I, 6, p. 30); mais ne l'est-il plus, lui qui veut l'impossible, lui qui veut la lune? Il a le sentiment d'être devenu un homme (I, 11, 40), mais dans la même scène il se place au-dessus des dieux (p. 41). Tout se passe donc comme s'il s'immobilisait dans une tension, qui est bien la tension tragique telle que la définissait Camus et qu'illustre le "Tête-à-tête sombre et limpide / (D) un coeur devenu son miroir" (17).

## 2. Les actes, ou l'exercice du pouvoir

Henri Gouhier reprend, pour définir le drame, le concept bergsonien de "schéma dynamique", et il ajoute que "pour le schéma dynamique d'une action dramatique, on précisera: images de personnages engagés dans certaines relations, jeu qui organise ces relations en scènes; son 'développement' sera cette création continuée par laquelle il se remplira

d'autres personnages et de scènes imprévues jusqu'à la mise en scène finale qu'est la pièce" (18). Caligula a pour caractéristique majeure qu'il conçoit l'exercice du pouvoir comme une représentation dramatique qu'il donne, qu'il se donne et qui n'est peut-être en définitive qu'une représentation de la répétition.

A la fin de l'acte I, Caligula convoque le public, c'est-à-dire ses sujets, pour un spectacle dont il sera le protagoniste:

*"C'est moi qui te le dis, et c'est moi qui t'invite à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles. Et il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables. (...) Ah! Caesonia, je leur montrerai ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme de cet empire!"* (p. 42).

Lui qui promettait la liberté aux Romains semble pour l'instant ne se l'accorder qu'à lui-même. Et, au fur et à mesure que le spectacle se déroulera, l'homme libre exercera son talent d'historien en apparaissant comme une divinité grotesque (Vénus, au début de l'acte III), ou comme une danseuse impalpable (pantomime IV, 5, p. 124). Tout se passe donc comme si la représentation de lui-même qu'il donne était une démonstration de son inexistence. Si, comme l'écrit Henri Gouhier, le schéma dynamique "consiste en une **attente** d'images", c'est ici l'attente d'images néantes dont la dernière sera logiquement la mort, ou plutôt l'effacement de l'empereur.

Au cours de cette représentation, Caligula donne au moins une fois forme dramatique à son rôle. C'est dans le dialogue avec le jeune Scipion:

*"Tu es d'un autre monde. Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal"* (II, 14, p. 81)

On retrouve la lutte du bien contre le mal (ou du mal contre le bien) par laquelle Camus caractérisait le drame. Il y a là quelque chose d'inhabituel. Jusqu'ici Caligula laissait à Caesonia, sans la suivre, le soin de parler en termes de bien et de mal (I, 11, p. 39). Et Camus, dans la première version, plaçait une semblable réplique dans la bouche de Chaerea:

*"Moi aussi, j'ai peur. Mais j'ai peur de ce lyrisme inhumain auprès de quoi ma vie n'est rien. Ce monstre nous dévore, je vous le dis. Qu'un seul être soit pur, dans le mal ou dans le bien, et notre monde est en danger (**Un temps**) — Voilà pourquoi Caligula doit mourir. Caligula doit mourir pour cause de pureté"* (19).



Il n'est pas sûr d'ailleurs que Caligula soit absolument pur dans le mal: tel moment d'attendrissement à l'égard du jeune Scipion, sa clémence à l'égard de Chaerea en font douter. Et ses doutes, au fur et à mesure qu'avance la pièce, prouvent bien qu'il n'a pas cette parfaite conscience dans le mal qui en ferait l'illustration de "L'Irrémédiable" baudelairien.

Il suffit de reprendre la convocation déjà citée (I, 11, p. 42) pour se rendre compte d'une nouvelle ambiguïté. Caligula appelle des spectateurs, mais il appelle aussi des acteurs qu'il va pouvoir manier à sa guise.

La première représentation est la comédie du procès, comparable à celle que montait le roi Lear: des victimes, des coupables, des condamnés à mort parmi lesquels on retrouvera, sans distinction, les juges, les témoins, les accusés. Un procès en folie donc qui ne prend tout son sens que si on se rappelle que dans **Le Mythe de Sisyphe** la liberté suprême est celle du condamné à mort.

*"La divine disponibilité du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube, cet incroyable désintéressement à l'égard de tout, sauf de la flamme pure de la vie, la mort et l'absurde sont ici, on le sent bien, les principes de la seule liberté raisonnable: celle qu'un coeur humain peut éprouver et vivre" (20).*

La seconde représentation est celle de la veulerie. Les patriciens font office d'esclaves, Mucius n'ose rien dire quand Caligula lui prend sa femme, Lepidus ne se révolte pas quand l'empereur, qui a fait mourir son fils, veut le contraindre à rire. La scène la plus remarquable à cet égard est certainement celle de Caligula-Vénus, qui est aussi celle de la dévotion forcée.

En fait, il s'agit bien là encore d'une entreprise de pureté. La menace de la mort, la souffrance, l'humiliation obligent les humains à lever le masque:

*"Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire. Tout disparaît devant la peur. La peur, hein, Caesonia, ce beau sentiment, sans alliage, pur et désintéressé, un des rares qui tire sa noblesse du ventre" (II, 5, p. 60).*

De même que Caligula se trompe sur sa liberté, — Camus l'a lui-même reconnu (21) —, de même il se trompe sur la liberté des autres. Il n'a pratiqué tout au plus qu'une *reductio ad absurdum*.

Caligula a entrepris de lutter contre la répétition. Sa conduite impériable nouvelle rompt avec les habitudes d'autrefois. Le traitement qu'il inflige à ses sujets est une tentative pour les faire "changer de museau", comme le dit Hélicon (I, 1, p. 17). Mais curieusement, il ne combat la répétition que par la répétition: répétition des spoliations (avec établissement d'une liste qui pourrait ne jamais finir), répétition des humiliations (les patriciens se plaignent de ce qu'il leur fait depuis trois ans), répétition des meurtres qui donne l'impression d'un seul meurtre toujours recommencé, ce poème qu'à sa façon Caligula récite tous les jours (IV, 12, p. 137). Le drame mis en oeuvre par Caligula est une démonstration et la logique à laquelle il fait appel est une logique de la répétition.

Caligula se contente de tirer des actes de ce qui est contenu dans les formules toutes faites du langage humain: formules explicites qu'il oblige les autres à appliquer (le deuxième patricien devra verser deux cent mille sesterces, le troisième patricien devra donner sa vie pour Caligula IV, 9, p. 130-131) ou qu'il applique lui-même (vouloir la lune; mais un enfant ne dit pas qu'il veut la lune: ce sont ses parents qui lui en font le reproche), formules implicites dont il donne une brillante, une implacable illustration (gouverner, c'est voler I, 8, p. 33-35). Caligula ne fait que répéter les actes ordinaires de la vie: il tue comme la loi de la vie (scène avec mercia II, 10, p. 73), comme les fléaux naturels (la famine II, 9, p. 66); la peste IV, 9, p. 132). Caligula ne fait que répéter les actes attribués aux dieux: actes de tyrannie sur les humains, captation des offrandes, multiplication des énigmes. S'il suffit pour passer pour un dieu d'être injuste et cruel, intéressé, incompréhensible, Caligula n'aura pas de peine à imiter les puissances supérieures.

Mais cette imitation est aussi une démystification. Vanité du langage, vanité de la vie humaine, vanité des dieux, pour Caligula aussi tout n'est que vanité. C'est pour cela qu'il ne saurait être un véritable tyran; car "un tyran est un homme qui sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition". "Moi", ajoute Caligula devant le jeune Scipion, "je n'ai pas d'idées et je n'ai plus rien à briguer en fait d'honneurs et de pouvoir. Si j'exerce ce pouvoir, c'est par compensation (...) à la bêtise et à la haine des dieux" (III, 2, p. 95). Le drame dont il est l'auteur est bien un drame sur rien.

### 3. Le dénouement: l'abandon de Caligula

Peut-on parler de dénouement quand le schéma dynamique de l'action dramatique tend vers rien? C'est l'une des questions que pose **Caligula**, cette pièce qui s'achève, d'une manière apparemment conventionnelle, sur la mort du "héros". Ce qui est moins conventionnel, c'est que cette mort,

pourtant administrée par des comparses, soit considérée par Camus comme "un suicide supérieur" (22). Ce suicide se situe moins au terme d'un drame qu'au terme d'une série d'abandons: l'abandon du meurtre, l'abandon de l'impossible, l'abandon de la vie.

Le spectateur est las de tant de meurtres. Caligula pourrait l'être aussi. Cette lassitude s'exprime dans l'important monologue devant le miroir (III, 5, p. 105):

*"Il y a de moins en moins de monde autour de moi, c'est curieux. Trop de morts, trop de morts, cela dégarnit".*

Cette lassitude pourrait expliquer que Caligula se contente de renvoyer le vieux patricien (III, 4: en temps normal, il n'aurait pas hésité à le récompenser de ses loyaux services par la mort, et c'est parce qu'il est tenté de le faire exécuter qu'il le renvoie aussi vite) et qu'il manifeste à l'égard de Chaerea une clémence qu'on peut juger tout à fait inattendue (III, 6).

A dire vrai, la série des morts, après cette interruption, reprend et continue dans le dernier acte: condamnation du vieux patricien (IV, 4, p. 124), exécution de Cassius (IV, 9, p. 131), meurtre de Caesonia (IV, 13, p. 148). Tout se passe comme si le mécanisme de la machine à tuer l'emportait et comme si Caligula, au moment même où il s'apprêtait à abandonner le meurtre, s'abandonnait au meurtre. Mais il faut bien comprendre que ces derniers meurtres, et en particulier le dernier, préparent le "suicide supérieur" de Caligula. En continuant à multiplier les morts autour de lui, l'empereur fou menace sa propre existence. Il se prépare une solitude totale, qui ne saurait être qu'une solitude mortelle. C'est pourquoi il considère que Caesonia est de trop, tout en affirmant que "tuer n'est pas la solution" (p. 149).

Dans le même monologue de l'acte III, Camus reconnaît l'échec de sa quête de l'impossible, jadis fièvreusement annoncée à Hélicon (I, 4, p. 25-26):

*(Ironique) "Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas? Ce qui est impossible deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas, Caligula? Qui peut le savoir?" (p. 105).*

L'accumulation des meurtres par laquelle Caligula avait cru oeuvrer dans le sens de l'impossible lui apparaît maintenant comme un obstacle à cette réalisation même. Car "même si on lui apportait la lune", il ne pourrait pas "revenir en arrière", il ne pourrait pas ressusciter les morts.

Pourtant, là encore, Caligula continue. Il vient d'envoyer Hélicon à la recherche de la lune (III, 3), mais ne se cache pas qu'Hélicon ne viendra pas (IV, 14, p. 150). Il laisse continuer la logique qu'il a décidé de maintenir jusqu'à la fin (I, 4, p. 26) et qu'il veut poursuivre:

*"La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation" (III, 5, p. 105-106).*

Il n'est pas possible d'avoir la lune, de rendre possible l'impossible. Il manque au raisonnement de Caligula un point de départ. C'est pourquoi il ne peut être qu'un raisonnement absurde.

La première partie du **Mythe de Sisyphe** s'intitule aussi "Un raisonnement absurde". Ce raisonnement est le suivant: la vie ne mérite pas d'être vécue, donc on se tue. On serait tenté de dire, comme Hélicon: "C'est un raisonnement qui se tient. Mais, en général, on ne peut pas le tenir jusqu'au bout (I, 4, p. 26). Et d'ailleurs Camus commente ce raisonnement dans des termes analogues: "Il est toujours aisé d'être logique. Il est presque impossible d'être logique jusqu'au bout" (23).

Le raisonnement de Kirilov, dans **Les Démons** de Dostoïevsky, redouble le précédent. Camus le formulait en ces termes:

*"Si Dieu n'existe pas, Kirilov est dieu. Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se tuer. Kirilov doit donc se tuer pour être dieu" (24).*

Le raisonnement peut cacher une réaction affective (le suicidé se tue parce que, sur le plan métaphysique, il est vexé), un désir (Thanatos). Dans le cas de Kirilov, il s'agit essentiellement d'une idée:

*"L'ingénieur Kirilov déclare quelque part qu'il veut s'ôter la vie parce que "c'est son idée". On entend bien qu'il faut prendre le mot au sens propre. C'est pour une idée, une pensée qu'il se prépare à la mort. C'est le suicide supérieur" (25).*

En reprenant la formule à propos de **Caligula**, Camus éclaire le drame d'un jour nouveau. Caligula est tué parce qu'il s'abandonne à la mort. Cette mort est contenue dans sa proposition initiale, qui est "Rien". Chez Suétone, Caligula était tué par surprise, alors qu'il regardait des acteurs (§ LVIII). Chez Camus, Caligula laisse les conjurés préparer sa mort. Cette

attitude suicidaire, Hélicon l'a comprise très tôt (II, 13, p. 77). Caligula a refusé d'accorder de l'importance aux complots (II, 5, p. 61-62), il a refusé de prêter attention à l'avertissement d'Hélicon (III, 3, p. 98-101), il a renvoyé le vieux patricien trop empressé de dénoncer les conjurés (III, 4, p. 101-104), il a brûlé la tablette qui constituait la seule preuve de l'entreprise de Chaerea (III, 6, p. 112-113). Dans la dernière scène il ne réagit même pas quand il entend les bruits d'armes qui annoncent son meurtre prochain (p. 151).

A partir de cette mort de Caligula il faut reconsidérer le mouvement insensible de la pièce. Avant d'être frappé, Caligula brise son miroir et efface l'image qu'il lui renvoyait de lui-même. Ce détail doit être mis en correspondance avec la fin de l'acte I. A l'intérieur de son existence humaine dont ni le commencement ni la fin ne lui appartiennent, Caligula a dessiné une seconde existence dont il a voulu être entièrement le maître. Sa seconde naissance est celle du nouvel empereur, du vrai Caligula. Sa mort est celle qu'il se donne en détruisant l'image qu'il a voulu donner de lui.

Comme il s'est voulu maître de lui, Caligula s'est voulu maître des autres. Ses actes impériaux, en tout cas, en donnaient l'impression. Mais ce ne sont ni ceux d'un tyran ni ceux d'un fou: Chaerea le dit, Caligula le sait. Marqués par la répétition, ces actes s'abolissent ainsi que l'apparence de drame dont ils étaient les jalons. Pendant ce temps un drame apparemment extérieur se déroule, qui pourrait être le seul drame véritable de la pièce: la conjuration qui ne serait que l'oeuvre de médiocres, de tremblants, si ne se trouvait à sa tête un double positif de Caligula, Chaerea, et si Caligula ne la laissait pas se développer. S'il en devient en quelque sorte l'auteur, c'est pour que rien n'échappe à sa volonté et, une nouvelle fois, pour qu'il soit cause de sa propre mort.

Suétone raconte qu'"étendu à terre, les membres repliés sur eux-mêmes, Caligula ne cessait de crier qu'il vivait encore" (§ LVIII). Camus a conservé ce mot de la fin: "Je suis encore vivant!" (IV, 14, p. 151). Le mot, à dire vrai, est ambigu. L'homme survit, l'éclair d'un instant, à l'empereur dont il vient de briser l'image et qu'il vient de renvoyer à l'histoire. La formule est à la fois démente (dans la contradiction qui s'établit avec la situation) et raisonnable (elle exprime un truisme puisque, quand il la prononce, Caligula n'est effectivement pas encore mort). On peut y voir surtout la confirmation du processus d'abandon que Caligula reconnaissait lui-même. La mécanique du langage, la mécanique de la vie continuent. C'est l'ultime répétition, et la plus absurde.

Pierre Brunel  
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

## NOTES

(1) Albert Camus, **Théâtre, Récits, Nouvelles**, éd. Roger Quilliot, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, p. 1705-1706.

(2) *Ibid.*, 1712.

(3) *Ibid.*, p. 1730 (Préface à l'édition américaine du Théâtre).<sup>1</sup>

(4) Aristote, **Poétique**, 1448 a.

(5) Pléiade citée, p. 1745.

(6) *Ibid.*, p. 1748 (interview par Denise Saurel).

(7) **Esthétique** de Hegel, textes choisis par Claude Khodoss, P.U.F., 1958, p. 136.

(8) Voir Pléiade citée, p. 1729.

(9) *Ibid.*, p. 1729.

(10) *Ibid.*, p. 1735.

(11) *Ibid.*, p. 1754.

(12) *Ibid.*, p. 1738.

(13) Les références in texte reprennent la pagination de l'édition publiée dans la collection "Folio", n° 64, **Caligula** suivi de **Le Malentendu**.

(14) Pléiade, p. 1712.

(15) **Esthétique**, éd. cit., p. 126.

(16) Première version, Pléiade, p. 1759.

(17) Baudelaire, "L'Irrémédiable", dans **Les Fleurs du mal**.

(18) Henri Gouhier, **L'Oeuvre théâtrale**, Flammarion, 1958, p. 72-73.

(19) Pléiade, p. 1764.

(20) **Le Mythe de Sisyphe**, coll., Idees-Gallimard, p. 83

(21) Pléiade, p. 1729.

(22) *Ibid.*, p. 1730.

(23) **Le Mythe de Sisyphe**, p. 22.

(24) *Ibid.*, p. 142-143.

(25) *Ibid.*, p. 142)

## COMPARAÇÃO EM PORTUGUÊS, FRANCÊS E ESPANHOL (\*)

Ao fazermos o levantamento e descrição de formas e construções, ao identificarmos os conteúdos dessas formas, temos consciência de que não estamos a determinar a tipologia (de algumas) das línguas românicas, mas tão somente a determinar, quer as estruturas, quer os seus possíveis conteúdos. Isto é, estamos a situar-nos apenas no domínio da linguística descritiva e, tanto quanto possível, no domínio da linguística confrontativa.

Por outro lado, teremos de nos haver com aquilo que designamos por “norma” — no sentido coseriano —, e iremos tentar atingir o sistema. Mesmo se conseguirmos atingir o sistema, faltar-nos-á, para atingirmos o “tipo linguístico”, o patamar das funções relacionais (!). Não nos colocamos perante o problema de saber “que espécies” de distinções se fazem nas línguas românicas ou quantas distinções opositivas realmente ocorrem no domínio da comparação. Podemos, no entanto e desde logo, estar seguros de que a comparação — a chamada tradicionalmente comparação quantitativa ou intensiva —, nas línguas românicas, é feita com base em partículas. O que equivale a dizer que as línguas românicas dispõem de uma gama de construções não divergentes das formas gerais de construção do comparativo (?).

Se os processos gerais constitutivos da comparação são os sintagmáticos — **magis altus** —, em detrimento dos paradigmáticos — **altior** —, temos ainda restos dos processos paradigmáticos (**ele é melhor do que aquilo que eu julgava**), processos que, por sua vez, podem ainda ser neutralizados (**ele é mais bom que mau**). Além disso, tendo em consideração que uma língua histórica é um conglomerado de técnicas do falar, encontramos naturalmente restos dessas técnicas (**ele não é mais ca mim**, em vez de **ele não é mais (do) que eu**). Por outro lado, veremos que não se poderá falar, em muitas das construções, de oposições funcionais ou processos correspondentes, pois em muitos casos não passaremos a barreira do plano das realizações socialmente aceites e usadas.

As línguas românicas, considerando o sistema como a unidade superior, relativamente às diferentes realizações no plano da norma, e o tipo como a unitarização das diferentes funções e processos de expressão existentes no nível do sistema da língua, pertencerão seguramente ao

---

(\*) Agradeço à Dra. Graciete Vilela as sugestões ao longo da elaboração do artigo, à Dra. Paniagua o apoio na confrontação dos exemplos para o espanhol, aos meus alunos de Análise Contrastiva (Português-Francês) 1991/92, a ajuda nas reflexões sobre este tema.

mesmo tipo, onde apenas o chamado “ne” expletivo pode trazer alguma perturbação. Situamo-nos, nas línguas românicas, no mesmo tipo de funções relacionais (actuais e externas); analíticas, sintagmáticas e perifrásticas relativamente à comparação, ou de funções não relacionais (internas ou paradigmáticas) se incluirmos o superlativo, aumentativo ou diminutivo. E mesmo aqui há que distinguir, por exemplo, as formas em — **issimus** e — **errimus**, que foram reintroduzidas nas línguas românicas apenas com a função elativa (**um homem altíssimo: altissimus homo**), mas não para a função de superlativo (**altissimus hominum: o mais alto dos homens**) (3).

Finalmente, devemos integrar a comparação na graduação em geral. Por comparação, situando-nos num plano genérico, podemos entender uma relação de equivalência (igualdade), de analogia ou não equivalência (desigualdade) entre dois ou mais objectos, entre propriedades de coisas ou estados de coisas, quando confrontados entre si.

Nesta ordem de ideias, temos um sema superordenado, parafraseável por:

- (1) (a) “x (não) equivale a y”, ou por
- (b) “x (não) é semelhante a y”

E teríamos relações recobertas por nomes como “igualdade”, “analogia”, “desigualdade”, “aproximação”, etc. Desde logo se verifica uma dupla vertente: a da igualdade e a da desigualdade.

A graduação ou expressão do comparativo pode ser feita com base nos graus do adjectivo, na formação de palavras (adjectivos denominais, estabelecendo-se o confronto entre o elemento afixal ou determinante e o conteúdo do nome), categorias nocionais (como verbos, adjectivos ou substantivos) ou construções frásicas denominadas “orações comparativas”. Assim adjectivos como **análogo**, **semelhante**, **diferente**, etc., ou nomes como **oposição**, **contrário**, **diferença**, **correspondência**, ou verbos como **corresponder**, **diferir**, **divergir**, **exceder**, etc., ou derivações como **custoso**, **inconfundível**, **incomportável**, etc., ou mesmo os chamados diminutivos e aumentativos servem para estabelecer a graduação comparativa. Assim, vejamos exemplos como:

- (2) (a) Ele **excede-te em** tudo
- (b) Ele **ultrapassa-te em** inteligência

ou ainda, e usando processos paradigmáticos (não-relacionais):

- (3) (a) Isto deu-se no todo **ciminho** da serra
- (b) Ele é um **sujeitinho** sem dignidade
- (c) — Só mais um **favorzinho**, senhor Dr.!
- (d) — Faça-me só um **jeitinho**!



- (e) Isto dava-me um **jeitão** dos diabos!
- (f) Ela é uma **feiona teimosona** do caraças!

Além disso, há comparação em casos como:

- (4) (a) Ela está tão **alta** como a mãe
- (b) Ela é como uma flor
- (c) És **duro** que nem uma pedra

em que ocorre um adjectivo (**alto** e **duro**), ou o adjectivo pode não ocorrer em virtude de a “propriedade” base da comparação ficar implícita [(4) (b)]. Por outro lado, o superlativo chamado analítico mais não é do que uma comparação entre dois e mais do que dois:

- (5) (a) Ela é mais inteligente que tu
- (b) Ela é a mais inteligente da turma

Na comparação há ainda a chamada construção proporcional, do género (al.) “**je** + adj....+ **desto** + adj.”, (fr.) “**plus** + frase..., **plus**, + frase”, (ptg.) “**quanto mais** + frase..., **tanto mais** + frase”, etc.

Vamos fixar-nos na comparação feita com base em partículas (“**mais/menos... (do) que**”, “**tão/tanto... como/quanto**” ou equivalentes em espanhol e francês).

## 1. Comparação assimilativa e comparação quantitativa/intensiva

1.1. As gramáticas tradicionais portuguesas falam de “comparação assimilativa” e “comparação quantitativa/intensiva”, sendo a primeira a que é feita com base nas subordinadas comparativas, a segunda, aquela com a qual se estabelece a graduação propriamente dita <sup>(4)</sup>. Nesta segunda forma de graduação, temos de distinguir dois tópicos: a semelhança (comparativo de igualdade) e a diferença (comparativo de desigualdade). O processo normal é o que designamos por determinação relacional, feito com base nas partículas **more... than**, **maior... quam**, **mais... (do) que**, **tantum... quantum**, **tanto/tão... quanto/como**, etc. Há ainda a considerar outros elementos, como, por exemplo, o chamado “ne” expletivo, o número de entidades comparadas (a comparação faz-se entre duas entidades, duas classes, dois eventos, ou o confronto é feito entre duas qualidades ou propriedades de uma mesma entidade <sup>(5)</sup>), etc...

O “ne” expletivo leva-nos à possível existência de um limiar “negativo” na escala da comparação, em confronto com o cume positivo:

- (6) Jean est plus stupide que Marie **ne** peut l’être

e este facto é confirmado por determinadas realizações, embora noutra perspetivação, mas trabalhando com o mesmo esquema, como em:

(7) O João é estúpido que **nem** um cavalo

ou ainda pela presença habitual, no período arcaico da língua portuguesa por marcas de "negativas": "Era frequentemente negativa, no antigo português, a oração encabeçada por essas conjunções [**ca, que**]:

[(8) (a)] Eu amo mays meu senhor que nom a ty (Fab. 52)

[(b)] Melhor o fezo ca non disse (C. V., 239) "(I. de Lima Coutinho 1967: 243)"

Quanto ao número de entidades comparadas, temos a possibilidade de comparar duas entidades ou categorias relativamente a uma propriedade, qualidade ou evento, a chamada comparação total, ou comparar uma entidade relativamente a duas qualidades realizadas por dois lexemas diferentes, a chamada comparação parcial<sup>(8)</sup>. Na comparação parcial, os atributos comparados não estão na mesma escala:

(9) A mesa é mais redonda (do) que oval

Por outro lado, as categorias gramaticais que podem estar envolvidas na comparação, quer comparação total, quer comparação parcial, são os nomes, adjetivos, advérbios, grupos preposicionais, verbos, cláusulas plenas. Deve, no entanto, observar-se que há várias restrições: por exemplo, nem todos os adjetivos, nem todos os verbos são graduáveis, como comprovam vários estudos feitos nesse domínio<sup>(7)</sup>.

Perante estes parâmetros, distinguimos, de acordo com as realizações do segundo membro da comparação, as comparações frásicas plenas, em que se envolve um enunciado completo (sem qualquer elipse) e comparações frásicas reduzidas, aquelas em que se omite o verbo na segunda cláusula, embora seja recuperável, e, por outro lado, as comparações não frásicas, em que, na sequência encabeçada pela partícula, não há qualquer cláusula, nem plena, nem reduzida: isto é, o elemento que aí ocorre não é redutível a qualquer cláusula. Costuma chamar-se a esta última forma de comparação cláusula "oblíqua". Exemplificamos com;

(8) (a) He is younger than I(am): cláusula frásica reduzida

(b) He is younger than me: cláusula oblíqua

ou:

(9) (a) Ele é mais novo do que eu (sou)

(b) Ele é mais novo ca mim (ptg. arcaico e regional actual)

## 1.2 Português e espanhol

Partindo do pressuposto de que há maior proximidade entre o português e espanhol, vamos acompanhar as duas línguas a par-e-passo. O espanhol tem como marca de comparativo, para as realizações frásicas plena ou reduzida, a partícula **que**, e para a construção de cláusula relativizada **de lo que**, em que “lo” é o complemento da partícula comparativa “de”. A cláusula que se segue é uma frase relativa, tendo como núcleo “lo”. Para o português há uma reinterpretação de **do que** como sendo equivalente à partícula **que**, em qualquer das construções possíveis e previstas, o que não é verdadeiro, como veremos. Há, tanto em português como em espanhol, uma alternativa entre a preposição “de” e a partícula “que”, no comparativo de desigualdade (mais/menos), quando a segunda parte da comparação contiver um número ou se referir a quantidades:

- (10) (a) Tengo más que/de mil escudos  
(b) Tenho mais que/de mil escudos

Há ainda um domínio em que “de” tem a exclusividade, sendo mesmo um resto do português arcaico, relativamente ao uso da partícula “de”, e o mesmo é válido para o espanhol:

- (11) (a) Ele é maior de 18 anos  
(b) Ela é maior de idade (ª)

### 1.2.1 Comparação total

Como referimos, designa-se por “comparação total”, a comparação em que se confrontam duas entidades, dois processos, relativamente a uma dada propriedade. Neste caso, podemos ter o comparativo de igualdade e o comparativo de desigualdade. O comparativo de desigualdade comporta, em espanhol e em português, dois tipos de construção:

a) construção frásica reduzida:

- (12) (a) Un gato es mas feroz que un perro (ªª)  
(b) Um gato é mais feroz (do) que um cão

b) construção de cláusula relativizada:

- (13) (a) Un perro es más feroz de lo que parece ser un gato  
(b) Um cão é mais feroz do que o que parece ser um gato  
(c) Um cão é mais feroz que o que parece ser um gato

A sequência em espanhol “de lo que” deve ser interpretada como “prep. + pron. + que [relativo] + frase”. Isto é, “lo” é o núcleo da relativa. Dá-se o mesmo em português: mas há alguma indefinição, dada a

reinterpretação de “do que” como partícula generalizada do comparativo de desigualdade (9).

O comparativo de igualdade em espanhol e em português admite três tipos de construção:

a) construção frásica reduzida:

(14) (a) la chica es tan inteligente como su amiga

(b) A moça é tão inteligente como a amiga

b) construção frásica plena:

(15) (a) La chica es tan inteligente como su amiga parece ser

(b) A moça é tão inteligente como parece ser a amiga

Há aqui pormenores, na posição das palavras, que mostram existir certas preferências não coincidentes no português e no espanhol.

c) construção de cláusula relativizada

(16) (a) La chica es tan inteligente como lo que creen sus padres

(b) A moça é tão inteligente como aquilo/o que seus pais supõem

(c) A moça é tão inteligente como o que crêem os seus pais

### 1.2.2. Expressão da comparação parcial

Como já explicámos, a “comparação parcial” é aquela em que se faz o confronto comparativo, não entre duas entidades ou processos, mas entre duas propriedades de uma só entidade, envolvendo portanto categorias gramaticais lexicalmente distintas. Em qualquer das línguas, as possibilidades de variantes para a comparação parcial são amplas, envolvendo as várias categorias gramaticais. Vamos limitar-nos à categoria adjectivo.

O comparativo de desigualdade prevê três construções possíveis:

a) construção frásica reduzida:

(17) (a) La mesa es más larga que ancha

(b) A mesa é mais comprida (do) que larga

b) construção frásica plena, em que a segunda categoria comparada ocorre inicialmente na segunda cláusula, a comumente chamada posição de tópico:

(18) (a) La mesa es más larga que ancha es la puerta

(b) A mesa é mais comprida do que larga é a porta

(a') ??La mesa es más larga que la puerta es ancha

(b') A mesa é mais comprida do que a porta é larga

c) construção relativizada:

(19) (a) La mesa es más larga de lo que la puerta es ancha

(b) ?? A mesa é mais comprida do que a porta é larga

Como vemos, "de" não funciona como preposição, mas como partícula de comparação. A aceitabilidade destas realizações não são totalmente coincidentes nas duas línguas.

O comparativo de igualdade apresenta quatro tipos de construções:

a) construção frásica reduzida:

- (20) (a) La chica es tan guapa como lista  
(b) A moça é tão bonita como inteligente

b) construção frásica topicalizada:

- (21) (a) La chica es tan guapa como listo es su hermano  
(b) A moça é tão bonita como inteligente é o seu irmão

"Como" funciona como "foco" — no sentido que lhe é dado normalmente pelos linguistas, e o termo imediatamente a seguir ocupa a posição topicalizada. Por outro lado, a construção equativa admite tanto as construções frásicas topicalizadas como as não topicalizadas:

- (22) (a) La mesa es tan larga como ancha es la puerta  
(b) La mesa es tan larga como la puerta es ancha

c) construção frásica plena (com a ordem assertiva na 2ª cláusula):

- (23) (a) La chica es tan guapa como su hermano es listo  
(b) A moça é tão bonita como o seu irmão é inteligente

d) construção de cláusula relativizada:

- (24) (a) La chica es tan guapa como lo que su hermano es listo  
(b) ?? A moça é tão bonita como o que seu irmão é inteligente  
[(b') A moça tem tanto de bonita como o que seu irmão tem de inteligente

Como acabamos de verificar, as marcas da comparatividade são em espanhol: **que** e **como**, em português, **(do) que** e **como**. Por outro lado, o "que", que ocorre nos comparativos de desigualdade, é apenas homonímico do subordinador "standard" "que": pois em espanhol pode ocorrer seguido de pronome (**que lo que**, alternando com **de lo que**), ou seguido de infinitivo. Considerados os diferentes condicionamentos morfossintáticos, acontece o mesmo com o português. Tanto em português como em espanhol o "que" subordinador tem de ser seguido por um verbo flexionado. Será "como", marca da comparação equativa, o mesmo que o subordinador standard "como"? As preferências não são, como sublinhámos, totalmente idênticas, quanto à posição dos elementos.

O "no"/"não" expletivo surge, tanto em português como em espanhol, de modo muito marginal, e a acontecer apenas ocorre em algumas das

construções (comparativas de superioridade, para o espanhol) e na construção não comparativa, análoga tanto à comparação de igualdade com um valor superlativo como ao comparativo de superioridade:

- (25) (a) Un perro es más feroz que un gato  
(a') Un perro es más feroz que no un gato  
(b) Um cão é mais feroz do que um gato  
(b') \*Um cão é mais feroz que não um gato]  
(b'') Este cão é feroz que nem um gato

Não há qualquer paralelo com o “ne” expletivo do francês: aqui há aceitabilidade generalizada, por parte dos falantes, maior abrangência quanto ao número de construções previstas, pelo menos, na norma. É possível ocorrerem situações em que se fica na dúvida de se saber se estamos perante “ne” expletivo ou se se trata de outros condicionamentos morfossintáticos:

- (26) (a) Diga más a menudo que nos engañamos que no: que temos razon  
(b) Diga mais amiúde que nos enganamos do que não: que temos razão (10)

## 2. Português e francês

Vamos seguir o mesmo esquema na confrontação: comparação total e comparação parcial e respectivas realizações.

### 2.1. Comparação total

Os comparativos de desigualdade admitem, em francês, as seguintes construções:

a) construção frásica reduzida:

- (27) (a) Pierre possède moins de voitures que son père  
(b) O Pedro tem mais carros do que (o) seu pai

b) construção frásica plena:

- (28) (a) Le père est plus riche que le fils ne l'était  
(b) Pierre possède moins de voitures que n'en possède son frère

O “ne” expletivo parece ser um elemento disponível e obrigatório em todos os exemplos de construções frásicas plenas:

- (29) (a) ?? Il est plus riche qu'il était  
(b) Il est plus riche qu'il ne l'était

Estas construções não têm qualquer paralelo em português e espanhol.

c) construções não frásicas:

— construção oblíqua:

- (30) (a) Son père est plus riche que lui
- (b)\* Son père est plus riche qu'il
- (c) Son père est plus riche que Jean

— construção relativizada:

- (31) (a) Il vend plus que ce qu'il vendait
- (b) Vende más de lo que vendia
- (c)\* Ele vende mais do que o que vendia

Como o português e o espanhol, também o francês admite, em contextos bem definidos, a alternância **plus/moins de/que**:

- (32) (a) J'ai plus de cent francs...
- (b) J'ai plus que cent francs...

O comparativo de igualdade admite as seguintes construções em francês:

a) construção frásica reduzida:

- (33) (a) La jeune fille est aussi contente qu'auparavant
- (b) A mocinha está tão contente como antes
- (c) On trouve autant de problèmes économiques en France qu'au Portugal
- (d) Há tantos problemas económicos em França como em Portugal

Como sabemos, **aussi**, é substituído por **si**, e **autant** por **tant**, depois de uma cláusula matriz negativa ou interrogativa:

- (34) (a) Un président n'est pas si puissant qu'un roi
- (b) Les femmes ne travaillent pas tant que les hommes

b) construção frásica plena:

- (35) (a) Le jeune fille est aussi contente que l'était le petit garçon
- (b) A mocinha está tão contente como estava o rapazinho
- (36) (a) Les femmes travaillent autant que travaillent les hommes
- (37) (a) On trouve autant de problèmes économiques en France qu'on en trouve au Portugal
- (b) Há tantos problemas económicos em França como há em Portugal

Embora se dê como certo que o “ne” expletivo não ocorre no comparativo equativo, há provas de que também se admite nos comparativos de igualdade:

- (38) (a) Les femmes travaillent autant que ne travaillent les hommes  
(b) Un président est aussi puissant que ne l'est un roi

c) construção de cláusula oblíqua:

- (39) (a) La jeune fille est aussi contente que lui  
(b) A mocinha está tão contente como ele (=suj.)

Aqui, o português e o francês divergem, se tivermos em conta relativamente ao português, apenas a norma padrão.

d) construção de cláusula relativizada:

- (40) (a) La jeune fille est aussi contente que ce que le petit garçon voulait  
(b) ? A mocinha está tão contente como o que o rapazinho quer(er)ia

Em português, as realizações deste tipo encontram certa resistência.

## 2.2. Comparação parcial

Os comparativos de desigualdade apresentam dois tipos de construção:

a) construção frásica reduzida:

- (41) (a) Le travail est plus détaillé que difficile  
(b) O trabalho é mais pormenorizado (do) que difícil  
(c) Il possède moins de chevaux que de chiens

b) construção frásica plena (com ordem assertiva na 2ª cláusula):

- (42) (a) Le travail est plus difficile que le contrat n'est détaillé  
(b) O trabalho é mais difícil (do) que pormenorizado é o contrato  
(c) La table est plus longue que la porte n'est large

c) construção frásica topicalizada:

- (43) (a) Le travail est plus difficile que détaillé est le contrat  
(b) O trabalho é mais difícil do que pormenorizado é o contrato

Há muitas restrições nesta construção, dado que o ordem das palavras é fixa, sobretudo em francês.

d) construção frásica relativizada:

- (44) Le travail est plus difficile que ce que le contrat: est détaillé



O comparativo de igualdade tem as seguintes possibilidades:

a) construção frásica reduzida:

- (44) (a) La vie est aussi dure que transitoire  
(b) A vida é tão dura como transitória

b) construção frásica plena com ordem assertiva na 2ª cláusula:

- (45) (a) La vie est aussi transitoire que la mort est permanente  
(b) A vida é tão transitória como a morte é permanente

Também aqui o “ne” expletivo é possível, mas apenas possível:

- (46) Il boit autant de vin qu’il ne buvait de bière

c) construção de cláusula relativizada:

- (47) (a) La vie est aussi transitoire que ce que la mort est permanente  
(b) A vida é tão transitória como o que a morte tem de permanente

Relativamente ao “ne” expletivo na comparação parece ter um papel maior do que o que desempenha o “ne” expletivo nos outros domínios da língua francesa: nos demais domínios há uma tendência para o desaparecimento de “ne”, na comparação não se verifica a mesma tendência, pelo menos, com o mesmo peso. Poder-se-á considerar o “ne” o portador da polaridade negativa na comparação? Também em francês o marcador da comparação “que” é homonímico do “que” standard.

### 3. Conclusão

Como acabámos de ver, poder-se-á dizer que, nas três línguas,

- os marcadores gerais de comparação de desigualdades são:
  - [er (ingl.)] **mais, más, plus**
  - a charneira da comparação de desigualdades é:
    - [than (ingl.)] **(do) que** (ptg.), **que** (fr., e esp.)
  - os marcadores do comparativo de igualdade são:
    - **tão, tan, aussi**
    - as charneiras do comparativo de igualdade são:
      - [as (ingl.)] **como** (ptg. e esp.), **que** (fr.)

Por outro lado, há várias perguntas à espera de resposta, tais como:

- qual o lugar do “ne” expletivo na comparação? Será o “ne” expletivo o marcador propriamente dito do comparativo de desigualdade do francês?

- qual a posição marcante na comparação? Será a posição imediatamente a seguir à partícula ('<sup>o</sup>)?

As três línguas têm processos marginais de estabelecer a comparação: por exemplo, em francês, temos ainda **davantage**, ao lado de **plus**:

- (48) (a) Il est riche, mais je le suis davantage  
(b) Ele é rico, mas eu sou mais

Ou outros processos, como:

- (49) (a) Antes quero morrer que ir para guerras injustas  
(b) Prefiro morrer a ir para guerras injustas

Lembramos ainda as variantes,

- meilleur: plus bon/melhor: mais bom
- pire: plus mauvais/pior: mais mau/mal
- moindre: plus petit/menor: mais pequeno
- mieux: plus bien
- pis: plus mal

O português, quanto à comparação total, admite, como vimos, as diferentes construções possíveis, mas com preferências. Assim, há a possibilidade de construção frásica reduzida e construção frásica plena, mas com preferência pela primeira. Aliás, a construção frásica plena comporta um valor estilístico marcado. Por outro lado, não é mesmo permitida a realização com frase plena quando o segundo termo de comparação é preenchido pelo pronome pessoal tónico (sujeito). Parece-nos que, regionalmente, é possível a construção dita oblíqua.

Na comparação total, a chamada construção frásica relativizada, embora podendo ter como objecto da comparação, o verbo, o adjectivo ou o advérbio, como se vê por:

- (50) (a) Ele confecciona mais sapatos do que vende  
(b) Ele corre mais do que todos supunham  
(c) Ele é mais inteligente do (que aquilo) que parece  
(d) ? Ele mais inteligente do que todos imaginam  
(e) Ele é mais inteligente do que aquilo que todos imaginam

implica contudo uma reinterpretação, por força da quase generalização de **do que**. Mais precisamente, há na construção **mais/menos... do que** — construção que por vezes parece dever ser obrigatoriamente desdobrada em **mais/menos... do que aquilo que** —, equivalência com a construção frásica do espanhol **más/menos... de lo que**, e, em parte como a do francês **que ce que**. Isto é, nos casos em que a construção exige **do que** (e não

apenas **que**) (**de + o + que + verbo flexionado**) devemos interpretar a sequência com **de + o + que** (pronome relativo) + verbo flexionado, como aliás acontece com qualquer oração relativa. Mas em espanhol o pronome núcleo da cláusula relativa é variável, e em português é invariável.

- (51) (a) Ele confecciona mais sapatos do que vende  
(b) Ele confecciona mais sapatos do que aqueles que vende  
(c) Ele confecciona mais sapatos do que os que vende  
(d)\* Ele confecciona mais sapatos que vende <sup>(11)</sup>

Como vimos, a explicação das gramáticas tradicionais portuguesas acerca da generalização de **do que** a todos os contextos <sup>(12)</sup>, representam a interpretação “do que” como simples partícula, semelhante (e mesmo preferível) a **que**. Isto é, considerado que **do que** é a única forma possível para as construções frásicas não reduzidas, e, dada a invariabilidade morfológica da expressão, não admira que o seu uso respingasse para as construções frásicas reduzidas, fazendo com que **do que** se tornasse a partícula comparativa analítica universal nos comparativos de desigualdade. Nada espantará mesmo que **do que** se generalize de modo a anular completamente **que**.

Na comparação parcial, parece-me que, em termos gerais, há coincidência com o espanhol. Deve, no entanto, assinalar-se que, no jogo das chamadas formas sintéticas e analíticas — **melhor vs. mais bom e mais bem, maior vs. mais grande, pior vs. mais mau e mais mal** <sup>(12)</sup>, **menor vs. mais pequeno** —, as formas ditas analíticas são as usadas “se compararmos duas qualidades de um mesmo nome”, ou poderemos ainda dizer, se usarmos na comparação dois lexemas adjectivais distintos:

- (53) (a) Ele é mais grande do que pequeno  
(b) Ele foi mau e precipitado, mas mais mau do que precipitado

No grau equativo — ou comparativo de igualdade — temos a presença de duas partículas como marca da comparação: **como** e **quanto**. Poder-se-á dizer que no português do Brasil se prefere **quanto** em vez de **como** — a avaliar pela colocação desta forma em primeiro lugar e fora de parêntesis em quase todas as gramáticas citadas — e como no português de Portugal e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (= PALOPs). Ou terá **quanto** um matiz nitidamente culto? Ou ainda, será **quanto**, a forma exclusivamente para a cláusula frásica plena? Pelo uso quotidiano do português de Portugal não posso dar resposta a estas perguntas.

O comparativo equativo em português obedece ao esquema normal dos comparativos, quanto à natureza das construções. Admite a construção frásica reduzida e a construção frásica plena, embora estas construções

não tenham as mesmas possibilidades estruturais que as do comparativo de desigualdade: é que o comparativo de igualdade não possui a construção frásica relativizada. Eis alguns exemplos:

a) construção frásica reduzida:

(i) comparação total:

- (53) (a) Conheço tanto o marido como a esposa  
(b) Ela não aprecia tanto o dinheiro como eu  
(c) Ele sofre tanto como tu  
(d) Ela é tão inteligente como o irmão

(ii) comparação parcial:

- (54) Ela bebe tanta água como cerveja

Estas construções devem ser tidas como construções frásicas reduzidas e não como construções oblíquas (como se vê pelo uso de “eu” e não “mim”).

b) construção frásica plena:

- (55) (a) Não é tão fácil como (quanto) parece  
(b) O João é tão aplicado quanto Maria é preguiçosa  
(c) Trabalha tanto quanto pode  
(d) Ele não é tão esperto como (quanto) todos imaginam  
(e) Ela odeia-me tanto quanto eu te amo <sup>(13)</sup>

As três línguas, embora obedecendo a esquemas comuns, apresentam especificidades, quer na escolha das estruturas possíveis, quer nas restrições a determinadas construções.

Mário Vilela  
Universidade do Porto

#### BIBLIOGRAFIA:

ANDERSEN, P. K. 1983: *Word Order Typology and Comparative Constructions*, Amsterdam, Benjamins.

BECHARA, Evanildo 1988: *Lições de Português pela Análise Sintáctica*, R. J. Padrão.

CHAVES DE MELO, G. 1980: *Gramática Fundamental da Língua Portuguesa*, 3ª ed., RJ: Ao Livro Técnico S/A.

COSERIU, Eugen 1978: **Los Universales Lingüísticos (y los Otros)**, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

COSERIU, Eugen 1983: "Sprachtypologie und Typologie von sprachlichen Verfahren", in: Manfred FAUST (ed.) — **Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik**, Festschr. für Peter Hartmann, Tübingen, G. Narr, pp. 269-279.

COUTINHO, Isamael de Lima 1967: **Gramática Histórica**, 6ª ed., RJ. Livr. Acadêmica.

CUNHA, Celso e CINTRA, L. de Lindley 1984: **Nova Gramática do Português Contemporâneo**, 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa.

DE MELO, G. 1977: "Que and de as translation of than", in: *Hispania* 60: 510-511.

GAMA KURY, A. da 1985: **Novas Lições de Análise Sintáctica**, SP, Ática.

HELLAN, L. 1981: **Towards an Integrated Analysis of Comparatives**, Tübingen, Günther Narr.

INEICHEN, Gustav 1991: **Allgemeine Sprachtypologie, Ansätze und Methoden**, Darmstadt, WB, Bd. 118.

MARTINS DE BARROS, E. 1985: **Nova Gramática da Língua Portuguesa**, SP, Edit. Atlas.

MATTOSO CÂMARA Jr., J. 1985: **História e Estrutura da Língua Portuguesa**, 4ª ed., RJ, Padrão.

MAURER, Th. Henrique 1967: **A origem da locução conjuntiva 'do que' introdutora do segundo termo de comparação em português**, RJ. HSSN.

MIRA MATEUS, M. H. et Al. 1989: **Gramática da Língua Portuguesa**, 2ª ed., Lisboa, Caminho.

MULLER, C. 1983: "Les comparatives du français et la négation", in: *Linguisticae Investigationes*, 7 (2): 271-316.

NUNES, J. Joaquim 1960: **Compêndio de Gramática Histórica (Fonética e Morfologia)**, 6ª ed., Lisboa, Livr. Clássica Editora.

PRICE, Susan 1990: **Comparative constructions in Spanish and French syntax**, London, Routledge.

TORRINHA, Francisco 1935: **Gramática Portuguesa**, 3ª ed., Porto, Maranus.

## NOTAS

(1) Cfr. Eugen Coseriu 1983: 269.

(2) Cfr. Andersen 1983: 118.

(3) Cfr. E. Coseriu 1983.

(4) Evanildo BECHARA (1988: 129-132) diz nomeadamente que a comparação pode ser "assimilativa" quando se "assimilar uma coisa, pessoa, qualidade ou facto a outra mais impressionante, ou mais conhecida" (p. 129), sendo a oração subordinada introduzida por **como** ou **qual**, em correlação com **assim** ou **tal**, a inserir na oração principal". A comparação pode ainda ser "quantitativa" quando se compara, na sua quantidade ou intensidade, coisas, pessoas, qualidades ou factos. Como vemos, dá-se não só a indicação dos tipos de comparação como ainda quais as categorias gramaticais que podem ser objecto de comparação. Cfr. ainda Gladstone Chaves de Melo 1980: 72-74, E. Martins de Barros 1985: 184-194 e Adriano da Gama Kury 1985: 91-111. Insere-se também nesta tradição Maria Helena Mira Mateus et al. 1989:314-323.

(5) Para uma visão histórica da categoria "grau" em português cfr. Francisco Torrinha 1935: 107, José Joaquim Nunes 1960: 235, Ismael de Lima Coutinho 1967: 243 e J. Mattoso Câmara Jr. 1985: 240-242.

(6) Estes factos são mais ou menos referenciados pelas gramáticas tradicionais portuguesas, como, por exemplo, as mencionadas em (4) e (5).

(7) Cfr., por exemplo, Maria Helena Mira Mateus 1989: 314.

(8) Cfr. as gramáticas referidas em (4) e (5).

(8a) Colhi muitas sugestões, utilizando inclusivamente exemplos, em Susan Price 1990.

(9) J. Mattoso Câmara Jr. (1985: 241-2) explica esta generalização de "do que" do seguinte modo: "É de notar,..., que a construção com **de...** persistiu num contexto particular comparativo em que o segundo membro era expresso por um pronome **o** (lat. **illo hoc**) seguido de uma oração relativa: Nem foi pior do que era antes (lat. **peor hoc quod erat**). ... Assim se estabeleceu uma equivalência entre **que** partícula comparativa, e **do que**, qua alternam no português moderno: **Públio é mais forte do que Tércio** (pois **pior do que antes era foi visto** como estruturalmente equivalente a **pior que antes era**, com a extensão de **do que** a qualquer contexto". Também Adriano da Gama Kury (1985: 110-111) fala de haplogogia sintáctica na redução de **do que** o que para **do que**.

(10) Estamos perante realizações nitidamente enfáticas: as únicas em que é possível a realização com a negação.

(10) Cfr. Susan Price 1990: p. 22.

(11) Sabemos que noutros contextos é possível a alternância **que/do que**. Veja-se como explica Susan Price (1990: 195):

"As the pronoun **o** is invariable, never displaying either gender or number marking, it seems likely that the sequence **do que** has become opaque: that is, it is no longer consciously analysed as introducing a relative construction, but is reanalysed as a complex 'comparative particle', parallel to **que**".

(12) (Cfr. Evanildo Bechara 1988: 129 e ss.). Deve observar-se que **melhor** e **pior** tanto se aplicam para adjetivos como para advérbios:

(52) Ninguém conhece melhor (=mais bem) os seus interesses do que o homem de bem.

(13) Coloco fora de parêntesis as formas preferidas. Quando não indico uma das alternativas é porque — na minha opinião — são pouco aceitáveis.

## REQUIEM PELAS VANGUARDAS DO SÉCULO XX (A propósito de *les Samouraïs*, de Kristeva)

O romance de Julia Kristeva, dado à estampa em Paris, em 1990, é um tabuleiro de xadrez em que as peças-personagens, estrategicamente colocadas pela mão hábil da Autora, são alegorias, demasiado evidentes, das principais vanguardas estéticas, filosóficas e políticas, que se opõem e neutralizam num jogo poliédrico de desencanto, que nos atreveríamos a dizer finissecular. Desejando ser um romance total (manifestamente anti-totalitário), recusando liminarmente a técnica de desconstrução do *Nouveau roman* que representou umas das maiores crises da consciência narrativa da história do gênero, **les Samouraïs**, assenta num discurso, que leva ao paroxismo aquela tendência marcante dos anos 40 a 65, em França, que se traduz por uma *mise en question* do próprio conceito de Literatura (**Qu'est-ce que la Littérature?**), que, com Jean-Paul Sartre, se manifestará na fusão da criação e da crítica. A criação literária, investida pela Filosofia, converteu-se em acto de reflexão crítica em estado de revolução permanente. Foi nesse mesmo enquadramento que surgiram Maurice Blanchot com a sua aturada reflexão sobre o estatuto ontológico da Literatura, Gaston Bachelard com a sua busca das origens da linguagem e Roland Barthes com a determinação da teoria analítica das estruturas significantes no império dos signos. Do ponto de vista romanesco, enquanto tessitura narrativa, **les Samouraïs** constitui uma brilhante excepção à regra no contexto romanesco francês contemporâneo, em que o romance, fatigado do *huis clos* em que o meteram os *nouveaux* e os *nouveaux nouveaux romanciers*, operou uma grande viragem em busca do biográfico, do autobiográfico e do histórico como saída para a aridez neutra e para a obsessiva tautologia de grande parte da produção narrativa francesa dos três últimos decénios. Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar e Michel Tournier, que voltaram a não ter medo de contar, embora muito distantes da técnica da escrita realista, abriram novas sendas na narratividade tradicional. Julia Kristeva, na linha de Roland Barthes, e levando muito longe (longe de mais?) a sua reflexão sobre a linguagem poética, conseguiu um romance diferente, porque retomou a tradicional consciência narrativa que se expandia pelo discurso circunstancial e circunstanciado. No fundo, bem lá no fundo, **les Samouraïs** prossegue a busca ininterrompida e sempre frustrada do *Degré zéro de l'écriture* barthesiano, que se deu conta do trágico da situação do escritor encerrado em contradições inultrapassáveis neste jogo de espelhos desfocados e encandeantes que é a relação incestuosa da literatura e da sociedade, e tenta o prazer do texto na metaliteratura, enquanto reflexão crítica-romanesca



sobre as vanguardas. A literatura não era para Roland Barthes a relação entre um produtor (o escritor) e um produto (a obra), mas entre um acto de significação (em que a obra é o significante) e um significado que é o mundo. Na sua crítica, por vezes pouco fundamentada, à crítica universitária, já que ambas concorreram no tempo e se completaram (mesmo quando agressivamente se digladiaram os seus 'samurais' mais em destaque), Roland Barthes, pretendeu estabelecer as regras duma nova teoria da crítica literária, a que ele, curiosamente, chamou "paramétrica", a qual, em vez de cozinhar um sentido inequívoco, modificaria a sua linguagem em função da obra que determina o seu exercício. Sustentando que "l'écriture est l'éthique de la forme", Barthes sublinha a inevitável tendência da nova crítica para a universalidade da actividade estruturalista, que fará emergir o *homem estrutural*, o qual, ao nível da crítica enquanto acto eminentemente re(criador), produzirá toda a espécie de linguagens, entre as quais, a literatura, abrindo-a assim a todo um feixe de relações semiológicas. A escrita semiótica emerge como sujeito de si própria e tende a estabelecer o grau zero da pessoa do autor em proveito do exercício de descodificação pelo crítico/leitor.

Generalizou-se e alargou-se este movimento estruturalista, embora com várias inflexões e tendências, que não se excluía, mas se completavam, nem sempre da maneira mais pacífica. A revista *Tel Quel*, com Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers (marido de Kristeva), Genette, Derrida, etc., prosseguiu nesta linha de orientação estruturalista matizada de marxismo, numa simbiose forçada, mas de rentabilidade crítica bem aceite. Em foco estava uma reflexão comum sobre as estruturas como anteriores ao sujeito e como verdadeiros lugares da significação mais ou menos dialéctica. O ano de 1966 foi marcante nesta matéria com os *Ecrits*, de Jacques Lacan, que trouxeram um contributo determinante para esta orientação crítica ao fazerem a interpretação linguística da psicanálise, abrindo novos corredores de exploração da linguagem, em que ao humanismo existencialista de Sartre e à sua filosofia da consciência, sucedeu o primado da estrutura. Idêntica posição assume Michel Foucault em *les Mots et les Choses*, em *Archéologie du savoir*, em *Raymond Roussel* e em *l'Ordre du discours*, em que suscita questões muito caras ao Estruturalismo literário em torno do desaparecimento possível ou provável do mito do Autor.

Julia Kristeva, búlgara de nascimento (em 1941), fixou-se em França, em 1966, exactamente no momento do apogeu desta tomada de consciência estrutural. Frequentou os cursos de Barthes e de Lucien Goldmann, outro nome de proa, responsável pela socio-crítica, que, a partir do seu *Dieu caché* (1956), fizera sucesso e discípulos. Colaboradora de *Tel Quel* e de *Semiotica*, especialista em filosofia da linguagem, semiologia e psicanálise, Julia Kristeva representa de modo perfeito e eclético todas

estas tendências, que ela carrega com muita leveza para o seu romance, integrando-se na simbiose barthesiana da fusão da criação e da crítica. Mas será *les Samourais* um romance autobiográfico? De facto, a descodificação pela autobiografia salta aos olhos em cada página. O romance está axialmente organizado sobre um / cá / e um / lá /, marcadamente opositivos, que não escondem os contrastes chocantes dos espaços geo-políticos que delimitam, ou seja o espaço complexo da democracia ocidental e o espaço abafado da cortina de ferro, recentemente abatida. Olga, personagem condutora da narrativa, é uma consciência angustiada das filosofias do seu tempo e das suas limitações dolorosas. O leitor apercebe-se logo de início que o romance tem pouco para contar, quase nada para descrever e muito para reflectir. Mas não é uma tese. A experiência duma tese universitária já a fizera a Autora. Agora, através das suas personagens ficcionais, todas de recorte intelectualizante, ela oferece, em doses muito calibradas, autobiografia pura, logo exponenciada por intrincadas questões de política, de moral, de linguística, de literatura. A intertextualidade tão cara à orientação estruturalista não faz do seu romance uma longa série de colagens, porque o fio condutor é uma memória agenciada e crítica que unifica narrativamente os vários quadros estéticos e ideológicos que a Autora faz deslizar com perícia frente a um público, que terá de ser recrutado entre leitores com vocação acentuadamente intelectual, afeitos ao manejo da produção teórica dos últimos sessenta anos de reflexão estética e ideológica. O facto de vermos em algumas das suas personagens-marionettes, como Edelman, Bréhal, Wurst, Lauzan, Scherner, Stric-Meyer e Dubreuil, máscaras de pensadores como Goldmann, Barthes, Lacan, Foucault, Lévi-Strauss (aliás, sem grande preocupação de maquilhagem distanciadora), denuncia a perfeita regra do jogo romanesco kristeviano, que o título — *les Samourais* — deixa vislumbrar como uma espécie de arte marcial na descoberta do sentido da vida mediante a análise dos seus expoentes ideológicos a partir do fim da Primeira Guerra Mundial até ao momento vivencial e escritural do romance, que se desbobina no após Maio de 68. A sua graça resulta exactamente da fina ultrapassagem que a Autora faz dos ideogramas que estruturam toda a substância do tecido romanesco, inserindo, com um sentido muito equilibrado de dosagem, o metalinguístico com o autobiográfico, a reflexão política com o biografema, a mais refinada abstracção com cenas de erotismo, ora muito velado, ora orgiaco — o que demonstra que antes, durante e depois da ideologia, reina o Eros, enquanto pulsão comum a todos os mortais, mal-grado os sistemas ideológicos que o recalcam.

*Les Samourais* constitui o romance-metáfora, se não da falência dos sistemas ideológico-políticos, pelo menos da sua *mise-en-abyme*. Os / ismos /, que marcaram toda a História da Cultura europeia deste século a caminho do seu ocaso, assomam à superfície do romance, já sem qualquer espécie

de carácter apologético. Ele traça, de maneira muito original, a crónica de desencanto da geração dos anos sessenta até à actualidade, período, sem dúvida fecundo, da História das Ideias, da história política e da história literária francesa. E, se não se pode afirmar que haja por parte da Autora uma frígida neutralidade subjacente a todos estes quadros sumariamente evocados, é possível, contudo, avançar que em nenhum caso são apresentadas soluções moralizantes ou aproveitamentos oportunistas. O romance desliza numa superfície plana, sem agressões, sem diatribes, sem *parti-pris* nem preconceitos, sereno, com um ressaibo de ironia que faz com que o desencanto não se converta em pessimismo negativista. O desencanto que transparece do romance não é necessariamente um síndrome de decepção. Sendo muito rica a história ideológica do século por ele abrangida, nenhum juízo é pronunciado em termos definitivos. A História não faz saltos, quaisquer que sejam os trapezistas que a liderem. Ela é um *continuum*, com ritmos mais ou menos acelerados conforme as contorsões e as convulsões individuais e colectivas. Nenhuma mensagem, portanto, ressalta do texto para se autonomizar aos olhos dos leitores. Nem sequer se poderá falar com muito rigor num processo de intenção às ideologias, que acaba por sabotá-las. Elas valem o que valeram no tempo e no espaço onde se implantaram. E, depois, toda a ideologia é provisória. Alavanca das civilizações, a ideologia, como elas, é também mortal. Circunscreve-se num tempo e num espaço de duração mais ou menos longa, mas sempre precária e tanto mais precária quanto mais dogmaticamente se credenciar como definitiva. O romance de Kristeva, *les Samourais*, pretende abranger uma totalidade cultural que não se circunscreve nem no século XX nem no espaço geográfico francês. Envolve-o um “tempo-centopeia” que percorre continentes, que passa pelo Leste, pela China, pela América, que não esconde páginas negras da História, que não poupa a menção de fracassos colectivos. É o romance da totalidade cultural duma geração (e, por extensão, dum povo), que pensou fazer a revolução total — a revolução do desencanto que foi a crise de Maio de 1968, a qual, em virtude da efeméride bicentenarista de 89 já muito próxima, nela se projectou diacronicamente, e, num jogo de espelhos baços, côncavos e convexos, se vê (e revê) na Revolução russa de 1917. A história de Olga é uma das suas sequelas. O / *lá* / monolítico fez com que muitos eslavos tivessem vindo fixar-se em França, à procura determinada dum / *cá* / pluralista. Olga-Kristeva veio na onda que já trouxera anteriormente a Paris alguns dos seus génios literários da actualidade como Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Stéphane Lupasco. Mas, o espaço de exílio, por mais dourado que seja, é sempre, em certa medida, um espaço de asilo, mesmo quando a recusa peremptória de modelos político-culturais totalitários é compensada pela afabilidade aparente de modelos pluralistas. A bi-aculturação deixa sempre marcas indeléveis resultantes da mudança

de húmus e de humores. Quando a segunda língua se torna a primeira, fica sempre uma distância considerável entre ela e o sujeito que a fala, por maior que seja o grau da sua assimilação. É sempre um corpo estranho num organismo vivificado pela língua materna. Não é por acaso que a maior *mise en cause* da língua francesa nos últimos anos foi obra de estrangeiros como Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Kristeva embarcou, como aqueles o tinham já feito muito antes, na aventura intelectual parisiense dos anos sessenta. Ora, se por um lado a própria Kristeva é um elemento preponderante dessa mesma geração, não só pela sua identificação com ela, mas também pelo protagonismo que nela própria exerceu, por outro, em virtude da sua consciência dupla dum / cá / e dum / lá /, que serve de *pivot* à narrativa, marca a sua distanciação afectiva, que lhe permite a distanciação estética e ideológica. Contrariamente à *démarche* de Philippe Sollers, Kristeva não procura o *décalage* entre o texto e a ideologia, mas faz dele o seu nervo condutor. Ela vê a crise existencial e ideológica da sua geração refugiando-se confusa entre um 'gauchismo' céptico (asséptico?), resvalando para um anarquismo intelectualmente poético, mas sociologicamente inconsequente, hesitando em lançar-se, nas horas de menos apatia, nos braços de ferro dos partidos comunistas, mais ou menos ortodoxos, em jogo sujo de estalinistas e revisionistas. Ou então no sonho-pesadelo mais recente e geneticamente mais puro dum *Maoísmo* de proveta, última esperança decepcionada e longínqua, mal amanhado com as forças do taoísmo e do budismo, que se reclamam basicamente duma sabedoria ancestral que prega a anulação da actividade exterior, e nos quais o alporque do Marxismo esteriliza os seus princípios sagrados de individualismo matricial.

Com a desagregação dos sistemas comunistas, após a legendária e simbólica queda do Muro de Berlim, com o desabar aparatoso das filosofias marxistas que lhes forneciam o suplemento teórico (que congelou no próprio engendramento da práxis política), o romance *les Samourais* ganhou no novo contexto sócio-político internacional a força política duma vertigem e o prazer estético duma volúpia. Mais do que uma profecia, este romance é a constatação da impotência ou da má consciência das ideologias enquanto via de salvação individual e colectiva. Mas o que fica em compensação da sua queda? Resta a harmonia dos corpos, resta o Eros em expansão. Resta o *Thanatos*, vírus de morte. Porque a Ágape foi uma procura (inglória?) do Cristianismo que modelou esta Europa bi-milenária, sem ter resolvido nenhum dos seus problemas essenciais. Mas, o Eros, sem espiritualidade, é reducionista. As revoluções culturais não são possíveis porque os mitos, se morrem, morrem apenas de morte natural, deixando que das suas cinzas outros nasçam como Fénix eternizada. Sinteuil, companheiro de Olga, é o princípio do inconformismo nesta hora da decadência das ideologias salvíficas. Cédric apresenta-o como namorado

dos comunistas, enquanto Heinz sustenta que ele é preferentemente um surrealista. Olga, por seu turno, acrescenta que ele é também futurista. O Surrealismo na política foi o grande equívoco de Breton e do seu grupo de seguidores e dissidentes. É exactamente neste espaço de incidência das vanguardas que começa o romance kristeviano. Um dos capítulos mais contraditórios da história das vanguardas é o dos Surrealistas, adeptos da revolução cultural, que não distinguiram que a Revolução de 17 era no seu mito infecundo de felicidade pela colectivização dos meios de produção a negação mesma do imaginário cultural dos povos. A revolução cultural surrealista era um apelo à revolução total: política, moral, religiosa, filosófica. Os poetas modernistas russos começaram por se julgar associados naturais da Revolução diz a personagem Cédric — e foram terminar nos campos de concentração. A Revolução de 17 foi anti-poética, porque totalitária. A revolução surrealista de 24 foi essencialmente poética. Valorizando corredores do psiquismo humano que o Marxismo subestimava ou pura e simplesmente recusava, os Surrealistas trouxeram contributos preciosos para a história do pensamento e do imaginário. A valorização da loucura, a exploração sistemática do onirismo de profundidade, a exacerbação da imaginação sem fronteiras, o humor negro, o Eros desagrilhoado, o *hasard objectif* como princípio da irracionalidade da vida e da narração, a metaforização original fugindo à galeria das imagens estereotipadas de séculos de retórica grega, latina, clássica, barroca, romântica e realista, deram à *démarche* surrealista uma profundidade que não atingira nenhuma outra vanguarda deste século. A sua escrita automática enquanto transcrição do pensamento mais profundo, enquanto mergulho no subconsciente onde os processos afectivos se organizam não lógica, mas analogicamente, num jogo arbitrário de livres associações, numa fuga ao tempo cronológico e ao espaço geométrico dimensionador, pôs frontalmente em cheque o discurso tradicional assente sobre os princípios da causalidade e da finalidade, que alimentavam a lógica da não-contradição. Não se assumindo como uma filosofia sistematizada, o Surrealismo, foi, de entre as vanguardas, aquela que rejeitou, de forma mais global, todos os maniqueísmos e dualismos, acreditando ser possível atingir a fusão dos estados, aparentemente contraditórios, de sonho e de realidade. Jamais o real foi tão ambicioso ao postular a ultrapassagem do realismo mimético, em busca do *surréel*, que, sem excluir o real realista, o envolve, o alarga e o dimensiona em termos de profundidade até então, pelo menos teoreticamente, nunca com tanta minúcia formulada. A recusa do reino da lógica, de Saint Thomas a Anatole France, a paródia do psicologismo à Paul Bourget, permitiram ao Surrealismo a busca original do insólito percebido já não como uma derrogação das leis da natureza, mas como a descoberta do maravilhoso, já não resultante de mitologias codificadas, mas da descoberta individual do quotidiano surpreendido nos

seus actos de sentido mais banal. Compreende-se, pois, que Kristeva tenha começado a sua interpelação às vanguardas por referências, ainda que de passagem, ao Surrealismo. Ele apresentara-se como uma saída de higiene mental para uma geração de jovens intelectuais perturbados pela hecatombe da Primeira Guerra Mundial, desacreditados do discurso político incapaz de estabelecer plataformas de entendimento comum entre os homens e as Culturas. Ele não se limitou a seguir na pegada do dadaísmo destruindo a Literatura enquanto instituição de Belas Letras, mas discutiu o conceito e a relativização do conceito de obra-prima, os conceitos de beleza e de fealdade, pôs em causa o conceito tutelar de Autor, lançou a subversão nos géneros e nos códigos narrativos e dramáticos, varreu a técnica do *trompe-l'oeil* do Realismo/Naturalismo levada ao zénite por Zola. Para os Surrealistas, o Realismo era, pela sua pretensão de tudo abarcar, a forma mais inacabada para atingir a totalidade do real, sempre muito mais complexo do que aquele que alcança a atitude positivista e redutora que permitem a narratividade e a descritividade do discurso naturalista. O real verdadeiro é sempre invisível para os olhos. É nas projecções fantasmáticas do sujeito que se encontra o real mais profundo. As miragens são uma situação-limite do real. Compreende-se que os Surrealistas tenham sido freudianos; entende-se ainda melhor que o marquês de Sade, considerado como um freudiano *avant la lettre*, surja, por várias vezes, no fio do romance *les Samourais*, a marcar esta relação intertextual de radicalismo, de provocação, de desregramento dos sentidos. Todos os cultores do irracionalismo e do erotismo são longínquos antepassados dos Surrealistas, que reagem contra os ancestrais parâmetros maniqueístas de distinções como corpo/alma, bondade/maldade, beleza/fealdade. O **Segundo Manifesto** di-lo sem tergiversações:

*"Les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition; la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel. C'est l'homme qui a introduit la beauté dans le monde. Pour produire du beau, il faut s'écarter le plus possible de la réalité".*

Os Surrealistas foram, de facto, questionadores do real procurado em áreas que o Marxismo ortodoxo só poderia considerar como terrenos de alienação contra-revolucionária, resultante de idealismos efeminados.

Donde se infere que o namoro entre o Surrealismo e o Comunismo só poderia resultar num casamento *contra natura*. E, muito embora, André Breton, se tenha defendido galhardamente da acusação de que o Surrealismo era na sua base teórica 'anticomunista e contra-revolucionário', na realidade, o himeneu entre ambos só era possível por estratégia de conveniência num período histórico ainda pouco clarividente. Era o que lhe dizia Michel Marty:

"Si vous êtes marxiste, vous n'avez pas besoin d'être surréaliste". De facto, o materialismo histórico servia de referência ideológica aos Surrealistas enquanto plataforma filosófica duma totalidade procurada na base do pensamento hegeliano, que lhes permitia escapar facilmente ao cientificismo positivista do Século XIX. Mas Breton apercebera-se ele próprio dos limites do materialismo histórico e do Marxismo. Em causa, estava o dogmatismo duma teoria que se julgava apodíctica e científica, base teórica para todas as revoluções culturais e políticas, com tendências para se converter em discurso monolítico e acriticamente laudativo do poder revolucionariamente constituído e logo divinizado. Ora, a alquimia do verbo era a *alma mater* do Surrealismo, incompatível, pois, com o discurso do poder que fazia do Marxismo a primeira experiência laboratorial no comunismo russo, simultaneamente prógono e epígono de todos os outros. O materialismo dialéctico enquanto teoria do conhecimento trazia no seu dogmatismo o vírus da sua auto-desagregação. A busca da verdade filosófica, a demanda da sabedoria não se poderia realizar pela violência dum sistema que se revelou rapidamente repressivo e depurador. Os extremos ideológicos também se tocam e Estaline e Hitler tinham ambos o diabo no corpo, usando métodos idênticos em ordem à prossecução de fins diversos. A promessa de Trotsky de "conquistar para todos os homens o direito, não somente ao pão, mas à poesia", objectivo realizável numa sociedade sem classes por homens com classe, releva da mais embaladora utopia, que a aproxima do pensamento poético e político dos Surrealistas, pelo menos na medida em que toda a utopia é uma construção onírica. Imagine-se, por hipótese, o advento duma sociedade delineada a regra e esquadro com uma planificação económica perfeita. Uma cidade esplendorosa de luz como aquela que Eugène Ionesco traçou em *Tueur sans gages*. Eutopia, atopia e utopia, essa cidade transformou-se num pesadelo insuportável, porque um monstro (a Morte) atacava impiedosamente e estrangulava seres inocentes, que viviam confortavelmente instalados na abundância e no luxo. Uma sociedade harmoniosa em planificação económica, composta por homens livres, sem violências rapaces, sem *stress* de sobrevivência, sem párias nem castas, a ser possível e desejável ou desejada, teria de enfrentar-se com a sempre angustiante e inadiável problemática do Amor e da Morte, que o Marxismo, tentou silenciar, mas nunca conseguiu, porque passa por aí a definição primeira de ideia de felicidade terrena, que ele ansiosamente afirma procurar. Os Surrealistas, cantores do amor e fazendo humor negro sobre a morte (para a esconjurar?), sentir-se-iam cerceados no seu culto da imaginação exacerbada, do fantástico inverosímil, se tivessem de se submeter ao puro reinado da lógica férrea, que o Marxismo rígido lhes imporá. Tentaram, pois, apanhar o comboio já em marcha da Psicanálise, que curiosamente nascera quase ao mesmo tempo que aquele, com certeza que não por mero acidente

da História da Cultura. O Marxismo ortodoxo rejeitava aprioristicamente uma pretensa ciência de análise do inconsciente individual e colectivo, dos seus traumas, dos seus complexos, assentes sobre mitos, que codificaram grandes medos da humanidade. Em contrapartida, os Surrealistas viram na Psicanálise freudiana, com algumas ressalvas, o complemento directo do Marxismo, capaz de preencher algumas das suas lacunas mais patentes. Ciência e terapêutica, o comunismo soviético via-a como a patologia clara duma burguesia tragada pela própria voragem duma sociedade economicamente doente, em consequência da injusta distribuição dos bens de produção, causa comum de todos os males. Não faltou quem simplistamente a classificasse como a bruxaria dos tempos modernos. Por esse motivo, no seu "Discours au Congrès des Ecrivains", em 1935, André Breton corrigiu a mão de Marx, ao concluir: "'Transformer le monde', a dit Marx; 'changer la vie', a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre n'en font qu'un". Para Breton, a arte revolucionária não se compadece com palavras de ordem e de propaganda política. A arte renega-se a si mesma quando se transforma em mero eco político. O realismo socialista foi, de facto, a forma mais empobrecedora e perigosa da arte do seu tempo. A arte é afirmação da individualidade criadora, de irracionalismos à solta, que não constroem nem destroem o homem *oeconomicus*, embora com ele estabeleçam relações de vários tipos e de várias naturezas. Entende-se melhor neste contexto o texto surrealista intitulado "Du temps que les Surréalistes avaient raison", de 1935, data importante de reflexão política do Surrealismo, que, já na posse de todos os dados da grande depressão económica mundial em marcha e já mais conhecedor da verdadeira realidade sociológica soviética, pressentia que uma nova hecatombe pairava sobre as nações. Eles foram a consciência mais aguda da Primeira Guerra Mundial e emergiram dela apostados numa outra forma de realidade social e política que haveria de ser conseguida sobretudo mediante uma revolução na Poética que suprimisse as velhas e inultrapassáveis contradições, mais retóricas do que vitais, que estavam na génese de todos os maniqueísmos conducentes à violência e ao extermínio maciço. A revolução surrealista tinha sido inconsequente no seu desejo de neutralização da religião e da moral burguesa consideradas como a fonte de alienação, impedimento primeiro da verdadeira revolução cultural. O seu projecto era já nessa data uma evidente frustração. Estava-se nas vésperas da Guerra de Espanha, palco de confronto ideológico de fascismo e comunismo, dois extremismos maniqueístas que Picasso fixou no seu apocalíptico quadro da Guernica. O Surrealismo com a sua dose fortíssima de utopia social, com os seus apelos à leitura e descodificação do subconsciente irracionalista, com o seu humor negro face ao trágico da História e da vida, com a sua evasão nas asas da imaginação como rainha de todas as faculdades na esteira de Baudelaire, confrontou-se, espantado,



com a trágica realidade dum fatalismo histórico da humanidade, que, em ciclos de ocorrência matematicamente previsíveis, se massacra e aniquila, sem esperar que os flagelos naturais de pestes, epidemias e outras hecatombes desempenhem o seu papel catártico de purificação da espécie. O Surrealismo, enquanto atitude essencialmente estética e reflexão cultural aprofundada, tornou-se, pela sua expansão internacional, uma força importante entre os Modernismos do seu tempo. Mas os Surrealistas perderam a voz perante o novo descalabro moral da Europa. O Governo de Vichy, colaboracionista, por medo ou estratégia, em breve proibiria a publicação da *Anthologie de l'humour noir* e de *Fata morgana*. Breton, Eluard, Aragon lutaram até ao fim da suas existências por um ideal estético e político que o tempo se encarregou de catalogar nos movimentos de vanguarda já extintos. Coincidência curiosa (ou *hasard objectif?*), André Breton morre em 1966. Estávamos a dois anos apenas dessa frenética crise de consciência francesa em Maio de 68. Ainda, em 1960, Breton assinara como cabeça de lista o Manifesto dos 121 "droit à l'insoumission". Em 1952, ele polemizara com Albert Camus a propósito da revolta. Agora, novos /ismos/ surgirão a atestar uma busca incessante de renovação poética e cultural, que corresponde a forças endógenas de adaptação ao meio. É claro que não se deve pedir mais à História da Cultura do que aquilo que ela em determinada época pode produzir. E o Surrealismo, movimento estético de vanguarda, conseguiu internacionalizar-se e marcar indelevelmente as Literaturas do seu século, que ele atacara enquanto instituições anquilosadas, incapazes de se renovarem, depois da grave crise do *soi-disant* perfeccionismo do Realismo/Naturalismo. Ele cumpriu em boa parte um dos seus grandes objectivos que consistiu em libertar a linguagem literária das peias que a atavam a um realismo demasiado referencial, captado ao nível das estruturas de superfície, que não explorava vastas zonas do psiquismo humano, até então praticamente vedadas às Belas Letras. A escrita automática, o *hasard objectif*, o humor negro, o amor sem entraves nem censuras, brotando das pulsões libidinais mais fundas do sujeito, a imaginação sem paradigmas, libertaram a linguagem, que se assumiu a si própria como primeiro motor dessa mesma libertação. O Verbo fugiu à verborreia retoricizada e uma catadupa de metáforas originais renovaram a retórica multissecular. O Surrealismo foi, sobretudo, uma revolução na linguagem literária, que rasgou fronteiras virgens, descobrindo belezas inauditas nas turbulências da fealdade tradicional. Enquanto teoria literária, o Surrealismo vingou como apoteose do Verbo libertador de todos os determinismos pelo escândalo, pela revolta, pelo humor enquanto inacomodação convulsiva a uma realidade sociológica que não dava, de modo nenhum, a imagem brilhante da grandeza moral do homem e da sociedade, que não cabiam nos espartilhos duma moral considerada castradora. O Surrealismo exigiu, no entanto, demais a si próprio

enquanto teoria duma nova salvação do homem, enquanto filosofia da revolução radical no pensamento e nos costumes. Como o Marxismo, propôs-se uma sociedade sem antagonismos, ultrapassando-os pela criação dum estado de espírito de *surrealidade* atingível ao nível da escrita, mas não ao nível do vivencial quotidiano. Foi, por conseguinte, mais uma utopia. E, como todas as utopias que miticamente se projectam nas origens paradisíacas da civilização judaico-cristã, o seu impacto sociológico foi de alcance reduzido. Primeiro, porque o Marxismo artificialmente exibido como pano de fundo do novo sistema colectivista soviético via os Surrealistas como burgueses impotentes e incapazes de passar do estado de revolta da linguagem à revolução definitiva — a do proletariado. O Surrealismo era visto do outro lado de / lá / como uma *rêverie* duma burguesia desencantada com a imagem das sociedades industrializadas que ela própria criara. Segundo, porque a depressão económica mundial que desembocaria na Segunda Grande Guerra e a fratricida Guerra Civil de Espanha, com a derrota esmagadora dos vermelhos, denunciava a inoperância do novo modelo cultural preconizado pelos Surrealistas. O real realista estava ali, de novo, manifesto aos olhares pasmados dos Surrealistas impotentes. Os vanguardistas russos eram, para cúmulo, sucessivamente eliminados pelo sistema. *Le Retour de l'U. R. S. S.*, de André Gide, em 1936, foi o rebate de alerta para a violência intrínseca do sistema comunista. As contradições internas começaram a multiplicar-se. Os surrealistas franceses nunca se curvaram ao jugo aberrante do realismo socialista. Seria lançar às urtigas todo o aparato teórico do seu movimento poético. O Partido Comunista francês, esse acolheu vários deles, como Louis Aragon e Paul Eluard, mas com um olhar pisqueiro de suspeição no tocante à sua capacidade de ortodoxia. E, depois os comunistas russos também não puderam perceber a importância terapêutica da Psicanálise, na medida em que toda a conduta excessivamente individualista brigava com o colectivismo massificador. A Psicanálise apresentava-se-lhes como uma alienação para uso exclusivo duma classe culta e endinheirada, roída pelo tédio causado pela saturação da posse e da fruição dos bens da revolução industrial. Numa palavra, o Surrealismo, ao cruzar-se acomodaticamente com a Psicanálise e o Marxismo, enriqueceu, sem sombra de dúvida, o seu programa de análise poética, cultural, moral e política, sem as quais teria laborado no vácuo, mas abriu, ao mesmo tempo, brechas enormes de contradição, resultantes de casamentos de circunstância com duas das ideologias mais em foco do seu tempo, que não aceitaram pacificamente as leituras e adaptações que os Surrealistas fizeram delas.

Voltemos, porém, a *les Samourais*. A câmara ideológica deste romance enfoca, de seguida, outro movimento filosófico e literário que surge com o desencadear da Segunda Guerra Mundial: o Existencialismo. A Autora

não se propôs, é evidente, uma análise concatenada dos movimentos estéticos referidos. Não lança, como, aliás, também o não fazem as várias Histórias da Literatura, nenhuma ponte entre o Surrealismo e o Existencialismo para estabelecer eventuais linhas de continuidade e de ruptura. O Surrealismo não estava ainda oficialmente extinto (pelo contrário, estava ainda muito operante), quando circunstâncias terríveis de beligerância generalizada fizeram surgir nova crise de consciência, que, em França se exprimiria por uma nova postura filosófica, conhecida pelo nome de Existencialismo. Se os Surrealistas tinham atacado as Belas Letras e as Belas Artes, que mitificavam autores e consagravam génios; se Artaud, surrealista recusado por não ser suficientemente ortodoxo na sua *mise en scène*, preconizara o fim das 'obras-primas', o período que medeia entre 1940 e 1965 representa em França um pôr em questão já não tanto da natureza, mas da verdadeira função da Literatura. Saint-Exupéry, condensando a problemática global deste questionamento sociológico dirá que a "linguagem é a fonte de todos os mal-entendidos". Se a Natureza não faz saltos, a História da Cultura, com os seus fôlegos e os seus ritmos mais ou menos regulares, também não faz piruetas. É, pois, legítimo perguntar: do Surrealismo ao Existencialismo, que pontos de contacto? Pergunta talvez incómoda para os gostos de sistematização a qualquer preço. Muitas obras que irão alcançar grande sucesso a partir do fim da Segunda Guerra Mundial foram escritas antes do seu começo. Assim e para exemplo, *l'Envers et l'Endroit*, de Albert Camus, datado de 1937 e *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre, que foi publicada em 1938 —, parecem sugerir a conclusão fácil de que o Existencialismo e as filosofias do absurdo não foram uma resposta pura e simples à situação trágica da Ocupação e da Resistência, embora estas tenham contribuído, de maneira decisiva, para exacerbar as contradições históricas, sociais e morais que a atmosfera do Existencialismo sociologicamente reflecte. Kristeva apenas refere que Edelman se metia permanentemente com o Existencialismo "em defesa da razão dialéctica revista e corrigida pela experiência de Pascal, pela alienação, pelo Novo Romance". O processo irónico é transparente, ao fazer um conglomerado de elementos tão heterogêneos. Os Surrealistas acreditaram fielmente no triunfo do Verbo em liberdade. Acreditaram que ele redimiria a humanidade, impedindo hecatombes como aquela de que tinham, muito jovens, acabado de sair. Recusavam a metafísica como solução vital. Os Existencialistas fazem uma reflexão aturadamente metafísica e desconfiam da capacidade salvífica e libertadora da palavra. Ao optimismo surrealista sucede um pessimismo de descrença existencialista. Se, para os Surrealistas, o mundo libidinal é um oceano de sentidos, à espera da sua vez de se libertarem pela fuga à dupla censura do ego e do super-ego, para os Existencialistas, o mundo é um absurdo e um inferno. Todavia, um traço comum reúne estes dois movimentos

estéticos e filosóficos: a recusa da visão essencialista e providencialista da História e da Sociedade. O homem está ainda por definir e novos humanismos são possíveis. Se o Existencialismo se reclamou como um humanismo integral pela boca de Sartre, também os Surrealistas, ainda que o não proclamem abertamente, até porque não foram atacados nesse domínio como os Existencialistas, consideraram que o seu movimento era profundamente humanista, ao alargar as possibilidades de definição do homem afirmando o seu direito ao inconsciente e ao sonho, mais compensadores do que o produto esclerosado da razão omnipresente, normativa e empobrecedora. O Surrealismo foi monista; o Existencialismo não quis tentar a síntese, limitando-se a constatar os dualismos em presença que irracionalmente se afrontavam numa guerra de morte. Para ele, não é o inconsciente, esse espaço anárquico da plenitude dos sentidos possíveis, que rege a vida, mas o absurdo cristalizado nos mitos de Sísifo e de Prometeu agrilhado. Para os Existencialistas, não é possível o recurso ao humor negro numa época histórica em que estavam em jogo os valores fundamentais de sobrevivência. E, nesta dança macabra do Bem e do Mal, em que a neutralidade se apresentava como criminosa, naquela subversão total dos valores que a guerra engendrara, o sentido da vida e da História parecia ter-se ausentado definitivamente. *Absurdo* era, nesta altura, o conceito-chave para traduzir o impasse das relações internacionais e a degradação das relações de convivência entre os homens, particularmente os franceses, esmagados pela bota de ferro nazi. Os Existencialistas foram, numa primeira fase, pessimistas, porque uma das linhas de força desta nova filosofia é a abdicação, que poderia conduzir, em última instância, ao suicídio, que, em razão de hipnoses colectivas e exacerbamentos de estados alucinatórios, chegou a constituir, por outras razões, um perigo real para os Surrealistas. Não vale a pena viver, se a vida é uma paixão inútil. Mas, esta tentação niilista foi rapidamente compensada pela necessidade premente de subsistência individual e colectiva. A relativização dos valores, que já os Surrealistas afirmaram e praticaram de modo ostensivo, impôs-se agora com mais coerência e sistematização. Nada é definitivo; tudo é provisório quando se vive depressivamente uma guerra à escala mundial. O Existencialismo, remando contra o escolasticismo que cedo e abusivamente se confundiu com a filosofia ocidental das essências, com a civilização cristã, proclamou, com arreganho, o primado da existência; sobre o primado da essência, que o homem é o construtor da sua própria moral (que não se encontra dogmaticamente definida, uma vez por todas, em receitas ao alcance de todos); que a moral é sempre uma *moral de situação* que acaba por definir as regras do jogo e o jogo das regras. A derrota francesa, a tragédia quotidiana da Resistência e da Colaboração, o apelo constante para valores comuns em nome dos quais os dois campos inimigos se massacravam, o

espectro permanente da traição, da denúncia, da morte, o maquiavelismo satânico da beligerância, esgrimem a bandeira do *absurdo* das relações humanas em situação-limite, originando, por outro ângulo, uma paixão absoluta de liberdade. Hiroshima marca o fim da guerra, mas levanta novos problemas morais de desintegração do planeta. A desintegração do sujeito ao nível romanesco e teatral não se faz esperar como metáfora desse novo pesadelo histórico. A crise de negatividade de consciência avoluma-se e a filosofia, pondo em causa a ontologia clássica do tomismo ao cartesianismo, dava lugar à dialéctica da negação. O paradoxo não é já um empecilho para a lógica da contradição, mas sinal assumido da impotência da lógica que até então privilegiara o Ser, o Absoluto, quando, agora, revelava preferentemente o Nada. Como Antonin Roquentin, herói de *la Nausée*, Sartre, papa do Existencialismo como André Breton o fora do Surrealismo, mantém-se desconfiado em relação às correntes e ideologias mais em destaque no seu tempo, mais concretamente o Surrealismo, o Marxismo e a Psicanálise, preferindo tentar a elaboração da moral do homem só. Sem pretender construir um sistema filosófico consequente e coerente no seu todo, servindo-se duma linguagem abstractizante, Sartre, que gostaria ele próprio de ser um misto de Espinoza e de Stendhal, como ele próprio confessou, optou pela fusão da Filosofia com a Literatura, atingindo não apenas um público especializado, mas maximalizando o número dos seus leitores pela divulgação filosófica do Existencialismo mediante o romance e o teatro, em que o casamento entre a ideologia e o estilo se faz sem contorções forçadas. Os textos filosóficos propriamente ditos como *l'Être et le Néant* e *Huis clos* ilustram-se e explicitam-se mutuamente. O investimento filosófico textual não mata a literariedade polissémica dos textos romanescos e dramáticos. *Le Diable et le Bon Dieu* e *Les Sequestrés d'Altona* são um exemplo vivo de peças de perfeito entrosamento do código filosófico com o código poético, mensagens explícitas e explicitadas para uma plateia que se sentia ela própria jogada (e julgada), porque testemunha vivencial do ambiente concentracionário da Ocupação/Resistência/Libertação. Durante mais de vinte anos, Sartre dominou a cena francesa e mesmo mundial com peças, que, do ponto de vista estrutural, não sendo inovadoras, conseguiram habilmente fazer passar uma filosofia, sem que a ideologia e a arte se aniquilassem uma à outra. Como o Surrealismo, também o Existencialismo não conseguiu renovar a dramaturgia. Sartre recusou o teatro de caracteres, de inspiração psicologista e realista, propondo em sua vez um teatro-cerimónia, com personagens em situações-limite. Com um jogo de espelhos sincrónico e diacrónico, a história do passado combina-se com a do presente mais chegado. A crise de negatividade é, não obstante, compensada com o *élan* dum empenhamento solidário para reconstruir a cidade dos homens. O *Qu'est-ce que la Littérature?*, *Les Temps modernes*

e *Situations* lançam apelos solidários de compromisso. Urgia reconstruir um país rasgado pelo nazismo. Urgia reatar uma sociabilidade desfeita. Infelizmente, o após-guerra não se tornaria esclarecedor. A ânsia de liberdade, o projecto da sua busca angustiada mesmo nas náuseas da História transformaram-se no lado positivo e empreendedor do Existencialismo. Sartre nunca foi um metafísico e também não poderá ser rotulado com a etiqueta generalizadora de materialista. O seu ateísmo não assenta em razões teológicas, mas morais. Fenomenologista na pegada do seu mestre Husserl, Sartre propusera-se demonstrar que a metodologia marxista e psicanalítica, a que se tinham colado, de passagem, os Surrealistas, não podiam conduzir à experiência da liberdade de escolha de projecto. Sartre considerava que o Marxismo contemporâneo não era suficientemente heurístico e tendia para a mecanização de modelos analíticos muito inacabados. Embora alguns dos chamados *novos-filósofos* o tenham acusado de não ter revelado ao Ocidente os crimes hediondos do Estalinismo, o ataque é gratuito e de má fé. Também ele não conhecera a tempo a extensão da tragédia. Como existencialista, Sartre não podia aceitar o Marxismo tomado como panaceia universal. Ele tinha, por outro lado, a percepção exacta de que o Marxismo era, por excelência, a ideologia galvanizadora do seu século. Ao fim e ao cabo, o mesmo sentimento que tiveram os Surrealistas e que os fez embarcar nessa aventura perigosa. Se a peça de Sartre, *Nekrassov*, escrita e representada contra o anti-comunismo primário, deixou pressupor que o seu autor não passava dum cripto-comunista e se *les Mains sales*, que opõe o idealismo revolucionário de Hugo ao realismo de Hoederer, foram consideradas como uma *charge* hostil ao regime soviético e se *la Putain respectueuse* revela o drama da superpotência que são os Estados Unidos, incapazes de resolver o problema endógeno do racismo, se *les Sequestrés d'Altona* estabelece uma relação entre a Alemanha nazi e a França da guerra da Argélia, o toque existencialista dado a todas elas afasta o seu autor do didactismo brechtiano muito mais enfeudado ao Marxismo. O teatro sartriano situado entre o grotesco e o sublime apresenta-se, não como a apologia de um sistema ideológico ou político, mas como a tragédia da liberdade face à tragédia da fatalidade. As suas personagens são colocadas no jogo cénico em situações-limite pela mão omnipresente do autor, com tentações de violência e de negatividade. São personagens esquemáticas e excessivas: militantes, aventureiros, revoltados e submissos, mistificadores e mistificados movimentando-se num espaço claustal (cidade fechada ou cercada, inferno, prisão, refúgio). Como escreveu com muito acerto G. Idt, *Huis clos* é o modelo mais consumado desse "Grand Guignol métaphysique", em que três criminosos se descobrem no inferno, onde cada um pelo seu olhar e pelo seu julgamento serve de carrasco aos restantes. Se, na verdade, o teatro

é para ser representado e não para ser lido, o facto é que o teatro de Sartre foi e é muito mais lido do que representado, porque ilustra da maneira mais nítida as suas concepções filosóficas abstractamente definidas nos seus ensaios teóricos; de abordagem mais complexa. E, se o Surrealismo não quis ser nem foi uma escola (embora os **Manifestes** e textos adicionais tenham, no seu conjunto, mais sistematicidade do que os textos teóricos do Romantismo e do Naturalismo), o Existencialismo, esse nunca conseguiu a unificação mínima dos seus adeptos. O caso mais flagrante foi o de Albert Camus e de Sartre, muito cedo incompatibilizados por divergências de princípios e de métodos, eles que foram as vozes mais autorizadas dessa nova filosofia da existência, que implicava uma postura estética original. Albert Camus inocula também as suas ideias filosóficas em peças de teatro como *Calígula* e em romances como *l'Etranger*, *la Peste*, *la Chute*, que constituem, por vontade expressa ou por coincidência de temática obsessiva, verdadeiras ilustrações dos seus dois ensaios filosóficos, que são *Le Mythe de Sisyphe* (1942) e *l'Homme révolté* (1951). Foi, curiosamente, este último ensaio que Sartre recebeu com muitas reservas e acabou por provocar uma violenta diatribe que levou à ruptura definitiva estes dois pilares desta tendência filosófica do após Segunda Guerra Mundial. Como para Sartre, também para Camus, o absurdo não é um mero ponto de entrada no labirinto, mas a confrontação entre o apelo humano e o silêncio 'déraisonnable' do mundo. A sua reflexão cultural sobre as matrizes judaicas e gregas da filosofia ocidental e a sua admiração pelo sentido da medida olímpica para atenuar o sentido do exílio congénito no Cristianismo impediram que o seu absurdo fosse tão angustiante como o de Sartre. O Existencialismo camusiano (se é que se trata dum verdadeiro Existencialismo), faz-se contra a História. O tempo não existe para o *homem absurdo*. A sucessão em História não é pertinente, porque a vida é feita de instantes. O trágico existe, mas não é fatalista. Se Camus apela para Sísifo e Prometeu, é porque eles estão fora da História e representam ao mesmo tempo a culpabilidade inocente, que será tema predilecto para o romancista de *la Peste*. Sendo assim, o 'engagement' camusiano, aliás, muito diferente do de Sartre, converteu-o na má consciência dos intelectuais comprometidos. Aprovou e desaprovou a depuração que se seguiu à Libertação, manteve-se calado na questão argelina. No seu *Discours de Suède*, com que assinalou a aceitação do Prémio Nobel da Literatura, em 1957, retomará o tema pascaliano do *embarquement*, desenvolvendo-o e alargando-o num sentido essencialmente ético e moral, em que afirma que a arte não é um gozo solitário, para concluir que estamos todos *embarcados*, não para refazer o mundo, que perdeu irremediavelmente a sua inutilidade, mas para evitar que ele se desagregue completamente. Para Camus, a neutralidade é impossível na aceleração da História dos últimos tempos. A saída do

labirinto do absurdo far-se-á pela tríplice arma da revolta, da liberdade e da paixão. Da revolta e não da revolução, porque, segundo ele, em *l'Homme révolté*, todo o revolucionário acaba por se converter em opressor ou em herético. Camus busca ingenuamente a pureza primitiva do homem, fugindo às armadilhas ideológicas da História para reconstruir a sua integridade moral. Nesta procura sempre perturbada pela presença avassaladora da morte, o escritor afirmar-se-á sobretudo como testemunha da liberdade e consciência lúcida do seu tempo, emprestando a sua voz àqueles que não sabem ou não podem falar.

Também Merleau-Ponty, figura de proa do Existencialismo francês, desempenhando papel de relevo na direcção de *les Temps modernes*, até ao momento em que também ele rompeu com Sartre, vem patentear a fragilidade do Existencialismo, que nunca atingiu um mínimo de consenso unificador. A sua teoria do 'corps propre' que mostra a relação perceptiva como um *engagement* da consciência no mundo e faz da sensação um estado simultâneo de conhecimento e de acção, alimenta uma concepção filosófica que rejeita toda a referência metafísica e se empenha em surpreender o homem na sua finitude concreta, inserido no mundo pela percepção. A intelecção do mundo e dos outros faz-se por intermédio do 'corps propre'. O homem encontra-se permanentemente em situação e não há fuga possível, pelo que se torna imperativa a descoberta da infinidade de perspectivas possíveis e de soluções morais que abranjam a complexa condição humana. A dissensão entre Sartre e Merleau-Ponty explica-se pelo facto de este último se ter sempre recusado a abandonar a 'filosofia do entendimento' em favor da filosofia da razão dialéctica. Do seu *les Aventures de la dialectique* se desprende uma pluralidade de planos e de ordens que se inscrevem num humanismo polifacetado, que evita todo o dogmatismo, quer se trate dum dogmatismo revolucionário ou conservador e, que deixa em cada situação específica uma gama muito variada de soluções, que tem em devida conta a complexidade de interesses, e toma por princípio orientador a 'Tolérance éclairée'.

O Existencialismo, apesar da diversidade das suas vias, ofereceu uma originalidade filosófica que não teve a acompanhá-la uma inovação estética e escritural. Globalmente considerado, ele desenvolveu-se pelo investimento reflexivo sobre a origem e a função da palavra, salvaguardando sabiamente a individualidade da pessoa humana face à massificação e à lavagem ao cérebro ideológica. Entre o solitário e o solidário, a personagem existencialista engendra as suas próprias regras de existência que os vários autores querem que sejam tudo ou nada. Viver não é subsistir. E lutar num conflito permanente de liberdades afirmadas entre a identidade e a alteridade. A personagem Edelman, pela boca de Julia Kristeva, delimita perfeitamente a situação: "É impossível a gente desinteressar-se do mundo, é impossível



a gente encontrar descanso no mundo”. Sísifo, sempre renovado, renascendo teimosamente em cada acto humano. Por isso, a mesma personagem, escande: “O homem precisa de uma totalidade — Deus, Futuro, Estrutura, Outro (chama-lhe o que quiseres que vem a dar no mesmo) — em cuja existência há que apostar...”. Para Edelman, os conceitos recobrem-se e as ideologias e as metodologias face aos grandes enigmas da vida acabam por se equivaler. Lucien Goldmann não está directamente nomeado no romance, mas assoma à superfície textual da réplica daquela personagem. A referência explícita ao conceito de ‘totalidade’ e ao jansenismo de Port-Royal, por ele estudado, implica-o e trá-lo à liça. A relação entre literatura e sociedade sempre interessara espíritos como Marx, Lenine, Plekhanov, W. Benjamin, Adorno, Althusser, Luckács e Macherey. Na senda traçada por Luckács, Goldmann construiu a sua Sociologia da Literatura em torno da categoria de ‘totalidade’, em que parte da ideia de que uma obra literária é um todo monossémico e, portanto, traduzível em linguagem conceptual, em ordem à descoberta da sua estrutura significativa ou mental, sendo essa mesma estrutura que dará contas da quase totalidade do texto. Foi esta metodologia designada pela crítica com o nome de estruturalismo genético, desenvolvida na sua obra-chave *le Dieu caché*, publicada em 1956. A estrutura significativa determina-se em relação a uma estrutura globalizante, a que ele chama a visão do mundo, associada a um grupo social determinado. A visão do mundo pode explicar-se em relação a estruturas sociais mais vastas. O seu modelo operatório construiu-o Goldmann a partir da análise dos *Pensées*, de Pascal, e do teatro de Racine, ligando a visão pascaliana aos aspectos trágicos da teologia rigorista dos Jansenistas e à precaridade da *noblesse de robe* no regime da monarquia absolutista. Compreende-se que Kristeva tenha insistido, em múltiplas alusões, nesta corrente crítica, que, no fundo, implica uma vez mais, como o Surrealismo e o Existencialismo, uma definição de posicionamento, embora já bastante distanciado, em relação ao Marxismo ortodoxo e dogmático. A própria autora de *les Samourais* trouxe uma achega de valor a esta questão da sociologia da Literatura. Kristeva situa-se entre os que tentaram estabelecer pontes entre o universo ficcional e o contexto social, com a sua actividade ensaística de sócio-semiótica, que a sua obra *Révolution du langage poétique* publicada em 1974, exemplifica, ao procurar revelar o funcionamento semântico e sintáctico do texto no contexto sócio-histórico. Com Kristeva e Jacques Lehnardt, assiste-se ao aparecimento daquilo a que se chama a sociologia do texto, que, contrariamente às sociologias da totalidade, de inspiração hegeliana, de Marx, Luckács e Goldmann (que se empenharam em estabelecer o sentido único duma determinada obra literária), procuravam antes dar conta da sua génese e das suas leituras numa dada situação, já não propriamente sociológica de classe, mas sim sócio-linguística e

polissêmica. A posição da personagem Edelman aqui referenciada é de natureza metafísica, não se deixando absorver pelas recusas ontológicas dos sistemas filosóficos referenciados: "A tragédia é muito simplesmente o paradoxo". O paradoxo é o princípio da dilaceração, do sofrimento, mas também da liberdade. O Marxismo e o Comunismo tinham prometido suprimir o trágico da História. *Le retour du tragique*, de Jean-Marie Domenach, desenvolve, de maneira convincente, a análise de alguns dos aspectos fundamentais da tragicidade da existência, que caracteriza intrinsecamente a Cultura ocidental e emerge em certos momentos da sua História com particular acuidade. O trágico, como o sagrado a que anda adstrito, não é um apêndice secundário do homem. É antes a sua dimensão essencial. O Cristianismo anunciara a redenção do homem pela encarnação de Deus, mas fizera do símbolo trágico que é a cruz o instrumento da supressão da tragicidade, numa chocante contradição que só o mistério sublima. O Surrealismo visionara a supressão do trágico pela filosofia monista em que se fundiriam contradições e paradoxos. O Existencialismo não distinguiu com nitidez entre trágico e absurdo. E, talvez por isso, tenha sido acusado por todos os sistemas. Os marxistas ortodoxos viram-no como a filosofia da burguesia em estado de decomposição acelerada. Os adeptos da *philosophia perennis* como uma das mais perigosas manifestações do ateísmo moderno. Os racionalistas como uma explosão irracionalista hostil à ciência à razão humana. Em compensação, os individualistas saudaram o Existencialismo como uma reacção vital da pessoa humana contra as ameaças de totalitarismos, de esquerda ou de direita, como uma forma de Personalismo, já que o Personalismo cristão de Mounier se cruzou com o Existencialismo ateu ou agnóstico. Se no fio da História, racionalismo e irracionalismo, idealismo e realismo se revezam na condução do pensamento filosófico, constitui, se não excepção, pelo menos relativa surpresa, que ao irracionalismo surrealista se tenha seguido uma outra corrente filosófica, aparentemente desvinculada e mesmo hostil à primeira, que foi a do irracionalismo existencialista. Sempre que os historiadores de filosofia pretendem abarcar exaustivamente o verdadeiro conceito de Existencialismo, não se podem fixar em Heidegger e Sartre, porque se impõe uma referência aprofundada aos fundamentos antigos desta reflexão existencial, em que Pascal, várias vezes referido em *les Samourais*, de algum modo, se centra, pois, apesar de reconhecer o *Deus absconditus*. *Vere tu es Deus absconditus*, embarca e aposta, com a certeza gratificante de nada ter a perder. O trágico instalou-se definitivamente na História. Ele consiste na relação do sujeito com a sua consciência, com o Outro, imanente ou transcendente. Trágico é ser sujeito e estar no centro nevrálgico das decisões da História. Ora, foi contra a afirmação exagerada do conceito de pessoa e de sujeito que surgiu uma reacção filosófica, que veio a ser conhecida pelo nome de *Estruturalismo*,

o qual procurava minimizar ou mesmo negar o papel do sujeito para afirmar o primado absoluto da *estrutura*. É a estrutura que faz o indivíduo, porque lhe é anterior, e não o indivíduo que fabrica as estruturas. O sistema prevalece sobre o sujeito, multiplica-se a si mesmo, com um mínimo de intervenção por parte daquele. Foi um dos momentos importantes da História da Filosofia ocidental, porque pejado de consequências críticas e estéticas. Contra a visão atomista tradicional dos fenómenos, ele propunha a estrutura como totalidade, em que as partes só existem em interligação com o todo e em função dessa mesma totalidade. O Estruturalismo constrói a sua linguagem operatória na base dos conceitos de conjunto, função, interacção, diferenciação e oposição, e alarga enormemente o seu campo de reflexão abrangendo todos os domínios do saber moderno — Antropologia, Sociologia, História, Literatura, Psicanálise — revestindo-se dum aparato científico, que aspirava a aproximar-se da formulação das ciências exactas. Numa perspectiva mais globalizante, o Estruturalismo pretendia apresentar-se como uma teoria geral do conhecimento. E nenhuma ciência humana escapou à sua *emprise*. A Literatura e a Crítica sofreram, de modo avassalador, as influências da nova epistemologia em marcha. A Antropologia estrutural apresentou-se como inovadora e rentável e a Psicanálise penetrada pela maré estruturalista abriu novos caminhos de abordagem. De todas estas flexões e inflexões, beneficiaria a Crítica literária. A hipótese lacaniana de que o inconsciente funciona como uma linguagem foi essencial no desenvolvimento do Estruturalismo. A criança é portadora do discurso do Outro. A linguagem é a ligação da relação com o Outro, ao mesmo tempo que eclosão do sujeito, enquanto desejo. Estamos, assim, manifestamente longe do conceito personalista de pessoa. O homem como autor não é senhor da sua linguagem, não a fala; é falado por ela. O autobiográfico esbate-se face à importância do objecto do texto enquanto produto dum desejo em que a força do jogo em si mesma é superior à capacidade de intervenção do próprio jogador. É o prazer do texto enquanto objectivação do texto do prazer. A Linguística e a Antropologia tentam igualmente harmonizar-se na sua busca da estrutura enquanto princípio da intelegibilidade da realidade social. A comunicabilidade não estará ao nível do sujeito, mas da estrutura, enquanto síntese combinatória. Porque também se quis apresentar como teoria do conhecimento ou sobretudo como teoria geral do conhecimento, o Estruturalismo teve de enfrentar-se, uma vez mais, com a ideologia omnipresente que foi o Marxismo. Se o Estruturalismo pretendia desideologizar ao negar a força de intervenção do sujeito e ao apresentar-se como análise meramente técnica e consequentemente apolítica, não podia deixar de colidir frontalmente com o Marxismo que, reivindicando-se como ciência e consciência da História não podia curvar-se ao a-historicismo estruturalista. Sem a participação consciente do sujeito enquanto tal, não poderia haver luta de

classes nem revolução, porque se cairia num determinismo inconsequente, incapaz de abrir caminhos de optimismo libertador para os povos e para os indivíduos. O Estruturalismo parecia negar o que Marx, como os Surrealistas, Existencialistas e personalistas punham como condição primeira da liberdade. O *homem estrutural* não é sujeito da História, mas o seu produto. Não é nem uma essência, nem uma existência, mas uma contingência do sistema, que não se concilia com as noções de *hasard objectif* do Surrealismo e de absurdo do Existencialismo. Esvaziando ao máximo o sujeito para entronizar a estrutura, o Estruturalismo, depois de Nietzsche e Marx terem proclamado a morte de Deus, acabou por ter de declarar, sem ênfase, a morte do homem. A crise da negatividade atingia agora proporções alarmantes. Na realidade, o Estruturalismo de Lacan e de Lévi-Strauss preparou o caminho para a morte dos Humanismos, desconstruindo o homem e desconstruindo, por arrasto, a primeira das suas afirmações valorativas: a estética. Compreende-se que os destrambelamentos colectivos das ideologias então reinantes trouxessem à sociedade a imperativa urgência de desideologização a qualquer preço, mas certas formas de Estruturalismo, aparentemente neutras ou neutralizantes, fechavam hermeticamente o discurso em formalizações pretensamente científicas, apoiadas num jogo crítico gratuito, resultante da aplicação duma metodologia de análise imanentista, embrulhada em si mesma na teia de sentidos, inúteis e indiferentes, desligados e apáticos, que escapam ao sujeito que os construiu e unificou. Os perigos desta desumanização e desta des-historicização não tardaram a fazer-se sentir. Aos excessos evidentes da biografia e da sociologia na génese da produção e da recepção do texto literário correspondia agora uma vontade de tecnocracia linguística, fazendo pender a filosofia do positivismo da natureza para um neo-positivismo cultural e filosófico, sem quaisquer vislumbres de transcendência. Em termos de formação pedagógico-didáctica, o a-historicismo de certas metodologias universitárias, mal escudadas num estruturalismo vesgo e a retalho conduziu à grave perda da consciência do histórico. E esse jogo crítico célere passou à própria criação poética. Vários géneros literários (se é lícito ainda falar de géneros literários após a sua explosão surrealista!) foram fortemente afectados por esta visão estrutural do homem. O *nouveau roman*, o *nouveau théâtre* e a 'nova poesia' atestam, no seu conjunto, uma crise da consciência francesa, que se manifestou, sobretudo, numa crise de linguagem. Com raras excepções, como a da personagem recorrente do teatro de Eugène Ionesco, de nome Béranger, a personagem-sujeito sume-se nos jogos de desconstrução linguística que traduzem um mundo de afasia ou de proliferação. As personagens falam, mas nada têm para contar. A intriga, o imbróglio, o *récit* enquistam-se. O tempo e o espaço atomizam-se. O insólito instala-se. A crítica inventa novas etiquetas para catalogar as novas tendências artísticas,

à primeira vista iconoclastas: *théâtre de la redite*, *théâtre de la cruauté*, *esthétique du saugrenu*. Há vozes alarmadas que proclamam o fim do romance e do teatro. A nova vertigem parece destruir o que séculos de História construíram e exaltaram. A realidade sociológica é que, muito rapidamente, esta vaga de anti-romance e de anti-teatro conquistou um público considerável, atónito e desnorteado. O romance de Julia Kristeva, *les Samourais*, pela boca de Edelman, aponta o *Nouveau roman* como uma corrigenda aos excessos individualistas do Existencialismo. Observação que pode parecer bizarra, porque, aparentemente entre ele e o *Nouveau roman*, nenhuma relação se impõe. O romance do absurdo, tal qual o escreveram Albert Camus e Jean-Paul Sartre, ilustra uma filosofia articulada e sistemática, que defende mediante uma lógica tenaz que a vida é vazia de sentido, porque é absurda a relação do homem consigo mesmo e com o Outro. Para fazer através da literatura essa demonstração, serve-se da forma mais tradicional da arte de contar, sem a pôr minimamente em causa. A profunda análise psicológica realizada no romance existencialista mantém uma linha de continuidade da novela psicológica, apesar de todas as críticas dos Surrealistas contra o psicologismo à Paul Bourget. Neste capítulo, o romance do absurdo não foi inovador. Na sua trilogia de *Nadja* (1928), *les Vases communicants* (1932) *l'Amour fou* (1937), André Breton lançara uma teoria da escrita em relação com a vida, dando uma nova dimensão à autobiografia, numa simbiose vertiginosa do vivido e do sonhado, distanciando-se pela supressão da descritividade, pela ilustração fotográfica, do romance psicológico do Século XIX. O *Nouveau roman* foi, contudo, muito mais além. Cortou bruscamente com todo o investimento filosófico logicamente agenciado do romance existencialista do tipo *la Nausée*, *la Peste*, *la Chute*. O *Nouveau roman*, genericamente falando, não sustenta nenhuma filosofia organizada. Se absurdo há na vida e na História, os autores desse 'novo romance' limitam-se a constatá-lo, sem o defender ou atacar. Os elementos autobiográficos e biográficos desaparecem, a voz do sujeito cala-se, o narrador encasula-se com vergonha de contar, a lógica do discurso enleia-se, o tempo é uma *mise-en-abyme*. É o romance-massagem, sem mensagem, articulando-se e desarticulando-se em processos significativos difíceis de captar, apelando para leitores capazes de completarem resíduos de sentidos pertinentes, mas dispersos. Os ecos do Estruturalismo são notórios. As personagens mais ou menos anémicas e amnésicas chocam violentamente com o estatuto tradicional da personagem romanesca. O tempo é redemoinho, tempo obscuro do inconsciente que não se estrutura linearmente, tempo pulsional e atomizado. Não necessariamente contra a História, mas sem história. Não necessariamente contra o homem, anteriormente considerado como agente fundamental da História, mas com o mínimo recurso ao seu poder de intervenção. Os objectos proliferam como cogumelos, sem uma

consciência individual que os integre e os faça significar inequivocamente. O objecto emerge e submerge o sujeito que se recolhe, sem preocupações demiúrgicas de ordenar o mundo da narrativa e o mundo das ideias que ele põe em cena. Olga, a personagem-pivot de *les Samourais*, comenta a preferência de Edelman nestes termos: "Tu filmas os objectos? Então é o Novo Romance que te interessa. O Novo Romance não passa de uma visão trágica governada pela mercadoria que tomou o lugar de Deus. História de coisas. Deus está mais do que oculto, está reabsorvido na sociedade de consumo, e contempla-nos de lá, e a vida não passa de um espectáculo de mercadorias sob o olhar da mercadoria divinizada". Ao comentário metalinguístico dum romance, não se pode pedir o rigor duma análise crítica, mas, temos de o reconhecer, a definição da Autora é duma justeza perspicaz. O romance objectal, espaço de silêncio da ideologia, revela, segundo a Autora, "o não-dito ideológico da ideologia". O Estruturalismo, enquanto processo de esvaziamento ideológico pela neutralização do sujeito, consciência da História e das suas forças motrizes, criara a atmosfera que permitiu a eclosão desta subversão da narrativa. De qualquer modo, o *Nouveau roman* (como, aliás, o *Nouveau théâtre*) nunca quis ser nem conseguiu ser uma Escola. Como sublinhou Jean Ricardou, ele nunca conheceu um chefe como o Surrealismo ou o Existencialismo, nunca teve uma revista planificadora como *la Révolution surréaliste*, nunca escreveu nenhum manifesto como os Surrealistas. De *Tropismes* (1939), de Nathalie Sarraute ou *Voyeur*, de Alain Robbe-Grillet, à *La Modification*, de Michel Butor, à *Mise en scène*, de Claude Ollier, à *la Route de Flandres*, de Claude Simon, à *Inquisition*, de Robert Pinget, vai um percurso de duas dezenas de anos, que reflectem, por vias diferentes, uma coincidência espontaneamente unificadora: uma nova arte de contar, desconjuntada, experimentando-se laboratorialmente em todos os domínios tradicionais da narrativa. Butor em *Essais sur le roman* e Jean Ricardou em *Pour une théorie du Nouveau Roman* estabelecem *a posteriori* as primeiras linhas consistentes de teorização deste novo romance anti-realista a anti-existencialista. Em certa medida, dava-se cumprimento aos desejos expressos no *Premier Manifeste* de liquidar o romance povoado por uma galeria de personagens retoricizadas e gastas, lançando as bases duma renovação romanesca, que consiste na negação do velho mito da expressão, que fazia viver personagens e contar histórias. Para Jean Ricardou, como para os Surrealistas que anunciaram mas não levaram muito longe a renovação do romance, este deixara já de ser um espelho que se passeia ao longo duma estrada, segundo a teoria realista; deixara também de ser espaço onírico para elocubrações do sujeito como no romance surrealista, para se afirmar apenas como produtor de formas. Passara a geração dos romancistas "maîtres à penser" como Aragon, Mauriac, Malraux, Sartre e Camus. O *Nouveau roman* recusar-se-á preempitoriamente a confundir

a confundir projecto estético e compromisso político. O Realismo socialista russo, que já desiludira os Surrealistas, revelara agora mais claramente o beco em que se metera. A gratuitidade lúdica do romance era para Robbe-Grillet a condição primeira da sua possibilidade e mesmo da sua utilidade. O velho conceito da arte pela arte soava aos ouvidos destes novos romancistas, embora em acústica diferente, como um direito inalienável. A aventura da escrita apresentava-se como fim em si mesma, sem necessidade de outras justificações ideológicas. E, o público leitor de **Minuit**, que tinha denunciado nessa época a política colonial francesa, começa a aceitar timidamente, com pano de fundo de violentas diatribes por parte de críticos da velha escola, uma narração armadilhada, tautológica, com descrições pervertidas, personagens apátridas, sem alma e sem carácter, que Nathalie Sarraute denunciara já em *l'Ere du soupçon*, considerada como o primeiro manifesto do *Nouveau roman*, em 1956. Se J.-B. Barrère considerava este tipo de narrativa como “une cure d’amaigrissement du roman” pós-balzaquiano; se, para Robert Poulet, essas narrativas são “travaux de laboratoire que provoquent un accablement sans nom”; se, para Claude Roy, as suas personagens “hantent les limbes du non-roman et les terrains vagues de l’intertextualité”; se, para G. Blin, se trata de “romans à pente nulle”; se, para Hervé Bazin, le *Nouveau Roman* “est d’une parfaite inocuité”, para Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Maurice Nadeau, Roland Barthes, Michel Zérafra, Michel Mansuy, essa nova modalidade da narrativa era algo de muito sério e profundo. Robbe-Grillet condensa as principais acusações feitas ao ‘novo romance’ em cinco pontos: codifica as leis do romance futuro, faz tábua rasa do passado, escorraça o homem do mundo, busca a perfeita objectividade, destinando -se a um público especializado, porque dificilmente legível. Crítico e criador deste ‘novo romance’, Robbe-Grillet refuta estes lugares-comuns, formulando a opinião de que o ‘novo romance’ não estabelece nenhuma ruptura definitiva com o romance do passado nem codifica as regras do romance futuro. É, apenas, um traço de união na história ininterrupta do romance enquanto género. Ele não faz tábua rasa do passado, porque pretende apenas dar-lhe continuidade. O ‘novo romance’ faz da situação do homem no mundo a sua principal fonte de preocupações. O domínio proliferante dos objectos que ameaçam o sujeito não pode excluir totalmente a função perceptiva desse mesmo sujeito. Sendo assim, o ‘novo romance’ visava apenas uma subjectividade completa, não escolhendo leitores privilegiados, na justa medida em que se dirigiu a todos os homens de boa vontade. O ‘novo romance’ não propôs uma significação definida: o único compromisso possível do ‘novo romance’ foi a literatura: “avant l’oeuvre, il n’y a rien”. Mas, quer se queira, quer não, o *Nouveau roman* representou um momento importante na história do *récit*, afirmando-se por uma ruptura com o romance tradicional, de inspiração

realista e psicologista; estabeleceu ligações muito estreitas entre crítica, teoria, romance e ciência da literatura; deixou-se seduzir pela orientação dos trabalhos da Linguística estrutural na segunda geração dos novos romancistas, enquanto a primeira geração se deixou antes influenciar pela fenomenologia; a importância da linguagem, da escrita, da produção do texto está acima de todas as preocupações de investimento ideológico. Mas também o Marxismo, que já penetrara certas formas de Estruturalismo com Goldmann e Althusser, penetra agora a orientação dos teóricos do *Nouveau roman*, reunidos em torno da revista *Tel Quel*, fundada em 1960, com a colaboração de Jean Ricardou, Philippe Sollers, J.-L. Baudry, Jean Thibaudet, Rottenberg e M. Roche, que se agrupam em torno das Edições du Seuil. Unia-os um desejo de luta declarada contra o que Barthes chamou o 'effet de réel', contra o realismo, o populismo, o realismo socialista, o neo-realismo. O romance deixara de ser representação e expressão de qualquer coisa exterior a si próprio. Philippe Sollers e Jean Ricardou, os dois teorizadores mais notáveis deste último grupo, estavam de acordo em varrer a ilusão realista/naturalista, fazendo ressaltar a linguagem como fim de si mesma. Ricardou opôs ao realismo o 'scripturalisme'. O romancista, segundo Sollers, nada tem para dizer; tem algo para escrever. O suporte ideológico destes teorizadores era, curiosamente, de inspiração marxista, mas todos eles pensavam que o *engagement* não era possível. O 'novo romancista' nada tinha para demonstrar, para contar ou representar. A fórmula de Ricardou, que correu mundo, resume esta *démarche* ambiciosa, mas não teleológica do "novo romance": "Un roman n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture". E, em breve, o que parecia a morte do romance, se credenciou como uma das suas crises mais inovadoras. Claude Simon recebeu o prêmio Nobel da Literatura em 1985. Escândalo?! O autor era frequentemente acusado de hermetismo, confusão e artificialismo, por oferecer uma tipologia de romances em que o hiato entre o universo do  *récit* e o universo social é muito acentuado, porque a história é percebida como mito. Já anteriormente, em 1969, Samuel Beckett vira coroada a sua irrisão romanesca e dramática com o mesmo galardão. Afinal, a sociedade assimila facilmente os processos estéticos mais revolucionários, que parecem pôr em causa os seus fundamentos vitais, o primeiro dos quais é a linguagem. O mesmo aconteceu com o *Nouveau théâtre*. Eugène Ionesco foi eleito para a Academia Francesa e recentemente 'pleiadizado'. O percurso seguido pelo 'novo romance' foi muito semelhante ao do 'novo teatro' e vice-versa: subversão do tempo, do espaço, da linguagem e da personagem. Ionesco lançou a irrisão sobre a Escola, sobre a família, sobre o casamento. O trágico e o cômico entrelaçaram-se. A linguagem tornou-se sujeito e objecto, dando um festival de delírio em conglomerados de associações gratuitas ou em colagens arbitrárias, decompondo-se como em *la cantatrice*



*chouve* e em *Jacques ou la soumission* ou divertindo-se em transgressões sintáticas e semânticas, como em *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*. Por seu turno, Jean Tardieu fez a palavra percorrer a escala cromática desde a onomatopeia lexicalizada à elaborada *Conversation-Sinfonietta* e procedeu à subversão semiótica em *Un mot pour un autre* e em *Un geste pour un autre*. No romance como no teatro novo, a linguagem permitia-se experiências inusitadas. E todos os autores arrolados sob a etiqueta de 'dramaturgos do insólito', sem uma teorização profunda e devidamente estruturada, recusaram o realismo à Antoine já rejeitado por Apollinaire e pelos Surrealistas, recusaram e acusaram o didactismo brechtiano apoiado numa dogmática ciência de análise sociológica marxista. Eles preferiram o cinismo da dúvida metafísica angustiante à confortável certeza duma transcendência apaziguadora, a teologia negativa dum Godot *travesti* que nunca mais chega (e ainda bem que não chegou, porque teria de se confrontar com uma galeria de personagens cegos, paralíticos e imbecis, num mundo rarefeito como o de *En attendant Godot*, de *Fin de Partie* e de *Oh les beaux jours*) a um messianismo cor-de-rosa. A angústia metafísica ionescianiana de *le Roi se meurt*, em que Béranger luta desesperada e inutilmente com o tempo da desintegração e da morte, é exemplar a este propósito. Donde se conclui que estas duas vanguardas (ou uma só vanguarda com duas vertentes) de romancistas e dramaturgos do insólito foi coincidente no tempo, no espaço e na problemática suscitada. Tão coincidente que o livro de Arnaud Rykner intitulado *Théâtres du Nouveau Roman* (Sarraute, Pinget, Duras), editado por José Corti, em 1988, dá conta destes dois movimentos de inovação poética e cénica. Muitos destes romancistas foram dramaturgos e vice-versa. E, tanto no romance como no teatro, tentaram provar a si próprios que o absurdo e o insólito são espaços criativos de liberdade ao nível existencial e escritural. No fim de contas, a verdadeira e única catástrofe é o acto de existir, original porque insólito ou insólito porque original. Neste romance como no teatro não haverá peripécias. Não haverá clímax. Haverá, quando muito, acelerações bruscas de ritmos. Evapora-se o *événementiel* cronologizado que impunha a linearidade. Beckett foi mais longe que todos os outros e talvez por isso se tenha creditado como o mais genial: "Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible"... conforme constata o grotesco Estragon. O fim das ideologias ou a ideologia em filigrana? De qualquer modo, terrível! A tragicidade ri-se de si própria e o humor, muito negro, permite uma válvula de escape. A epígrafe beckettiana com que François Bonzo abre o seu livro *Samuel Beckett* (Henri Veyrier, 1991) indicia o pessimismo dum dramaturgo que polarizou a filosofia da negatividade comum ao seu tempo e se deixa traumatizar pelos fantasmas da aniquilação e da morte: "Non, je ne regrette rien, tout ce que

je regrette c'est d'avoir vu le jour, c'est si long, mourir, je l'ai toujours dit, si lassant, à la longue". Em causa, a eterna questão da morte, vista já não como terror macabro, mas como tédio insuportável neste arrastar do fardo da existência. O homem é um ser para a morte. O único direito que lhe resta é o direito à irrisão. E a única saída para uma eventual chegada de Godot, que, se existir, é, pelo menos, verdadeiramente ridículo. Por vias e processos não necessariamente coincidentes, estes dramaturgos e romancistas levaram às últimas consequências algumas ideias surrealistas e existencialistas, construindo o teatro (e o romance) da *crueledade*, no sentido em que o definira Antonin Artaud, que em *le théâtre et son double* lançou os fundamentos teóricos para um teatro terapêutico, capaz, já não de operar a catarse aristotélica com base num processo de identificação afectiva entre espectadores e actores, mas uma revolução na cultura do Ocidente, que passaria pela supressão da textocracia e pelo triunfo da linguagem total, gestual e corporal, alquímica, metafísica e mítica.

Para a análise do 'novo teatro' e do 'novo romance', impunha-se o surgimento duma 'nova crítica'. Compreende-se a coerência do postulado. Abriram-se repentinamente novos métodos de abordagem: a Poética, a Psicanálise, a Psicocrítica, a Sociocrítica, a Semiótica. A partir dos anos 50, a Psicanálise penetrou fortemente a Literatura no comprimento de onda da hermenêutica freudiana. A Psicanálise fundiu-se com todas as ideologias em moda: a Fenomenologia, o Existencialismo, o Marxismo, o Estruturalismo. Ela impregnou pontos de vista tão distantes como o de Jacques Derrida em *l'Écriture et la Différence* (1967) e de Jean Starobinsky em *la Relation critique* (1970) ou de Jean-Pierre Richard, em *Proust et le monde sensible* (1974). Mas o triunfo da Psicanálise na Literatura foi efémero. Esta vanguarda da 'nova crítica' cedo receberia fortes censuras. Julien Gracq, por exemplo, acusava a psicanálise literária de reducionismo camuflado num verbalismo neologista que tudo fazia remeter para o complexo de Édipo, a que as sociedades patriarcais recusam frontalmente o carácter de universalidade. Também Gaston Bachelard destacou a aporia primária do complexo edipiano que, aplicado à análise literária, redundava num discurso sem originalidade, nivelando psiquismos muito mais complexos que não cabem no molde estreito dum mito grego mutilado e reduzido a um simples complexo. Igualmente Karl Popper com o seu racionalismo crítico denunciou a tautologia da Psicanálise, mais ideologia do que ciência, fechando-se numa circularidade que não trouxe maior rentabilidade analítica à Crítica do que os velhos métodos de história literária tradicional assentes na psicologia clássica. Ninguém negou, todavia, a importância da Psicanálise no questionamento do texto e no esclarecimento dos processos de criação literária. Muito menos êxito teve a Psicocrítica de Charles Mauron, construída em torno do que ele chamou o 'mythe personnel', os 'réseaux obsédants'

do autor. A relação entre o 'moi créateur' e o 'moi social' não se revelou fecunda, e de todos os lados os neo-freudianos, preferindo a 'psicoleitura', denunciaram o estudo dos temas obsessivos e das suas variações como não sendo rentável, revelando-se mesmo empobrecedor para a 'nova crítica'.

E o historiador da Literatura que, envergonhado, parecia ter perdido o seu lugar ao sol no terreno da ciência literária, volta a surgir, de repente, com o seu olhar macroscópico sobre a produção cultural e estética duma determinada época. Só que o tempo, cada vez mais disformemente acelerado em razão da vertigem de velocidade das sociedades modernas e da sua produção estética, não consente fixismos de sinopses. Ele surpreende, como o fez Jean-Yves Debreuille em *La Littérature Française — Histoire et Perspectives* (Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 197-257) os grandes movimentos críticos e poéticos, traçando em largos frescos a inserção da Literatura nas vanguardas ideológicas do seu tempo, sem com elas se confundir nem perder a sua relativa autonomia, já que nenhuma ciência humana se pode constituir em autonomia absoluta, pela mútua interdependência que a interdisciplinaridade exige. À crítica literária, que lida com um objecto de significações plurais e fugidias, só resta uma atitude: a humildade contra o dogma, a busca que nunca será definitiva, até porque variará em função do tempo e do espaço das leituras. Toda a petulância e arrogância dum sistema em relação aos outros conduz a falsas soluções. Talvez por isso o desencanto crítico subjacente ao discurso narrativo de *les Samourais* deixe transparecer uma neutralidade que a própria Autora não viveu nem praticou. "Olga era excessivamente intelectual" comenta o narrador. A 'intelectualidade' deste romance representa a força motriz do seu próprio engendramento, criticamente bem calculado. Longe que estamos da Julia Kristeva da *Folle vérité* (1979), que discorre sobre a verdade e a verosimilhança do texto psicótico. O terrorismo verbal que estonteou universitários, apostados em andar como os surfistas na crista da onda, está ausente. Pierre Bourdieu, em *Réponses — Pour une anthropologie réflexive* (1992) sustenta que a actividade criadora, a actividade filosófica e estética estão condicionadas pela grelha de posições assumidas pelo sujeito. Como sublinha Eduardo Prado Coelho, Bourdieu denuncia aquilo a que poderíamos chamar 'vícios esteticistas', segundo os quais uma pessoa não lê porque gosta, mas para poder dizer que gosta (**Público**, 7 de Fevereiro, 1992). As vivências de / lá / deram a Olga-Kristeva um entendimento mais alargado das grandes crises de consciência europeia, que se afirmaram como vanguardas ideológicas, estéticas e políticas. Por isso mesmo, ela considerava "perturbadora a fé destes ingénuos que correm com toda a candura para um mundo de opressão", ao caírem nas malhas dos Partidos Comunistas. Se todas as ideologias são, à partida inocentes, podem tornar-se perversas no momento em que são incorporadas por um sistema político

em funcionamento. O maquiavelismo do poder é um mal congénito a todos os sistemas. "Os Wadanis tinham acabado de convencer Martin de que o Estado coincidia com o mal". E, para uma 'cientista da Literatura' como Olga, quais seriam os seus poderes de denúncia ou de transformação? Nada lhe escapa, portanto, da totalidade cultural da sua época e da sua geração, de / lá / e de / cá /. Questões de feminismo, de falocracia, de casamento: "O contrato matrimonial confere automaticamente às mulheres uma vida psíquica inútil". A droga também não oferece saída do labirinto existencial. A Autora percorre polifonicamente todas as possibilidades filosóficas e culturais. Nem falta neste enquadramento de *fourre-tout* uma reflexão pertinente sobre a Fé e a Igreja Católica, que o Marxismo simplistamente condenara como fatora de alienação, sem perceber que os problemas metafísicos do homem correspondem a mecanismos psíquicos de natureza antropológica, que nenhum estádio económico supostamente perfeito poderá resolver. O Estado socialista que, porventura, tivesse realizado a utopia messiânica duma sociedade com classe e sem classes, não suprimiria a angústia metafísica. O homem é um ser naturalmente religioso e o mítico não é um empecilho à História nem uma excrescência de subdesenvolvimento, mas uma das componentes essenciais do psiquismo humano. O espartilho político do Estado, a religião do Estado entronizado e dogmatizado exerce uma pressão e uma violência permanente sobre os indivíduos. Os mitos e as religiões substituem-se, mas não morrem. A eliminação progressiva das teocracias e a passagem do poder pela unção ao poder pela presunção criou apenas mecanismos alternativos. Há fundamentalismos de Estado que não são menos perigosos que os fundamentalismos religiosos em efervescência: 'a decapitação de mitos', de que se fala em *les Samourais*, é falaciosa. Pelo que a Autora se vê obrigada a comentar pela boca duma das suas personagens:

*"a insolência é o mito das pessoas que já não têm mitos".*

Os mitos renovam-se, quando parecem diluir-se nas mitologias de tipo barthesiano. A recusa leviana das mitologias culturais esvazia o próprio conceito de Cultura. Não será, pois, de estranhar que nesta totalidade romanesca que tudo quer abarcar sugerindo mais uma reflexão de conjunto do que impondo-a aos seus leitores, a personagem Carole comente:

*"não volto à igreja, ainda não. Mas estive a folhear os Sermões de São Bernardo e pareceu-me encontrar lá o meu Fiesole, a minha Rosalba, e aquele mal-estar suave que me sufocava o coração ao imaginar sofrer na minha própria carne a paixão de Jesus na Cruz: que falta total*

*de humildade! Em resumo, a teologia parece-me ser ainda a única coisa interessante para ler".*

A mesma personagem acrescenta, algumas páginas adiante, este comentário que parece descontextado e chocante na geração de intelectuais de esquerda que este romance incarna ou tem pretensões de incarnar:

*"toda a gente em Paris estava a tornar-se mais ou menos crente".*

Não faltam sequer referências às escolas católicas, atacadas de passagem, e ao papa polaco reinante, "mais vedeta que missionário". Não minguem também referências à Patrística e ao mistério abscondido da unidade e da trindade, com uma colagem jocosa (de muito mau gosto, por sinal) sobre a questão escolástica da virgindade antes do parto, no parto e depois do parto, metaforicamente expressa pelo título burlesco ***O Buraco da Virgem***. Não nos parece, em consequência, que os 'samurais' deste romance se limitem ao papel que lhes é traçado numa aba deste livro: "à semelhança dos outros, modelares na arte da guerra como na da poesia, na caligrafia como no ritual do chá, estes vivem a sua experiência colectiva que passa pelo erro, pela violência, pelo erotismo, pela morte, numa sociedade sem sagrado onde pretendem ir até ao fim do sentido da vida e de si mesmos". Exorcismo do sagrado ou a sua invocação tentadora? A câmara da narradora é pouco selectiva, e, por vezes mesmo aberrante, na concatenação das sequências. Passa com o mais descontraído despudor das questões teológicas e religiosas à publicidade, em que a paródia, muito conseguida, revela o labirinto afectivo duma sociedade capitalista, em que o amor se manifesta como um resultado meramente mecânico na combinatória de cifrões e marcas de produtos de multinacionais acéfalas: "Está bem, mãe, esse filho do Cheval Blanc foi pedido em casamento também pela filha da Nestlé, que, pelo lado da mãe, é uma Palmolive, ora o filho Palmolive divorciou-se da pequena Pampers para casar com uma Seb, conhece as panelas de pressão Seb?/.../ Mas não é tudo: a neta Seb vai casar em segundas núpcias com o jovem Volvo, enquanto a filha mais velha dos Volvos se divorciou do filho da Conforama para se casar com quem, pergunto eu? Com o filho dos Peugeot, "o leão mostra a sua raça". O conceito de mercadoria sobrepõe-se ao de pessoa. A charge prepara a vaga de fundo da crise de Maio de 68, que ocupará longas páginas da narrativa.

***Les Samourais*** limitam-se a constatar a impotência da Literatura e da Crítica (da velha e da nova crítica) neste jogo de forças sociais e interesses económicos? Tratar-se-á de uma testemunha passiva e atónita

face à crise de Cultura que descrê nos seus próprios mecanismos de superação? Não passará a Literatura de um receptáculo de tendências desagregadoras do tecido social e moral? A eterna questão da **Literatura e o mal** (1957), trabalhada por Georges Bataille. A sua histórica função moralizadora esvaiu-se. E, todavia, a questão volta e com grande acuidade às páginas de **les Samourais**, a propósito (ou a despropósito de Céline). É pela boca da personagem John Kramer que a questão é posta em cena. Hitler assoma à janela desta narrativa. Ele próprio exigia uma arte moral, acusando Picasso e os impressionistas de atrasados mentais. A arte não pode existir sem compromisso catártico. Céline, com os seus nove romances, surge à superfície da narrativa. Era inevitável esta má consciência da França na 'drôle de guerre'. A 'vertige de Ménière, contraída por traumatismo craniano em combate na Primeira Guerra Mundial explicará o que escreveu e poucos defensores poderá encontrar perante a História. A Libertação fora mole com este colaboracionista e anti-semita pavoroso. As suas **Bagatelles pour un massacre** definem a tática contra o 'perigo judeu' e 'judaico-bolchevique'. A morte como obsessão primeira dos seus romances (**Mort à crédit, l'Ecole des cadavres**) e um pessimismo inibidor face à abjecção humana dominarão este escritor 'maldito'. O interdito caiu célere sobre um autor que, embora revolucionário no estilo, assinara panfletos dum anti-semitismo primário para um médico de profissão, que identificava democracias com 'dictature juive', revelando claramente o seu jogo de desejo de extermínio dos judeus e de adesão ao nazismo, juntando-se, a partir de 1938, a todos os franceses (e muitos foram, diga-se em abono da verdade que não deve ser escamoteada), que cansados de democracia efeminada num poder fragmentado que se devorava a si próprio, acenavam à Alemanha, masculina e máscula, que viesse fecundar o espírito francês individualista com a disciplina férrea, com a virtude galvanizante da submissão ao chefe. Esses franceses não anteviam que tal cópula pudesse redundar em extermínio nos campos de concentração. Alguns perceberam o logro e penitenciaram-se mais tarde perante a extensão do holocausto. Céline, esse que já tinha feito a **Voyage au bout de la nuit** (1932), foi até ao fundo do túnel: "*je me sens très ami d'Hitler, très ami de tous les allemands, je trouve que se sont des frères, qu'ils ont bien raison d'être racistes. Ça me ferait énormément de peine si jamais ils étaient battus. Je trouve que nos vrais ennemis c'est les juifs et les francsmaçons*". Autor hediondo para todos os que sofreram a História da Ocupação e sucumbiram nos campos de concentração, vergonha suprema do direito internacional do nosso século, Ferdinand Céline vem sendo paulatinamente recuperado pela crítica universitária e a sua obra inscreve-se hoje em vários programas de estudos superiores e algumas das suas páginas fazem jus a um lugar nas antologias da arte de escrever. A personagem do romance, Kramer, sustenta

que a humanidade poderia dispensar perfeitamente Céline e a sua obra, mas Olga Montlaur procura especiosamente distinguir onde terminava a aberração e começava a arte, num esforço de separação metodológica (artificial, convenhamos) entre Céline panfletário e Céline estilista, que trouxera um novo fôlego ao romance psicológico tradicional, antes do surto do 'novo romance'. Pondo entre parênteses as suas ideias que ajudaram a preparar a hecatombe, a Crítica dos últimos anos vem recuperando o génio de Céline. A opção vai em primeiro lugar para os seus textos críticos. É em *Bagatelles pour un massacre* (1937) e em 'Entretiens avec le professeur Y' (1954) que ele expõe os princípios da sua concepção estética. A sua preferência pelo estilo emotivo e telegráfico que empresta às suas narrativas uma emoção e um nervosismo próprio da época que reflecte, a utilização do calão, de neologismos não lexicalizados, de transgressões sintácticas, permitiram-lhe criar uma espécie de escrita terrorista, que arrebatava constantemente a atenção do leitor e o força a sentir-se implicado no acto de descodificação romanesca. Para Kristeva, já não é de pôr mais a questão da ilegitimidade de Céline, volvidos que são cinquenta anos sobre essa tragédia europeia. É de franquear o acesso a esses textos para tentar descortinar o delírio da 'solução final'; é de ver com coragem e minúcia como a arte e a ideologia se interpenetram para além da moral, sempre difícil de discernir e respeitar em campos de guerra opostos. O Bem e o Mal são valores relativos que contracenam em todos os massacres da História. Alguns valores do fascismo enquanto culto da natureza, da disciplina, da saúde, do vigor, da ordem, surgiram aos olhos de espíritos bem intencionados (e desprevenidos) durante a fase anterior à sua radicalização pelo racismo e pelo imperialismo arianos como valores de matriz bem ocidental. Esses mesmos espíritos recusaram os excessos desse culto levado às suas últimas consequências quando o viram transformado em máquina de guerra destruidora dos valores mais sagrados da vida e do Direito dos povos. De resto, a História do Ocidente foi sempre sacudida por alertas anti-semitas contra o ghetto internacional dum povo em diáspora que recusa misturar-se por se considerar povo eleito, puro, não se ilibando ele próprio de justas acusações de racismo. Os Judeus, abatidas que estão na sua força as duas grandes *Internacionais* ... a Internacional Negra dos Jesuítas e a Internacional Vermelha dos Comunistas, que atravessam fortes depressões mundiais —, estão no seu apogeu e o Sionismo merece o apoio das superpotências como contrapeso ao mundo árabe em efervescência anti-semita. E, se Le Pen não é Hitler, a obra de Céline recupera um sentido ideológico que profetiza desgraça. Nunca a Europa esteve tão unida, mas também é certo que nos últimos meses os nacionalismos se exacerbaram tanto que é patente a fragilidade histórica das boas vontades de concerto europeu entendido no seu sentido geográfico mais alargado. A memória dos

homens é curta e a História que a deseja perpetuar é pouco edificante. A violência é cíclica, apresentando-se como fatalidade. É neste enquadramento que a obra de Céline emerge em **les Samourais**. A França dificilmente se libertará desse trauma alemão. Ela não pode esquecer que houve uma 'France allemande'; que os ingleses, ao bombardearem a França para a libertar das garras alemãs chegaram a ser considerados por uma grande parte dos franceses que não se exilaram no refúgio, apesar de tudo dourado, de Londres, como o inimigo principal da França. **Les beaux jours des collabos** (juin 1941- juin 1942), de Henri Amouroux, traça a realidade sociológica terrível que foi o colaboracionismo por convicção e o colaboracionismo por sobrevivência. Aquele aperto de mão entre Hitler e Pétain geraria uma ambiguidade política que arrastou consigo uma série interminável de ambiguidades. O livro de Simone de Beauvoir, **Pour une morale de l'ambiguïté** (1947) ressent-se desta questão que estigmatiza ainda a consciência francesa. O Governo legal de Vichy aceitara na letra, se não no espírito, a palavra terrível, colaboração, que depois se converteu em labéu. Hoje, vários estrategas político-militares entendem que Pétain escolheu o mal menor, evitando que a Alemanha avançasse mais. Ironia da História, Pétain, o vencedor impoluto da Primeira Guerra contra os alemães, é agora acusado de traição perante o tribunal e condenado à morte pelo Governo de De Gaulle, que tinha ele próprio sido condenado à mesma pena pelo Governo de Pétain. Ninguém melhor do que Jean Anouilh caricaturou com mágoa estes jogos do poder nas suas peças de teatro, mostrando a gratuitidade lúdica da dança e contradança dos valores da História, do Poder e da Moral. É claro que para o jogo ser mais emocionante e duradouro, nenhum daqueles dois 'heróis' foi executado. Ambos viveram ainda tempo suficiente para perceberem a relatividade dessa mesma História. Pétain, no seu exílio da ilha de Yeu. De Gaulle, como Presidente da República, teve ainda muito tempo para repensar a justeza das sentenças dos seus tribunais, entre as quais a que mandou fuzilar Robert Brasillach, acusado de entendimento com o inimigo e de ter defendido os ideais nazis. Todos os sistemas precisam de bodes expiatórios. A Justiça é cega e acaba sempre por colocar-se do lado do Terror, quer ele seja vermelho ou branco, se é que o Terror não é sempre negro. Maître Jacques Isorni não pouparia as suas palavras na defesa de Brasillach e no ataque ao Tribunal que o condenou à morte:

*"Votre institution — le Ministère Public — sonne aujourd'hui les fanfares de la Résistance. C'est bien!... Mais vous avez été, pendant quatre ans, le Parquet de la Collaboration. Vous êtes, que vous le vouliez ou non, solidaire de ce Ministère Public un et indivisible qui,*



*pendant quatre ans, a poursuivi et fait condamner les Juifs, qui a poursuivi et fait condamner les réfractaires, qui a poursuivi et fait condamner les communistes. /.../ Je ne vous le reproche pas, parce qu'à votre Parquet, vous avez fait, pendant quatre ans de la collaboration: pour sauver aussi ce qui pouvait être sauvé ”.*

A leitura da peça **Pauvre Bitos**, de Jean Anouilh, simpatizante discreto do nazismo, é, por excelência, o espaço dramático da ambiguidade moral, da relatividade axiológica, que o jogo trágico-cômico de Ocupação/ Resistência /Libertação pusera em jogo. As personagens anouilhanas, sequiosas de inocência e de pureza, recusam todo e qualquer compromisso nos jogos sujos do Poder constituído em terror e reivindicta. Na sua perspectiva de dramaturgo, a arte só poderá assumir um compromisso catártico. Querendo moralizar, seja qual for o seu quadrante, envolve-se nas impurezas ideológicas do seu tempo, incendiando-as. Foi o caso de Céline.

O romance de Julia Kristeva não pretende moralizar. Não está na sua mira atirar mais achas para a fogueira ideológica europeia que parece ter-se apagado por algum tempo. A hora é de balanço sobre o poder ne (fasto) das ideologias. A Revolução Francesa no momento do seu bicentenário, cuja *mise en scene* a França fez com uma espectacularidade nunca até então ousada, funciona em surdina nesta narrativa e permite curiosas análises contrastivas, sincrónicas e diacrónicas. A convulsão de Maio de 68, motivada por razões sociológicas completamente diversas das de 1789, corporiza um dos eixos vitais do romance. Os ideólogos que preparam intelectualmente a justificação para os mecanismos da Revolução não prevêem em geral o longo alcance das suas teorias. Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Proudhon, Marx, não assumiriam perante a História certos tipos de genocídio praticados em nome de ideias que defenderam. Maio de 68 abalou a França e fez reflectir o mundo. O nome de Herbert Marcuse não surge na ribalta do romance, mas as suas ideias vêm ao de cima. Maio de 68 foi um espasmo? O triunfo da imaginação sobre o *prêt-à-porter*? Uma congestão da sociedade de consumo? Uma revolta cultural total sem violência sanguinária? Um pesadelo duma sociedade burguesa cansada de possuir e de usufruir? Uma prova inútil de que a memória dos povos e das sociedades é demasiado curta e de que a França no breve espaço de vinte anos ultrapassou os seus traumas de 45, apresentando um novo modelo revolucionário de vanguarda, recusando modelos revolucionários já experimentados? A revolução ou será total ou não será. A rua é o grande palco onde desfilam e se unem sindicalistas, anarquistas, comunistas, maoístas, estalinistas, drogados, homossexuais, para porem em causa o Poder do herói da Resistência e da Libertação

e sobretudo a sua filosofia política. Uma amostra significativa que não escapa à câmara eclética da narradora:

*"O Bréhal acaba de passar, viste-o? Nunca pensei que as estruturas viessem para a rua!"*

O fim das ideologias em compartimento estanco ou o seu casamento *contra natura*? Também Marcuse passara por Hegel, Marx, Nietzsche e Freud. A originalidade de Marcuse consistiu em ter reencontrado para a filosofia a sua vocação de contestação e ter feito a politização da aspiração à felicidade. A sociedade de consumo, que visa transformar-se em sociedade de abundância, desumaniza o homem e redu-lo a uma só dimensão: o fabricante fabricado. Na sociedade industrial a noção de produção tudo condiciona, o homem unidimensional (**One-dimensional man**, 1964) perde todas as suas faculdades. A tecnologia que todos reclamam como saída para o subdesenvolvimento acaba por gerar contradições de falsa liberdade. A sociedade da abundância é obscena, porque prefere o dinheiro à vida. A revolução marcuseana situa-se ao nível biológico. Ela consiste num *épanouissement* de todas as potências da vida e do amor simbolizadas por Eros, libertando nesse mesmo movimento a imaginação. O novo homem a criar será um ser muito mais estético do que ético. Razão pela qual a libertação total do homem não pode passar pela classe operária, cada vez mais integrada no capitalismo, refazendo por imitação e contágio o ciclo infernal do economismo e do consumo. A sereia de Marcuse era sedutora. Sobretudo, acabava com o já velho dualismo Leste/Oeste, abrindo novos potenciais energéticos ao homem em sociedade. Mas os perigos de tal visão eram enormes. A subversão pode ser mais aniquiladora do que a revolução. A reabilitação de certas estratégias anarquistas que visavam a destruição do aparelho de estado e do poder em si mesmo estão patentes no Maio de 68. O romance de Kristeva regista-os na sua candura e no seu coeficiente elevado de onirismo. Se o Poder tem poesia a menos, Maio de 68 enquanto contestação do Poder tem poesia a mais. A imaginação no Poder para combater um Poder sem imaginação criará a sociedade de participação. É preciso inventar a Cidade nova. A alienação só encontra remédio autêntico na criação. O romance de Kristeva não envolve em abrangência toda a problemática de 68, mas enuncia-a em filigrana:

*"A-BAI-XO'S-TA-DO-PO-LI-CI-AL! Dez anos já basta!"*

Hervé, personagem desse romance, avança: "chegou enfim o momento de sair dos círculos intelectuais. Vanguarda, muito bem, os estudantes e os artistas podem ser vanguarda. Mas vanguarda de quê?" A subversão

era convulsiva. Cohn-Bendit era o terror das instituições vigentes, começando pelo seu *sancta sanctorum*: a Universidade. Compreende-se, pois, a pergunta do romance que neste capítulo reveste a forma de diário, “sem data”, mas perfeitamente datado:

*“E se a Revolução de 1789 tivesse terminado apenas ontem, neste fim de Maio de 1968? Os jovens violentos espatifam o que resta do terror das ideologias e dos partidos. Exigem o direito ao prazer, ao desejo, à imaginação. Na realidade, esses ‘judeus alemães’ situam-se na continuidade de uma libertinagem bem francesa”.*

E sadio reler *le livre noir des journées de mai* (1968), *le petit lexique de la subversion* (1969) e *Derrière la vitre* (1970), para se compreender esta aventura do fim da utopia ou do seu começo. O Poder tremeu, o calafrio foi colectivo e a imaginação, depois dum breve período de libertinagem, aceitou de novo os freios do Estado. Maio de 68 foi rapidamente reabsorvido no calendário passivo da História. Ficaram *grafittis* libertários, que muito enriqueceram o património histórico do humor francês. A revolução total não foi possível. Marcuse não passa hoje duma referência sociológica no museu das ideias. E Cohn-Bendit é um nome esquecido. A narradora não deixa escapar nenhuma oportunidade para intervir e sentenciar:

*“Os adeptos da Primavera de Praga, aqui, são umas boas almas adocicadas à Paul Bourget. Então, tanta revolução para se voltar à estagnação de antes de catorze”.*

Mas que saídas ideológicas para o impasse? A social-democracia? Mas a social-democracia será uma ideologia?:

*“A social-democracia não disse a sua última palavra no Leste. Em Praga estão a tentar reencontrar o gosto de serem livres em sua casa, que é sem dúvida, social-democrata, mas não no sentido de um notável radical-socialista de Niort. Estão até aqui da barbárie estalinista e oriental”.*

Agora que sem muros de vergonha a separar o Leste e o Oeste (o Ocidente não é também um ponto cardinal?) os comunismos caíram como jogo de burro em pé, a sociedade de consumo implicada no dinamismo capitalista das sociais-democracias, quanto tempo precisará de esperar para

que se desencadeiem / lá /novos Maios de 68 a recusarem uma sociedade organizada, com o sufixo de grandeza excessiva /híper/ a indiciar um consumismo de super-produção e de super-consumo frequentemente mal repartidos? Parece ser, apesar de tudo, na social-democracia que o homem se sente menos mal. A social-democracia, correctora de graves dissemetrias do Liberalismo económico na posse e no usufruto dos bens, apresenta-se no contexto actual como sistema político menos trágico e com mais hipóteses históricas na hora crepuscular do fim das ideologias. Porque não é uma verdadeira ideologia, mas um pragmatismo político? A tecnologia devora os mitos ou reprodu-los depois de forma disfarçada? São questões poliédricas a que o romance de Kristeva não quer responder inequivocamente. Um romancista não é um politólogo e o politólogo poucas vezes enverga o traje de intelectual entendido no sentido universalista do termo. Kristeva limita-se a observar, com ironia, aliás, muito esclarecedora:

*"Os Americanos são russos enriquecidos que se ignoram, e os Russos são americanos pobres que sonham ser verdadeiros americanos".*

E o Maoísmo que representaria o ideal comunista sem as depurações estalinistas, sem a violência sistemática do aparelho de estado comunista que destrói o sentido primeiro do acto comunitário da fruição? O marxismo-leninismo aplicado a uma sociedade rural terá mais viabilidade do que nas sociedades industrializadas onde se vem mostrando ineficaz? A longuíssima incursão que Kristeva faz na terceira parte do seu romance intitulada 'Chineses' traz a superfície todas as contradições duma 'democracia despótica', com campos de reeducação para intelectuais. Apesar de Mao ser poeta e dos seus escritos sobre a arte e literatura terem corrido mundo, o Maoísmo, revisto e censurado após a morte de Mao, não oferece perspectivas emancipadoras. As lavagens ao cérebro, a pena de morte, os massacres colectivos, durante e depois da era Mao, anunciam a falência inevitável do sistema. Como harmonizá-lo, de facto, com o eclético taoísmo do culto dos espíritos da natureza e dos antepassados, da doutrina de Lao-tseu e do budismo do apelo espiritualista de renúncia de si próprio enquanto caminho para atingir o Nirvana ou aniquilamento supremo? Se o Cristianismo, com dois milénios de idade e apesar do seu apelo comunitário de fraternidade na posse dos bens formulado nos **Actos dos Apóstolos**, não foi até hoje capaz de resolver, nos sistemas políticos que modelou, o mito da disputa dum prato de lentilhas, será de estranhar que o Marxismo apenas com 150 anos de existência tenha abortado no seu projecto de comunhão na repartição harmoniosa dos bens da produção? O drama da consciência

cultural do nosso tempo reside na percepção clara e dolorosa que todas as ideologias que querem realizar o homem perfeito numa sociedade perfeita, fazendo da utopia a força motriz da História, revestindo-se com os paramentos das religiões ou denunciando-as como inimigas do progresso, falharam no seu projecto global do homem novo. Por um lado, as religiões sustentam uma fraternidade carismática, mas, por outro, os regimes políticos que com elas coabitam, não podem converter em lei apelos carismáticos. O maior dos equívocos da Revolução Francesa de 1789 foi ter tentado decretar a fraternidade. Impor juridicamente a igualdade de direitos e de deveres é da competência do Poder legislativo. Decretar a liberdade de todos os homens é, mal-grado todas as escravaturas, passadas e/ou presentes, uma questão *de iure*, que muitas Constituições consagraram. A fraternidade, porém, relewa da noção de carisma. Só a consanguinidade ou o carisma permitem olhar para os outros como irmãos. O livro de Marcel David ***Fraternité et Révolution française*** (1987) traça de maneira exemplar e bem documentada a história da inclusão do conceito de *Fraternidade* na famosa tríade *Liberté / Égalité / Fraternité*. Contrariamente ao que geralmente se pensa e se afirma, foi a Segunda República e não a Revolução, que consignou a divisa oficial triangular, em 1848. A guilhotina impediu o advento da fraternidade como sentimento colectivo operante. Todas as revoluções são terroristas e o terror nunca gerou sentimentos de convivialidade, de sociabilidade e muito menos de fraternidade. Maio de 68 parece ter esquecido completamente os dois últimos elementos dessa tríade revolucionária: a Igualdade e a Fraternidade. A subversão nunca assumiu a força de luta armada e os direitos reclamados eram de Liberdade contra o Estado repressivo e opressivo. Fora de França, as experiências de igualdade imposta por modelos totalitários só vieram confirmar a desigualdade dos homens em favor de castas instaladas no controlo do aparelho de Estado, mais policial do que nos sistemas capitalistas. O belo sonho duma sociedade em festa aquecida por um sentimento generalizado de fraternidade fora abafado em sangue na depuração do Terror vermelho que suscitou o Terror branco. É o ciclo infernal do retorno do trágico. E com o bicentenário em festa, mais superprodução para exportação cultural simbólica do que reflexão interiorizada sobre este marco fundamental da História do Ocidente, nenhuma voz utópica apelou para a fraternidade e para a igualdade entre os homens. De Maio de 68 a 89, decorreu um curto espaço de vinte e um anos — uma bagatela cronológica, mas que deixou antever, de maneira clara, o enorme fiasco dos comunismos, que agitavam a bandeira duma igualdade frustrante, que um dia (nunca determinado) faria brotar o sentimento generalizado duma fraternidade traçada a compasso. Logo artificial, deixando intactas todas as causas que despoletam a agressividade colectiva. O sentimento de fraternidade só será elemento de harmonização

comunitária se dimanar do interior dos indivíduos que a aceitam como imperativo da consciência moral.

E o analista da História das ideias fica ainda mais confuso quando constata que os baluartes da fraternidade declarada estatutariamente e pelo menos teoricamente praticada nos feudos de fraternidade que eram os conventos (mal-grado todas as suas guerrilhas intestinas entre os irmãos), quando verifica que eles atravessam uma crise de extinção. E, se, passando a barreira do Cristianismo e das sociedades que ele modelou, auscultarmos as outras grandes religiões, algumas muito mais velhas do que o bi-milenário Cristianismo, como o Induísmo, o Taoísmo, o Budismo, ou o multissecular Islamismo, encontraremos o mesmo impasse da fraternidade impossível e da desigualdade reinante. Os sistemas políticos implantados pelas ditaduras impõem métodos, ritmos e valores que não casam com a idiossincrasia cultural dos povos que pretendem salvar antes da morte. Que resta também das grandes religiões laicas de Estado monolítico que tentam inutilmente abafar por morte lenta ou violenta as raízes metafísicas da sociedade? Um dos dados adquiridos da História do Pensamento é que todas as tentativas, sistematicamente renovadas, de eliminar o irracionalismo da História têm sido experiências dolorosamente fracassadas. O *credo quia absurdum* de Tertuliano, mais do que um refúgio alienante, no sentido marxista do termo, é uma tábua de salvação no imbróglio das contradições individuais e colectivas. E não é líquido que os sistemas totalitários meramente laicos de poder sejam mais salvíficos do que certos fundamentalismos teocêntricos e teocráticos.

Que novas perspectivas se abrem à Modernidade que assiste, mais ou menos reconfortada, mais ou menos desorientada, ao declínio do ideológico e procura substituí-lo por um pragmatismo de neutra tolerância? No estado actual da questão na Europa, serão as sociais-democracias mais evoluídas, que, pelo modelo de equilíbrio económico-cultural apresentado, evitam terrorismos cruzados (estatais ou marginais) e possibilitam um estádio menos imperfeito da sociabilidade humana? O Historiador da Cultura não pode responder a estas perguntas tão complexas com o estilo expeditivo dos políticos. Aquele vê a História como um longo e ininterrompido processo, descortinando largos movimentos de opinião e de massas; estes olham e lêem a História pelas páginas dos jornais, no seu ritmo mais curto. O primeiro observa com atenção e respeito; os segundos escondem palavras de ordem e traçam directrizes. Os mais tecnocratas avançam estatísticas que se vergam humildemente ao leque dos seus interesses imediatos. O primeiro não pode esquecer que nem só de pão vive o homem e que a uma sociedade de posse e de consumo não corresponde linearmente uma sociedade de prazer. Maio de 68 foi um aviso à navegação política. O *homo ceconomicus* é uma redução desastrosa da sua totalidade ou da sua plenitude. Por que

se anunciou então com tanto ênfase o fim das ideologias? Para as exorcizar, com medo de que renasçam mais fortes? Mas não será o homem um sujeito e um objecto directo e permanente da ideologia que ele segrega e que o segrega a ele? O desencanto geracional e finissecular de Olga, que mexe e remexe neste romance as vanguardas salvíficas de natureza estética, crítica e política das últimas décadas traduz este estado de espírito e este cardume de interrogações, sem resposta a curto termo? Será o mito de *Sisyphé* o mito *décisif*? Será possível ou pensável um mundo futuro sem ideologias, sem guerras de religião, sem depressões de sistemas económicos que redundam em beligerância? Caminhar-se-á para o nivelamento social num movimento de caracol, que deixa fracturas de impaciência por onde escapam os vulcões políticos?

O romance de Kristeva não tem (porque não pode ter) chave para todas estas questões esfíngicas. Actriz de primeiro plano no xadrez intelectual do seu tempo, com as suas dolorosas vivências eslavas agora projectadas numa latinidade com má consciência de declínio, testemunha privilegiada das grandezas e misérias da sua geração universitária e das contradições culturais do seu tempo, vanguardista esteta de renome, sempre na brecha das últimas novidades parisienses, Julia Kristeva enfocou com muito engenho aspectos surpreendentemente contraditórios da Cultura do seu tempo. Pôs o dedo nas feridas das ideologias em confronto. Afinal parece que nenhuma pode lavar as mãos em sinal de inocência. Ela assistiu à degradação chocante do Império soviético. Viu cair as cortinas artificiais que separavam ideologicamente os povos da Europa. De passagem, foi fazendo anotações que a História do Pensamento contemporâneo não deverá desperdiçar. Como esta:

*“Sim, toda a gente vê o horror que há nas ruas de Nova Iorque, é impossível não o ver: não é preciso ir a Harlem, salta aos olhos a dois quarteirões de distância da Diana. Mas o horror domina também o Terceiro Mundo, as relações aberrantes que a ‘civilização’ mantém com aquela gente, está no subdesenvolvimento, na fome, no fanatismo. Garanto-lhe que não vimos nada, o horror está para vir... Desculpe este discurso. Eu devia-lho”.*

Premunitório? O trauma da Argélia estava vivo no coração da França e o problema argelino que lá se desenrola actualmente integram esta passagem. E que dizer desta outra tirada:

*“daqui a vinte anos eles hão-de ter todos um amante ou uma amante vindos de Leste. A Europa — desde o nosso*

*moinho escondido nas salinas até às neves de Moscovo, e mais longe ainda — será um imenso estaleiro dirigido por capatazes alemães”.*

Parte substancial da profecia está já em bom ritmo de cumprimento. A exportação de cérebros, a liberdade de saída para o estrangeiro, novos fluxos migratórios para uma Europa que ainda não conseguiu resolver os muitos problemas, que não apresenta nenhuma panaceia. Humilde na sua concepção e na sua teleologia:

*“É preciso um dom de devaneio ingénuo para fabricar ainda emoção com estes signos enrugados que as palavras são. Afinal, talvez só valha a pena escrever para refazer o jogo de vida e de morte para uso das crianças que nos esquecemos de ser”.*

É uma das graças espirituosas deste romance intelectual (para intelectuais?) esta exigência da matriz psíquica infantil para que a escrita seja possível e o romance se conte na antecâmara das vanguardas. É o fim duma aventura romanesca que pretende delimitar no tempo da História o percurso duma geração intelectual fortemente marcada pelas ideologias, decepcionada a meio da viagem com o itinerário percorrido. Romance pessimista, metáfora da impotência de intelectuais face aos Poderes inspirados em ideologias que se engoliram umas às outras, relegando para lugar secundário o eixo essencial da vida que passa pelo princípio do prazer? Romance narcisista dum egotismo e dum erotismo a apregoar que “o amor livre é a consumação dos direitos do homem”? Esse direito não estava consignado na cartilha de 89, mas Maio de 68 acrescentou-lho. O crítico perde o pé nesta rotunda de sentidos acumulados, que não só se apresentam como impasses, mas que conduzem muito longe. O ideológico não é libertador, sobretudo quando é assimilado pela política. A promessa da Autora de que ‘novos misticismos’ surgirão abre perspectivas de irracionalidade afectiva no sagrado como no profano.

E se o filosófico não recobre necessariamente o ideológico, que tendências novas se desenham na Modernidade? Consultado o livro de Michel Richard *La Pensée Contemporaine. Les Grands Courants*, em tradução portuguesa de José Saramago (Moraes, 1978), no capítulo sobre a Modernidade, o seu Autor pergunta se nomes como Deleuze, Foucault, Althusser, Derrida, Lyotard, Serres, etc., reflectem mais uma moda intelectual muito parisiense, *made in Vincennes* ou Nanterre, do que uma orientação filosófica verdadeiramente nova. A filosofia contemporânea, na sua opinião, não é sistemática e por isso mesmo não é tranquilizadora, como as filosofias



anteriores. Ela não quer ser mais a letra justificadora de práxis sociais violentas por parte do Poder, que a escolhe como lenitivo. Antes do fim das ideologias, agora brandido em arma do nosso contentamento/descontentamento, mais conseguido por uma abdição comum espontânea do que por um processo bélico de Estado sobre Estado, surgiu o fim da filosofia enquanto visão global do mundo, organização do caos em cosmos, crença na razão soberana. A originalidade da filosofia moderna tal qual a podemos encontrar em estado parcelar (e ainda não devidamente catalogada na História da Filosofia ou do pensamento filosófico) não se quer apresentar como saber e como poder, fornecendo a este último os supostos teóricos que lhe facultem uma justificação ética. Ela pretende ser antes de mais crítica dos fundamentos sociais e políticos. Nenhum filósofo de renome actual fornece às correntes políticas mais ou menos reconfortadas pela idade e pelos êxitos sociais o suplemento ideológico essencial. A queda retumbante do Marxismo-Leninismo, ideologia por antonomásia do nosso tempo, traumatizou ideólogos e políticos. Pelo que estes se apressaram a declarar por extensão o fim de todas as ideologias. Limitam-se, entretanto, do ponto de vista filosófico, a apregoar um vago Personalismo de raiz cristã, tão diluído que é mais pretexto do que texto, mais referência intertextual do que consciência viva e condicionadora do exercício do poder. Aliás, o próprio Personalismo vai sucumbindo à desumanização progressiva que lhe impõe o domínio tecnológico da inteligência cibernética. A tendência eclética em filosofia é, portanto, uma tentação nos tempos que correm. Exemplo disso mesmo, o pensamento de Maurice Clavel. Seja como for, a filosofia nova procura negar a política enquanto sinónimo de poder opressor. O conceito de anarco-filosofia tem a sua justificação. Se Deus morreu, se o homem foi evacuado pelas estruturas, também o Marxismo não poderá subsistir. O perigo de a filosofia se diluir no campo das ciências humanas é uma realidade. Na tentativa de evitar diluir-se, a filosofia continua com o seu discurso autónomo em busca duma identidade perdida. Seja como for, ela hoje tem de redefinir-se em relação ao Poder. *La barbarie à visage humain*, de B. H. Levy, ajuda a compreender melhor esta perspectiva da nova filosofia que vê todo o poder como sendo em germe totalitário. Se o liberalismo e o capitalismo eram considerados como opressores nas sociedades europeias, verificou-se que o Marxismo-Leninismo foi a tirania por excelência e tanto mais tirana quanto prometeu o máximo sem ter dado um mínimo. A frustração é directamente proporcional à utopia efabulada, à mistificação da mitificação idealizante. O cesarismo é um mal congénito a todas as formas de sociedade e a todos os sistemas de poder. O Poder é maligno, mas indispensável. Os novos filósofos aprenderam com esta falência a repensar as valências: em vez dum suplemento teórico que sirva Maquiavel e *tutti quanti*, em vez duma filosofia como saber absoluto seduzindo absolutistas,

eles afastaram-se das teorias da origem e dos limites do Poder, enveredando por uma ética relativa assente numa História que não é feita pelo homem, mas pelo Poder. Foram os marxistas que se equivocaram ao verem o Poder com optimismo e ao caírem no Gulag. Uma grelha pessimista de leitura da História confere mais facilmente sentido ao discurso do Poder do que o optimismo utópico que escorrega vertiginosamente na outra ladeira da opressão. A sensação actual é que desapareceram os 'Maîtres-penseurs', no sentido em que os define Gluchmann. O problema da filosofia contemporânea não é o do Marxismo enquanto instrumento de análise histórica, mas enquanto filosofia que permitiu, em nome da utopia, encarnações políticas, que redundaram em sociedades de miséria, policiais, brandindo a bandeira vermelha dum optimismo comum assente no princípio da violência do colectivo sobre o individual, sem contrapartidas nos esquemas de produção. Os seus tecidos sociais anquilosaram-se. O homem novo, que se propunha como meta pela supressão, de cima para baixo, das desigualdades económicas e culturais, afogou-se nas rançosas estruturas militares, que nunca souberam distinguir entre o discurso das armas e as armas do discurso. Soljenitsine foi um literato, que por ter denunciado os cancros do Gulag, se transformou no filósofo dos tempos modernos, apontando a dedo as chagas que corroíam o sistema e os mecanismos opressores que um optimismo colectivo inicial, idealista e ingénuo, legitimara. Já algo de idêntico acontecera em contexto epocal diferente com o optimismo das Luzes e do Filosofismo. Jean-Jacques Rousseau e Voltaire, mentores da Revolução, só não foram vitimados pelo Terror, porque se anteciparam pela morte natural ao tufão revolucionário, que, num desejo insaciável do óptimo, se encaminhou para um trágico sanguinário, justa ou injustamente metaforizado pela guilhotina, por diversas vezes rememorada por Kristeva neste romance. Babeuf e a Conjuração dos Iguais (1795-1796) é um dos momentos mais sérios e trágicos da Revolução Francesa. A proclamação da *égalité des jouissances* do *babouvismo* provocaria a repressão feroz de Carnot e terminou no espectáculo macabro da forca. O *homo novus* saído da Revolução burguesa via assim cortada pela raiz a primeira tentativa política séria de implantação dum sistema verdadeiramente socialista. A Revolução sonhara com um mundo igualitário, mas de modo nenhum colectivista: "*Il faut racourcir les géants / Et rendre les petits plus grands, / Tout à la même hauteur / Voilà le vrai bonheur...*". O óptimo é inimigo do bom. A beleza de ideais utópicos pode conduzir à fealdade mais trágica. Daí a observação pertinente de Jean-Paul Sartre: os quarenta volumes de Lenine representam uma opressão para as massas. A racionalização excessiva do Poder corre riscos de conduzir à racionalização máxima do Saber e absolutização dos modelos, pelo que a estandardização acaba por impedir a liberdade. A racionalização programada em demasia geometriza

excessivamente os espíritos, tornando-os apáticos e indiferentes à própria marcha do progresso humano, fazendo homens acomodados à intolerância dos sistemas, em que a liberdade e a imaginação se esgotam. Por outro lado, a abadia de Thélème, criação onírica rabelaisiana, que justifica o liberalismo moral, pode levar a uma subjectividade e a um individualismo impeditivos do bem-estar comum. Ora, a nova filosofia combate a ideia de que o mundo começa a partir dum determinado período eleitoral e duma votação nas urnas como parecem pensar ou pelo menos como tentam fazer crer os políticos. Os políticos consideram que os povos que lideram são amnésicos. Antes deles, foi o dilúvio, o caos. O cosmos surgiu magicamente ao fim de alguns meses em virtude de uma dúzia e tal de decretos-lei. A manipulação das estatísticas fará o resto, num já velho processo de trucagem. A nova filosofia parece cruzar os braços face a esta força irracionalista do Poder, quer ele seja liberal ou socialista. É o que, se exceptuarmos Glucksmann, se poderia chamar uma filosofia de resignação, apoiada numa sensação de desencanto ou de pessimismo. O Poder é anterior ao Saber e manipula-o. Pelo que o pensamento filosófico só poderá exercitar-se por um retorno ao metafísico, reintegrando os mitos de origem, saltando para a ontologia como o fez Heidegger contra Hegel e Marx. A palavra será poder ou contra-poder? Todo o acto de poder é um acto de palavra e a liberdade uma concessão do Poder em troca duma aceitação que o não ponha em causa. Em **Ce que je crois** Maurice Clavel traça um itinerário de retorno à Fé. Destronado Marx, abortadas as grandes Revoluções políticas que recusaram inscrever o nome de Deus na bandeira das suas motivações, fracassadas as grandes promessas da realização do homem sem Deus ("o advento de Deus afinal não era a causa do não-advento do homem!"), um dos caminhos possíveis da nova filosofia será o retorno à velha filosofia da transcendência? Um poeta como Jean-Claude Renard não hesita em celebrar o mistério tremendo da Fé sem pruridos de inserção nos dogmas. Se Maio de 68 foi a revolução impossível, se o Maoísmo do Grande Timoneiro entrou num beco sem saída, se o Comunismo ruiu estrondosamente, será que a nova filosofia, constatando os fracassos das filosofias ateístas do Poder, se vai inclinar, de novo, para a espiritualidade, vendo nas religiões, apesar de tudo, um espaço maior de liberdade? Se a Filosofia caiu nos braços do seu amante infiel (o Poder), conseguirá agora libertar-se das mãos de ferro das religiões teocráticas que a consideraram durante vários séculos como tendo uma mera função ancilar? Século de manipulação ideológica por excelência, que desembocou nas monstruosidades intelectuais e morais dos Fascismos e dos Estalinismos, responsáveis por uma atmosfera concentracionária, onde era impossível o discurso da liberdade e a liberdade do discurso, as filosofias que os suportaram, são hoje ecos roufenhos e envergonhados no tribunal da História. Mas tal retorno

da nova filosofia enveredará pelo vago e desenxabido espiritualismo impotente, que sempre existiu através da História e permitiu a barbárie da Inquisição e as guerras religiosas? A política não poderá ser o espaço virgem de profissionais, sem ideias filosóficas, aplicados com frenesi a resolver os problemas mais imediatos do homem, programando-lhe estatisticamente a sua existência. A *nova filosofia* não se poderá demitir da sua função crítica por ter medo de fornecer avatares para novos Maquiaveis. O mal não está na Filosofia, está na Política. O obscurantismo não é saída para a Filosofia desmotivada do pensamento/acção, limitando-se a analisar ou psicanalisar o Poder, sem prescrever terapêuticas adequadas aos seus males de sempre e aos seus males de agora. O Gulag está suficientemente denunciado. A Literatura foi-lhe fatal. Mas a *nova filosofia* distraiu-se quando o converteu no seu único adversário. Erro de estimativa. Há outros mundos muito mais complexos habitados por homens e daí a falsidade da situação redutora Leste/Oeste. Urge denunciar outras opressões que não são filhas do Marxismo, mas consequência directa de absolutismos e de tiranias políticas de liberalismos desmedidos. A nova filosofia não poderá esquecer-se da sua vocação universalizante, para além das etiquetas inibidoras de países desenvolvidos e países subdesenvolvidos. E não poderá sequer perder de vista situações gritantes de injustiça social em países ditos democráticos. Na sua luta contra os dogmatismos, a *nova filosofia* bater-se-á para que o tipo de homem que ela preconiza não seja unidimensional, beneficiando, por um lado, das vantagens da tecnologia que o libertem de escravaturas antigas, mas que não façam do economismo e do tecnocracismo a única dimensão do homem em sociedade.

**Les Samourais**, termo que etimologicamente significa "servidores do imperador", explicita as formas que pode assumir tal serviço: "gente que sabe bater-se com um sabre, um leque ou um remo, com um pau, uma mão ou uma caneta". Aguerrida intelectualmente foi a geração que Kristeva fez saltar para as páginas do seu romance de amor e desencanto. Os 'samurais' da escrita fizeram da França do após-guerra o cadinho de experiências filosóficas, estéticas e políticas paradoxais. Raramente se encontrará na História das Ideias um período tão rico e contraditório como na segunda metade deste Século que caminha para o seu fim, com alguns esgares escatológicos, sem ver resolvido nenhum dos problemas essenciais da humanidade. Tudo o que se pode testemunhar nas personagens deste romance, único e genial na panorâmica do romance contemporâneo, é que todos estes 'samurais' não foram ou não quiseram ser "servidores do imperador", ou seja, se recusaram a incensar os poderes constituídos, com base no argumento maniqueísta de que o Estado coincide com o Mal, porque renega (ou sonega) o princípio da liberdade individual anterior ao próprio Estado. Os 'samurais' sustentam que o princípio do prazer não é algo que

se deva reclamar ao Estado. Deve-se reclamar que ele não impeça o seu erótico desenvolvimento. Esses 'samurais' destros na arte da guerra ideológica (pelas ideologias ou contra as ideologias) foram estoicamente até ao fim buscando um sentido para a vida, para a História, para o Poder. Eles quiseram sugerir pela vivência da escrita ou pela escrita da vivência um mundo libertário à medida da sua libido. E não foi uma luta inglória, porque confirmou que o Poder é um mal inevitável e que o pensamento é uma alavanca e um travão, que ora o excita, ora o refreia. Pelo que o desencanto kristeviano, que reflecte em espelho imagens comuns dos intelectuais do nosso tempo, mais que uma demissão, é uma garantia de que o diálogo, necessariamente conflituoso, entre o Saber e o Poder continuará, apesar de tudo. *Les Mandarins* (1954), de Simone de Beauvoir, expôs o drama dilacerante que tiveram de resolver os escritores franceses de esquerda depois de terminada a Guerra. Como deveriam continuar a exercer o seu 'mandarinato'? Deveriam abandonar a literatura a passar à acção? O romance de Simone de Beauvoir constrói-se sobre um duplo fracasso, no plano intelectual e no plano sentimental. Publicados dez anos depois da Libertação, *les Mandarins* anunciaram o fim do Existencialismo. **Les Samourais** fecha outro ciclo. As quatro grandes famílias críticas das vanguardas do Século XX — o Existencialismo (em que se destacou Claude-Edmond Magny), o Marxismo, a Psicanálise e o Estruturalismo — que perpassam neste romance ensaístico ou neste ensaio romanesco, artisticamente urdido, revelam a impotência e a inclemência do discurso do Saber face ao decurso histórico do Poder. Requiem pelas vanguardas estéticas, filosóficas e políticas deste Século?

Ferreira de Brito  
Universidade do Porto

## ZÉ POVINHO E SANCHO PANÇA: DE DORÉ A RAFAEL BORDALO PINHEIRO, PASSANDO POR CERVANTES

A especial relação entre o Zé e Sancho tem de tomar em conta dois aspectos distintos: por um lado, a hipótese de os desenhos de Gustavo Doré (1833-1883) na edição francesa do **D. Quixote** (de 1863, só editada entre nós, em tradução dos viscondes de Castilho, em 1876) (1), estarem na origem propriamente icónica da figura aparecida em 1875 na **Lanterna Mágica**; por outro, e o que será decerto bastante mais interessante para o tema que temos vindo a estudar, o confronto propriamente simbólico entre o escudeiro espanhol por Cervantes em 1605 e o labrego português desenhado por Bordalo Pinheiro mais de dois séculos depois.

Teria Bordalo Pinheiro sido influenciado pelos desenhos de Doré na edição francesa de **D. Quixote** de 1863? Teoricamente, nada nos impede de o pensar, já que medeiam doze anos entre a publicação da edição francesa e o aparecimento do Zé nas páginas da **Lanterna Mágica**: sabe-se que as ilustrações de Doré tiveram imensa voga europeia e mundial durante oitocentos.

Entre nós, a sua celebridade pode confirmar-se pelo artigo que, já depois da morte de Doré, Ramalho Ortigão lhe dedicou em 1886(2), estudo que serviu de introdução à edição portuguesa das fábulas de La Fontaine ilustradas pelo artista alsaciano (3).

Muitas outras obras célebres correram mundo, acompanhadas de gravuras desenhadas por Doré: a lenda do Judeu Errante: os contos de Balzac, a Bíblia, os contos de Perrault, as obras de Tennyson, Ariosto, Chateaubriand, Rabelais, etc. Nada nos impede de pensar que livros dum ilustrador tão célebre como Doré figurariam decerto entre os da biblioteca do nosso Bordalo. O que nos parece mais importante é comparar a figura mesma do escudeiro cervantino em várias edições ilustradas com o nosso Zé: olhemos, por exemplo, o escudeiro de **D. Quixote** tal como o desenharam Agustin Navarro (edição de Madrid, 1797), Urbano Manini (Madrid, 1868), J. J. Grandville (edição francesa de Tours, 1858), R. A. Stothard (Londres, 1801), Rafael Jimeno (Madrid, 1797) (4).

É evidente que nenhum destes Sanchos lembra tão flagrantemente o Zé Povinho bordaliano como o de Doré. Se folhearmos uma edição do **Quixote** com desenhos do artista estrasburguês, notamos de facto uma inegável semelhança: tanto Sancho como o Zé são dois camponeses sólidos, entroncados, um tanto obesos, baixos, de colete e botas (as calças diferem: as de Doré estão próximas do que deviam vestir

os campónios no séc. XVII, as de Sancho, dum tecido rude e geralmente remendadas, são as dos rústicos portugueses do séc. XIX...) chapéu, barba descuidada ou por fazer, rosto largo, lábios grossos, expressão mazorral, cabelo escuro, despenteado e crespo, tipo somático braquicéfalo. Sancho, segundo a tipologia de Kretschmer é um *pícnico*: entroncado, rosto largo e mole sobre um pescoço grosso, ventre saliente. Em suma, homens rudes, campestres, de rosto rubicundo e expressão um tanto alvar, sem finura, compleição taurina, bocas de lábios carnudos e dentes sólidos. Tanto Sancho como o Zé são do mesmo tipo morfológico, próprio de homens laboriosos e rústicos: são gente do campo, de indumentária simples e grosseira, calças de estopa ou linho, camisa igualmente rústica, sobre a qual usam um eterno colete surrão, desapertado, chapéu de campónio, expressão popular, sem finura nem espiritualidade... Homens do campo, sem educação nem mimos no vestir ou no falar, já se vê, Sancho e Zé irmanavam-se sem dúvida como dois inegáveis homens do povo e do campo, dois rurais boçais e primitivos. De ambos se pode dizer o que Gabriel Celaya consignou como tropos e sanchescos:

*"Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo  
(...)  
Sancho-vulgo, Sancho-nadie (...)  
Sancho de pan y cebolla  
Trabajado por los siglos de los siglos, cotidiano  
(...)  
Sancho-pueblo, Sancho-ibero,  
Sancho-entero y verdadero  
(...)  
Sancho-Charlot (...)  
Sancho que todo lo aguantas  
(... )  
Sancho con santa paciencia,  
Sancho con buenas alforjas,  
que en el último momento nos das (...)  
el pan, el vino y el queso  
(...)  
Hombres a secas, Sancho-patria, pueblo-pueblo,  
pura verdad, fiel contraste  
de los locos que te explotan (...)  
Sancho-firme, Sancho-obrero  
(...)  
Sancho sin nombre (...)" (\*)*

Pondo de lado o intuito evidente destas loas poéticas dedicadas a Sancho por Celaya, o que aqui nos interessa agora é sublinhar apenas a

semelhança icónica, exterior, somática, entre uma figura simbólica que Doré ilustrou de modo inconfundível, em 1863, e uma outra que, aparentemente nascida "ex nihilo" e "ab abrupto" em 1875, teria saltado do lápis de Bordalo Pinheiro para as páginas duma revista portuguesa — e dali para logo correr com as suas próprias pernas, autonomizando-se do seu paterno criador, logo aparecendo noutros jornais e entrando até para a língua portuguesa.

As diferenças propriamente formais entre o nosso inconfundível Zé (mantido aliás estável e invariável desde 1875 aos nossos dias) e o Sancho Pança de Doré são secundárias: o escudeiro de Quixote usa um chapéu de abas largas, um pelote em vez de um mero colete... Mas as semelhanças são bem mais relevantes: basta folhear as vinhetas e as gravuras da edição ilustrada por Doré para nos darmos conta da impressionante semelhança: ei-lo, por exemplo, atrás do amo, a observar o diálogo entre o Cavaleiro andante e "Maese" Pedro, ou a abraçar em lágrimas o burrico que julgava perdido, ou a conversar com o amo, ou na sua terra, ou no meio da Serra Morena, ou a autoflagelar-se, ou a jantar durante o seu governo da Baratária<sup>(6)</sup>: são tudo situações em que qualquer um confundiria evidentemente o escudeiro de D. Quixote e o nosso Zé Povinho.

Mas o mais importante neste confronto Sancho/Zé está na semelhança simbólica que ambas as figuras possam ter. Ao desenhar no **Expresso**, um Zé Povinho a fazer de escudeiro de D. Quixote<sup>(7)</sup>, o nosso contemporâneo António fazia, porventura sem o querer, uma evidente aproximação das funções simbólicas atribuídas aos bois labregos, o da Mancha e o Lusitano. É sobre este novo confronto que nos queremos agora debruçar. Antes de mais, há que sublinhar esta diferença crucial entre Sancho e Zé: o primeiro faz parte dum *duo*, é um componente básico duma relação dialéctica senhor/servo ou amo/aio, já que D. Quixote e Pança não se podem dissociar, tanto na imaginação de Cervantes como no inconsciente colectivo (espanhol e até humano) donde brotaram — e onde ainda se movem. Como o disse taxativamente Unamuno: "Sem Sancho, D. Quixote não é D. Quixote, e necessita mais do escudeiro que o escudeiro do amo. Como é triste a solidão do herói! Porque os vulgares, os rotineiros, os Sanchos, podem viver sem cavaleiros andantes, mas o cavaleiro andante, como viverá sem o povo?"<sup>(8)</sup>.

Por outras palavras, Sancho é indissociável do seu amo, é um "Doppelgänger" clássico de todos os grandes romances (baseados na dualidade do herói central, acompanhado dum "alter ego" que é, de certo modo, a sua antítese e o seu indispensável complemento psicológico e humano). Sancho é a exacta antítese antropológica e cultural de Alonso Quijano (que se julgava Quixote): é um plebeu, um rústico, um simples, um mero homem do povo, um cabreiro, um campónio sem letras nem mimos



de instrução, um ser crédulo mas astucioso, banal, rotineiro, cheio de bom senso e desses rifões populares que vai tecendo a todo o momento das suas aventuras e desventuras ao lado do amo manchego. Note-se que Sancho não acompanha D. Quixote desde o início: só é seu escudeiro depois das trasquibérrias que o fidalgo sofre por ocasião da primeira saída, a solitária; doravante Sancho será seu fidelíssimo acompanhante, sombra, *alter ego* — com raras exceções em que a solidão pesa ainda mais ao Cavaleiro andante.

Na relação senhor/servo ou cavaleiro/escudeiro, Sancho simboliza a materialidade, a rusticidade, a rotina e o mero bom senso destituído de metafísica ou instrução. É o tal "Sancho-vulgo" e "Sancho de pan y cebolla", "hombre as secas" de que falava o já citado poema em seu louvor <sup>(9)</sup>. Ao seu invés, o leptosomático, esguio e fino Quixote representa o idealismo, a cultura, a educação, o "Bildung" da Renascença, o crente nas quimeras e nas Ideias, devoto da Glória. Juntos, são dois pícaros antagônicos que se completam e, apesar de tão opostos em tudo (aspecto somático, educação, fins visados e cultura), se harmonizam e conjungam com exemplar felicidade mútua — e uma imensa fidelidade por parte de Sancho, devotado admirador de D. Quixote. Na segunda saída, escreve Unamuno, D. Quixote já não vai só: "leva consigo a humanidade" <sup>(10)</sup>.

D. Quixote, tendo Sancho a seu lado ou atrás de si, fica completo. Por isso precisa tanto dele... Precisa para ser ouvido, para ser seguido, para ser mestre e guia de alguém na subida à montanha donde se descortina o panorama da humanidade e da história. "Sancho foi o seu coro, a humanidade toda para ele", comenta ainda Unamuno <sup>(11)</sup>. Esta ideia de que, no fundo, há uma consubstancial identidade entre o amo e o escudeiro levou outro intérprete da obra cervantina a afirmar que, no fundo, Sancho não passa duma "transposição de Quixote numa clave diferente" <sup>(12)</sup>. Uma fé completa da Matéria na Ideia, de Sancho em Quixote, anima este duo de pícaros, ainda que ao primeiro excite o sonho de ser governador e ao segundo interesse, apenas o prémio da Cavalaria, a inacessível Dulcineia, isto é, a Glória. Homem do povo, prudente e banal, Sancho não se atira para o combate por ânimo resolutivo de cavalarias altas: cheio de medos, Sancho só é heróico quando combate em legítima defesa. Então, sim, é capaz de rompantes heróicos. Mas acima de tudo, ele *acredita*: é um S. Pedro que acredita no seu guia, mau grado um ou outro desfalecimento da sua fé de carvoeiro. Daí a sua indesmentível lealdade ao amo. Isto explica talvez a insegurança e a sua saúde que avassalam D. Quixote quando, em duas ocasiões, tem que estar e agir sozinho. Uma delas foi ao deixá-lo a governar a ilha de Baratária (Cervantes diz que ele sentiu "soledade", cap. XLIV da 2ª parte); e que, mal Sancho partiu para o seu salamônico governo, sentiu "saudades" do seu *alter ego*. Quem diz Quixote, diz Sancho,

e vice-versa: o sonho de um não pode viver sem o senso comum e o sentido prático do outro, a quimera do primeiro sem o realismo prático do segundo. Muitas vezes sucedeu até trocarem de atitude vital e psíquica: Sancho faz-se temerário, Quixote prudente (14). O asno e o rocim iam sempre lado a lado, o animal de carga a par da pileca de donaire e aventura, Ruço (Rocio) e Rocinante.

Eram, Quixote e Sancho, um duo inseparável. Sem o escudeiro, o Cavaleiro não passa dum herói solitário. Com Sancho à ilharga, Quixote é um aventureiro seguido dum exército. Por isso, ao ficar só na Serra Morena e em casa dos duques (que são as duas únicas ocasiões em que não fazem companhia um ao outro), Quixote nos comunica — observa Meréndez Pidal — a mesma saudade (*añoranza*) pelo escudeiro (15). Assim as andanças e façanhas de um são as do outro: Sancho e o seu amo completam-se *em devir*, completam-se um ao outro à medida que percorrem as terras de Espanha em busca de destinos que talvez divirjam formalmente (a ambição dum governo move Sancho, só o Ideal impele D. Quixote) mas que se vão moldando reciprocamente, identificando-se na mesma pícara derrota. À solitária e talvez vesânica busca de Quixote vai dando “Sancho-bueno”, o tal “Sancho-vulgo, Sancho-Tanso” o seu apoio, o seu bom senso, a sua fidelidade e o seu serviço — “Santo e bom!” (16).

Lado a lado, estes dois homens formam a humanidade integral, louca e prudente, insensata e sensata, idealista e prática, quimérica e materialista, absurda e rotineira... Que a um mova a ambição de governar uma ilha e fazer da sua modesta Teresa Pança (17), a mulher dum governador, e que a outro mova tão só o puro amor da Glória, nada tira à comum vivência destes dois homens que, juntos, formam a aventura da Humanidade, oscilando sempre entre o Real e o Ideal, o quotidiano e a quimera, a Topia e a Utopia, o pão terrestre e o Espírito, o pão material dos idealistas, o bom senso empírico (ou a sabedoria espontânea) e a fantasia.

Em suma, Sancho não pode ser dissociado do ente de que ele é *alter ego*, companheiro, metade. Sancho, como símbolo, integra a especial simbologia dupla do livro de Cervantes (e, para além dele, o inconsciente colectivo espanhol). Esta fusão indissociável (ou este Uno no Múltiplo) dos dois personagens foi aliás poderosamente transformado em fábula num curto conto de Kafka: foi Sancho que, ao extrair de si o seu demónio, chamado Quixote, o seguiu, vivendo então fascinantes aventuras (18). O nosso Zé, ao contrário, não faz parte de nenhuma dualidade simbólica: ele é um solitário, não entra em composição com nenhum outro eu, não é **Doppelgänger** de ninguém, actua sozinho e nem se lhe conhece companheira ou esposa legal. Às vezes, nos desenhos do seu criador, Zé Povinho ia acompanhado de Maria Paciência, ou “ti Paciência” ou “tia Maria”, sem que, contudo, se possa afirmar categoricamente se se trata da sua mulher ou apenas de

uma espécie de Zé Povinho fêmea, de homólogo feminino do “Zé Paciência”... Ao longo da sua vida — e apesar de, desde 1875, ter aparecido também, curiosamente sem continuação, um Zé Povinho garoto — na **Lanterna Mágica**, um “Zé Povinho Júnior” espreita as brincadeiras dos “meninos grandes” da política nacional <sup>(19)</sup> —, o Zé parece ter ficado solteiro e sem descendência, embora às vezes, para efeitos concretos, os caricaturistas o tivessem dotado duma família ocasional — como sucede em 1915, para “celebrar” a eleição de Bernardino Machado à presidência da República: o Zé dá à família um “opíparo copo de água” que não passa dum copo tirado a uma fonte pública <sup>(20)</sup>. Seja como for, este Sancho luso não tem Teresa conjugal nem filhos. Ao invés, Sancho integra um duo que lhe dá sentido e no qual, por dialéctica e sinergia, ganha perfil, densidade psicológica e carácter. Recordemos de de novo a parábola de Kafka sobre a relação Sancho/Quixote: o primeiro arrancou de si o seu Demónio pessoal e depois teve de o seguir, vivendo com ele aventuras sem fim. Ora o Zé, por natureza e *ethos* essencial, não tem *demónio* íntimo. Pode ter desconfianças, cóleras, entusiasmos, birras, explosões de mau humor e até de revolta: mas não é companheiro de ninguém, não tem Demónio que expulsar de si mesmo, seguir ou perseguir, antes vive ensimesmado, cabisbaixo e resignado, geralmente indiferente ou céptico diante de promessas de Baratárias utópicas, embora, com insistente reincidência, creia nos políticos que lhe prometem bacalhau a pataco e um passadio mais desafogado <sup>(21)</sup>. A sua Baratária é dum prosaísmo enorme: quer a vida menos difícil, menos pauladas da fome, dos senhorios, do fisco, das autoridades, menos promessas e mais carne no prato, aliás sempre tão cheio de editais que não alimentam... <sup>(22)</sup>.

Quando, em 1917, lhe falam das “aparições” de Fátima, o Zé, azedado e descrente por ter o estômago mais vazio ainda nesses tempos de guerra na Flandres e em África, vê perfilar-se um esqueleto no horizonte e observa: “— A fome! Esta é que é a verdadeira aparição, palpável e real!...” <sup>(23)</sup>. Eterno burro de carga fazendo funcionar os alcatruzes da geringonça dos políticos e da economia nacional, o Zé-Burro da nora vê os políticos sucederem-se no poleiro, ora subindo, ora descendo, enquanto ele acumula albardas e distila infindáveis caudais de suor <sup>(24)</sup>. Apesar de o decretarem soberano, ridícula e irónica antonomásia que não passa afinal de antifrasede, o Zé nunca será, nem para desfrute de uns poderosos, como na obra de Cervantes, governador fictício dum reino emprestado por algumas horas. Este ponto merece destaque no confronto entre o nosso estereótipo e o escudeiro espanhol. Recordemos que Sancho é aliciado pelo Cavaleiro, decidindo-se a deixar a sua actividade, bem como a mulher e os filhos, para acompanhar Quixote como aio, em troca da promessa feita de que será governador de uma ilha. esta ambição material leva o lavrador a seguir o Cavaleiro idealista: é de facto a ambição que inicialmente (e

fundamentalmente) fascina Sancho e o leva a tudo deixar em troca da ideia de fazer Teresa rainha e os filhos infantes <sup>(25)</sup>. Essa ambição tem, é certo, uma realização que, por ser burlesca, não é menos autêntica e promissora. O governo da ínsula, prometido e afinal dado, dá-nos ainda uma amarga lição acerca da inutilidade de impérios seculares (Quixote é Colombo, Sancho é Cortez ou Pizarro), na medida em que demonstra, apesar do fito paródico de quem afinal permitiu a experiência de poder sanchesco, que o mero bom senso, assistido de um inato sentido de justiça e dum real amor a todos os governados, operam melhor governação, administração e justiça que o tradicional mando nas mãos de classes aristocráticas, esses duques insolentes e desapiedados que tinham “dado” Baratária a Sancho Pança para este poder crer que fora alcandorado a governador. Uma vez feito soberano carnavalesco, Sancho mostrou que um labrego, fiado apenas no seu sentido inato de justiça, com a sua alma tão só alumada pelo *lumen rationis*, era um novo Salomão, lhaníssimo e humano, sensato e equânime, justo e bom: terrível lição feita *in anima vili* diante daqueles duques que tudo mandavam, incapazes de compreender que aquele gordo e caricato cobreiro manchego, sem posses nem estudos, seria capaz de proferir sentenças tão simples, penetrantes e justas. Nesta prometida (e cumprida) promessa de Quixote ao seu escudeiro escondia-se afinal uma transcendente parábola política: um plebeu, um labrego, um homem bom e vulgar, pode ser tão bom governante — quiçá melhor — do que aquela aristocracia à qual cabia, na Espanha de Filipe III, o mando do mundo e dos negócios públicos.

Quanto ao Zé, ele não passa do governador que ninguém ousa sonhar sentado nas poltronas do poder. Os caricaturistas imaginaram-no, às vezes, exercendo a tal soberania de que o dizem de facto detentor: ei-lo, por exemplo, no Parlamento, muito seguro de si, a reivindicar para si “a legítima maioria” (a caricatura, de 1914, chama-se “o Parlamento... do avesso”) <sup>(26)</sup> ou a tentar endireitar o custo da vida, durante o governo do “mago” financeiro Afonso Costa <sup>(27)</sup>.

Mas a verdade é que o Zé nunca passará, como neste desenho de cómicos de 1925, dum zurzido por todos, um Polichinelo que todos sovam com paus legendados assim: “venha a camisa!”, “Peixe, uma infâmia!”, “Dá cá o dinheiro todo!”, “Aumento nas franquias!”, “Toma!”, “Contribuições!”, “Carne, um roubo!” <sup>(28)</sup>. Sete anos volvidos, passados os entusiasmos que lhe traz o novo mago equilibrador das Finanças públicas — Salazar —, o Zé vê-se como ciclista desastrado, batido por todos os Nicolaus da estrada: lá longe, no alto da colina, a bandeirola da meta diz “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, mas a estrada até lá está riscada de “política”, “vida cara”, “dificuldades”, “fome”, “desemprego” e “miséria” <sup>(29)</sup>: já Salazar iniciara o seu longo reinado como primeiro ministro “vitalício”, sem deixar ao Zé a ilusão

sequer de algum dia, mesmo por paródia e em período de Entrudo, governar qualquer pequena Baratária Lusitana...

Compreende-se assim que, à falta de comendas que vão sempre para os outros <sup>(30)</sup>, o Zé acaba por receber da Política nacional a “Grã-Cruz das três Ordens” e a “Comenda do Mérito Democrático”, ou seja, a do “Preito à Palermice”, com um barrete frígio no meio da roseta, e um barrete frígio seguro por duas fitas que dizem “Miséria”, “Encravação” e “Pobreza”, réplica real à célebre trilogia Liberdade-Igualdade-Fraternidade <sup>(31)</sup>.

Compreende-se assim que, num assomo de religiosidade deste, em geral, descrente Povinho, o Zé peça de joelhos, fervorosamente, à Virgem de Fátima: “Nossa Senhora do Rosário de Fátima! Tende piedade de mim e livrai-me dos tormentos que hora me consomem...” <sup>(32)</sup>.

Tornemos à Baratária sanchesca. Um historiador espanhol contemporâneo, ao estudá-lo no seu admirável **Utopia e Contrautopia en el Quijote**, viu nele um elemento do pensamento utopizante. Sintetizando as belas páginas de análise que José António Maravall dedica ao assunto, diremos que no governo de Baratária subjaz a ideia de *utopia da razão em estado natural*, “a utopia da justiça segundo o bom senso” <sup>(33)</sup>, baseado na ideia de uma justiça que é manifestação espontânea da razão, diante de uma concepção formalista e organizada de justiça; segundo Maravall, esta ideia teria sido já assinalada por Max Weber, no seu **Economia e Sociedade** <sup>(34)</sup>. Há aqui também um mito pastoril, o da aldeia natural, onde se governa segundo a natureza, de acordo com o senso comum: mito agropastoril comum a tantos utopistas, a começar com a utopia insular de Thomas Morus. Em Cervantes, a utopia da Baratária surge como um sonho, uma espécie de delírio da fantasia, uma *utopia de evasão* onde um governo salomónico, de *sancta simplicitas*, ou uma utopia assumida como desafio à esquálida Topia dum mundo espanhol em declínio? Notemos, antes de mais, que Sancho é um aldeão promovido a escudeiro (o que desde logo sai dos cânones sociais da promoção dos escudeiros, extraídos da linhagem dos cavaleiros). Ora Sancho não crê na cavalaria nem nos valores do mundo em que vive o imaginário quixotesco: ele governa-se no seu dia-a-dia, e quererá governar a sua ilha, segundo a *sancta simplicitas* natural — e esse termo, vindo de S. jerónimo, fora retomado pelo franciscanismo e por Erasmo. Tomás de Celano recomendava a “santa simplicitas” que não sabe dizer nem fazer o mal, que não é o contrário da sabedoria mas a sua verdadeira irmã, a sabedoria desprezada de pompa e glória, simples e natural, que não quer ostentação nem riqueza, mas simplicidade e humildade. Esta “simplicitas” refere-se também à *politeia*, à ciência de governar, ao mando, que não é *libido dominandi* mas bom senso, segundo a natureza: governar seria seguir a natureza. O governo natural é o de Sancho Baratária: não é preciso penosos e grandes

conhecimentos para saber governar, basta seguir as máximas da natureza, de acordo com o *lumen rationis* que todos têm <sup>(35)</sup>. No conselho a Sancho para o seu governo, Quixote lembra que não são precisas nem muita habilidade nem muitas letras para se ser governador, pois o que interessa é ter boa intenção e desejo de acertar em tudo; isto eram os planos que o cavaleiro dirige ao seu escudeiro, apesar de este ser “de muy poco sal en la mollera” (o que Unamuno contesta, dizendo que se trata duma gratuita afirmação de Cervantes, desmentida logo pelo relato das suas agudezas e chistes) <sup>(36)</sup>. Numa época em que governar era função de letrados, a política do mero senso comum natural não podia deixar de ser utópica. Usando refrões a todo o momento, Sancho mostra que se rege pela experiência vulgar do quotidiano, o bom senso empírico: o seu governo é, deste modo, o de qualquer um, por qualquer um. Homem elementar, primário, simples pastor de cabras (como lembra Teresa Pança quando escreve à Duquesa) <sup>(37)</sup> Sancho escreve Maravall “imagem da sociedade natural, no que se foi acumulando tanta experiência e tão sentenciosa e prudente maneira de ver as coisas, com tão só um pouquinho de luz para discernir com claridade o que tem ao alcance da mão, está em óptimas condições para poder governar, seguindo as máximas supremas da natureza, que não só são já acessíveis aos rústicos, mas também a toda a criatura que não se tenha separado do seio da nossa primeira mãe (...)” <sup>(38)</sup>. Vê-se bem, nesta perspectiva, o mito da idade doirada, pensamento tipicamente humanista, com o seu básico naturalismo moral (a que Maravall chama “pré-burguês”) <sup>(39)</sup>. É esta a dimensão claramente utópica da parábola de Baratária e do cabreiro que chegou a governador — ainda que só por sete dias.

Vem sendo tempo de nos despedirmos de Sancho e de abandonarmos de vez o confronto Pança/Povinho. O que nos levou tão longe nele foi mostrar até que ponto, afinal, o Sancho cervantino (e o Sancho do imaginário espanhol subsequente) nada tem a ver com a figura criada pelo nosso oitocentismo, a não ser, como logo dissemos, no tocante a uma provável sugestão que Bordalo Pinheiro colheu em Doré para imaginar “uma espécie de” Sancho Luso — mas sem toda a carga simbólica, utópica e metafísica que a figura espanhola criada por Cervantes levava consigo.

Apático, sozinho, indolente e sedentário, sovado, alheio à mania de Sancho em recorrer ao rifonário popular, vítima do fiasco e das autoridades, albardado — ele não segue “jericamente” <sup>(40)</sup> um qualquer cavaleiro, é ele mero asno, animal de carga, eternamente montado ou agarrado aos apetrechos da nora, o Zé merecia desde 1875 — o ano mesmo do seu nascimento — o apodo de cavalo, pois na procissão que passa, na cavalgada a que deliciado assiste, o Zé é afinal o cavalgado:

*"No entanto vamos nós dormindo sem receio  
Que a vida é bela assim — forçoso é confessá-lo.  
Alegra-nos o ver que és obediente ao freio,  
— Pois tu na cavalgada, ó povo, és o cavalo."* (41)

E esta postura de besta de carga — voltaremos a este ponto — distingue-o forçosamente e definitivamente do seu vago parente manchego: enquanto este, sonhando com Baratários, atravessa a Espanha escarranchado num burrico e é vítima de desastres, logros e despropósitos, desde ser manteado a governar uma "ilha" fictícia, que lhe é "dada de barato" (42), o Zé nacional, a pé mas sobretudo imóvel, carrega com, tudo e com todos, desde as albardas do tempo do rei D. Luís à caterva de políticos republicanos (e depois estado-novistas, presume-se, pois a Censura vigilava para que os caricaturistas o não desenhassem), — mas sobretudo dorme, apático, desinteressado: ei-lo em 1933, deitado debaixo duma árvore, a dormir ("caça às moscas") (43), enquanto vai o diabo pelo resto do mundo: na Alemanha caçam-se judeus, em Espanha talassas e em Cuba machadistas. O mesmo desenhador, que iniciara a sua carreira em finais da Monarquia, resumira alguns meses antes o triste fado do Zé: "Para entreter..." (o Zé toca guitarra, sentado, ar desiludido e farto de tudo), pois: "Quem canta seu mal espanta..." (44).

A constituição, aprovada em Março desse ano, fora-lhe imposta como noiva obrigatória, já grávida de eleições para a futura Assembleia Nacional Salazarista, monócórdica e unanimista (45). Assim, em suma, o nosso Zé, depois de meio século de vida, aceitava tudo, desde ser montado por ingleses e políticos do constitucionalismo (46), por João Franco (47) e por Afonso Costa (48), até ser casado à força com uma constituição já grávida dum parlamento pré-fabricado...

Em suma, falso Sancho porque não tem Demónio interior (ou exterior...) que o inquiete e o desafie a montar qualquer Ruço atrás de qualquer Cavaleiro Andante, o Zé carece afinal de um fermento de idealidade, ambição e loucura que fizesse dele um escudeiro capaz de ascender à dignidade dum Quixote. Ao contrário, tudo suporta, geme — e dorme. A ele em verdade se podia aplicar o retrato do anti-quixote da jaculatória quixotesca antes das bodas de Camacho:

*"— Ó tu, homem mais felizardo de quantos vivem à face  
da terra pois despromovido de invejas e tão-pouco  
invejado, dormes com regalado ripanço, não te perseguem  
encantadores, nem te preocupam encantamentos. Dormes,  
galho bem ferrado, sem que te causem insónias os zelos  
da tua alma dama, nem te apoquente o cuidado de dívidas*

*a pagar e onde é que hás-de ir granjear o sustento do dia de amanhã para ti e tua desventurada família. Menos te atenaza a ambição, ou as pompas vãs do mundo te enfadam, uma vez que os teus pensares se limitam à razão que hás-de dar ao jerico. A manutenção da tua pessoa tenho-a eu às costas, contrapeso que a natureza e o uso impuseram aos amos”.*<sup>(49)</sup>

O “dormir” é, no Zé, uma segunda natureza — e isto desde o seu “pai” Bordalo Pinheiro, que o imaginou deitado, deixando que o “rol dos santos reis” lhe passasse em cima, enquanto o Gulliver Lusitano continuava deitado <sup>(50)</sup> — outras vezes, pendularmente, passava do sono à revolta e da revolta ao sono <sup>(51)</sup>. Mas o estar na cama, de olhos fechados (sonhando ou não), era-lhe afinal peculiar modo de “viver” a história: passivamente, entregue ao sono, como neste desenho de 1918, em que o soldado Zé povinho dorme, enquanto os médicos comentam: “— doença nova? Ali tens um que está atacado dela há mais dum século...” <sup>(52)</sup>. O “nihil novum” da legenda superior deste desenho tanto se refere à doença em si — como ao estado tradicional (e secularmente) morboso do Zé: ele sofre do sono histórico, a passividade nihilista de quem desistiu de participar na vida histórica, — ainda que como aio de um qualquer “cavaleiro da triste figura”...

João Medina  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## NOTAS

(1) Edição portuguesa do Quixote com as ilustrações de Doré: **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha** por Miguel de Cervantes Saavedra; tradutores Viscondes de Castilho e de Azevedo, desenhos de Gustavo Doré, (1832-1883), gravados por H. Pisan, Porto, Imprensa da Companhia Literária, 2 vols., 1876-1878 (pref. de M. Pinheiro Chagas, que também completou a trad., figurando esse título no rosto do vol. II). Citaremos mais adiante a trad. de Aquilino Ribeiro, **D. Quixote de la Mancha**, em 3 vols., Lisboa, Livraria Bertrand, s. d., 350 + 322 + 350 p. O **D. Quixote** foi editado em Portugal desde 1794; parece que a 1ª edição ilustrada, “com 25 estampas finas”, seria a de 1830, traduzida para português mas editada em Paris, na oficina de Pillet Ainé — cf. Guilherme G. de Oliveira Santos, **Ao redor**



de duas Edições do "Dom Quixote de la Mancha", Lisboa, Livraria Portugal, s. d. (1980?), 127 p., ilustr...

(2) Cf. Ramalho Ortigão, **Costumes e Perfis**, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, pp. 223-241.

(3) **Fábulas de La Fontaine; ilustrada por Gustave Doré, texto português de Bocage, C. Guerreiro, Filinto Elísio, Curvo Semedo, Costa e Silva, etc.**, Lisboa, tomo I, 1886, pp. XVII-XXV.

(4) São reproduzidas na ed. **Don Quijote de La Mancha**, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 810 p.; respectivamente, pp. 140, 429, 635, 653 e 763.

(5) Gabriel Celaya, **Poesia**, Madrid, Alianza Editorial, col. "El Libro de Bolsillo". 1981, pp. 106-108.

(6) As gravuras e vinhetas que citámos acham-se na edição ilustrada de **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha**, de Madrid, J. Pérez de Hoyo, 1965, respectivamente nas pp. 663, 851, 211, 972, 803.

(7) Cf. **Expresso/Revista**, de 9/VII/1983, des. de António.

(8) **Vida de Don Quijote y Sancho**, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 12ª ed., 1961, p. 158.

(9) Celaya, *op. cit.*, pp. 106. 108.

(10) Unamuno, *op. cit.*, p. 42.

(11) Unamuno, *op. cit.*, p. 41.

(12) Salvador de Madariaga, **Guia del Lector del Quijote/Ensayo psicológico sobre el "Quijote"**, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 122; itálico no original.

(13) Na trad. port. de A. Ribeiro: vol. III, p. 138; edição especial de 1965, p. 782.

(14) A coalescência dos dois personagens leva S. Madariaga a escrever dois capítulos do seu **Guia** intitulados "a quixotização de Sancho" (pp. 137 ss) e "a sanchificação de D. Quixote" (pp. 147 ss). Resumamos o essencial da interpretação de Madariaga. "D. Quixote é um cavaleiro valente e idealista. Sancho é um velhaco (*bellaco*) e um covarde. O que a tradição superficial não deixa ver é que esta linha antitética de primeira impressão se resolve num delicado e complexo paralelismo, cujo desenvolvimento é uma das maravilhas deste livro genial". (*Ibidem*, p. 122). Ora Sancho, longe de ser covarde, "é um homem viril, cuja coragem tem uma certa qualidade primitiva, animal, quase bestial" (p. 124). Esta fraternidade de almas entre o escudeiro e o fidalgo faz-se no caminho de aventuras, indo ambos atrás de ilusões

(o Poder, a Glória, ou seja, Baratária e Dulcineia), pelo que "se vão aproximando gradualmente, mutuamente, atraindo-se por virtude de uma inter-influência lenta e segura" (p. 137): modelando-se pelo amo, Sancho acabará louco e D. Quixote com juízo; o trato da vida desenganou tantas vezes o fidalgo que este fica ao nível do escudeiro, chegando a uma espécie de "humorismo que acompanha o desengano nas inteligências nobres" (p. 154). segundo Madariaga, o episódio da cova de Montesinos mostra-nos este Quixote humorista, um tanto realista e desenganado (cf. pp. 161-170).

(15) Menéndez Pidal, **De Cervantes y Lope de Vega**, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 5ª ed., 1958, p. 30). No cap. XLIV da 2ª parte, Cervantes escreve: "Conta-se que, apenas Sancho abalou, logo D. Quixote teve saudades" (trad. pag. de A. Ribeiro, vol. III, p. 139; ed. esp. de 1967, Espasa-Calpe p. 636).

(16) "Cabalgando en tres espaldas se las dan de caballeros y tú, pueblo, les aguentas [los señoritos Quijano y levantas  
(...)  
y aun sabiendo lo que sabes  
nunca niegas tus servicios; santo y bueno!"  
(G. Celaya, *op. cit.*, p. 107).

(17) Cervantes dá à mulher de Sancho diversos nomes: Mari Gutiérrez, depois Juana Pança e, por fim, Teresa Pança...

(18) Franz Kafka, conto "A verdade sobre Sancho Pança" in **La Muraille de Chine et autres Récits** (trad. de J. Carrive A. Vialatte), Paris, Gallimard, col. "Du monde entier", 1975; p. 132: "Sancho Pança que disse aliás nunca se gabou, conseguiu ao longo dos anos, devorando histórias de bandidos e romances de cavalaria, durante noites e vigílias, tirar inteiramente de si o seu demónio. Fê-lo tão bem que este — que mais tarde se chamou D. Quixote — se lançou então sem freio nas mais loucas aventuras (...).

Sancho Pança, talvez movido por um certo sentimento de responsabilidade, Sancho Pança que era um homem independente, seguiu calmamente D. Quixote nas suas aventuras e tirou delas, até ao último dia da sua vida, uma grande e útil distração".

Note-se que o cura da aldeia de D. Quixote afirmava que o escudeiro e o amo eram feitos da mesma matéria: "parece que los forjaron a los en una mesma turquesa, y que las locuras del señor sin las necedades del criado no valian un ardite" (um chavo), apud S. Madariaga, **Guia...**, p. 122.

(19) **Lanterna Mágica**, nº 26, 22-VII-1875, p. 131.

(20) **Os Ridículos**, 7-VIII-1925, p. 7, des. de Silva Monteiro.

(21) Como o sintetizava Alonso (Santos Silva) em 4 desenhos n'Os Ridículos, com as seguintes legendas: "À espera que a vida baixe, e antes dela baixar..." (e via-se o Zé sem comer nem beber, sem se vestir nem calçar, sem utilizar

sequer a retrete, finalmente no caixão) "...baixa o Zé à sepultura!..." (**Ridículos**, 19-II-1921, p. 2).

(22) Cf. des. de H. Collomb n'O **Século Cómico**, 14-X-1918, p. 1.

(23) Des. de Rocha Vieira (**Século Cómico**, 29-X-1917).

(24) Veja-se o des. de S. Monteiro n'Os **Ridículos** de 15-IV-1916 (o Zé puxando a nora da política) e de Alonso, no mesmo jornal, de 10-II-1928 (acumulação de albardas sobre um burro com a cara do Zé); e des. art. cit. no **Zé** de 17-XII-1912: o Zé carregado de albardas.

(25) Escreve Madariaga: "poder é para Sancho o que a glória é para D. Quixote. Como Dulcineia personifica a glória para D. Quixote, a ilha materializa o poder para Sancho. E, assim, como D. Quixote tem de crer em Dulcineia, a fim de crer em si mesmo, Sancho tem de crer em D. Quixote para crer na ínsula". (**Guia...** p. 135).

(26) **Os Ridículos**, 4-II-1914, p. 1; des. de S. Monteiro; nas bancadas estão os políticos: Bernardino, Costa, Almeida, Machado Santos, Camacho; as bancadas estão vazias; Braancamp Freire dá a palavra ao "Sr. José Povinho").

(27) **Os Ridículos**, 9-VII-1913, des. de S. Monteiro: as contas do Zé mostram que não se pode endireitar o orçamento caseiro pois este acusa um "deficit" mensal de 9.920 reis, embora Costa anuncie que logrou um "superavit" nas contas públicas, facto aliás tão satirizado na altura.

(28) **Os Ridículos** (des. de S. Monteiro, 10-I-1925, p. 1).

(29) Des. de Santos Silva (**Os Ridículos**, 24-VIII-1932).

(30) Des. de M. Collomb n'O **Século Cómico** de 22-X-1917: os figurões abicham as grã-cruzes e o Zé, a mão no peito, declara: "— Fiquem eles com as medalhas, que a mim basta-me LEALDADE, VALOR E MÉRITO..."

(31) **Os Ridículos**, 14-V-1916, des. de Alonso; o Zé é condecorado por A. Costa e António José de Almeida. A legenda de cima reza: "O primeiro agraciado é o Povo Soberano".

(32) Des. de Alonso, **Os Ridículos**, 13-X-1928, p. 1.

(33) José António Maravall, **Utopia y Contrautopia en el Quijote**, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sacro, 1976, (1911-1986).

(34) **Ibidem**, loc. cit. e p. 234.

(35) O episódio da ilha Baratária ocupa os capítulos XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVII, XLIX, L e LIII da 2ª parte do **D. Quixote**. Os conselhos de D. Quixote a Sancho sobre a arte de governo (que, escritos, cairiam nas mãos dos Duques,

levando-os a encontrar siso na aparente loucura do Cavaleiro): cap. XLII e XLIII (vol. III da trad. de A. Ribeiro: pp. 125-135; ed. esp. do livro, ed. Espasa-Calpe: pp. 626-641). O nosso António José da Silva (1705-1739) deu a este episódio especial relevo — e originalidade — no seu *A Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (cf. *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim*, Lisboa, INCM, 1975, pp. 37 ss maxime pp. 98-100).

(37) Quijote (ed. Espasa-Calpe), p. 690; lê-se ali, na carta de Teresa Pança à Duquesa: "(... en este pueblo todos tienen à mi marido por un porro, y que, sacado de gobernar un hatu de cabras, no pueden imaginar para qué gobierno puede ser bueno".

(38) J. A. Maravall, *op. cit.*, pp. 223-224.

(39) *Ibidem*, *loc. cit.*

(40) Cf. *Don Quijote*, ed. Espasa-Calpe, 1969, p. 56: "asnalmente"; trad. de Aquilino, vol. I, p. 68: "jericalmente".

(41) *Lanterna Mágica*, nº 3, 29-V-1875, p. 3.

(42) A povoação que lhe é dada como linha chama-se "Baratária" (ou *Baratario*) "por el barato con que se le habia dado el gobierno" (ed. Espasa-Calpe, p. 642; trad. Aquilino: cf. vol. III, pp. 145/6: "pelo barato, isto é, de mão beijada, com que foi promovido no seu governo). Ao dar-lhe a ilha o duque diz que é "uma ilha feita e acabada (insula hecha y derecha), redonda, com boas proporções, muito fértil e abundosa (...)" (trad. A. Ribeiro, III, p. 126; ed. esp. p. 626).

(43) Des. de Alonso, *Os Ridículos* (19-VIII-1933).

(44) *Os Ridículos*, 8-III-1933.

(45) Des. de Alonso. *Os Ridículos* (12-IV-1933; legendas: "Realizou-se o acto nupcial... Agora é esperar pelo nascimento da criança").

(46) Des. de R.B.P. no Ant. Maria de 9-IX-1880: José Luciano espicaça um Zé albardado, o rei D. Luís segura-lhe a rédea presa a um dente; um bando de políticos estão escarranchados no lombo: *Clarivari* de 17-III-1888; os políticos do rotativismo baloiçam-se no seu lombo (*A. Maria* de 30-VI-1881); o Zé carrega a lista civil e os políticos (*A. Maria*, 10-V-1883); o Zé, de gatas, suporta três albardas e um governo (*A. Maria*, 7-IV-1881); etc.

(47) O Zé carrega com um J. Franco fardado e armado: *Os Ridículos*, 3-VII-1907, des. de Guilherme Cayres.

(48) O Zé carrega com Afonso Costa, num projecto de estátua de *Os Ridículos*, 13-IX-1913; des. de S. Monteiro (?).

(49) **D. Quixote** (trad. A. Ribeiro), vol. II, p. 287. (Cf. ed. esp. Espasa-Calpe, p. 504).

(50) **António Maria**, 6-I-1881, pp. 4-5.

(51) **A Paródia**, nº 25, 23-VII-1903, pp. 9-10.

(52) **O Século Cómico**, 12-VIII-1918; des. não assinado (H. Collomb?)  
Legenda superior: "nihil novum...".

## A REVOLUÇÃO FRANCESA E A LITERATURA BRASILEIRA

Se há literatura ocidental, para lá da francesa, na qual esperaríamos surpreender uma relação clara ou directa com a Revolução de 1789, essa literatura seria a brasileira, ou a do período literário que alguns chamam luso-brasileiro.

Porque no mesmo ano em que se iniciou a Revolução Francesa ocorreu no Brasil o movimento revolucionário conhecido com o nome de "Inconfidência Mineira" ou "Conjuração Mineira", que conduziria à Independência do Brasil, e porque nesse movimento estiveram implicados vários escritores, entre os quais o portuense Tomás António Gonzaga, e os nascidos no Brasil, Cláudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto, aos quais poderia associar-se ainda Silva Alvarenga. (Outro escritor, embora menor, o "patriarca da Independência" José Bonifácio, o Velho, saiu em 1790 de Portugal para Paris, onde teve contactos com alguns revolucionários) (!).

Vai-se a ver, no entanto, e as obras desses escritores não contêm referências directas ao grande acontecimento francês e mundial, ainda quando contenham ideias — de liberdade e de libertação — que também foram defendidas pelos revolucionários franceses.

Não admira. Quando foi tomada a Bastilha, já estavam presos alguns dos "inconfidentes"; e nos círculos políticos e culturais brasileiros ou mineiros já tinham penetrado ideias, como as dos enciclopedistas, que também incubaram a Revolução Francesa; já se sentia a influência dos movimentos norte-americanos que tinham conduzido à libertação das colónias inglesas (em que aliás colaboraram franceses como Rochambeau e La Fayette); já se tinham criado situações específicas (excesso de controlo político-administrativo, impostos abusivos, arbitrariedades da Coroa) que estimulavam a rebelião, ou a crítica e a sátira literária.

O que de subversivo ou revolucionário pode encontrar-se nos escritores brasileiros da "Inconfidência" (um dos quais, Cláudio Manuel da Costa, morre enforcado na prisão, logo a 4 de Julho de 1789), e também nos seus contemporâneos, já estava escrito antes da Revolução Francesa — caso dos poemas joco-sérios **O Desertor** (ou **O Desertor das Letras**) de Silva Alvarenga, que data de 1774, e **O Reino da Estupidez**, de Francisco de Melo Franco, escrito em 1785, ou das satíricas **Cartas Chilenas** de Tomás António Gonzaga, escritas presumivelmente em 1788, e no início de 1789.

Mas que as ideias da Revolução Francesa chegavam ao Brasil prova-  
o uma devassa que em 1794 mandou fazer o vice-rei, Conde de Resende,  
visando nomeadamente o poeta e matemático Silva Alvarenga, animador  
de uma tertúlia do Rio de Janeiro.

Para a justificar, o vice-rei garantia que o poeta e seus confrades  
defendiam:

*“Que os Reis não são necessários: Que os Homens são  
livres, e podem em todo tempo reclamar a sua liberdade:  
Que as Leis por que hoje se governa na Nação Francesa  
são justas, e que o mesmo que aquela Nação praticou  
se devia praticar neste Continente: Que os Franceses  
deviam vir conquistar esta Cidade: que a Sagrada Escritura,  
assim como dá poder aos Reis para castigar os Vassallos,  
o dá aos Vassallos para castigar os Reis...”*

Sabe-se aliás que os ideais da Revolução Francesa — que alguma  
coisa deveriam ao Brasil, como tentou provar Afonso Arinos de Melo no  
seu estudo **O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa** (3) — foram vividos  
em França por alguns intelectuais brasileiros, que não deixariam de os  
transmitir para o Brasil (4), onde por sinal já havia “maçons”, ainda que  
não houvesse nenhuma loja instituída (5).

Em todo o caso não se pode dizer que a Revolução Francesa  
compareça cedo em textos importantes da literatura brasileira. E até se  
pode dizer que só cerca de um século depois apareceram na literatura  
brasileira referências muito explícitas e entusiásticas a essa Revolução, que  
um intelectual como Joaquim Nabuco só descobriu em 1866: “1366 foi para  
mim o ano da Revolução Francesa; Lamartine, Thiers, Mignet, Louis Blanc,  
Quinet, Mirabeau, Vergniaud e os Girondinos, tudo passa sucessivamente  
pelo meu espírito” (6).

Exactamente um ano antes, tinha o seu amigo Castro Alves escrito  
— exactamente na cidade de Joaquim Nabuco — estes versos de  
homenagem ao herói pernambucano Pedro Ivo:

*E eu disse: Silêncio, ventos!  
Cala a boca, furacão!  
No sonho daquele sono  
Perpassa a Revolução!  
Este olhar que não se move  
'Stá fito em — Oitenta e Nove —  
Lê Homero — escuta Jove...  
— Robespierre — Dantão.*

*Naquele crânio entra em ondas  
O verbo de Mirabeau...  
Pernambucano sonha a escada  
Que também sonhou Jacó;  
Cisma a República alçada,  
E pega os copos da espada,  
Enquanto em su'alma brada:  
"Somos irmãos, Vergniaud". (7)*

Castro Alves chegara à Revolução Francesa um pouco antes de Joaquim Nabuco, dois anos mais novo do que ele, mas também um pouco antes (cerca de um quarto de século)... das celebrações do primeiro centenário daquela Revolução. Tendo então devorado a **História dos Girondinos**, a Declaração Universal dos Direitos do Homem, os discursos de Mirabeau e de Robespierre, não admira que a sua poesia fosse uma "concha para recolher em seu bojo o alarido da onda revolucionária" (8) provocada pela queda da Bastilha.

Os seus versos "condoreiristas", fogosos, impetuosos, frenéticos, onde se cruzam intenções épicas e confissões líricas, onde ecoam e se mesclam as vozes de Vítor Hugo e de Tomás Ribeiro, de Musset e de António Nobre, não se limitam a celebrar os grandes temas revolucionários da Liberdade, Igualdade e Fraternidade — porque celebram também revolucionários franceses (Robespierre, Danton, Vergniaud, Mirabeau, etc) e símbolos revolucionários como a Marselhesa ou a Bastilha:

*Vai nas planícies dos infindos pampas  
Erguer a tenda do soldado vate...  
Livre... bem livre a Marselhesa aos ecos  
Soltar bramindo no feroz combate... (9)*

*Quando a Bastilha vil tremia desraigada  
E da mole ao sopé soava a martelada,  
A catapulta humana, a voz de Mirabeau!...  
Quando aquele ideal Quasímodo do abismo*

*Se agitava a ulular dos Reis no cataclismo,  
— Sineiro que rebate aos séculos tocou!... (10)*

Mau grado o seu arrebatado nacionalismo, Castro Alves não se exime à exaltação e à insinuação dos modelos franceses, ainda quando os envolvam algumas sombras:



*És muito pequena, ó França,  
P'ra conter estes heróis... (11)*

*Meu Deus! Da negra lenda que se inscreve  
Co'o sangue de um Luís, no chão da Grève,  
Não resta mais um som!...  
Em vão nos deste, p'ra maior lembrança,  
Do mundo — a Europa, mas d'Europa — a França.  
Mas da França — um Bourbon! (12)*

E pela voz do Padre Carlos do seu drama **Gonzaga ou a Revolução de Minas** não deixa de relacionar a Revolução Francesa com a Conjuração Mineira: "Além do Atlântico há um povo livre, grande pela força, sublime pelo pensamento, divino pela liberdade, que, através dos mares, nos estende a mão. É a França. A Revolução Francesa protege a revolução de Minas, esta é a filha daquela, ou antes, ambas são filhas de Deus" (13).

Na grandiloquência ou no verbalismo de Castro Alves, nas suas imagens ou metáforas sonoras e visuais, nas suas alusões superlativas (Tritão, Pigmalião, Olimpo, oceano, colossos, gigantes, águias, condores, etc.) passa por vezes um sopro genial, nomeadamente quando funde os ímpetos românticos e as energias realistas; mas também com frequência um ruidoso voluntarismo ingénuo ou leviano, o gosto tardiamente romântico pela exibição de "estados de alma" ou de emoções desenfreadas que não permitiu o aprofundamento do tema da Revolução Francesa, e muito menos a percepção das suas contradições.

De qualquer modo, as referências de Castro Alves à Revolução Francesa são bem mais interessantes do que as do seu contemporâneo Sílvio Romero, conhecido historiador da literatura, ensaísta e folclorista que em 1878 também quis afirmar-se na poesia com o livro de pretensões realistas e "cientificistas" (como ele dizia) **Cantos do Fim do Século**.

Dividindo-o em duas partes, consagradas à Humanidade e à Natureza, na primeira delas — em que se ocupou de Deus, do Diabo, de Jesus, de Maomé, do céu, do inferno, do pensamento, da crença, da dúvida, da civilização, da escravidão, etc. — inseriu o longo poema (210 versos) intitulado "A Revolução", que distribuiu em 4 partes e 21 estrofes, todas décimas com versos de redondilha maior.

Versos com frequência coxos nos acentos, nas imagens e até na sintaxe, neles aparecem as grandes figuras da Revolução de 1789. Mas as sucessivas referências a Mirabeau, cuja "palavra" é "agudo punhal que lavra/o génio forte do mar", a Marat, "vindo em triunfo", a Vergniaud, que "tira da frente/o radiar da razão,/Sacode sua alma insonte,/Mostra a verdade com a mão", a Valazé, que "perscruta o peito,/Acha em seu sangue mais

luz,/Mais fulgor para o direito/Dos povos pálidos, nus”, a Robespierre, “opulento/de ódio insano”, a Danton, que “toma a couraça eterna/Da pátria raiva”, e ainda as referências ao “rei vestido de mantos,/Cercado pelo pavor”, ou aos “Girondinos alçados”, ou aos “Montanheses” que “escutam/Da tempestade o fragor”, ou a Carlota, “essa ave tão pura”, a Maria Antonieta, com seu corpo “celestial” e a Chénier, que “sente um ruído de festa”. Todas essas referências soam a exercício escolar sobre horrores da Revolução, vista como um “temporal de paixões” ou “de agitações o compêndio” (14).

No entanto, o poema celebra, na parte final, o “trabalho do homem” a favor do progresso revolucionário (traduzido também em metáforas banais: “Novos astros ele achou;/De mais brilho e claridade/Seu peito se impregnou”); e termina com uma alusão, essa sim original, a Napoleão Bonaparte, que põe a exclamar: “Pouco tenho que fazer!”.

Bem mais interessantes, apesar de breves ou oblíquas, são as referências que à Revolução Francesa fez um contemporâneo de Sílvio Romero, que este por sinal pouco apreciava — Machado de Assis.

Desde a adolescência leitor assíduo de livros, revistas e jornais franceses, (15) Machado de Assis cedo mostrou saber da Revolução Francesa mais do que se aprendia em compêndios escolares ou em escolas que de resto nem frequentou. Por volta dos 18 anos já ele traduzia partes da *Histoire de la Restauration*, de Lamartine (“A literatura durante a Restauração” (16), que começava por aludir à “catástrofe” ocorrida em França no “décimo oitavo século” que dispersa “os seus filósofos, poetas, oradores e escritores”. E chegou a pensar incluir no seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas* (1864), a tradução de um poema de André Chénier, “A jovem cativa” (17). A referência talvez mais expressiva que fez à Revolução aparece num estudo escrito aos vinte anos, “O jornal e o livro”, onde se lê: “A Revolução Francesa, o estrondo maior dos tempos europeus, na bela expressão do poeta de *Jocelyn*, foi o passo da humanidade para entrar neste século. O pórtico era gigantesco, e era necessário um passo de gigante para entrá-lo. /.../ O que era a Revolução Francesa senão a ideia que se fazia república, o espírito humano que tomava a toga democrática pelas mãos do povo mais democrático do mundo?” (18).

Este entusiasmo não comparece noutras referências feitas em idade mais madura. Numa crónica de 1888, limita-se a defender a existência de uma lenta incubação das revoluções, acrescentando: “a Revolução Francesa chega à Bastilha depois de feita nos livros e iniciada nas províncias, desde os albores do séc. XVIII” (19). E noutra crónica, de 1864, lembra o “sombre quatre-vingt-treize”, ano em que perfaz um século o ano terrível da Revolução” (20).

Mais directas ou menos directas, aparecem na ficção machadiana outras curiosas referências à Revolução Francesa. António Fernando Viana já notou várias “imagens da França revolucionária” no conto **O Alienista** <sup>(21)</sup>, onde o asilo Casa Verde do Dr. Simão Bacamarte é definido como “Bastilha da razão humana” <sup>(22)</sup>. E no romance **Esau e Jacó** a rivalidade dos gémeos Pedro e Paulo leva um a comprar um retrato de Luís XVI e outro um retrato de Robespierre, que põem à cabeceira da cama, e a quem rezam <sup>(23)</sup>; e ambos cantarolam a Marselhesa, embora “desviada do natural sentido histórico, para restringi-la às tropas nacionais” <sup>(24)</sup>.

Este romance ajuda-nos a perceber que a visão que Machado de Assis tinha na idade adulta da Revolução Francesa não era de modo nenhum uma visão superficial, como seria a que parece ter tido aos vinte anos, e a que surpreendemos em autores como Sílvio Romero e Castro Alves, bem expressa pela metáfora das *espumas flutuantes*; Machado, discípulo do monárquico e liberal Paula Brito mas também do republicano Charles Ribeyrolles, via também a *profundidade* das águas revolucionárias, e só podia rir-se das “tabuletas” ideológicas de todas as confeitarias: “Para ser pensador é mister olhar as coisas por cima do ombro do seu partido. Nisto incluo republicanos e monarquistas, socialistas e absolutistas, todos quantos querem organizar o mundo como um tabuleiro de xadrez, e dar a forma predilecta de suas convicções como a panaceia universal de todas as doenças políticas, sem atenção à índole, estado, tendências, desenvolvimento histórico e moral dos povos” <sup>(25)</sup>.

Recusando o uso da “tuba canora e belicosa” <sup>(26)</sup> para celebrar grandes acontecimentos histórico-políticos, como a Revolução Francesa, Machado também substituíra a pompa ou a certeza da hipérbole pela sutileza da ironia ou da antítese. Embora se desse conta da importância que para a humanidade — e não só para a França — tivera a Revolução Francesa, ele não deixaria de a ver nas suas contradições, como a vêem modernamente historiadores como François Furet e Mona Ozouf, e não deixaria de a ligar à Contra-Revolução, que daria como sua irmã gémea, convencido de que “as revoluções trazem sempre despesas” <sup>(27)</sup> contra-revolucionárias.

Arnaldo Saraiva  
Universidade do Porto

## NOTAS

- (1) Gondin da Fonseca, **A Revolução Francesa e a Vida de José Bonifácio**, 4ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1976.
- (2) Citado por Antônio Cândido, **Formação da Literatura Brasileira, (Momentos Decisivos)**, 4ª ed., vol. I, São Paulo, Martins, s/d, p. 171.
- (3) Rio de Janeiro, José Olympio, 1937. Não falta quem relate a queda da Monarquia Francesa com a descoberta das minas de ouro do Brasil, que levaram ao aumento de preços das mercadorias, mas não ao aumento de salários.
- (4) Vamireh Chacon, "Brasileiros na Revolução Francesa", **Jornal do Brasil**, 30/7/1989.
- (5) A. H. de Oliveira Marques, "A Monarquia Portuguesa e a Revolução", **Diário de Notícias**, 9/7/1989.
- (6) Joaquim Nabuco, **Minha Formação**. Citado por Jamil Almansur Haddad, **Revisão de Castro Alves**, vol. III, S. Paulo, Saraiva, 1953, p. 38.
- (7) Antônio de Castro Alves, **Obra Completa**, Rio de Janeiro, José Aguiar, 1960, p. 116. Antônio Cândido diz na **Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)** (vol. II, 2ª ed., S. Paulo, Martins, 1964, p. 267) que Castro Alves rima "Dantão com canhão"; não encontramos tal rima; na **Obra Completa**, onde só deparámos com a rima furacão/Revolução/Dantão do poema "Pedro Ivo".
- (8) Jamil Almansur Haddad, *op. cit.*, p. 38.
- (9) **Obra Completa**, *cit.*, p. 110.
- (10) *Id.*, p. 466.
- (11) *Id.*, p. 165.
- (12) *Id.*, p. 275.
- (13) *Id.*, p. 586.
- (14) Antônio Cândido (*op.*, *cit.*, vol. II, p. 280) chamou a Sílvia Romero "sub-Tobias" e "sub-Castro Alves"; tendo em conta "A Revolução", esse ainda parece um tratamento de favor.
- (15) Jean-Michel Massa, **A Juventude de Machado de Assis (1839-1870)**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Conselho Nacional de Cultura, 1971; Raimundo Magalhães Júnior, **Vida e Obra de Machado de Assis (4 vols.)**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1981.

(16) Jean-Michel Massa, **Dispersos de Machado de Assis**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 37-46.

(17) Essa tradução está publicada no vol. III da **Obra Completa** de Machado de Assis (Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, 1973, pp. 190-192).

(18) **Id.**, p. 943.

(19) **Id.**, p. 504.

(20) **Id.**, p. 595.

(21) **Quadrant** (revista da Universidade Paul Valéry, de Montpellier), nº 7, 1990.

(22) **Obra Completa**, vol. II, p. 270.

(23) **Obra Completa**, vol. I, pp. 978-982.

(24) **Id.**, pp. 1034-1035.

(25) De uma crônica "esquecida" de 1868 recolhida por Raimundo Magalhães Júnior e citada por John Glesson n' **O Estado de S. Paulo**, 16/9/1989.

(26) **Obra Completa**, vol. III, p. 596.

(27) **Obra Completa**, vol. I. p. 1031.

## A PROPOS DE LA STRUCTURE ROMANESQUE DU RIVAGE DES SYRTES DE JULIEN GRACQ.

Julien Gracq écrit dans *Lettrines*: *On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est entre autres d'enfanter à l'infini des paysages plausibles d'une forme à une autre. C'est un liant inépuisable... L'esprit fabrique du cohérent à perte de vue* (1). Ainsi, selon Julien Gracq, le bon romancier peut se contenter, en partant d'un "scenarior" de base, d'écrire une succession de séquences romanesques, qui ne seraient en quelque sorte que des données romanesques elliptiquement juxtaposées; et c'est au lecteur de créer (ou de recréer) les transitions nécessaires, d'assurer mentalement la continuité du récit; à lui de retrouver la cohérence sous-jacente de l'ensemble du texte — ou de lui donner la sienne propre.

Le *Rivage des Syrtes* paraît être une illustration de cette théorie gracquienne d'un roman fait de passages discontinus aux transitions faciles. Si ce récit se rassemble sensiblement autour d'une action unique qu'une formule d'*En lisant, en écrivant* pourrait résumer: *comment l'histoire se remet en route*, l'ensemble du roman progresse par a-coups, par épisodes qui paraissent souvent simplement juxtaposés. Aussi le lecteur a-t-il l'impression que la structure du roman s'apparente à une marquetterie, à un puzzle. Il est alors légitime de s'interroger sur les principes qui ont prévalu à cette construction.

Plusieurs procédés provoquent cette impression de morcellement du texte. Tout un jeu d'effets de ruptures, en premier lieu, semble isoler chaque épisode l'un de l'autre, parfois chaque paragraphe de ceux qui précèdent et de ceux qui suivent. Ainsi, au chapitre III, on passe avec la plus extrême désinvolture de l'entretien professionnel, tendu, entre Marino et Aldo, aux libres réflexions intérieures d'Aldo sur Vanessa:

*Je me trouvais, en quittant Marino, dans une disposition d'esprit singulière. De cette conversation tendue, et qui devait à certains égards devenir pour moi si lourde de sens, un souffle brusque venait de dissiper au dernier moment les nuées d'orage. Marino avait voulu me chasser des Syrtes, et, la poterne franchie, je ne m'étonnais même plus de ma soudaine insouciance. Des souvenirs affluaient en moi en foule, qui dissipaient ces nuages avec l'exubérance d'un vent du matin. Je songeais à Vanessa Aldobrandi (2).*

La métaphore du vent traduit le changement d'humeur d'Aldo et autorise à elle seule ce brusque infléchissement du récit. Comme par ironie, le romancier prend soin de faire souligner par le locuteur lui-même sa libre et souveraine maîtrise du mouvement narratif. Au chapitre suivant, l'auteur enchaîne de nouveau artificiellement deux séquences narratives en prenant le prétexte d'une saute d'humeur de son narrateur: un mouvement de colère d'Aldo pousse celui-ci à quitter brutalement les fastidieuses cérémonies de l'Amirauté et le conduit jusqu'aux ruines de Sagra: il y découvre un navire de contrebande, indice d'une "remise en route de l'histoire". C'est grâce à de tels enchaînements, artificiels s'il en est, que le roman progresse — au point que la psychologie d'Aldo paraît être le produit des choix réalisés par l'auteur au niveau de la structure romanesque plus qu'à celui de la composition de son personnage.

Un autre procédé accentue cette impression de morcellement du roman: la très forte cohésion interne de chaque épisode, voire de chaque paragraphe: chacun d'eux semble clos sur lui-même et revêt la forme achevée d'un tout, ce qui tend à l'isoler des épisodes ou paragraphes environnants. Un procédé de construction très didactique (souvenons-nous que Julien Gracq fut professeur...) amène le romancier à émettre au début d'un paragraphe ou d'un ensemble de paragraphes une idée générale que ceux-ci développent ou démontrent, parfois même de manière redondante. Dans le chapitre II, chaque paragraphe ou presque est ainsi lancé par une formule qui lui sert quasiment de titre ou de prédicat initial, semblant organiser d'avance le développement ainsi annoncé: *Je trouvais un charme à cette vie retranchée, Je vivais sans règle, Ma vie changeait insensiblement...* tels sont les propos que l'auteur place en tête de paragraphe et développe ensuite.

Ce procédé de construction du paragraphe se double aussi très souvent d'un autre procédé qui appuie l'effet de clôture: le pastiche ou bien le choix de séquences narratives des plus traditionnelles. Il semble en effet qu'au niveau du choix des séquences romanesques, l'auteur n'ait recherché ni l'originalité, ni l'effet de surprise; il a cherché au contraire, semble-t-il à rassurer son lecteur sur le caractère essentiellement romanesque de son récit alors qu'en couverture, contradictoirement, **Le Rivage des Syrtes** n'est pas défini selon l'habitude éditoriale comme étant un roman. Ainsi l'auteur coule son récit dans les moules romanesques hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, n'épargnant au lecteur aucun de ces passages obligés que sont la description du cadre géographique, le rappel historique, les scènes de départ et les scènes d'arrivée, la description d'un nouveau personnage, la scène de la première rencontre avec l'héroïne... Aucun des ingrédients qui font habituellement un "bon" roman n'est

oublié. Et l'auteur de recourir aux clichés qu'il cultive à plaisir. Que l'on relise dans cette perspective les toutes premières lignes du roman:

*J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna. Je garde de mon enfance le souvenir d'années tranquilles, de calme et de plénitude, entre le vieux palais de la rue San Domenico et la maison des champs au bord de la Zenta, où nous ramenait chaque été et où j'accompagnais déjà mon père, chevauchant à travers ses terres ou vérifiant les comptes de ses intendants. Mes études terminées dans l'ancienne et célèbre université de la ville, des dispositions assez naturellement rêveuses, et la fortune dont je fus mis en possession à la mort de ma mère, firent que je me trouvai peu pressé de choisir une carrière.*

Les origines aristocratiques du héros, sa situation sociale, sa jeunesse, son caractère... laissent pressentir au lecteur qu'il aborde le récit de l'initiation d'un jeune homme dont le destin se forge à l'instar de celui des Raphaël et autres Lucien de Rubempré balzacien, du Julien Sorel de Stendhal ou du Frédéric Moreau de Flaubert dans l'**Education sentimentale**, personnages qui ont pu fournir l'ébauche — ou la contre-ébauche — du protagoniste de Julien Gracq. On pense encore à **René** de Chateaubriand, ou aux **Confessions d'un enfant du siècle**. Le souvenir de Flaubert affleure d'ailleurs dans la scène de la première rencontre entre Aldo et Vanessa:

*Je descendais les dernières marches de mon belvédère préféré quand une apparition inattendue m'arrêta, dépité et embarrassé: à l'endroit exact où je m'accoutais d'habitude à la balustrade se tenait une femme. (...) Dans cette position assez fautive, l'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle, à quelques marches en arrière de la silhouette. C'était celle d'une jeune fille ou d'une très jeune femme. De ma position légèrement surplombante, le profil perdu se détachait sur la coulée de fleurs avec le contour tendre et comme aérien que donne la réverbération d'un champ de neige (3).*

Peut-on s'empêcher de penser au *Ce fut une apparition* du récit de Flaubert et à la vision tout aussi éthérée du personnage féminin qu'il nous livre dans l'**Education sentimentale** (4)?



Bien d'autres passages du **Rivage des Syrtes** sentent le pastiche: la découverte du navire dans les ruines de Sagra s'apparente à une scène de western:

*Un geste instinctif me fit reculer sous le couvert des arbres, comme si j'avais senti à la seconde même qu'il était surtout important de n'être pas vu. (...) Les fourrés, heureusement, poussaient épais au bord du bassin, et je gagnai un poste d'observation plus commode. (...) Pendant que je réfléchissais au moyen de tourner cet obstacle imprévu, j'entendis soudain derrière moi le hennissement malencontreux de mon cheval se répercuter à travers le bois, et, presque aussitôt, la silhouette d'un homme, le fusil à la main, se détacha de la maisonnette. (5)*

La soirée mondaine au Palais Aldobrandi à Maremma peut également faire penser aux soirées aristocratiques de Marcel Proust, en particulier à celle du **Temps Retrouvé** au cours de laquelle le narrateur découvre des personnages autrefois familiers affublés de leur vieillesse et presque méconnaissables (6). Pour d'autres raisons, Aldo connaît un trouble identique en retrouvant des visages oubliés:

*Frappé de ce ton de malaise si anormal chez Marino, je commençai à examiner l'assistance d'un oeil plus intéressé. J'avais remarqué sur mon passage, dans quelques yeux, une lueur d'attention soudaine et, çà et là, un signe amical, auquel je ne répondais que gauchement, troublé que j'étais par une impression de "déjà vu" encore indéfinissable (7).*

Nous pourrions en dire tout autant des dialogues qui, par leur laconisme et leur densité, produisent cette même impression de construction très serrée, close sur elle même. Jusqu'au chapitre III, aucun personnage n'intervient au style direct, et dans la suite du roman, les dialogues sont distribués à des points-clés: chacun d'eux engage la progression soit de l'action, soit de la prise de conscience du narrateur de ce que l'histoire se remet en route. La parole n'est donc jamais gratuite, jamais galvaudée par l'usage quotidien que les personnages pourraient en faire. Toute conversation revêt elle aussi cette forme achevée précédemment analysée et reste centrée, sans déviation aucune, sur un sujet propre que les personnages, intervenant tour à tour, épuisent. Souvent en effet, une décision est prise à l'issue d'un échange de propos: c'est le cas lors du conseil tenu à l'Amirauté

qui aboutit au projet de remise en état de la forteresse <sup>(8)</sup>. Chaque dialogue a donc sa justification propre qui le constitue dans son unicité. Qui plus est, l'auteur s'ingénie à enfermer tout à la fois son personnage et son lecteur dans une lecture "guidée" des signes qui se révèlent au travers de chacun de ces dialogues <sup>(9)</sup>: en détaillant systématiquement les intonations, les gestes ou tics, les regards des interlocuteurs, en explicitant les sentiments et pensées d'Aldo, il crée un phénomène de redondance ou de miroir entre le texte du dialogue et le commentaire inséré à tout moment dans ce dialogue. Aussi les passages dialogués, qui prennent une importance croissante dans **Le Rivage des Syrtes** revêtent-ils tout à la fois un caractère spécifique et une fonction particulière à l'intérieur du récit.

Enfin d'autres passages sont explicitement construits comme des morceaux de bravoure, comportant souvent introduction, développement articulé, et conclusion. Nous citerons par exemple l'historique des relations entre Orsenna et le Farghestan mené au premier chapitre et qui s'organise comme un véritable cours d'histoire; le rappel historique mené sur la famille transfuge des Aldobrandi au chapitre III; ou encore, au chapitre VIII, le sermon de Saint-Damase dont le mouvement se répartit en exorde, deux parties et péroraison.

Tels sont donc les procédés qui donnent au **Rivage des Syrtes** cette structure apparemment très morcelée. Comment, en ce cas, l'action romanesque progresse-t-elle? Comment se dégage-t-elle de ces lignes brisées pour donner sa figure au roman?

Ce qui, tout d'abord, assure au récit une grande part de sa cohésion, c'est la continuité chronologique: la chronologie y est souvent précise et respectée; les épisodes s'enchaînent successivement dans le temps. On remarquera toutefois, fait significatif dans ce roman de l'attente, que l'auteur a multiplié les passages dévolus à la rêverie, à l'ennui, aux réflexions intérieures du protagoniste qui occupent parfois autant sinon plus de place que les moments d'action. Ainsi la lecture du courrier couvre au chapitre VII autant de place (huit pages) que les travaux à l'Amirauté qui durent pourtant plusieurs mois (chapitre VI). Et tandis qu'Aldo lit ce courrier, le temps ne s'arrête pas, de même que pendant qu'il rêve: l'évocation de ses souvenirs à propos de Vanessa occupe toute une journée <sup>(10)</sup>; la lecture de son courrier un peu plus d'une matinée <sup>(11)</sup>. Ce travail sur la chronologie tend à bannir toute forme de temps mort ou de digression de la progression romanesque du **Rivage des Syrtes**: le temps avance inexorablement, et cela dès la première page: la voiture qui emmène Aldo à destination continue de rouler tandis que le narrateur se livre à l'historique des relations entre la Seigneurie d'Orsenna et son ennemi séculaire <sup>(12)</sup>.

Ce travail sur la chronologie tend d'autre part à accorder autant d'importance du point de vue de l'action aux passages dramatiques qu'aux

passages de réflexion: ce nivellement des épisodes narratifs placés sans discrimination sur la ligne chronologique charge de signification chacun des moments décrits qui devient lui-même signe à déchiffrer, rétrospectivement pour le narrateur, rétroactivement pour le lecteur. Tout est orienté vers un événement que seul le narrateur connaît au début du récit et que le lecteur pressent de plus en plus clairement au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Quelle que soit l'importance ou la "durée" de chaque épisode, celui-ci est toujours raconté en fonction d'un foyer qui se situe "après". Aussi le récit est-il tout à la fois rétrospectif et vectorisé, ce qui crée chez le lecteur ce sentiment d'une très forte cohésion: toute description est une description préliminaire, et à ce titre chargée de sens; tout dialogue est prétexte à traduction, et sert aussi le dessein de dégager ou de souligner rétrospectivement le rôle tenu et joué par chacun des personnages, leur part de responsabilité dans la progression des événements et l'avènement de la catastrophe; le dialogue est donc aussi prétexte à la "lecture" d'un personnage. Tout épisode prend son sens enfin par rapport à ce qui s'est produit "après". Si le romancier nous a livré toutes les pièces du dossier, il nous a aussi donné le fil directeur qui doit nous permettre, chacun suivant le réseau de sa lecture, d'interpréter ce dossier et de retrouver sa cohérence sous-jacente. Le lecteur du **Rivage des Syrtes** est un lecteur enfermé dans une lecture "guidée" du récit, dans le nécessaire déchiffrement des signes. Il est un lecteur manipulé.

Mais, nous rétorquera-t-on — et l'on relira utilement à ce propos quelques passages d'**En lisant, en écrivant** (13) —, sans doute l'auteur était-il lui-même déjà prisonnier de son sujet qui lui impose sa dynamique et ses structures.

Mais le lecteur peut aussi être sensible à un autre effet de la structure narrative dans **Le Rivage des Syrtes**, cela grâce à son "oreille romanesque". Nous empruntons cette expression à Julien Gracq lui-même qui parle d'"oreille romanesque" comme on parle d'"oreille musicale". L'auteur en effet est très attentif à la composition rythmique d'un roman, c'est-à-dire à certains procédés qui enchaînent les épisodes narratifs les uns aux autres — voire les chapitres — comme à la succession d'épisodes de densité et de longueur variées. Ainsi très souvent, Julien Gracq fait suivre un épisode long d'un épisode court, mais qui se rattache très étroitement à l'épisode suivant, parfois rapporté dans le chapitre suivant. Par ce procédé d'enjambement, le lecteur est enchaîné au récit, propulsé vers le chapitre suivant avant de l'avoir commencé. Ainsi dans le chapitre II intitulé "La chambre des cartes", à la longue présentation de la vie à la forteresse — vie toute d'ennui et d'attente indéfinie aux yeux d'Aldo —, succède la découverte du navire voguant en toute illégalité sur la mer des Syrtes; cette découverte fait l'objet de la discussion entre Aldo et Marino au tout début du chapitre III. De la

même manière dans le chapitre VIII, le récit se termine sur l'appareillage du "Redoutable" et reprend sans rupture aux premières lignes du chapitre suivant qui évoquent la traversée de la mer des Syrtes. Les chapitres III et IV sont construits sous forme de triptyques: à deux épisodes longs fait suite un épisode court: conversation avec Marino, rêverie à propos de Vanessa et patrouille en mer pour le chapitre III; cérémonie au cimetière, visite des ruines de Sagra et découverte du navire de contrebande pour le chapitre IV. Même rythme de composition au chapitre VI: visite de Beppo, travaux à l'Amirauté, description épiphanique de la forteresse remise en état; et au chapitre VII: lecture du courrier, visite de Vezzano, apparition du Tängri dans la lumière du soir. Par la suite, le rythme s'aplanit, on ne trouve plus cette bi ou tri-partition des chapitres; les grands dialogues dominent et le lecteur garde l'impression d'une effervescence, d'une accélération du temps: l'histoire s'est remise en route.

D'autre part, certaines compositions sous-jacentes, auxquelles chaque lecteur est plus ou moins sensible et qu'il retrouve à son gré, font de la structure romanesque du **Rivage des Syrtes** un prisme à la charpente mouvante: un épisode a bien souvent son double, sinon son triple, et semble se répéter dans une autre perspective ou tout au moins renvoyer à un autre épisode. On nous décrit trois fois le Tängri au cours du roman (aux chapitres V, VII et IX) et l'on nous raconte trois croisières (aux chapitres III, VII, et IX). Ce jeu d'échos scande le texte dans un effet de surimpression par rapport à la structure chronologique linéaire. De part et d'autre de l'acte de transgression que constitue la traversée de la mer des Syrtes au chapitre IX, les dialogues se répondent deux à deux, en particulier ceux entre Aldo et Vanessa ou entre Aldo et Marino, mais leur tonalité est totalement différente: il ne s'agit plus d'interpréter, mais d'explicitier ce qui ne se laissait que deviner auparavant. On est passé de l'autre côté des choses.

Enfin certains passages particuliers s'apparentent à de véritables points d'orgue et, tout en restant canalisés par le mouvement chronologique, apparaissent à l'intérieur du récit comme l'irruption du rêve, de l'irrationnel, du poème. Ainsi en est-il de la description de la forteresse "mise à flot", devenue si aérienne qu'elle semble être aspirée vers les hauteurs, description qui clôt le chapitre VI sur une note de mystère (14). Ainsi en est-il encore au chapitre suivant de l'approche de l'île de Vezzano:

*Lorsque ses falaises très blanches sortirent du miroitement des lointains de mer, Vezzano parut soudain curieusement proche. C'était une sorte d'iceberg rocheux, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. Le rocher jaillissait à pic de la mer, presque irréel dans l'étincellement de sa*

*cuirasse blanche, léger sur l'horizon comme un voilier sous ses tours de toile, n'eût été la mince lisière gazonnée qui couvrait la plate-forme, et coulait çà et là dans l'étroite coupure zigzaguante des ravins. La réflexion neigeuse de ses falaises blanches tantôt l'argentait, tantôt le dissolvait dans la gaze légère du brouillard de beau temps, et nous voguâmes longtemps encore avant de ne plus voir se lever, sur la mer calme, qu'une sorte de donjon ébréché et ébouleux, d'un gris sale, qui portait ses corniches sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur (15).*

L'extrême recherche menée au niveau phonique (qu'on note l'abondance des dentales, sifflantes et chuintantes) rend sonore le silence de l'île et accentue le caractère inquiétant de ses falaises coupantes.

Aldo franchit beaucoup de portes dans **Le Rivage des Syrtes**: poterne de la forteresse, porte de la chambre des cartes, portes ouvertes du Palais Aldobrandi... (16) Entre autres indices, ces portes sont symboliques dans le roman d'un changement d'octave ou de clé, et, passant ainsi d'une clé à l'autre dans le tracé de ses rythmes discontinus, le roman devient modulation poétique (17).

Catherine Mayaux  
Paris

#### NOTAS

(1) José Corti, p. 46; nous soulignons.

(2) José Corti, 1951, p. 49-50.

(3) **Op. cit.** p. 50-51.

(4) Cf. *Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. (...) Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait.* La Pléiade, 1982, p. 36-37. La première apparition de Vanessa provoque les mêmes effets d'éblouissement sur le narrateur du **Rivage**

des Syrtès, à cette différence que celui-ci n'est pas pétrifié par un amour naissant comme l'est Frédéric Moreau devant Marie Arnoux. Bien au contraire, le vocabulaire qui pourrait servir pour dépeindre la gaucherie d'un amoureux hébété (dépité, embarrassé, gaucherie, indécision...) est ironiquement détourné chez Gracq vers l'expression d'un sentiment de frustration, de "dépossession".

(5) *Op. cit.* p. 71-72.

(6) Cf. *au premier moment, je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, et pourquoi chacun semblait s'être "fait une tête", généralement poudrée et qui les changeait complètement... Le Temps Retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1973, p. 920.

(7) *Op. cit.* p. 85.

(8) Cf. *op. cit.* p. 113 à 121.

(9) Le propos pourrait être généralisé à l'ensemble du roman puisqu'Aldo est le narrateur du récit: son regard choisit les signes que son discours explicite pour le lecteur.

(10) Cf. *op. cit.* p. 42 *Je me fis annoncer chez Marino le lendemain de bonne heure.* et p. 56 *La nuit était devenue très noire.* Prennent place entre ces deux phrases la conversation avec Marino et la rêverie sur Vanessa.

(11) Cf. de la même manière *op. cit.* p. 131: *J'ai du courrier pour toi, me dit Marino d'un ton brusque lorsque j'entrai chez lui le lendemain matin.* et p. 138 *Un bruit de moteur s'éveilla dans l'après-midi.*

(12) *Op. cit.* p. 16.

(13) Cf. José Corti, p. 139-140.

(14) *Op. cit.* p. 130.

(15) *Op. cit.* p. 145.

(16) Sans compter les multiples métaphores et comparaisons liées à la porte qui parcourent le roman; cf. par exemple, p. 30: *je ne pouvais m'empêcher de ressentir chaque fois le léger choc qu'on éprouve à pousser à l'improviste la porte d'une pièce apparemment vide sur un visage soudain plus sinistre...*

(17) On se souviendra à ce sujet de la passion de Julien Gracq pour la musique de Wagner.

## A MULHER: EDUCAÇÃO E LEITURAS FRANCESAS NA CRÓNICA DE RAMALHO ORTIGÃO

*“É a França que nos fornece a litteratura e a moda, a cozinha e a arte, as innovações democraticas e as mobílias, a devoção e o theatro, os cretonnes de que forramos as nossas salas e as idéas de que forramos os nossos cerebros”.*

M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho

A consciência de uma realidade cultural portuguesa carente de renovação, e cuja especificidade não pode deixar de contar com a acção estrangeira, particularmente de matriz francesa, é uma constante na crónica de Ramalho Ortigão que tira assim partido dum género menor que pela sua difusão através da imprensa consegue chegar a um público mais alargado e, por esse motivo, talvez alcançar um objectivo de reforma na sociedade. Com efeito, desde os seus primeiros escritos folhetinescos nas páginas de periódicos portugueses até aos célebres textos de **As Farpas**, este homem, que integrará a *Geração de 70*, fará da escrita crónica, actividade permanente ao longo de toda a sua vida, um espaço de registo de acontecimentos sociais, registo momentâneo de *flashes* marcados epocalmente, constituindo-se porém num espaço de crítica e reflexão sobre a vida portuguesa em que aflora — sobretudo nos textos publicados após 1870 — uma vocação e até missão didácticas, visando uma revolução de costumes e de mentalidades. Ora, essa tarefa que Ramalho Ortigão empreende, pressupõe o cotejo e o conhecimento de realidades culturais outras, a todo o momento convocadas, cotejo e conhecimento que se manifestam algum fascínio experimentado pelo autor, espelham também discernimento e distância crítica que possibilitam valorização, redescoberta e respeito do que é genuinamente nacional.

Registo breve e em geral pouco profundo, a crónica no século XIX acolhe com à-vontade o *fait divers* e permite o espírito de diletantismo, atitude positiva na óptica de Ramalho Ortigão, já que “(...) comunicando-nos uma especie de voluptuosidade de colleccionador, semelhante á da bricabracomania, e consolando incessantemente o nosso espirito da ruína de cada esperança desmoronada pelo advento de uma nova esperança nascente, pondo no mesmo pé de importancia psychologica um discurso da coroa e uma cantiga da rua, um projecto de lei e uma pagina de romance, um ministério e um bibelot, o diletantismo actua no caracter emancipado de muitas superstições, de muitas subserviencias, de muitas hypocrisias,

e (coloca) o coração, por uma especie de egoismo artistico e benefico, ao abrigo das corrosivas e deprimentes paixões de seita e de partido" (1). O seu amor à realidade que ele confessa ainda nesta "Advertência" à reedição em livro de **As Farpas** no ano de 1887, o autodidactismo revelado em toda a sua produção por uma variedade do saber, fazem desta escrita uma escrita poliédrica em que o verso e o reverso do quotidiano regional ou nacional se vão mostrando.

Assim também a presença da mulher portuguesa não é esquecida, pondo-se em foco o seu papel na sociedade, a sua educação e ainda os problemas ligados à sua condição de leitora, sendo estes os vectores que procuramos trabalhar neste estudo que de modo algum se pretende exaustivo, mas que tem como objectivo constituir-se como mais uma achega para a compreensão do fenómeno de produção e consumo do objecto literário no oitocentos português, marcado segundo cremos pela importância crescente dum destinatário feminino cuja função histórica não é em todo de negligenciar quando está, por exemplo, em causa a recepção da obra estrangeira no nosso país.

Desde logo porém uma observação se impõe. Na verdade, ao dizermos "a mulher portuguesa", não estamos a ser precisos e rigorosos pois não se trata aqui de toda a mulher portuguesa, mas tão somente da mulher burguesa alfabetizada, vivendo preferencialmente num espaço urbano, muitas das vezes o espaço da capital. De facto, a predominância do sexo feminino em termos demográficos (2) que já nessa altura se registava, não significa de modo algum um acesso à instrução mais equilibrado quando comparado com o acesso à aprendizagem da parte masculina no tecido social de então. O elevado índice de analfabetismo que caracterizava a sociedade nacional, revela-se ainda mais acentuado quando se considera o universo feminino, situação seguramente explicável à luz da função social da mulher, à luz ainda da imagem que o século passado ergueu à sua volta.

A circunscrição de limites físicos e de papéis particulares relativos à mulher, faz da casa, do espaço interior que é o lar, o raio de acção em que ela se move. Efectivamente, a ela competem os deveres domésticos que permitirão um funcionamento harmonioso da família, na medida em que pela sua especificidade feminina — sensibilidade, fragilidade e susceptibilidade — ela apenas poderá contribuir num trabalho de rectaguarda, *imprescindível* no entanto, como adjuvante discreta do sustentáculo familiar que é o chefe de família, a exemplo do que acontece também por essa Europa fora (3). Como refere Joel Serrão, "(...) mais do que uma dicotomia, a relação homem-mulher considerada como o encontro entre o macho ilustrado ou ilustrável e a fêmea de naturais curtos voos era bem característica (...) da sociedade oitocentista nas suas expressões mentais e culturais" (4). Assim,



acima da instrução importa a educação, encarando-se a mulher sobretudo como entidade moral e com uma função moralizante, que vale não tanto pelas potencialidades intelectuais, mas pelas suas qualidades de honestidade, economia doméstica, laboriosidade ou ainda por uma atitude de submissão que permitirá dar continuidade a uma ordem social em que o homem será o protagonista <sup>(5)</sup>.

### A concepção de mulher na crónica de Ramalho Ortigão

Os primeiros folhetins de Ramalho Ortigão reunidos por exemplo em **Primeiras Prosas**, assim como **As Farpas**, situados num segmento temporal que medeia entre as décadas de 60 e 80 do século passado, dão predominantemente conta desta mesma visão de mulher “fada do lar”, confinada ao espaço que é a casa e ao jardim, sua extensão. Apoiando-se em Michelet, tornado autoridade na matéria com as famosas e polémicas obras **L’Amour** (1858) e **La Femme** (1859, Ramalho defendé, em texto de 1874, como conhecimentos primeiros a adquirir os da arte culinária e de jardinagem pois “(...) a cozinha e o jardim, (são) os dois sagrados domínios da inteligência da mulher superior, da esposa, da mãe, da nobre criadora, da alimentadora, da protectora do homem” <sup>(6)</sup>). Na verdade, tal como na óptica de Jules Michelet que concebe para a mulher “(...) la paix et l’amour, la maternité, l’art, les doux soins de l’intérieur” <sup>(7)</sup> ou seja, o casamento como destino e uma educação que visa o desempenho da função de adjuvante do marido, também para o cronista português a mulher é o esteio da família e a sua vocação essencial direcciona-se para um horizonte doméstico nas suas múltiplas variantes, o de mãe, de esposa ou de filha, num “culto do santuário doméstico” <sup>(8)</sup>. Esta imagem da mulher está claramente presente nas suas **Notas de Viagem** quando, na sequência da notícia sobre um congresso de mulheres realizado em Paris, e já numa época em que o movimento de emancipação feminina se encontra em curso, afirma:

*“ A grande, a elevada, a importante função da mulher na sociedade humana não é ser telegrafista, ser boticária, ser jornalista ou ser doutora; é ser mãe e é ser esposa (...).*

*Ser mãe e ser esposa é uma ciência, cuja posse como a de todas as ciências, depende de um certo talento natural, mas depende principalmente de um largo e aturado estudo” <sup>(9)</sup>.*

Contudo, esta posição de Ramalho Ortigão não exclui, por um lado, o papel cultural da mulher na sociedade portuguesa muito embora ainda

nos bastidores, enquanto dinamizadora de salões literários, por exemplo, — e tenha-se em conta as referências que faz à Viscondessa de Samodães ou a Maria Browne — ou como influência benéfica no despertar ou fortalecer de vocações poéticas masculinas <sup>(10)</sup>; por outro lado, a sua abertura de espírito permite-lhe reconhecer a variedade de oportunidades que profissionalmente se oferecem à mulher no estrangeiro e que de modo algum existem em Portugal porque num estágio civilizacional anterior. Assim e no espírito de educação e reforma de costumes que subjaz ao aparecimento de **As Farpas**, pede contas às entidades responsáveis sobre a ausência de uma educação especializada com vista ao exercício de uma profissão específica por parte da mulher <sup>(11)</sup>. Já nesta altura — 1873 — se manifesta o sentido de missão que progressivamente vai dominando Ramalho e que o próprio Eça de Queirós salienta em **Notas Contemporâneas** (1909): "Ramalho achou-se sentado num pequeno púlpito, com quatro ou cinco mil ouvintes, e julgou necessário, em lugar de os divertir, instruí-los: fizera-os rir — agora fazia-os pensar" <sup>(12)</sup>.

Mas não sejamos levados a concluir que esta imagem da mulher maternal, virtuosa, prendada e educadora dos filhos é apanágio de uma visão exclusivamente masculina. Com efeito, se porventura confrontarmos a posição de Ramalho com a de alguém que ele muito admirou <sup>(13)</sup>, M<sup>te</sup> Amália Vaz de Carvalho, fácil é verificarmos a proximidade, por vezes coincidência de pontos de vista e, curiosamente, o recurso ao mesmo texto fundador de Michelet — **La Femme** — como caução para as ilações produzidas <sup>(14)</sup>. Para M<sup>te</sup> Amália Vaz de Carvalho, autora de inúmeras obras especialmente dirigidas ao sexo feminino, seja ele potencial educador ou educando, trata-se de fazer reflectir e didacticamente indicar quais os escolhos a evitar e quais os caminhos a seguir pela mulher em termos educacionais e sociais. **Cartas a uma Noiva** (1871), **Cartas a Luiza** (1886) ou **Mulheres e Crianças** (1887) apresentam-nos a mulher educada para se tornar a companheira honesta do homem, fazendo a sua felicidade e a dos filhos; esquecendo-se de si própria e servindo voluntariamente o marido constituído no detentor da autoridade no lar. De novo, o que está em causa é o exercício dum papel feminino no seio da família <sup>(15)</sup> e se entidade produtora ela pode ser considerada, é-o estritamente nesse quadro.

Todavia, se de mais testemunhos precisássemos para verificar a larga aceitação desta concepção em todo o corpo social do séc. XIX, bastaria percorrer muitos dos periódicos femininos que então surgiram. Os estudos de Ivone Leal, com base num *corpus* consideravelmente alargado, são aliás reveladores da dominância de uma imagem da mulher como ser não político, facto que norteia as próprias linhas de orientação desses periódicos <sup>(16)</sup>.

## A educação da mulher

É uma atitude acentuadamente intervencionista de efeito moralizador a que subliminarmente percorre a escrita de Ramalho Ortigão e que o leva também a observar e a opinar sobre a educação feminina nos seus textos folhetinescos, até porque alguns deles radicam em decisões governativas com vista à instrução de raparigas, e o folhetim — não o esqueçamos — por vocação reporta-se a um passado próximo ou a um presente vivencial.

Desde logo, para Ramalho, dois grandes factores podem ser apontados no equacionar das deficiências educacionais que a mulher portuguesa apresenta porque marcadamente presentes na sua formação: "A *igrejice* e o romance, os dois pólos da sua vida moral" (17). O autor condena a falta duma verdadeira e correcta formação religiosa, dizendo mesmo que muitas vezes ela acaba por ficar reduzida a um mero conjunto de gestos e hábitos sem contraponto ao nível da vivência interior profunda, dando lugar a uma falsa moral. Lembre-se a este propósito o texto relativo a **O Primo Basílio** (1878) que dá lugar a uma análise sociológica e de crítica literária em que a reflexão sobre a educação da mulher burguesa por intermédio da personagem Luísa pontua, pois o que está em causa nesta obra de Eça é, para Ramalho, a denúncia da dissolução dos costumes burgueses. Assim, ele salienta a falta de condições habitacionais da mulher lisboeta cuja casa não prima pela higiene, pelo espaço ou por uma boa ventilação; releva ainda o cronista a inexistência de hábitos de passeio ao ar livre ou de biblioteca, não havendo estudo nem aplicação intelectual por parte da mulher (18), factores todos eles na origem duma situação de colapso moral.

Porém, a educação familiar e religiosa não é apresentada como causa única duma educação feminina deficitária. A própria instrução oferecida pelas autoridades oficiais não se constitui de modo algum como instrumento válido ao serviço da função social da mulher. Se, tal como pretende Ramalho, a missão e vocação femininas se realizam na família e não numa carreira civil, secular, não há então justificação para a instrução liceal em vigor e respectiva avaliação. Por esse motivo, preconiza-se uma reforma na instrução portuguesa, toda ela a ser dirigida ao lar — e chama-se a atenção novamente para a similitude de opiniões entre Ramalho e M<sup>ª</sup> Amália Vaz de Carvalho (19) —, pois "A função da mulher bem educada é essencialmente protectora. Na luta da vida por meio da aliança conjugal e da ligação doméstica, o homem é a espada, a mulher é o escudo. O fim da educação feminina é compenetrar a mulher da responsabilidade da sua missão e fortificar-lhe o braço que tem de ser o nosso amparo, o nosso doce refúgio" (20). Apesar disso, Ramalho Ortigão nega a incompatibilidade de um enriquecimento intelectual relativamente à preparação indispensável para os cuidados do *ménage* até porque a formação literária da mulher que deverá

ser básica, permitir-lhe-á uma aquisição de ideias útil, no convívio com o futuro esposo.

É de algum modo um olhar de raiz tainiana aquele que encontramos nas crónicas de Ramalho Ortigão na medida em que o escritor-repórter ao observar a realidade social que o cerca, procura dar conta das implicações resultantes do facto da mulher burguesa viver em circunstâncias específicas num momento específico. O confronto que, em 1885, Ramalho leva a cabo entre a mulher minhota e a mulher lisboeta é aliás bem significativo desse mesmo olhar. Na verdade, na sua perspectiva, a importância do meio como condicionador da boa educação e beleza da mulher do Norte que ele sensorialmente descreve, é um factor capital. Assim, para o cronista que tem para si a lisboeta como a mulher mais feia da Europa, "(...) a fealdade é um produto do meio biológico e do meio social. (...)

A mulher de Lisboa é feia pela persistência de influências que, actuando consecutivamente sobre os indivíduos, acabaram por determinar uma feição na raça (...). E depois de referenciar quais os agentes cósmicos, físicos e químicos que estarão na origem desta situação, refere ainda os agentes sociológicos: "(...) a falta de institutos de educação física, a falta de museus e de galerias de arte, a falta de ensino estético, o pelintrismo literário e poético, o mau gosto dos monumentos e dos edifícios públicos, as estátuas reles, os prédios estúpidos" (21).

### **As leituras francesas e a mulher portuguesa**

A experiência de leitura do sexo feminino ergue-se na crónica de Ramalho Ortigão como um dos vectores fundamentais intervenientes na situação cultural e social vivida pela mulher em Portugal. Em "A estatística dos divórcios, o casamento, o namoro", escrito em 1876, a formação estética, na qual ocupa um lugar de relevo a leitura, é apresentada como estando na origem do descalabro vivido no seio da família — em que o divórcio como desenlace é cada vez mais frequente — e nas relações de sedução entre os dois sexos:

*"Se os dramas e os romances, se os sermões e as práticas, se os catecismos da moral e os catecismos da religião, se todos os grandes agentes da nossa educação tivessem contribuído para dar-nos o justo critério do casamento, o namoro, essa grande chaga, desapareceria dos costumes, e o homem aprenderia a honrar o amor, não como um passatempo frívolo ou como um disfarce do desejo, mas como um convite da natureza para a sua afirmação moral na dignidade perfeita, no completo dever,*

*na grande verdade da vida e do destino humano. (...) A mulher portuguesa, falsamente educada nos princípios estéticos e nos princípios religiosos mais dissolventes da energia do carácter e do senso moral, está desarmada para resistir ao adultério depois de casada como para resistir ao namoro enquanto solteira (22)".*

A vivência do período que antecede o casamento, fado feminino por excelência, e, posteriormente, a vida em comum, traduzem frequentemente, na óptica de Ramalho Ortigão, uma visão deturpada da realidade humana, adquirida no convívio com personagens e aventuras ficcionais que se constituem entidades falsamente modelares para uma faixa etária em crescimento mental e moral, pois "Casada, procura finalmente realizar os seus sonhos de leitora de romances e de frequentadora dos dramas do teatro D. Maria" (23). Ramalho Ortigão considera que a educação da mulher burguesa a faz ver na personagem do dândi o homem ideal (24); já o galã, figura essencial nos jogos de sedução, é imitado com base em obras francesas viveiro inesgotável desse tipo de actante:

*"Ele, pela sua parte, escolhe para representar diante dela, entre todos os galãs da legião romântica, o papel que lhe parece mais sedutor, mais poético, mais comovente. (...) Resolve ser, por exemplo, Antony, o duque Job, o marquês de Villemer, o conde de Camors, e regula as suas opiniões, o seu estilo epistolar, a sua toilette, as suas maneiras pelo tipo do personagem que adoptou" (25).*

Vemos, através desta pequena passagem, algumas das interferências da literatura numa moral comportamental grandemente marcada pelo objecto literário, realidade aliás denunciada não apenas no espaço cronístico ou ensaístico, mas também em diferentes obras literárias do século passado. **As Farpas** espelham exemplarmente este fenómeno que caracteriza o consumo do livro estrangeiro, apontando situações de facto como as acima referidas ou quando se debruça sobre obras como **O Primo Easílio** ou **O Crime do Padre Amaro** (1875) de Eça de Queirós.

A obra queirosiana publicada em 1878, é ocasião para Ramalho chamar a atenção, através do comportamento de Luísa, para o perigo que representa o universo de leitura da lisboeta de então que não oferece alicerces seguros para uma sólida formação intelectual e moral. A mulher burguesa apenas "Leu os jornais noticiosos e as revistas de modas, os romances de Ponson du Terrail, de Xavier de Montépin, de Bellot, de Dumas filho. Não leu ou não entendeu nunca nenhum dos grandes educadores do

espírito moderno, Michelet, Dickens, Andersen, Froebel". Nesta mesma "farpa", o cronista salienta que a "menina", a jovem educanda, lê tão somente as "bisbilhotices do jornal e os romances das traduções baratas" (26). Na pena mordaz de Ramalho, esta pseudo-educação da mulher encontra-se também ilustrada na produção jornalística portuguesa de autoria feminina como o **Almanaque das Senhoras** ou a **Gazeta das Salas** que abre as suas páginas à futilidade quer no domínio poético quer no domínio da prosa. As autoras produzem "trovas de uma sentimentalidade de segunda mão, sem ideal, sem paixão, de uma pieguice grotesca. Escrevem também contoziños ou novelas de amores infelizes, cujas personagens se tratam por excelência e se requebram em artifícios de um dandismo cuja legitimidade está longe de poder ser absolutamente garantida, não dizemos já num congresso de *gentlemen*, mas num simples tribunal de cabeleireiros" (27). E o cotejo com a realidade estrangeira não se faz esperar, chamando Ramalho a atenção para a qualidade de produções similares inglesas e alemãs em que a ligeireza e superficialidade dos assuntos tratados não campeiam.

São pois as obras francesas as que dominantemente se encontram nas mãos das leitoras portuguesas e, em particular, obras que de algum modo se inserem num industrialismo literário em que se explora até à exaustão o drama sentimental, veículos duma estética romântica quase sempre epigonal. Lembremo-nos da áspera e irónica crítica que, nas suas notas de viagem **Em Paris**, Ramalho leva a cabo a propósito de Ponson du Terrail pela sua produção em série e de segunda categoria (28). Será talvez pelo facto das escolhas literárias femininas se pautarem por autores como Xavier de Montépin, Ponson du Terrail, Paul Féval ou Paul de Kock que Ramalho Ortigão tal como, por exemplo, M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho, não aconselha às jovens meninas a leitura de romances: "As meninas nunca lêem romances, quaisquer que eles sejam". (29), afirma peremptoriamente Ramalho e já em 1860 criticava a leitura de romances por parte da mulher pela sua influência nociva (30). Esta posição de desconfiança face ao género romanesco conhece na época uma base alargada de defensores, encontrando-se também difundida pelos manuais de civildade, guias de conduta para os formandos, instrumentos de consulta para todos os que chamavam a si a importante tarefa educacional (31).

A íntima ligação entre literatura e moral que as asserções de Ramalho Ortigão deixam entrever, está particularmente presente nos textos-conselheiros duma prática de leitura feminina. Com efeito, o folhetim de 1860 que se debruça sobre a tradução de **Le Génie du Christianisme** de Chateaubriand, o texto do **Correio de Hoje** sobre **Eva** de Santos Nazaré ou as crónicas sobre as obras queirosianas já anteriormente referidas, manifestam claramente a preocupação de um *corpus* de leitura selectivo para um público feminino

com base em objectivos de moralização e numa consciência aguda das implicações que a vaga de livros franceses chegada a Portugal estava a provocar no *modus vivendi e cogitandi* da leitora portuguesa. Se o folhetim "O Génio do Cristianismo" de 1860, revelando a formação estética romântica de que Ramalho Ortigão ainda se não distanciava, aconselha seriamente a leitura da obra de Chateaubriand ao afirmar que "é o livro que eu quisera dar a ler a minha mulher e a minha filha; o livro que educa e moraliza" (32), e simultaneamente adverte para o perigo que representa a tendência realista na arte surgida em França, já os outros dois textos de **As Farpas** fazem-se eco da evolução sofrida pelo cronista, evolução que vai no sentido de uma proximidade estética realista. Este facto, aliado ao cansaço experimentado face a uma criação literária sentimental, piegas e sem qualquer capacidade de acção transformadora do real, permite-lhe uma certa duplicidade nas opiniões elogiosamente emitidas. Na verdade, ao considerar inovadoras e fecundas obras como **Eva**, **O Crime do Padre Amaro** ou **O Primo Basílio**, previne insistentemente da necessidade de proibir a leitura em especial às jovens e provoca, decerto não inocentemente, uma curiosidade redobrada e conseqüente leitura (33).

A invasão crescente do romance em geral e da novela francesa em particular sofrida pelo mercado leitor da época, encontra-se bem patente no estudo sobre catálogos de livreiros e gabinetes de leitura que Fernando Guedes empreende em **O Livro e a Leitura em Portugal**, obra que mostra o progressivo aumento da oferta livresca de cariz ficcional e nos dá a conhecer a presença cada vez mais acentuada do romance em detrimento da poesia: "O que parece indiscutível é que a literatura de ficção, simbolizada na novela, histórica ou simplesmente de amor (trágico, dramático ou meramente romântico), conquistara nos primeiros 30 anos do século, os favores do público, até então ainda afeito à antiga novelística cavalheiresca ou pastoril, às obras de perfeito exemplo" (34).

Importa ainda notar, na crónica de Ramalho Ortigão, a exortação ao alargamento geográfico-linguístico das possibilidades de leitura a que a mulher pode aceder, equilibrando assim a tendência obsessiva para o consumo do livro francês seja ele lido no original ou em tradução, exortação que passa por indicações de obras e autores pertencentes a um universo anglófilo ou germânico (35) e, como vimos, integrados em domínios que não o de um universo poético ou ficcional como é o caso dos textos do pedagogo alemão Froebel.

O conjunto de crónicas por nós abordadas segundo um enfoque específico, a reflexão que envolve a condição de leitora da mulher portuguesa e a sua educação, manifestam claramente a vocação pedagógica de Ramalho Ortigão e funcionam como sinal de uma consciência social que

não pactua de modo algum com uma atitude desistente ou nihilista, bem pelo contrário se incorpora numa vaga transformadora das estruturas mentais e sociais da época.

Assim, consciente do poder actuante da mulher que, por vezes oculta por detrás do varão luso, exerce sem dúvida em termos sociais o papel de veículo transmissor duma memória cultural e familiar que deste modo se vai perpetuando, e o peso cada vez maior de um público feminino consumidor de narrativas sentimentais, com frequência de segunda escolha e maioritariamente de proveniência francesa, revelando pela visão e postura no mundo uma influência nefasta provocada por essas leituras, constitui para Ramalho Ortigão um problema e até uma ameaça até para um equilibrado funcionamento da vida familiar e social.

A sobrevivência dum lirismo estafado e a publicidade dada a uma falsa moral, já que muitas obras assentam na construção de personagens distantes da verdadeira experiência quotidiana vivida pela leitora, criando horizontes e expectativas falaciosos, em nada ajudam o eventual acesso da mulher à cultura, antes desvirtuam a sua verdadeira realização pessoal e conferem-lhe uma imagem distorcida da realidade.

As crónicas de Ramalho Ortigão ao darem conta da acção condicionadora resultante da fruição do fenómeno literário, acabam por pôr em relevo os riscos de uma prática de leitura feminina e chamam de novo a atenção para as relações de interdependência e de interferência entre literatura e moral; mais ainda, colocam a questão do papel actuante do Outro através de uma das suas marcas culturais, o universo literário, e das possibilidades de aculturação de um povo por intermédio desse veículo privilegiado, de que resultaria a perda do elemento genuíno e a instauração de um comportamento e imagem femininos de algum modo padronizados.

Fátima Outeirinho  
Universidade do Porto

## NOTAS

(1) ORTIGÃO, Ramalho — “Advertência”, in *As Farpas*, vol. I, Lisboa, David Corazzi-Editor, 1887, pp. IV-V. Cf. a afirmação de 1891 que faz em *Arte Portuguesa* III, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1947, p. 163: “O meu grande mal é não me interessar especialmente por uma coisa só, qualquer que ela seja, porque me interessa



completamente e absolutamente por tudo. A indigente multiplicidade dos meus pontos de vista inabilita-me para o especialismo". Como afirma Hernâni Cidade, "Todavia, autorizava quanto escrevia, senão pela densidade, ao menos pela universalidade da cultura. Consagrou todo o esforço que pode a adquiri-la, crendo indispensável que a sátira demolidora se acompanhasse da lição construtiva e que nunca o riso perante a ignorância, a insensatez, a embófia inconsciente, deixasse de o justificar e dar-lhe eficiência a demonstração do saber, do bom senso, da severa e documentada noção da justa medida, em serviço da nossa dignificação colectiva", in "Ramalho Ortigão", **Século XIX. A Revolução Cultural em Portugal e alguns dos seus Mestres**, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 110.

(2) Cf. SERRÃO, Joel — "Notas sobre a situação da mulher portuguesa oitocentista" in **A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão Histórica e Perspectivas Actuais (Actas do Colóquio, Coimbra, 20-22 de Março, 1985)**, vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, F.L.U.C., 1986, pp. 325-352.

(3) Cf. MARTIN-FUGIER, Anne — "La maîtresse de maison" in **Misérable et Glorieuse la Femme du XIXe Siècle**, prés. par Jean-Paul Aron, Fayard, 1980, p. 119, estudo que se debruça sobre a mulher num contexto francês: "Deux voies mènent la femme au territoire de l'intérieur: l'instinct naturel et le sens de sa responsabilité dans la société. Tandis que l'homme s'épanouit sur la scène publique, la femme n'a à sa disposition qu'un lieu pour exercer ses talents: l'intérieur, dont elle fera, si elle sait s'y prendre, un "nid" pour sa famille. (...) Comme dans les coulisses d'un théâtre se prépare la pièce qui va se jouer, dans le nid se mettent en place tous les éléments qui permettront à la société de bien fonctionner, c'est-à-dire d'assurer le bonheur général. La femme-épouse-mère-éducatrice-maîtresse de maison n'apparaît pas sur le théâtre, mais d'elle dépend tout ce qui s'y passe".

(4) SERRÃO, Joel — *op. cit.*, p. 333. Esta concepção da mulher ligada ao governo da casa encontramos-a também posta em relevo por M<sup>a</sup> de Lourdes Lima dos Santos na análise a que procede dos manuais de civildade em **Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX**, Lisboa, Editorial Presença/Instituto de Ciências Sociais, 1983, p. 28.

(5) Se a imagem que então se tem da mulher a leva a um acesso reduzido à instrução, no que diz respeito à mulher do campo e à mulher operária a situação agrava-se mais ainda pela acumulação de funções que impedem a existência e seguramente a apetência para um tempo de aprendizagem de leitura e escrita.

(6) ORTIGÃO, Ramalho — "Escrúpulos de bem-falante" in **As Farpas**, vol. VIII, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1944, p. 74.

(7) MICHELET, Jules — **La Femme**, Paris, Flammarion, 1981, p. 260. Em texto prefacial à obra, Thérèse Moreau sustenta mesmo que a tese central consiste no facto de que (...) "la femme est la créature de l'homme, le foyer son unique royaume" (p. 18).

(8) ORTIGÃO, Ramalho, — **As Farpas**, vol. VIII, op. cit., p.183.

(9) ORTIGÃO, Ramalho — **Notas de Viagem. Paris e a Exposição Universal (1878-1879)**, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1945, p. 73.

(10) Cf. ORTIGÃO, Ramalho — **Folhas Soltas**, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1956, pp. 62-64. Esta passagem integra-se num conjunto de folhetins de 1868, publicados sob a rubrica "Ecos do Porto" e saídos na **Gazeta Literária** de Camilo Castelo Branco.

(11) Cf. ORTIGÃO, Ramalho — **As Farpas**, vol. VII, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1943, pp. 85-93.

(12) QUEIRÓS, Eça — "Ramalho Ortigão" in **Notas Contemporâneas**, Porto, Lello & Irmão, s.d., pp. 46-47.

(13) Cf. Carta-prólogo de Ramalho Ortigão a **Crónicas de Valentina**, Lisboa, Editores Tavares Cardoso & Irmão, 1890, obra de M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho.

(14) Cf. CARVALHO, M<sup>a</sup> Amália Vaz de — **Cartas a Luiza (Moral, Educação e Costumes)**, Porto, Barros & Filha, Editores, 1886, p. 56, 69-72 e 79. Nestes textos, Michelet é citado e apresentado como "o nosso grande amigo morto" e "velho apóstolo da religião da mulher". Cf. ainda **Mulheres e Crianças. Notas sobre Educação**, 4<sup>a</sup> ed., Porto, Editora Educação Nacional, 1938, pp. 108-109., obra que espelha bem o quanto M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho admira Michelet não apenas como autorizado conhecedor da mulher, mas como escritor a recomendar veementemente. "Deixe que a sua filha leia Michelet", afirma a autora em resposta a uma mãe que se lhe dirige a pedir conselho sobre as leituras convenientes para a sua filha.

(15) Cf. CARVALHO, M<sup>a</sup> Amália Vaz de — **Cartas a uma Noiva**, 4<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editores Santos & Vieira, Emp. Literária Fluminensae, 1919, p. 155. Veja-se ainda o papel desempenhado pela mulher no lar, explicitado na obra da mesma autora **Cartas a Luiza (Moral, Educação e Costumes)**, op. cit., p. 31: "(O homem moderno) Tem o corpo em continuado movimento, o espírito em permanente ebulição. O seu organismo, constantemente exgottado pelo esforço physico e cerebral combinados, precisa de ser constantemente refeito; a sua imaginação, morbidamente excitada, precisa ora de calmantes que a afrouxem, ora de tónicos que a revigorem; a sua bolsa, quasi nunca equilibrada com as exigências complexas e brutaes da vida moderna, precisa de uma administração intelligente, engenhosa até ao milagre; o seu coração, desfeito e dilacerado mil vezes pelas esperanças frustradas, pelas duvidas angustiosas, pelas palpitações violentas da ambição, pelos arrebatamentos da gloria, mordido por todas as paixões insalubres, precisa de uma doce mão feminina que o trate e que o console; o seu espirito levantado e culto, a que nenhum problema é extranho, precisa de outro espirito que o aprecie, que o siga, e que compreendendo-o o não torture com exigencias frivolas, ou com mesquinhas e pequenas contrariedades de todas as horas".

(16) Cf. LEAL, Ivone — "O Correio das Damas, *Jornal de Literatura e de Modas*" in *Boletim da Comissão da Condição Feminina*, ano VII, nº 1, jan.-Março, 1981, p. 36, ou ainda a constatação a que chega após a análise dos periódicos considerados em "Um século de periódicos femininos — inventário de periódicos publicados entre 1807 e 1926" in *Boletim da Condição Feminina*, ano VIII, nº 1, Jan.-Março, 1982, p. 10: "(...) papel insubstituível da mãe junto dos filhos, enquanto o pai se devota, no trabalho e na política, ao bem comum".

(17) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. VIII, op. cit., p. 183.

(18) Cf. ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. IX, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1944, pp. 247 e 249.

(19) Cf. CARVALHO, M<sup>a</sup> Amália Vaz de — *Cartas a uma Noiva*, op. cit., p. 153: "Se a educação das mulheres pode hoje ser considerada como erradíssima e funesta nos seus resultados, não é em virtude das mulheres receberem um instrução muito inferior áquella que os homens recebem, é porque se não tem pensado devidamente em as preparar, dando-lhes fortes noções moraes, para os seus laboriosos deveres de mães, de donas de casa, de educadoras da primeira infancia".

(20) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. VIII, op. cit., p. 160. Cf. Programa aventado por Ramalho para a instrução a ministrar à potencial esposa e mãe, pp. 154-160.

(21) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. I, Liv. Clássica Editora, 1943, p.p. 29-37. Cf. as afirmações produzidas na sequência da análise de *O Crime do Padre Amaro* em que a mesma visão tainiana e sociológica se vislumbra, in *As Farpas*, vol. IX, op. cit., pp. 215-126.

(22) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. VI, Liv. Clássica Editora, 1943, p. 34.

923) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. IX, op. cit., p. 253.

(24) Idem, p. 254.

(25) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. VI, op. cit., p. 25.

(26) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. IX, op. cit., pp. 249-250 e p. 249 respectivamente.

(27) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. VIII, op. cit., 164.

(28) ORTIGÃO, Ramalho — "Ponson du Terrail" in *Em Paris*, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1943, pp. 241-253.

(29) ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*, vol. IX, op. cit., p. 223. Cf. As opiniões de M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho em "Leitura para nossas filhas" in *Mulheres e Crianças*,

op. cit., pp. 101-114. A autora para além de veicular ideias similares chega mesmo a afirmar, p. 111: "Proscreeva sem dó, da biblioteca de sua filha, as obras primas dos romancistas franceses". Para M<sup>a</sup> Amália, Balzac, George Sand, Octave Feuillet, Alphonse Daudet, mas também Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, Jocelyn de Lamartine ou Le Génie du Christianisme de Chateaubriand são obras e autores a prescrever e que só deverão ser lidos pela mulher madura.

(30) Cf. ORTIGÃO, Ramalho — "O Génio do Cristianismo" in **Primeiras Prosas**, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1944, pp. 25-26. Neste texto, o autor condena a leitura de Paul de Kock, Lebrun e **A Dama das Camélias** de Dumas.

(31) Cf. SANTOS, M<sup>a</sup> de Lourdes Lima dos — op. cit., p. 13: "Lembramos (...) que nos manuais encontrámos frequentemente censuras veementes contra o romance, classificado como leitura dissolvente, corrosiva e falsa, de que a todo o custo se deve afastar a juventude".

(32) ORTIGÃO, Ramalho — **Primeiras Prosas**, op. cit., p. 21

(33) Tomemos apenas como exemplo a seguinte passagem do folhetim de 1870 sobre **Eva** in **Correio de Hoje**, vol. I, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1948, p. 108: "(...) repito: as mães deverão proibir às suas filhas a leitura deste livro, e isto tanto mais terminantemente quanto é certo que este é dos poucos livros que elas não deixarão de ler se lhos proibirem".

(34) GUEDES, Fernando — **O Livro e a Leitura em Portugal. Subsídios para a sua história, Séculos XVIII-XIX**, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1987, pp. 145-146.

(35) Cf. De novo M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho que também ela refere outras possibilidades de leitura que não exclusivamente francesa em **Mulheres e Crianças**, op. cit., p. 51: "Entre vinte das meninas que sabem hoje francês, inglês, e alemão ou italiano, não há quatro que tenham lido Hugo ou Bossuet, Racine ou Montaigne, Shakespeare ou Milton, Goethe ou Dante; não há quatro, sobretudo, que estejam aptas para compreender estes mestres do pensamento e da palavra". E mais adiante, pp. 112-113, recomenda Walter Scott e Charles Dickens, salientando a riqueza da literatura inglesa no que concerne a este tipo de leituras.

## JEAN STAROBINSKI DO OLHAR CRÍTICO À FENOMENOLOGIA DA MÁSCARA

*“La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante); c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité.”*

J. Starobinski, *L'Oeil Vivant*

O encontro com o mito é quase sempre fatal. Representa, de qualquer modo, um desafio. Constitui-se quase sempre enquanto interrogação, enquanto relação dialógica com o desconhecido, com o transcendente, com o oculto. Sugere, de forma inequívoca, um redimensionamento ontológico. Quando os filósofos W. Adorno e M. Horkheimer analisam na sua **Dialéctica do Iluminismo** a amplitude regeneradora da **Odisseia** de Homero, salientam o facto de que o herói Ulisses vai forjando, nesse percurso iniciático em metáfora de périplo por mar, o seu próprio interior anímico, a sua essência. Da experiência do confronto permanente com as forças míticas nascerá a sua identidade. O “Was ist Aufklärung?” de Kant também o reafirmará.

Não é de modo algum gratuita esta referência ao Século dos Enciclopedistas, a partir destas três “leituras” que se podem dizer complementares: o crítico que nos propomos evocar neste breve artigo é, sem sombra de dúvida, no nosso século, um dos mais atentos ensaístas que se tem vindo a debruçar sobre essa época tão fascinante que foi (e é) a Idade das Luzes. Desde que publicou **Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle** em 1957, até ao livro que saiu nos primeiros meses de 1990 — **Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'Age des Lumières** que Jean Starobinski se tem afirmado como uma das maiores consciências críticas do nosso tempo. Muíto dos seus estudos tornaram-se verdadeiros clássicos da crítica actual: para além do já citado sobre o autor de **Confessions**, importa referir ainda os ensaios sobre a essencialidade do gesto crítico — **L'Oeil Vivant** (1961), **La relation critique** (1970), **Trois Fureurs** (1980) —, o livro sobre os anagramas de Saussure, **Les mots sous les mots** (1974), e o importante texto sobre Montaigne, **Montaigne en mouvement** (1982).

Em finais de 1960 tinha sido publicada em Bâle uma **Histoire du traitement de la mélancolie** (Documenta Geigy, Acta Psychosomatica) e quatro anos depois, Jean Starobinski dará ao prelo o conhecido livro sobre

o século dos enciclopedistas, **L'Invention de la Liberté (1700-1789)**. Em 1970 será publicado pelas Editions d'art Albert Skira, **Portrait de l'artiste en saltimbanque** e, em Milão, verá a luz do dia, em 1973, numa edição do Instituto Editoriale Italiano, **1789, les emblèmes de la raison**. Dos seus inúmeros artigos poderão falar as revistas **Critique**, **Revue de littérature comparée**, **Revue d'histoire littéraire de la France**, **Littérature**, **Les Cahiers du Sud**, **Poétique** e tantas outras.

Mais recentemente, a Unesco convidou-o a encabeçar um projecto que visa definir os elementos constitutivos de uma cultura de âmbito mundial. De 1987 a 1989 tinha proferido, no Collège de France, uma série de conferências em torno do seu tema de reflexão predilecto: a melancolia (**La mélancolie au miroir**. Paris, Ed. Julliard, 1989). E é ainda enquanto Presidente dos *Recontres Internationales* de Genebra que Starobinski transforma a Suíça num lugar onde se pensam, vivem e proliferam culturas em encruzilhada: da sua análise poderá resultar a solução para a crise civilizacional de uma Europa que é a nossa.

Desde que publicou os seus primeiros ensaios sobre Stendhal e Flaubert e traduziu Kafka, desde os tempos em que a admiração e o estudo de Jean-Paul Sartre o conduziu ao culto atento do *olhar* (esse mesmo *olhar* em torno do qual Christine Bucci-Gluksman problematiza o trágico da modernidade barroca), que o antigo professor de Literatura Francesa em Baltimore tem proposto, aos estudiosos do fenómeno literário e cultural em particular, e aos interessados pela arte, em geral, um modelo epistemológico que desde cedo se revelou deveras inovador. Com efeito, na sua fascinante "aproximação" do mundo das artes e das letras, vislumbra-se, no além da simplicidade e da profundidade eloquente dos seus escritos, a enérgica denúncia de um fétichismo cultural apontado a partir do inventário quase exaustivo das diferentes vertentes dos processos de significância.

Pela sua integridade crítica e pela sua totalidade, o Professor de Genebra parece poder aparentar-se ao Zénon de **L'Oeuvre au noir** de Marguerite Yourcenar: humanista do século XX, a errância e a extrema mobilidade do seu pensamento levam-no a continuamente questionar esse "lugar" de confluências chamado *cultura*. É, afinal, desse questionamento que nascerá uma multiplicidade de interesses.

Durante muitos anos professor da História das Ideias e das Mentalidades na Universidade de Genebra, Jean Starobinski começa por formar-se em Medicina na Suíça, tendo feito o internato nos serviços de psiquiatria. Mais tarde, sob os auspícios de Georges Poulet, revela já, enquanto docente de Literatura Francesa em Baltimore, a sua imensa vocação interdisciplinar e comparativista.

Hoje em dia, a *Escola Crítica* da Suíça tem nele, após Marcel Raymond, Jean Rousset, Albert Béguin e Georges Poulet, um lídimo

representante. O seu saber, vasto na sua complementaridade e diversidade, vem propor-nos uma nova (sedutora e fascinante) aproximação do fenómeno literário. Para ele, importa integrar a obra literária numa visão do mundo, transformar esse mundo em “ideia”, questionar o autor e a obra a partir de múltiplas coordenadas culturais susceptíveis de abarcar todos os níveis do conhecimento. Yves Bonnefoy, no prefácio à obra de 1989, **La mélancolie au miroir**, ao evocar a essência do olhar starobinskiano, refere a função *civilizadora* da sua crítica e sublinha que a autoridade do autor de **Montaigne en mouvement** resulta da verdadeira compreensão da fenomenologia crítica, “laquelle, appliquée à l’art, à la poésie, devrait moins être la description, la simple analyse de ce qui est là, devant nous, texte ou image, que l’écoute de ce qui, dans la création, se dérobe à soi-même, se perd, s’ignore, non sans pourtant transgresser bien des formes usées de la conscience. De ce qui excède le sens faire du sens; aux marges de la raison, parmi les scories et les feux, opérer la synthèse d’une raison supérieure”.

Por isso, falar de Jean Starobinski, é quase querer transcrever, em forma de diálogo, o substracto mítico que jaz na ancestralidade de cada um de nós. O mesmo que nos obriga a continuamente repensar o itinerário, o mesmo que nos exige a procura do essencial, tanto cultural como humano. Talvez que um certo classicismo dos seus escritos tenha a ver com o desejo de ressuscitar um paradigma perdido, com a lúcida e corajosa rejeição, neste século de máscaras, de quaisquer malabarismos verbais. Daí certamente a sua atracção por André Chénier, o poeta guilhotinado pela Revolução Francesa e por David, o pintor oficial da corte de Napoleão. O mesmo que denuncia, nos seus quadros, a politização da arte e a teatralização da política.

*“Voué à  
tenter comprendre pour ne pas m’absenter  
(...) J’ai vécu l’histoire comme  
une énigme insistante, non comme  
une tâche à remplir. Il m’a semblé qu’en  
travaillant à comprendre, je payais  
mon dû à l’histoire.”*

Jean Starobinski

Para compreender os primórdios de uma escrita transformada em palavra crítica actuante, seria importante evocar o clima de guerra que, indirectamente, Jean Starobinski viveu na Suíça, enquanto filho de emigrante polaco e enquanto residente num país neutro. Esta dupla distância porém,

não o impediu de forjar o seu próprio *lugar* no mundo. Seria, aliás, interessante, analisar como este sentimento de “distância” se manifesta, afinal, em todas as suas obras, impregnando uma escrita que quer explicitar, em termos genuinamente literários, uma visão total da modernidade.

Segundo o próprio autor, o seu trabalho crítico começou durante a guerra, e desenvolveu-se paralelamente ao encontro com Pierre Jean-Jouve, à amizade com Pierre Emmanuel, ao contacto com Albert Béguin, à relação com os poetas da resistência. O gesto crítico que se inaugura então em algumas revistas (nomeadamente em **Lettres**), começa a definir-se mais tarde, a partir de um seminário sobre a obra de Flaubert, **Mme. Bovary**. Anos depois, Starobinski escreverá um ensaio sobre a “escala das temperaturas”, sobre a experiência corporal, sobre o sentimento do corpo. Afinal, é da percepção do mundo violento, mascarado, que vai surgir toda a problemática em torno da oposição ser/parecer, referida no âmbito da tradição filosófico-literária francesa, problemática essa que o próprio ensaísta encontra subjacente aos escritos de La Rochefoucault.

Nesta fase produtiva inaugural, desponta ainda o projecto de um estudo sobre a máscara ou sobre os inimigos da máscara: Montaigne, Stendhal, Rousseau, dispostos a integrar capítulos sequenciais, acabam por se dispersar em obras esparsas, nomeadamente em **Montaigne en mouvement**, **L’Oeil vivant** e **Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l’obstacle**. Da problemática em torno do comportamento mascarado ao estudo da melancolia, a distância parece ínfima já que, segundo Starobinski, a melancolia é geralmente caracterizada pela desconfiança face a um real exterior, pela certeza de uma relação com a aparência falsa. Aliás, no seu prefácio sobre La Rochefoucault (ainda esparso), o crítico pretende evocar a conexão íntima entre o facto deste se declarar melancólico, a sua própria condição de vencido nas guerras da Fronde e ainda a afirmação, por ele proferida, de que todas as nossas virtudes mais não são do que vícios disfarçados. Mais perto de nós, **Portrait de l’artiste en saltimbanque** surge também como uma ramificação do estudo sobre a melancolia: o saltimbanco é, afinal, aquele que, no estertor da existência, permanece num exterior, aquele que não comunica, um ser isolado que provoca o riso e o despreza do vulgo. Um marginal.

A crítica dos vícios tem ainda muito a ver com a melancolia que subjaz a uma obra como **Le neveu de Rameau**. Num dos seus próximos livros, consagrados a Diderot, onde uma vez mais predominará a visão interdisciplinar e comparativista, Starobinski, ao evocar este enciclopedista que concebe o binómio “acção/reacção” enquanto princípio fundamental do universo, analisará até que ponto esta concepção interactiva o leva a ser um dos grandes espíritos satíricos do seu tempo: a modernidade do pensamento de Diderot advirá então da sua compreensão do mundo, da



exploração que faz dos recursos sensoriais, nomeadamente do sentimento interno do corpo.

Vislumbra-se então uma certa continuidade, um encadeamento bem visível na problemática central de todos os estudos starobinskianos. Dir-se-ia que essa sequencialidade tem sobretudo muito a ver com a eleição de momentos de ruptura, com a preferência pelas etapas de transgressão. Desde o livro sobre o século XVIII — **L'invention de la liberté (1700-1789)** — até à sua última publicação — **Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières** (que se propõe ainda repensar a denúncia da ilusão na época das Luzes) — passando por **1789: les emblèmes de la raison**, é notório o interesse crescente pelos instantes civilizacionais em que explodem as grandes revoluções. Um ensaio como **La relation critique**, datado de 1970, procurava já equacionar, paralelamente aos problemas da relação, os da cisão. Talvez por isso é que possamos dizer que Starobinski permanece, na época actual, um dos grande críticos dos "vencidos": Jean-Jacques Rousseau foi, de certo modo, um vencido, Baudelaire conheceu sempre uma existência de *spleen*, Pierre Jean-Jouve é, de alguma maneira, um inconformado.

Talvez que a sua evidente predilecção pelos "marginais" tenha algo a ver com a formação psicanalítica e com o facto de, desde sempre, ter vivido num país, a Suíça, ele próprio deveras "sui generis", deveras peculiar na sua existência distante. Para o autor de **L'Oeil vivant**, os "vencidos" serão todos aqueles para quem a relação se tornou crítica, problemática, todos aqueles que quiseram recorrer ao acto literário como forma de reparar uma sensibilidade extrema à relação em perigo. Uma obra como **Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle**, sugere até que ponto a escrita rousseauísta se justifica enquanto desagravo, enquanto reparação de uma ferida que se quer ver cicatrizada mas que, no entanto, se aviva em permanência. A *palavra* parece querer restaurar um ser dilacerado pela negação, pela ausência.

Do estudo da relação inter-humana ao trabalho analítico sobre a relação entre os homens e as rupturas cósmicas, a distância surge, mínima. Por isso, entre os mais recentes projectos de Jean Starobinski, se encontra o de um ensaio consagrado à *ordem do dia*. Para o autor, importa não só a descrição das diferentes etapas do dia mas sobretudo a relação que elas mantêm umas com as outras. Há poetas, tais como Saint-John Perse e Claudel, que estabelecem um relacionamento positivo com a ordem do dia, que assumem, numa anuência profunda, o ciclo diurno. Mas outros há, como Charles Baudelaire, que nunca souberam ou puderam regular quer o seu *lugar* na existência quer o seu *tempo* de existência. Por conseguinte, no âmbito do seu interesse mais lato pelas rupturas, Starobinski procura a cisão que comporta o sentimento moderno de uma ordem do tempo

citadino e que pouco tem a ver com as antigas regras descritivas que norteavam as ordens monásticas: o autor de **Les petits poèmes en prose** será analisado enquanto paradigma dessa dupla impotência e enquanto reflexo de uma hiperconsciência dolorosa que advém da impossibilidade de pôr em prática uma regra antiga que, no entanto, sentia inequivocamente.

Mas o essencial do gesto crítico starobinskiano também se articula em torno de um dos outros grandes *leitmotiv* da sua obra, a saber, o do **retour de l'ombre**. Trata-se de um conceito operacional que é sobretudo evocado, nos primeiros ensaios, a propósito da filosofia das Luzes e daquilo que se poderia considerar como o *excesso* de Setecentos: a confiança extrema na razão e na solução de todos os problemas humanos, a crença cega na perfectibilidade humana. A "luz" que se acreditava definitiva não terá o poder necessário para obviar, para exorcisar as múltiplas pulsões sombrias que recusam o dia e a razão. A sombra regressará sob a forma de simulacros, de simulações, de máscaras: **1789: les emblèmes de la raison** analisa essa fenomenologia da máscara com lucidez inter-disciplinar e testemunha até que ponto a melancolia das Luzes resulta então da aliança entre a dignidade humana elevada ao seu mais alto expoente e o sentimento de precaridade inerente a criações (literárias, picturais, musicais) incapazes de resgatar o ser na sua totalidade.

Segundo Starobinski, o simulacro representa sempre aquilo que rouba a identidade, aquilo que destrói o nó central do ser. Ele é a morte que atravessa a própria arte que vive, assim, o sentimento agudo da sua auto-destruição. **Portrait de l'artiste en saltimbanque** evoca e subentende a experiência da morte enquanto irremediável usura interna.

Ainda hoje, segundo o autor, se vive num tempo da *retórica da máscara*: nos fenómenos sectários, nos integrismos obscuros, nas máscaras dos totalitarismos que nos circundam, nos obscurantismos de qualquer espécie que nos assaltam. Para o ensaísta, a reivindicação, que é muito sua, de um *lugar crítico* verdadeiro, terá que ter em linha de conta toda a consciência do precário, do efêmero e do transitório. Talvez seja então por isso que os seus textos são tão fascinantes. A sedução parece nascer não só dessa contínua vontade de construir (para os denunciar) uma história dos comportamentos mascarados, mas ainda de uma palavra crítica que, ao pretender ser precisa, global e evocativa, procura talvez negar e anular a certeza dessa finitude, a interiorização da relação inequívoca que existe entre a beleza e a dor. Como se uma espécie de *rêverie poétique* assumisse, peremptoriamente, a forma enérgica de uma interpelação crítica.

Para Jean Starobinski, qualquer crítico tenta num dado momento ser o rival do poeta, tenta criar uma espécie de poesia pela *mise en ordre* dessa *rêverie*. É por isso que importa tanto construir a humildade de uma linguagem crítica. Se o escritor escapa à linguagem fechada sobre ela própria, se ele

renuncia à palavra hermética, é porque escutou um outro desejo: *celui de la présence au monde*. Tornar-se-á então um *célébrant*, à procura do *célébrable*, de tudo o que é digno de ser celebrado. O real que lhe interessa assume assim um sentido mais vasto: haverá um tempo para os *lugares* e para os *instantes* de beleza mas também para a dureza da experiência quotidiana, para o tormento e a injustiça.

Ao sentir a fragilidade do gesto crítico, ao querer ultrapassá-la pela clarividência de um olhar que concede um sentido à própria obra em que investe, ao recusar quer o excessivo distanciamento quer o mimetismo identificador — nunca diluindo o escritor e a sua criação nas intrínsecas relações históricas e sociológicas que os geram — Jean Starobinski tem vindo a reivindicar para a sua palavra crítica a mesma *justesse* que tanto elogia nas formas poéticas de um Bonnefoy e de um Char. É, afinal, o autor de **La relation critique** quem defende: *la parole littéraire du fond de notre corps mortel doit être capable d'habiter cet espace entier, de lui donner la réplique avec force et, comme disait Hölderlin, avec humilité.*

A mesma força e humildade que parecem coabitar na linguagem crítica de Jean Starobinski.

Maria do Rosário Pontes  
Universidade do Porto

## O COMPARATISMO E A MILITÂNCIA DE ADRIAN MARINO

Numa época não só particularmente crítica para todo o tipo de militância, como sobranceira relativamente às teorias e céptica face às ideologias; num domínio marcado por uma crise dita congénita em que a bibliografia é tão numerosa quanto esparsa e prudente, por receios vários, no que diz respeito a visões totalizantes, eis que Adrian Mariano — “o sábio romeno”, nas palavras exigentes de Etiemble — prossegue, tenaz, no seu projecto de elaboração de uma teoria da literatura cujo objectivo e meios sejam especificamente “comparatistas”.

Manejando uma vasta bibliografia que inclui desde “obras de fundo” já clássicas, até numerosos artigos incluídos em revistas e Actas vindas um pouco de todo os quadrantes, este fiel discípulo de Etiemble desenvolve em **Comparatisme et Théorie de la Littérature** (1) um plano de estudos que pretende englobar a literatura de todas as latitudes. Não que se trate de uma inflexão nova no percurso reflexivo do autor, já que, de certa forma, Adrian Marino não faz mais aqui do que integrar, num plano mais claro ou estruturado, princípios que foi abordando ao longo de outras obras, sempre com uma insistência militante.

Na base do posicionamento de Adrian Marino está a sua firme convicção de que o comparatismo, para sê-lo efectivamente, tem que tomar uma *direcção* definitivamente *teórica* e, por isso, afastar-se dos métodos da crítica e da história literárias. De resto, e muito à maneira polémica do “enfant terrible” Etiemble, A. Mariano enuncia claramente os inimigos a combater:

— Os estudos das influências, intercâmbios, relações e contactos que embora legítimos, reduzem segundo este autor, a literatura comparada a uma simples alínea da história literária; (2)

— O positivismo e erudição gratuita subjacentes aos estudos de carácter documental, de relações genéticas ou causais que retêm a literatura comparada no “mito da filiação”.

— A tradição universitária ocidental (e muito particularmente a chamada “*escola francesa*”...) que impede o alargamento daquilo que diz ser uma ideologia comparatista a outros domínios que extravasam as actividades pedagógicas e académicas dos professores;

— O estetismo e o impressionismo que sustentam ser impossível comparar e generalizar, dado considerarem prioritária a originalidade subjacente à obra literária. Aliás, por ser esta uma posição fatal para toda e qualquer sistematização teórica, encontrávamos já em **La Critique**

**des idées littéraires** uma censura ao ceptismo refractário às generalizações (°).

Relativamente à bifurcação a que a literatura comparada tem sido sujeita ao longo dos anos e que poderá resumir-se, mau grado outras designações, à oposição disciplina *histórica vs disciplina estético-teórica*, Adrian Marino recorda, na esteira por exemplo de René Wellek e de Etiemble, que o comparatismo como acto crítico que é (ou deverá ser) estabelece, já por si, uma *síntese de "démarches" históricas, teóricas e de valoração*. Uma tal perspectiva deveria, por conseguinte, dissipar a antinomia das posições acima referidas, que têm relegado a literatura comparada para um impasse muitas vezes autista. Não é pois sem uma evidente ironia que é destacado um extracto dos estatutos da **AILC**, adoptados aquando do IX<sup>a</sup> Congresso em 1979. Aí se redefiniam os estudos de Literatura comparada enquanto "*étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interprétation des textes, entreprise d'un point de vue comparatif international*." Perante tal definição, o autor de **Comparatisme et Théorie de la Littérature** conclui: "*la tautologie est de nouveau à l'oeuvre. Mais reconnaissons quand-même un geste de grande volonté de la part de la plus haute instance du comparatisme international enfin parti à la recherche de son temps perdu...*" (p. 21).

Mais adiante, voltarão a ser reconhecidos avanços graduais na metodologia dos estudos comparatistas, embora o autor os acuse de continuarem a deter-se a meio do percurso, isto é, no inventário factual, na comparação diferencial ou contrastiva sem ousarem a extrapolação teórica e concomitantemente a "*suprema unidade literária, a Weltliteratur*" (p. 104), em suma, sem construírem uma comparação unificadora.

A *componente teórica e a perspectiva universalista* são de resto os dois grandes pontos de honra do programa de literatura comparada defendido por A. Marino. Já em 1973, trabalhara com uma unidade teórica — a *ideia literária* (°) — que se integrava num campo de estudos que tinha como fim a crítica das ideias literárias ou crítica da consciência crítica da literatura, actividade em si totalizadora e sintética que deveria estar na "*confluência da crítica, da estética, da história literária e da história das ideias literárias*" (°).

Por apresentarem posturas hermenêuticas equivalentes, em função de um sistema modelar, não é difícil fazer corresponder o *crítico das ideias literárias* (1973) ao *comparatista* (1988). Para ambos não está em causa a *personalidade* da obra literária mas sim a *unidade* do problema literário. Como sujeitos de conhecimento teórico que são, a estrutura com que lidam é teórica e não empírica, porque têm uma perspectiva heurística generalizadora, ou seja, pretendem chegar a um modelo ou sistema taxinómico descritivo e de leitura.

Também a noção de *constante literária* que a obra de 1973 elaborara <sup>(6)</sup> encontra desenvolvimento ao longo de todo o capítulo sobre os *invariantes* — elementos estáveis que se encontram em qualquer literatura e que, pela intersecção de um plano fenomenológico e de um plano histórico, se deixam universalizar (p. 91 a 132). Tais factores comuns, de que A. Marino apresenta uma proposta de tipologia, deverão constituir um “*sistema de invariantes*” capaz de, pela definição descritivo-fenomenológica da literatura, chegar a uma retórica e a uma poética literária objectiva, ou tão só *Poética Comparada* <sup>(7)</sup>.

Embora claramente reiterativa (alguns dirão repetitiva!) em relação a obras anteriores suas ou de Etiemble, parece-nos inegável que **Comparatisme et Théorie de la Littérature**, pela sua estrutura, ganha em clareza e força argumentativa — aliás marcas “*iluminadas*” de um racionalismo europocêntrico — isto apesar das críticas que o autor faz a tais tendências etnocentristas... <sup>(8)</sup>

É verdade que sobretudo em **La Critique des idées littéraires** encontrávamos já uma exposição muito cuidada e manifestamente devedora da crítica estruturalista (cf. sobretudo os capítulos respeitantes à construção e mecanismo do modelo, assim como o da articulação entre modelo e história).

Em **Etiemble ou le comparatisme littéraire** <sup>(9)</sup>, sob a égide da notória homenagem, eram desenvolvidos alguns princípios basilares para uma literatura (verdadeiramente) comparatista e universal e, já aí, A. Marino defendia a progressão desta disciplina para uma teoria da literatura. Será pois com **Comparatisme et Théorie de la Littérature**, que tudo leva a crer ter sido inicial e significativamente intitulado **Etiemble et la Théorie de la Littérature** <sup>(10)</sup>, que A. Marino atinge a estratégia mais organizada para expor e defender a vertente teórica da literatura comparada. De facto, e não é esse um dos menores méritos da obra, tudo (desde as repetições à exposição gradual) está arquitectado de forma a fazer-nos entender a inevitabilidade dessa perspectiva.

Poder-se-á eventualmente não partilhar de algumas das posições do autor, nomeadamente da sua concepção *monista* de método (p. 137) e consequentemente da sua recusa em conceber a literatura comparada como o domínio por excelência da interdisciplinaridade <sup>(11)</sup>; parece contudo impossível acusá-lo de propor uma teoria incoerente ou inconsistente.

Ao longo da referida obra que apresenta um constante e louvável questionamento endémico, A. Marino não só não escamoteia as suas premissas a que chama de teóricas e ideológicas, como procura legitimá-las pelo confronto com outras perspectivas. Denunciando a pretensa inocência ou neutra objectividade de qualquer interpretação literária ou de qualquer discurso comparatista (p. 170), o autor permanece firme nos

pressupostos de que a *literatura universal*, composta de todas as literaturas do mundo — grandes e pequenas — é a *Literatura* (e de que há) um método de estudo dessa *literatura universal*, o *comparatismo*, com fundamentos teóricos, epistemológicos e culturais próprios (p. 139). Deixa no entanto claro que a teoria literária, que será sempre por inerência comparatista, não é (nem nunca será) uma “*verdadeira teoria científica*”:

*“Il faut préciser tout de suite: la théorie littéraire (comparatiste) ne vise à aucun statut logique-mathématique ou formel. La raison en est assez simple: son objet (la “littérature”) se refuse à toute approche “scientifique”, dans l’actuelle acception rigoureuse du terme.”* (p. 65).

O teórico comparatista deverá sempre proceder por um método contínuo de *indução* (selectiva e não exaustiva) e *dedução*, que o conduzirá do que era isolado e fragmentado a tipologias ou conclusões globais cujos objectivos não são nem a “*lei*” nem o princípio da causalidade, mas a teoria, a totalização: “*L’induction littéraire ne peut avoir la loi comme objectif, sa généralisation vise seulement à la constance du type*” (p. 198). De resto, o autor faz questão de salientar como a própria semiótica de J.-A. Greimas reconhece que o comparatismo de fim tipológico é a única metodologia actualmente capaz de sustentar as análises intertextuais (p. 200).

A acrescentar a toda esta convicção num método — única solução que A. Marino vislumbra para os impasses e descrédito de que sofre a literatura comparada em alguns meios — está um empenho que extravasa o pendor estético para se tornar também numa postura de natureza ética. Já em **Etiembe ou le comparatisme militant**, este intelectual no sentido rigoroso do termo, corroborava as posições do autor de **Comparaison n’est pas raison**, considerando a *Weltliteratur* uma força ideológica <sup>(12)</sup> e propondo um *novo humanismo* <sup>(13)</sup> que contemple um efectiva universalidade. A literatura comparada torna-se deste modo tão simplesmente sinónimo de humanismo porque, como adianta este seu arauto:

*“Plus peut-être que toute autre discipline, elle peut contribuer à définir un humanisme qui, respectueux de chaque langue, de chaque littérature, saura proclamer, aimer, que chaque langue, chaque littérature doit tant à tant de langues, à tant de littératures. S’il est une discipline qui nous apprenne à mieux goûter à la fois notre littérature et celle d’autrui, c’est la nôtre.”* <sup>(13)</sup>

Alguns anos depois, A. Marino permanece fiel a este conceito ético-estético e conclui:

*"Enfin, l'universalité n'est pas seulement un concept théorique, raréfié, purement spéculatif, mais aussi — et l'on dirait surtout — un état d'esprit, une conception de vie, une téléologie, une idéologie militante d'essence internationaliste et humaniste." (p. 287)*

Perante a inevitável dialéctica entre a construção teórica e os condicionalismos de ordem prática, o *comparatista assumidamente romeno* destaca a dificuldade de acesso às fontes como o grande obstáculo para a amplificação universal dos estudos de literatura comparada (p. 115). Permitir-nos-emos contudo complementar a "lista" já que o nosso estatuto de *investigadora portuguesa* (de que também nós não queremos nem poderemos abdicar) faz com que nos debatamos com questões práticas que comprometem seriamente qualquer teoria: Como fazer quando a dificuldade de acesso às fontes não diz unicamente respeito às culturas mais distantes; quando não há circulação plurilateral e sistemática de informações; quando não é prática corrente o verdadeiro trabalho de equipa a nível nacional e internacional (15); quando há um receio, manifesto ou latente, de perder a identidade nacional pelo confronto com a alteridade internacional? Daí que, o termo literatura universal ainda nos evoque panorâmicas reducionistas ou, no melhor dos casos, um paradigma demasiado longínquo... Isto apesar dos irrepreensíveis princípios de quem faz dele uma causa de militância!

Ana Paula Coutinho Mendes  
Universidade do Porto

#### NOTAS

(1) MARINO, Adrian — *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, PUF-écriture, 1988, 389 p.

Quando remetermos para esta obra, limitar-nos-emos quase sempre a indicar a respectiva página entre parêntesis.

(2) Cf. *op. cit.*, p. 12 e segs.

Note-se que o autor reconhece a necessidade destas investigações, mas considera que se trata de *uma vertente do comparatismo antagónica, do ponto de vista teórico e metodológico, da teoria de literatura comparada ou teoria literária comparada* (p. 317).



Por outro lado ainda, e numa perspectiva mais radical, o seu "Mestre" defendia que muitos desses estudos dizem respeito não ao comparatismo, mas à história ou à sociologia.

(3) MARINO, Adrian — *La Critique des idées littéraires*, / trad. francesa / Paris, Editions Complexe, 1977, p. 48 (a edição original data já de 1973).

(4) In *op. cit.*, sobretudo o cap. II — "L'Idée littéraire".

(5) *Ibidem*, p. 240.

(6) *Ibidem*, p. 57 e segs.

(7) Este termo que intitula o primeiro Capítulo de *Comparatisme et Théorie de la littérature* fora já o escolhido por Etiemble, desde finais dos anos 50, em detrimento de "teoria literária". Entretanto, em *Critique des idées littéraires*, A. Marino utilizou, como sinónimo mais perifrástico de "*poética comparada*", a expressão "*gramática ideológica universal de literatura*".

(8) Importará lembrar que o próprio A. Marino sempre elogiou em Étienne o seu carácter de "*homem do séc. XVIII*" — racionalista, universalista, humanista ... Mas tal designação ou estatuto é, ou não, resultado de um contexto e de uma perspectiva cultural e sócio-política *européia*?...

(9) MARINO, Adrian ... *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982.

(10) Pelo menos era esse o título anunciado no "Avant-Propos", *ibidem*, p. 8.

(11) Esta posição de A. Marino é uma das mais controversas, visto que outros comparatistas, apesar de reconhecerem mérito aos trabalhos do autor romeno, assim como aos do seu "Mestre", e procurarem também eles dar uma componente teórica à literatura comparada, sustentam que esta disciplina é uma "*orientação metodológica interdisciplinar*", ao mesmo tempo que *esclarecem*: "(...) não há (felizmente *acrescente-se*) um método comparatista" — Cf. MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri ... *Da literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 17.

(12) MARINO, Adrian — *Etiemble ou le comparatisme militant*, *op. cit.*, p. 94.

(13) *Ibidem*, pp. 149-181.

(14) Etiemble citado por A. Marino, *Ibidem*, pp. 152-153.

(15) "(...) *on ne peut plus travailler que par équipes. Mais l'instauration d'un véritable esprit d'équipe reste encore une question réservée (souhaitons-le!) à un avenir encore lointain... hélas!*" (p. 191)

# FRAGMENTATION ET POÉTIQUE DE LA FOI

## 0. INTRODUCTION

En mai 1989 le magazine *Lire* s'engageait dans un article polémique et impitoyable sur l'état résiduel de l'influence chrétienne (de l'Eglise) sur la littérature française contemporaine et sur la culture tout court (1). Dououreux constat: «hormis quelques rares exceptions, les grands intellectuels catholiques ont disparu de notre scène» (2); la portée chrétienne sur les lettres françaises, jadis si féconde, engagée et attrayante a rétréci comme une peau de chagrin. Même constat d'ailleurs si l'on se penche sur la présence toute symbolique de la pensée chrétienne dans le cadre feutré de l'Académie Française, obligée autrefois. On objectera qu'il y a toujours quelques figures (Guitton, Frossard,...) à siéger parmi les Immortels. On est, néanmoins, bien loin d'une *intelligentsia* compacte et militante.

Dieu, qu'il paraît loin le temps où «le catholicisme s'écrivait» et fournissait une manne d'hommes épris de l'Evangile et de culture, à la pensée foisonnante, clairvoyante et captivante! Tous disparus, les «Grands» qui firent à leur façon le siècle qui, au dire de Malraux, précède celui que sera religieux ou ne sera pas. Tous partis: Claudel, Bernanos, Mauriac, Mounier, Emmanuel, Clavel, Maritain, Cesbron, T. de Chardin, ..., sans relèver à la hauteur. Le dramatique divorce entre l'Eglise et la culture, littéraire notamment; ou, si l'on veut, le fait que le christianisme: ne produise plus (de) la culture et (de) l'art serait, d'après le très médiatique Mgr Lustiger, l'un des symptômes du mal qui parcourt et l'Eglise, et la société elle-même (3). Alors, malaise ou crise profonde?

Il y a, bien sûr, çà et là ce fameux et ambigu retour du religieux, du sacré et du tragique abordé notamment par le penseur chrétien J-M. Doménach, mais qui ne se traduit concrètement qu'en un amalgame de phénomènes décousus et stéréotypés; ce que Max Weber désignait par «polythéisme des valeurs». Bien sûr, il y a ces conversions surprenantes et ces élans mystiques, voire déconcertants. Citons le récent passage d'Eugène Ionesco, dramaturge de l'insolite et auteur de *Rhinocéros*, au catholicisme; ainsi que la conversion engagée de Roger Garaudy (et d'autres intellectuels) à... l'Islam. Soulignons également l'expérience spirituelle de l'écrivain et président de la société des gens de lettres, Didier Decoin, livrée dans *Il fait Dieu* (4).

Il y a finalement ce nouvel investissement de la part d'auteurs et cinéastes athées ou agnostiques sur des *sujets* tirés nostalgiquement du *patrimoine* spirituel chrétien et revisités pour la circonstance; reprises et relectures théologiques plus ou moins libres. Citons Maurice Pialat et **Sous**

le soleil de Satan de Bernanos, Alain Cavalier et Thérèse, Scorcese et *The Last Temptation of Christ*, Saramago et *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Quoi qu'il en soit, face aux décénies antérieures, on est bien loin du compte. Ou bien, — et c'est là que nous nous plaçons — toute Poétique de la foi s'inscrit, dorénavant dans un cadre nouveau et complexe, profondément marqué par la fragmentation et la recherche du sens.

## 1. DE L'APOLOGIE À LA FRAGILE *DICTION* DE DIEU

Le XX<sup>ème</sup> siècle aura, certes, connu une oeuvre littéraire inspirée et éclairée par une conscience chrétienne active et engagée. Toutefois, il nous faut reconnaître que l'ensemble des grandes figures, écrivains et intellectuels catholiques du siècle ainsi que leur production étaient *grosso modo* irrémédiablement et implicitement placés sous le signe référentiel de la Modernité (5) dans ses différents récits (6), et marqués par l'athéisme de *réappropriation*, qu'il fût de matrice marxiste ou freudienne. Il s'agissait, en effet, de faire valoir par le biais de la pensée et de la littérature une spécificité chrétienne à même de se poser en alternative crédible aux puissants évangiles athées et modernes qui s'étaient appropriés, dans un mouvement prométhéen, l'emprise du christianisme sur le temps et le sens, et l'avaient traduite en un langage sécularisé et profane (7). Les grands écrivains et penseurs catholiques partageaient un espace littéraire, culturel et idéologique où foisonnaient, dans une mouvance plus ou moins humaniste, divers courants de pensée et plusieurs évangiles concurrents. Il suffit de se rappeler la stupéfiante influence marxiste, toute imprégnée de projet, d'eschatologie terrestre et d'idéal révolutionnaire, sur certains écrivains et intellectuels (8).

Alors les grands auteurs et intellectuels catholiques du siècle se sont mis à cerner implicitement ou explicitement la condition toute particulière de l'homme moderne, sans cesse tenté de nier Dieu et d'usurper ses attributs; enclin également à se désespérer de son sort existentiel. Ainsi, le poète Pierre Emmanuel menait-il une *révolution parallèle* où n'était pas étrangère la question de l'homme moderne. Gabriel Marcel prônait une philosophie de l'ici et du maintenant teintée d'espérance. E. Mounier, dans un effort synthétique, essayait de concilier l'apparemment inconciliable: Christianisme et Révolution, refusant toutefois et sans ambages la perception matérialiste du Réel. Sa démarche valut le dégagement original et osé du personalisme face à l'hégémonie intellectuelle et idéologique de Sartre et des marxismes, et se trouva à la source d'un véritable renouveau chrétien. Jacques Maritain, soucieux de restaurer une spiritualité authentique et crédible à l'intention d'une culture (moderne) pénétrée de et modelée par la Raison, sut, tout en demeurant rigoureusement fidèle à l'orthodoxie

ecclésiastique, puiser chez Saint Thomas d'Aquin l'inspiration d'une vaste synthèse foi-raison. Gilbert Cesbron, en témoin de l'angoisse humaine dans le cadre des réalités concrètes de la société moderne, prôna sur fond d'unité spirituelle profonde l'engagement social. Teilhard de Chardin élaborait sa synthèse christique et dynamique sur les données déconcertantes de la Science moderne, conscient qu'il fallait *réactiver* l'Evangile face à d'autres récits, à l'époque dignes de foi (9).

Il s'agissait bel et bien pour la plupart des auteurs chrétiens du siècle d'élaborer et de proposer une re-construction (alternative) de la culture moderne autour d'un nouvel idéal humaniste, tout en résolvant en précurseurs, le dramatique divorce entre l'Eglise et la Démocratie né de l'enchevêtrement des événements révolutionnaires de 1789. Mais une fois effondrés les différents récits et le Projet modernes (10); une fois paradoxalement éclatée la rationalité auto-transparente en une atomisation de langages et de codes, quelle configuration donner à une Poétique de la foi? Quels en seront les traits sous-jacents et implicites? C'est, en effet, toute une question de langage et de nomination en période postmoderne et postchrétienne qui se pose et dont la solution,— jamais définitive —, ouvre une *chance positive* (11) d'une approche non-idolâtrique de l'acte de croire, et de l'écrire.

## 2. POÉTIQUE DE LA FOI ET LANGAGES

Partant du caractère irrémédiablement ontologique du discours et de l'abordage linguistique d'Emile Benveniste, Dominique Bourg ébauche une théorie du paradoxe du discours ancrée sur l'ambivalence sémantique de *être* où coexistent dans nos idiomes indo-européens respectivement les fonctions copule (marque grammaticale d'identité); et de plein exercice, purement lexicale cette fois, et qui revient à dire qu'une chose *est* (12).

En français cette distinction est désormais abolie ou, si l'on veut, «[...] la copule 'est' contient [toujours déjà] implicitement un 'cela est'» (13). Le signifié du verbe être et dès lors toujours donné au discours, unissant de la sorte être et dire. Toutefois, le rapport discours-vérité, notamment le discours sur Dieu, ne saurait se borner à l'adéquation due à l'expérience, c-à-d supposant l'extériorité au discours. Bien au contraire, selon D. Bourg,

«l'extériorité absolue n'est pas la qualité afférente à une entité tierce présumée au discours, mais est elle-même le tiers élément résultant du seul dédoublement contradictoire du discours. L'autre absolu du discours procède de son auto-référence, du retour du discours sur lui-même. Il n'y a rien qui du dehors vient au discours» (14).

Ce que D. Bourg explicitera plus loin: «En d'autres termes le discours obtient une double possibilité contradictoire: il implique à la fois un dehors absolu et l'absoluité du dedans (15)». Et D. Bourg de conclure que, au discours référé à lui-même correspond dans la tradition judéo-chrétienne la notion de *Deus revelatus* (Dieu révélé, Parole de Dieu), tandis qu'au discours ouvert à l'expérience et à l'adéquation correspondrait dans cette même tradition le *Deus absconditus* (Dieu caché), rendant de la sorte possible «[...] la condition sans laquelle le nommer Dieu judéo-chrétien ne saurait avoir de sens. [...] En conséquence, l'extériorité absolue au discours implique une séparation radicale, une discontinuité totale d'avec le monde du discours, le monde tout court» (16).

Donc, plus que jamais en cette période postchrétienne et postmétaphysique, le religieux chrétien ne peut être dûment conçu sans contradiction, sans le scandale de l'absence et de la kénose, sans une relation paradoxale de l'extérieur et de l'intérieur discursifs; sans une dialectique tendue de la limite. C'est l'expérience christique elle-même qui nous enseigne que «de Dieu nous n'en pouvons rien dire si ce n'est l'impossibilité où nous sommes d'en dire quoi que ce soit» (17). La Poétique de la foi en ces temps postchrétiens aura tendance à refléter ces considérations et ces tensions.

Jean Ladrière dans son **Articulation du Sens** (18), après avoir longuement caractérisé les langages de la science et de la philosophie, considère la spécificité du langage de la foi et de son articulation. Il semblerait que, pour J. Ladrière, ce langage se place loin, aux confins de la science et de la philosophie (et même de la théo-logie). En fait, dans la mesure où la révélation ne consiste pas qu'en une manifestation du mystère divin, elle guide un certain mode de compréhension et d'intelligibilité qui suppose un savoir. Cependant, ce savoir spécifique ne naît que d'une annonce, de la parole révélatrice qui, contrairement aux discours scientifique et philosophique «[...] introduit une discontinuité dans l'expérience: [...] la parole apporte ce qui n'était pas encore, elle est nouveauté, elle ne répète pas, ne réeffectue pas; elle fait, simplement» (19). Ce qui est donné dans le révélé, c'est justement l'invisible par le langage. Il s'agit d'un appel qui fait appel à ce qui, en nous, est de l'ordre (susceptible) de l'appel, du profondément décisif, de l'accueil et de l'éthique.

Langage de l'éthique, certes, mais aussi et surtout du symbole au sens le plus rigoureusement étymologique du terme: échange et articulation. En effet, à l'opposé du signe qui désigne, connaît et met en rapport un signifiant et un signifié, le symbole, comme le rappelle L-M Chauvet, met en rapport des signifiants entre eux; opère la reconnaissance sociale (l'échange) et, partant, assigne une position dans le réseau sémantique et social de l'échange (20). La dichotomie discours-parole de Ladrière peut

revêtir sans trop de changements celle de Chauvet entre le signe et le symbole. Deux logiques symétriques s'opposent dans leur visée:

«[...] la logique du signifiant/signifié (signe), qui est celle de la connaissance discursive rationnelle, tend vers le maximum de justesse et d'univocité dans l'information, la logique du symbole, qui est celle de la reconnaissance réciproque, de l'échange réversible entre sujets, et donc la parole pleine, cultive l'*ambivalence* du désir et de l'échange et s'alimente de l'équivocité de ce qui n'est jamais 'désignable' de manière transparente» (21).

En dépit de toutes les souplesses dogmatique, anthropologique et linguistique acquises (conquises) par le christianisme ces dernières décennies, la Poétique de la foi de nos jours demeure l'objet d'un rude soupçon.

Les Lumières, comme le souligne Michel de Certeau, ont tendance à rejeter toute *fable* mystique et symbolique du côté, jugé inférieur, de la fiction (22). Le dogmatisme ecclésial regarde d'un oeil inquisiteur ces exposés décousus et si peu orthodoxes. Enfin, les ébauches postmodernes d'une Poétique, comme celle de la Relation proposée par Edouard Glissant, retiennent bien souvent du christianisme l'expérience moderne d'un *récit* légitimant, ainsi que l'ambiguïté du concept de filiation (23). Quoi qu'il en soit, cette Poétique n'en demeure pas moins le reflet d'une époque postchrétienne, la nôtre, où les auteurs relèvent le défi de la Parole. Deux fragments nous guideront dans les méandres d'une poétique livrée à la difficile tâche d'une *diction* fragile de Dieu.

### 3. JEAN SULIVAN ET LE MIROIR BRISÉ (24)

«Je m'imagine mort. J'ai recueilli le dernier soupir du scribe. Je gratte les fonds de tiroirs pour me faire quatre sous. Je suis l'héritier spirituel. Je fais une oeuvre *anthume*, du moins espérons. Je brûle les déchets. On n'est jamais bien gratté que par soi-même» (25).

On a bien du mal à définir le genre littéraire sous lequel se cache ce **Miroir brisé** de Jean Sullivan. Nouvelles? Maximes dégagées? Lexique à usage moral et spirituel sans moralisme? Une chose est sûre, l'écrivain,— ou plutôt le scribe, comme il aime à se qualifier lui-même pour mieux nous confondre —, nous livre sous forme de fragments détachés, ses pensées les plus immédiates et ses états d'âme les plus profonds. Ecrivain et prêtre, «clochard de la culture et de la foi» (26), mais refusant d'être pris pour «[...]

le distributeur de vérités, le Grand Défenseur, consacré, oint du Seigneur» (27), Jean Sullivan écarte énergiquement toute «mythologie» de l'écrivain-prêtre-catholique. **Miroir brisé** se présente plutôt comme un journal volontairement non-daté, un témoignage chrétien quand le christianisme «clochardise», où s'organise une recherche humble du sens, un éclairage modeste du Réel; où se poursuit l'oeuvre anthume entamée dans le **Voyage intérieur**.

Il ne faudrait donc pas trop attendre d'un écrivain qui a assumé son époque et la société où il vit et qui, — reflet de son temps —, ne produit que du fragment:

«Je ne suis qu'un écrivain. Pas de message, pas de révélation. Je veux dire ceci: la matière que j'utilise est une matière souvent chrétienne, en tout cas une expérience chrétienne de petit chrétien. [...] Si j'étais assis parmi les Trônes et les Dominations sans doute parlerais — je en Grand Chrétien, fonctionnaire de la civilisation chrétienne...» (28).

**Miroir brisé** peut très bien se laisser lire en guise d'essai sur la Poétique de la foi à l'âge des jeux de langage et de l'éphémère. Ici, le prêtre et l'écrivain se rejoignent en un exercice ambigu d'un sacerdoce dangereux et prophétique du Salut et de la Parole «capable de faire tenir ensemble deux fidélités dans une tension crucifiante et vitale» (29). C'est qu'en plus, de nos jours, poésie et foi semblent bien vouloir partager un même cheminement de reflux, une même destinée du dire: «Plus les hommes se laisseront modeler et annexer par le dehors plus la poésie comme la foi jailliront en geyser. La spiritualité ne baisse jamais de niveau. Elle reflue. Quand le soleil disparaît, il se lève sur d'autres rivages» (30). La foi serait, à en croire Jean Sullivan, un degré poétique intense où se joue la sincérité du langage.

**Miroir brisé** lance des débris de considérations passagères sur le langage, vu prioritairement en tant qu'*existential* heideggerien, condition toujours déjà donnée, ce qui fait dire au narrateur de *Debout, soldat de Dieu*: «Je me réveillais en nage. Les mots revenaient: L'homme produit des paroles comme l'arbre des feuilles, les nuages, la pluie...» (31), ou bien que «les mots voient pour nous, plus menteurs et plus vrais. N'écrire que dans les périodes de dépression» (32). Le langage n'est pas un «fidèle reflet du Réel; il donne toujours plus ou moins que la réalité. La parole est ce «[...] filet que je lance pour ramener à la lumière des morceaux de pensée que j'organise, que je dresse» (33). Toutefois, ce langage et cette parole s'estompent devant la force de la Révélation et surtout de ses *paroles d'abîme*, fragments

bibliques où Dieu surgit comme l'Inaccessible, et creuse autour de Lui le désir, le vertige et l'abîme (34).

Car le Dieu de **Miroir brisé** n'est plus métaphysique; il montrera sa face «[...] au-delà des sentiments et des mots» (35); il est ce «Grand Gaspilleur» qui jette à profusion du Sens; il est «le Dieu ténébreux, innommable» (36) qui, paradoxalement, est aussi le Dieu de la grande descente, du parcours kénotique et, en ces temps postchrétiens, de l'Absence (Attente): «seulement regarder le monde comme le livre de Dieu. Le livre est écrit en braille et ne livre que l'*Absent-Présent*» (37). Renouant avec toute une ligne mystique qui passe par Nicolas de Cues et Me Eckart, la pensée de Dieu est une pensée du Tout et du Rien, une contradiction sans cesse dépassée. Le "Grand Gaspilleur d'amour" ne parvient pas, en cette période d'Absence, à être défini: Le Sur-Etant-Non-Etre? (38).

Vers ce Dieu absent, kénotique et indicible, tend une ascèse de sincérité et de modestie, un cheminement écarté de toutes fausses «mythologies» où se place l'écrivain chrétien en période postchrétienne, «l'insaisissable jonction où *je* et cela que j'appelle Dieu s'effleurent comme l'asymptote effleure la courbe. Nul ne peut voir Dieu sans mourir» (39).

Toute une conception artisanale de la littérature et de l'écrivain (du scribe) finit par se dégager au long de **Miroir brisé**, souvent par un déversement lyrique et impromptu, jamais sous forme de théorisation littéraire. Alors, que l'on ne se fasse pas d'illusions,

«l'écriture est conquête et découverte. Je dis l'écriture, avec ce grand E, non par idolâtrie, mais pour la distinguer des ajustements mentaux plus ou moins réussis [...], l'important, c'est le rythme... Ne jamais oublier que nous sommes en *littérature* et qu'il ne faut pas sacraliser» (40).

La «finalité» essentielle, s'il en est, de la littérature se borne à «l'approfondissement» de soi. C'est-à-dire la lutte contre le pré-jugé et le pré-sentiment. C'est-à-dire contre la convention ou l'idolâtrie. Le reste suit sans qu'on y pense» (41). Pas étonnant que les personnages des nouvelles ou romans-express contenus dans **Miroir brisé** soient des esprits ivres de vérité et de sens. Le bâtonnier Lucien Solage est ce retraité qui découvre en fin d'existence que sa vie n'a pas eu de sens, et se mêle aux événements de mai 68 en compagnie de Brune, jeune femme éprise d'engagement social et politique. Raoul est ce parvenu hautain qui sombre dans la tristesse quand on lui rappelle l'exigence éthique: «L'amour, Raoul... Es-tu aveugle à ce point, oublies-tu la charité, par-dessous toutes les grimaces et contrefaçons, que vivent tant d'hommes qui ne parlent jamais?» (42). C'est aussi Gloria, la jeune confidente d'un prêtre divisé par le doute, qui finit par délaisser



toute «vie intérieure» et se lance dans l'engagement. Elle découvrira en la personne misérable de M. Borg la kénose de Dieu: «Le Fils de l'homme est encore trop proche, il faut l'oublier dans l'Histoire, c'est pourquoi il s'est absenté, et les images de Dieu il faut les effacer sans cesse pour le voir dans la pauvreté des hommes» (43).

Jean Sullivan nous livre le témoignage possible du moment théologique actuel marqué par l'Absence. L'oeuvre anthume se charge de rassembler des morceaux de Sens, ce Sens même que le Gaspilleur a fragmenté dans le désordre: «Ce n'est pas la présence de Dieu qui nous enveloppe, mais son absence. Seulement le monde est rempli de signes de son passage...» (44). L'écriture s'apparente à un moyen du salut pour celui qui ne veut plus «[...] éprouver le sentiment de décomposition à chaque seconde» et qui écrit, entre autres choses, «à cause d'un certain besoin de sainteté» (45), comme une ascèse solitaire, fragmentée et patiente, «une piété tendue, factice: un royaume hors du risque», mais c'est déjà oublier la terrible exigence d'une Poétique de la foi aux confins de la métaphysique; «un autre passage restait à franchir. Mais nul ne peut voir Dieu sans mourir» (46). Parole d'abîme.

#### 4. JOSÉ AUGUSTO SEABRA ET POEMAS DO NOME DE DEUS (47)

*Frequento ainda os deuses  
solícitos. Reclamo  
as libações e os ritos.  
Derramo entre o incenso  
os restos do infinito. (Dos Deuses) (48).*

S'il est vrai que, comme le rappelait D. Bourg, toute nomination, tout discours sur Dieu, dans le cadre chrétien, est irrémédiablement marqué par le paradoxe et la limite du dire (49), cette analyse iconoclaste s'appliquera parfaitement à **Poemas do Nome de Deus** de José Augusto Seabra, en tant que fragment postchrétien et postmétaphysique.

La *diction* de Dieu qui se dégage de ces poèmes parvient, dans un effort d'activation maximale du symbole, à échapper aux tentations du langage et de l'imaginaire, toujours enclins à l'idolâtrie de la représentation. Il s'agit, en fait, d'un travail courageux et difficile d'épuration du langage, appliqué à Dieu en ces temps d'Absence et de fragmentation. Nous sommes d'ailleurs immédiatement prévenus dans la préface qu'il est question d'un «livre d'Amour, Troisième Personne de la Trinité» (50) ou de ce qui, — dans la Tradition chrétienne la plus fidèle —, tient de l'infini (No aqui/do nada/ indefinido) (Do Indefinido) (54) et de l'indicible: l'Esprit Saint.

Mais le Poète a sciemment entremêlé, sous forme de prétexte, son épuration théologique aux références historiques et épiques de la Patrie, comme repères de la Mémoire, «a tremular ao sol de nau em nau/o teu nome sem nome, o Deus, Macau.» (Do Nome) (52). La Mémoire provoquée et invoquée à se pencher avec nostalgie sur l'Empire perdu ne retient qu'un goût de résidu. L'épopée narrée avec regret fait entre-tisser et le destin du poème, et celui du langage, et celui de l'épopée elle-même:

*Nafragámos nas sílabas exactas  
do Canto, pelo abismo devolvidos  
ao sal originário, devorando  
o poema nas lágrimas malditas.  
E salvamos as águas. Regressamos  
ao colo doutra pátria já perdida. (Do Canto) (53)*

Il n'est pas étonnant que le «reste» soit l'un des thèmes les plus glosés dans ce recueil. Le Poète ne cueille, en fin de mémoire, que «[...] a amargura/do sal que se consuma/com o fulgor da ideia/enquanto ao sol flutua/rasando a maré cheia/num resto de epopeia?» (Da Epopeia) (54); ou bien encore «a última epístola/lida pela alma/da pátria. Tão tarde/para a eternidade?» (Das Ruínas) (55).

L'entremêlement des références théologiques et épiques, ainsi que leur appel à la Mémoire reposent sur une conception transitoire du temps. António Ramos Rosa, dans sa préface à **Fragmentos do Delírio** (56), caractérisait à juste titre la poésie de J. A. Seabra comme étant marquée par le temps fugace, l'absence, le vide et le néant (57). Cette remarque est valable pour **Poemas do Nome de Deus**, qui ne livre que du passager, du fragile; l'instant qui n'est déjà plus là. Nous nous risquerions même à y voir, à l'instar de notre époque, un investissement non plus sur du métaphysique solide ou sur de la durée, mais bien au contraire, sur du fragmentaire. Le poème subit sans cesse, dans un état de précarité extrême, la menace de la transitivité du temps: «Que tempo não chegou/e ficou sem indício/nas dobrás doutra história/que nunca teve início?» (Do Tempo) (58). Le poème n'arrive pas vraiment à se dire. Il fuit. Il disparaît. Il n'est plus; englouti par la machine du temps: «Ficou só o momento/de florir por engano» (Da Rosa) (59).

Cette poétique du provisoire et de la fragilité du dire se révèle sous forme d'un espace (angle) sémantique et symbolique dont les deux côtés recouvriraient respectivement la Femme du Poète, présence implicite et référence sous-jacente: Norma, «no rasto de um outro Oriente», comme on lit dans la dédicace (60); et le dépassement de tout temps et de tout dire, l'Infini ou, si l'on veut, l'Indéfini. Une lecture lévinasienne de cette poétique nous paraît ici tentante et opératoire.

Totalité et Infini lie la catégorie du féminin à l'habitation, au recueillement et à l'intériorité <sup>(61)</sup>. D'autre part,

«l'idée de l'infini [...] conserve pour la réflexion le noeud paradoxal qui déjà se noue dans la révélation religieuse. Celle-ci, liée d'emblée dans sa concrétude à des obligations envers les humains — idée de Dieu comme amour du prochain — est 'connaissance' d'un Dieu qui, s'offrant dans cette 'ouverture' demeurerait aussi absolument autre ou transcendant» <sup>(62)</sup>.

L'idée de l'infini, et donc l'intelligibilité qu'on peut en avoir, est toujours une «pensée dégagée de la conscience [...], celle du dégagement à l'égard de l'être, celle du dés-inter-essement» <sup>(63)</sup>. Quoi qu'il en soit, la pensée de l'Infini, contrairement à toute autre pensée, mène «vers une pensée qui pense plus qu'elle ne pense — ou qui fait mieux que de penser. Elle va au Bien-Affectivité — ou Désir» <sup>(64)</sup>.

L'intériorité (liée au féminin) et le désir trans-temporel de l'Infini nous semblent être les deux pôles référentiels de **Poemas do Nome de Deus**; les deux côtés de l'angle. Le Poète a rempli l'espace sémantique ouvert par cet angle par des fragments symboliques de Sens, des restes d'épopée et d'Histoire, sur fond d'Orient et de nostalgie: «enquanto ao sol flutua/rasando a maré cheia/num resto de epopéia?» (Da Epopeia) <sup>(65)</sup>.

De ces fragments, nous retiendrons pour notre propos ceux qui implicitement ou explicitement rejoignent le *patrimoine* culturel et symbolique chrétien. Comme le rappelait Dominique Bourg et comme le soulignent plusieurs théoriciens du phénomène religieux, la *diction* de Dieu dans le christianisme subit de plein fouet les exigences de la limite et les contraintes du paradoxe. D'une part, le rapprochement incarnationnel et kénotique de Dieu permettrait une intelligibilité (un logos) et une *diction* de Dieu autorisée et non-idolâtrique; mais d'autre part, la Tradition chrétienne (mystique, notamment) a toujours misé sur la totale Transcendance de Dieu, sur son indicibilité absolue et son caractère parfaitement Autre. Dieu est demeuré,— à l'instar de l'idée d'Infini lévinasienne qui lui correspond —, source éthique et suprême objet du Désir. Alors, entre dire et taire, le Poète choisit de s'avancer symboliquement; tâchant, — comme il l'annonce dans la préface —, de ne pas «invoker vainement son Nom», dans la droite ligne des tabous et préceptes bibliques <sup>(66)</sup>.

La recherche unissante du Sens par-dessus tous les instants, en eux-mêmes insignifiants, se convertit en un travail extatique de la Mémoire sur le temps, «o lugar infinito de não estar/na presença a fugir do onde ou quando/que é só pura memória de chegar», où le Poète se dévie des

tensions idolâtriques du dire: «o teu nome sem nome» (Do Nome) (67). Ces fragments de Sens sont référés au «símbolo final, esmaecido», Sym-bole suprême et absolue Re-connaissance (Do Símbolo) (68). L'épuration non-idolâtrique et non-métaphysique se poursuit par la puissance métaphorique et symbolique de l'Ogive, «o ancoradouro/do outro lado/tão luminoso/de só ficar/no puro longe/de entressonhar» (Da Ogiva) (69). Le Poète n'hésite pas à s'introduire discrètement dans la symbolique trinitaire et dans l'intimité de l'Autre: l'Esprit Saint, «corpo vivo de Deus/em pessoa pensado/e em pessoa sofrido/porque em pessoa amado» (Do Espírito Santo) (70); toutefois l'abordage désirant ne peut aboutir qu'à l'épuration du dire, bien au-delà de la logique, de la philosophie ou même (surtout) de la théologie: «No aqui/do nada/Indefinido» (Do Indefinido) (71).

A ce **Poemas do Nome de Deus**, nous sommes tentés d'appliquer l'observation de Michel de Certeau sur l'oeuvre des mystiques des XVIème et XVIIème siècles: «cet entrelacs de similitudes et de différences compose peut-être un lieu — Là se trouve ce livre, né de croisements séducteurs (tantôt trompeurs, tantôt créatifs) entre l'historiographie et la mystique. Il est le produit de tensions qui n'ont pas de solution» (72). Disons qu'il s'agit là d'un remarquable effort d'assemblage symbolique de morceaux, pour une époque divisée entre le regret du grand Récit, la chance du fragment et le défi à l'éthique.

José Domingues de Almeida  
Universidade do Porto

#### BIBLIOGRAPHIE

(1) Cf. A.A.V.V. — "Dieu recherche intellectuels désespérément", *Lire*, n° 164 mai 1989.

(2) *Ibidem*.

(3) Cf. LUSTIGER, Jean-Marie — *Le Choix de Dieu*, Paris, Ed. de Fallois, 1987, p. 141.

(4) Cf. DECOIN, Didier — *Il fait Dieu*, Paris, Julliard, 1975.

(5) Cf. VALADIER, Paul — *La Iglesia en proceso, catolicismo y sociedad moderna*, Santander, Sal Terrae, 1990, pp. 191-206.

- (6) Cf. LYOTARD, Jean-François — *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva, 1989.
- (7) Cf. VATTIMO, Gianni — *O Fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1987, pp. 7-42.
- (8) Cf. NAVILLE, Pierre — *La Révolution et les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1975.
- (9) Cf. CHARDIN, Pierre Teilhard de — *Science et Christ*, Paris, Seuil, 1965, pp. 178-183.
- (10) Cf. LYOTARD, Jean-François — *O pós-moderno explicado às crianças*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, pp. 53-89.
- (11) Cf. VATTIMO, Gianni — *A sociedade transparente*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 9-19.
- (12) Cf. BOURG, Dominique — *Transcendance et discours*, Paris, du Cerf, 1985, pp. 1 19s.
- (13) *Ibid.*, pp. 119-129.
- (14) *Ibid.*, p. 127.
- (15) *Ibid.*, p. 128.
- (16) *Ibid.*, p. 128s.
- (17) *Ibid.*, p. 145.
- (18) Cf. LADRIERE, Jean — *A articulação do sentido*, São Paulo, E.P.U., 1977.
- (19) *Ibid.*, p. 214s.
- (20) Cf. CHAUVET, Louis-Marie — *Du Symbolique au symbole*, Paris, du Cerf, 1979, pp. 13-79.
- (21) *Ibid.*, p. 50.
- (22) Cf. CERTEAU, Michel de — *La Fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 23.
- (23) Cf. GLISSANT, Edouard — *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 59-75.
- (24) Cf. SULIVAN, Jean — *Miroir brisé*, Paris, Gallimard, 1969.
- (25) *Ibid.*, p. 101.

- (26) *Ibid.*, p. 115.
- (27) *Ibid.*, p. 48.
- (28) *Ibid.*, p. 44.
- (29) *Ibid.*, p. 184.
- (30) *Ibid.*, p. 103.
- (31) *Ibid.*, p. 39.
- (32) *Ibid.*, p. 99.
- (33) *Ibid.*, p. 130.
- (34) Cf. *Ibid.*, p. 175.
- (35) *Ibid.*, p. 105.
- (36) *Ibid.*, p. 99.
- (37) *Ibid.*, p. 168.
- (38) *Ibid.*, p. 218.
- (39) *Ibid.*, p. 212.
- (40) *Ibid.*, p. 44.
- (41) *Ibid.*, p. 204.
- (42) *Ibid.*, p. 32s.
- (43) *Ibid.*, p. 291.
- (44) *Ibid.*, p. 151.
- (45) *Ibid.*, p. 203.
- (46) *Ibid.*, p. 124.

(47) Cf. SEABRA, José Augusto — *Poemas do Nome de Deus*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

(48) *Ibid.*, p. 43.

(49) Cf. BOURG, Dominique — *Transcendance et discours*, pp. 129-146.

(53) *Ibid.*, p. 17.

(54) *Ibid.*, p. 19.

- (55) *Ibid.*, p. 41.
- (56) Cf. ID., — *Fragmentos do Delírio*, Ponte Delgada, Eurosigno, 1990.
- (57) Cf. *Ibid.*, p. 9.
- (58) ID., — *Poemas do Nome de Deus*, p. 59.
- (59) *Ibid.*, p. 35.
- (60) *Ibid.*, p. 9.
- (61) Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 137s.
- (62) ID., *Transcendance et Intelligibilité*, Genève, C.P.E., p. 22.
- (63) *Ibid.*, p. 24.
- (64) *Ibid.*, p. 27.
- (65) SEABRA, José Augusto — *Poemas do Nome de Deus*, p. 19.
- (66) *Ibid.*, p. 13.
- (67) *Ibid.*, p. 15.
- (68) *Ibid.*, p. 29.
- (69) *Ibid.*, p. 37.
- (70) *Ibid.*, p. 39.
- (71) *Ibid.*, p. 49.
- (72) CERTEAU, Michel de — *La Fable mystique*, 1, p. 22.

## UNE DOUBLE HISTOIRE DE MULÂTRE VAINCU: *O MULATO D'ALUÍSIO DE AZEVEDO ET GEORGES* D'ALEXANDRE DUMAS

En 1881, dix ans après l'approbation de la loi Rio Branco dite "du ventre libre", qui émancipe à leur naissance les enfants nés d'une mère esclave, et simultanément à l'éclosion des premiers mouvements qui luttent à Rio de Janeiro pour l'obtention d'un décret radical d'abolition sans compromis, qui verra le jour en 1888 (1), Aluísio de Azevedo publie, à l'âge de vingt-quatre ans, son deuxième roman, *O Mulato*, critique sévère de la société bourgeoise et mercantile de São Luís do Maranhão, où le livre fera scandale, au sein de laquelle se déroule l'histoire malheureuse de Raimundo, fils bâtard d'une esclave affranchi au baptême, qui se voit refuser, sous un prétexte racial, la main de sa cousine Ana Rosa. Quelque quarante années auparavant, en 1843, alors que Victor Schoelcher militait de son côté en faveur d'une abolition définitive, Alexandre Dumas avait fait paraître, sur le même thème, un roman souvent passé inaperçu dans la féconde production de l'auteur, intitulé *Georges*, qui précédait de peu la publication des grandes aventures historiques.

Ces romanciers ont l'un et l'autre de bonnes raisons personnelles de s'intéresser au sujet polémique de l'esclavage. Aluísio de Azevedo (2), de retour au Maranhão pour le décès de son père, s'est lié d'amitié avec Celso Magalhães, auteur de vers abolitionnistes qui, juste avant de mourir, lui a ouvert les yeux sur la gravité de la question. Il observe donc avec acuité l'intransigeante réalité esclavagiste de la région, au moment où les idées de suppression qui bouleversent le Nord du Brésil atteignent cette province des plus conservatrices. De plus, il s'inspire largement, pour créer la figure de Raimundo, de la biographie de son compatriote Antônio Gonçalves Dias, poète indianiste dont Alexandre Herculano avait consacré la notoriété et qui, devenu orphelin à un âge encore tendre, s'était retrouvé seul au Portugal, comme le protagoniste du roman, puis s'était formé comme lui en Droit à l'Université de Coimbra, avant de rentrer au pays, où il avait été, dans cette même ville de São Luís do Maranhão, empêché d'épouser la jeune Ana Amélia Ferreira do Vale, pour être issu de l'union d'un Portugais et d'une "cafuza", produit métissé de sang noir et indien (3).

Si, quant à lui, Alexandre Dumas père n'a jamais voyagé à l'île Maurice, décor presque mythique de *Paul et Virginie* où, par un dépaysement progressif, il emmène son lecteur, et bien que *Georges* semble lui appartenir en propre, comme il l'a lui-même attesté (4), l'auteur a incontestablement bénéficié de l'aide d'un "informateur" mauricien, qui lui a fourni des



renseignements ponctuels exacts, indéniablement utiles pour donner au texte sa vraisemblance et sa couleur locale. Cependant, l'intérêt du romancier pour la cause raciale est ancré à de profondes racines: il est le petit-fils du marquis Antoine-Alexandre Davy de la Pailleterie et de son esclave domestique à Saint-Domingue, Césètte Dumas <sup>(5)</sup> — à qui du reste il doit son nom —, ascendance qui lui vaudra les attaques infâmantes et racistes signées Eugène de Mirecourt <sup>(6)</sup>. Mis à part cet injurieux pamphlet, Alexandre Dumas ne semble pas avoir souffert outre mesure de ses origines. Sa vie et ses succès offrent d'ailleurs un contre-exemple frappant du héros mulâtre orgueilleux et avide de richesses et d'honneurs, certes, mais qui combat les Blancs sur leur propre terrain et parvient à les y vaincre. Peu de lecteurs des **Trois Mousquetaires** sont au fait de la généalogie antillaise de leur père spirituel... Aluísio de Azevedo y fait pourtant allusion dans **O Mulato**:

*(...) a conserva torceu de rumo indo a cair sobre as celebridades de raça escura, vieram os fatos conhecidos a respeito do preconceito da cor; citaram-se pessoas gradas da melhor sociedade maranhense que tinham um moreno bem suspeito; foram chamados à conversa todos os mulatos distintos do Brasil; narrou-se enfaticamente a célebre passagem do Imperador com o engenheiro Rebouças. Um sujeito, levantou pasmo da roda, nomeando Alexandre Dumas, e dando a sua palavra de honra em como Byron tinha casta (?),*

mais nous ne sommes pas en mesure d'affirmer si le romancier brésilien connaissait **Georges** et si on pourrait prétendre ici à une source éventuelle.

De la description du texte en français à celle de la narration en portugais, la figure du protagoniste est sensiblement analogue. À peu près du même âge, environ vingt-cinq ans, les héros apparaissent tous deux comme des modèles d'élégance et de bon goût. Les traits mulâtres de Raimundo, son teint plus foncé, ses cheveux noirs et frisés, ses dents éclatantes, son large front s'estompent grâce à son nez droit et ses grands yeux bleux, hérités de son père <sup>(7)</sup>. L'extrême pâleur de Georges — qui est quarteron, comme son créateur —, le velouté de ses yeux et ses longs cheveux noirs font oublier une certaine irrégularité du visage, un front vigoureux, une bouche grande et des lèvres un peu fortes, qu'il dissimule sous une belle moustache <sup>(8)</sup>. À ce singulier effacement des caractéristiques physiques distinctives de la race s'ajoute l'exaltation des qualités morales et intellectuelles des mulâtres. Formés tous deux en Europe, où Georges a même été distingué par une double décoration, ils reviennent dans leur

pays natal parés de tous les charmes qui en font de parfaits hommes du monde.

Empreinte de manichéisme, cette sublimation du héros de couleur commune aux deux fictions s'affirme par ailleurs comme un procédé typique du genre (9b.). Depuis Oronoko, prince africain fort, courageux, intelligent, polyglotte et sensible, élevé par un Français et capturé par la ruse d'un vil négrier, dont l'histoire, publiée à la fin du XVIIe siècle en Angleterre par madame Behn, connaît en France un vif succès grâce à l'adaptation de La Place <sup>(10)</sup>, Pierrot — alias Bug-Jargal <sup>(11)</sup> —, dont la force n'a d'égale que la fidélité et l'honnêteté, rivalise de grandeur d'âme et de perfection physique et morale avec Tom, présenté comme un véritable saint dans le célèbre roman de H. Beecher-Stowe <sup>(12)</sup>, ou avec Isaura, version féminine due à Bernardo Guimarães <sup>(13)</sup>, dont l'éducation soignée, l'élégance et la pâle beauté n'ont rien à envier à ses homologues. Nous sommes, dans le roman protagonisé par des Noirs, loin des thèses philanthropiques des philosophes des Lumières ou de la théorie du "bon sauvage". Il ne s'agit pas ici, comme chez Voltaire ou chez Rousseau, de réhabiliter toute une race opprimée en proclamant que tous les sauvages sont dignes d'être des hommes, mais bien d'établir, preuves romanesques à l'appui, que certains êtres d'exception, dont les traits physiques spécifiques sont gommés au maximum, une fois débarrassés de leur barbarie primitive, civilisés et éduqués selon les normes de référence européennes, peuvent se montrer égaux, voire supérieurs, à leurs maîtres blancs. Cette conception nous semble parfaitement évidente dans l'espèce de mépris qu'affecte Dumas vis-à-vis de la masse esclavagée des Noirs, lorsqu'il nous peint les courses grotesques organisées à l'occasion de la fête du Yamsé <sup>(14)</sup> ou quand il nous montre la rébellion manquée des esclaves, qui ont vite oublié leurs velléités de révolte au profit de quelques barils d'eau-de-vie judicieusement disposés par le gouverneur sur leur itinéraire, dans le but de les retenir et de les enivrer. La thèse amèrement défendue par le romancier est ici que la majorité des Noirs, incapables de conquérir leur liberté par eux-mêmes, ne méritent pas le nom d'hommes:

*Ainsi, tout ce long labeur de Georges sur lui-même était perdu; toute cette haute étude de son propre coeur, de sa propre force et de sa propre valeur était inutile; toute cette supériorité de caractère donnée par Dieu, d'éducation acquise sur les hommes, tout cela venait se briser devant les instincts d'une race qui aimait mieux l'eau-de-vie que la liberté.*

*[...] Il cherchait au milieu de toute cette foule d'êtres immondes un homme, un seul homme, sur lequel il*

*comptait encore au milieu de la dégradation générale. Cet homme, c'était Laïza. [...] Georges s'élança d'un seul bond au milieu des combattants, appelant à grands cris: "Laïza! Laïza!" Il avait donc trouvé un nègre digne d'être un homme; il avait donc rencontré une nature égale à la sienne. (15)*

Chez Aluísio de Azevedo, en revanche, la critique antiesclavagiste proprement dite prend la forme d'une gigantesque antiphrase, qui s'insère dans le tableau tracé au vitriol de toute cette société provinciale décadente et oisive, où le portrait de D. Maria Bárbara — que l'auteur a croquée avec l'art du caricaturiste qu'il fut en début de carrière —, ses récriminations constantes contre la domesticité et ses propos excessifs motivés par un préjugé racial extrêmement tenace sont **ipso facto** sujets à caution. Notons que, d'après Josué Montelo (16), la première ébauche du roman donnait la prééminence au personnage du Cónego Diogo, prêtre hypocrite, dépravé et assassin, choix qui faisait de l'oeuvre davantage un libelle anticlérical qu'un pamphlet antiraciste (17).

Malgré la similitude des deux intrigues et les ressemblances évidentes qui unissent les héros, le traitement romanesque réservé à chacun d'eux est quelque peu différent.

Alors que personne, hormis Ana Rosa, n'ignore, dans l'entourage de Manuel Pescada, la condition inférieure de Raimundo et les circonstances de sa naissance, et que les commérages vont bon train à son sujet, alors que le lecteur même est averti du fait dès le titre du roman, le protagoniste n'a aucune conscience de l'identité de sa mère, et c'est d'ailleurs une des raisons qui suscitent son arrivée au Maranhão, que de vouloir récolter des informations sur ses origines mystérieuses. La révélation de Manuel Pescada, qui, après bien des hésitations, finit par justifier sincèrement le refus qu'il oppose au mariage des deux cousins, anéantit complètement le jeune homme, qui accepte d'abord assez facilement de renoncer à ses prétentions et de disparaître de la vie de la famille.

Le rang indigne de Georges, s'il n'est pas posé dans le titre de l'oeuvre, est affirmé d'entrée de jeu dans la narration, lorsque, au cours de la bataille pour la possession de l'île qui oppose la France à l'Angleterre en 1810, Pierre Munier, riche planteur mulâtre, se voit exclu du bataillon des Blancs et — fait révélateur du déséquilibre de sa nature hybride et nouvel indice d'un certain racisme latent chez Dumas — prend la tête de la troupe des Noirs avec laquelle il sauve courageusement l'issue du combat, puis, lorsque le père ayant momentanément confié à son fils cadet Georges le drapeau bravement arraché à l'ennemi anglais, l'enfant se voit victime des attaques humiliantes de M. de Malmédie et de son rejeton, qui lui ravissent le glorieux

trophée. Dumas nous propose alors, à travers la famille Munier (dont il ne nous explique pas les vicissitudes généalogiques), un triple cas d'espèce: le père s'incline devant les présomptions des colons imbus du sentiment de la suprématie de leur caste; Georges jure de venger les mortifications de l'enfance et se prépare à combattre au corps à corps le préjugé racial en convoitant la pupille de M. de Malmédie tandis que Jacques, le frère aîné, marin hors pair peint sous des couleurs insouciantes et gaillardes, compose avec la situation et l'exploite, se transformant en négrier dont la relative humanité rend le commerce plus prospère que celui de ses concurrents moins amènes.

La détermination de Raimundo, qui, devant l'obstacle, oscille constamment entre le fléchissement et la lutte, paraît bien pâle en regard de celle de Georges. L'hôte de Manuel Pescada n'est sans doute qu'assez médiocrement épris d'Ana Rosa, qui, séduite par sa belle tournure, prendra l'initiative de lui avouer son amour et, alors qu'il est prêt à l'abandonner et à s'embarquer définitivement pour Rio, l'incitera à la déshonorer, dans l'espoir vain que son état de future mère scelle irrémédiablement son mariage avec lui aux yeux de sa famille intolérante.

Les circonstances qui entourent les premières rencontres de Georges et de Sara, riche orpheline sous la tutelle de M. de Malmédie, qui projette de l'unir à son fils Henri, sont autrement fulgurantes. Le jeune mauricien, fraîchement débarqué d'Europe, est amené fortuitement à sauver des attaques d'un requin la jolie inconnue à qui il avait galamment servi d'interprète quelques jours auparavant, tandis qu'elle cherchait à acheter un éventail à Miko-Miko, vendeur ambulancier chinois qui deviendra le messager des amants.

Cette scène de la baignade, qui aurait pu être fatale à Sara, nous intéresse aussi sous un autre angle. Tandis que Georges s'apprêtait à tirer sur le dangereux squale, un esclave attaché à la propriété de M. de Malmédie, fils de roi secrètement amoureux de la jeune fille, se jette à l'eau au péril de sa vie pour tenter de venir en aide à la malheureuse victime. Quelques heures plus tard, nous retrouvons ce brave Laïza, demandant comme une grâce de prendre sur lui le châtement que le maître réserve à son frère fugitif. Comme Sara intercède en sa faveur et réclame l'amnistie, Georges survient, rachète l'esclave, qui sera son fidèle lieutenant lors du soulèvement des Noirs, et le rend libre sur-le-champ.

Cet individu hors du commun — "un nègre digne d'être un homme", comme a écrit de lui Dumas dans l'extrait cité plus haut —, personnage secondaire de **Georges**, rappelle vivement la figure de Pierrot dans la deuxième version du conte de Victor Hugo (16). Le requin était alors un crocodile, éléments exotiques aussi improbables l'un que l'autre, la jeune fille menacée s'appelait Marie et Léopold d'Auverney, son fiancé, faisait office

de tireur. L'esclave, tout comme son successeur, offensait dans la suite son maître en prenant la défense d'un compagnon d'infortune fautif et assumait enfin le commandement de l'insurrection à Saint-Domingue. Dumas étant coutumier de ce genre d'emprunts, il n'y a donc pas de quoi nous surprendre. Il s'agit en quelque sorte d'un hommage au personnage imaginé dans sa jeunesse par le célèbre chef de file du romantisme et aussi sans doute aux protagonistes historiques qui ont oeuvré pour l'indépendance d'Haïti.

C'est au cours de la troisième rencontre de Georges et de Sara, pendant le bal offert pour l'arrivée du gouverneur, qui a reconnu dans son jeune compagnon de voyages un être d'exception, s'est pris d'amitié pour lui et l'a invité à la fête, à l'encontre de toutes les lois sociales, c'est au moment où Georges s'aperçoit que Sara, à qui on a interdit, malgré la reconnaissance qu'elle lui doit, de danser avec le mulâtre, refuse crânement de danser avec qui que ce soit, pour lui épargner un affront, que le jeune homme arrête sa décision d'épouser coûte que coûte la protégée de M. de Malmédie et d'entreprendre ainsi sa lutte sans merci contre l'aristocratie coloniale. Mais l'orgueil l'emporte chez lui sur la passion amoureuse. Quand, craignant un soulèvement d'esclaves conduit par le mulâtre, M. de Malmédie revient sur son premier refus et lui accorde, à l'instigation du gouverneur, la main de sa pupille, le héros rejette hautainement la proposition, le plan de la sédition étant déjà irrémédiablement fixé.

Il y a une grande bravoure, beaucoup d'abnégation et un amour sans bornes, qui rend absolument caduc tout préjugé de couleur, dans le comportement des deux héroïnes, pour qui les mulâtres prennent l'aspect romanesque de véritables princes charmants, dont l'une aspire au déshonneur pour protéger sa passion et l'autre n'hésite pas à épouser *in extremis*, au pied de l'échafaud, le chef condamné de la révolte réprimée à qui elle avait donné sa foi.

L'élaboration de la figure du rival dans les deux fictions mérite aussi notre attention. Dumas n'est pas tendre avec Henri de Malmédie, jeune colon riche, capricieux, vaniteux, et frivole, qui aurait somme toute formé un bon parti pour Sara, qui l'acceptait d'abord avec indifférence, si son arrogance, ses indécidables répétées et sa médiocrité mises en relief par la valeur de Georges, n'avaient constamment heurté la sensibilité romantique de sa fiancée. Mais Azevedo est plus cruel encore avec Luís Dias, commis de commerce de Manuel Pescada, qui veut élever son employé au rang d'associé, travailleur, discret, sérieux et économe, soit, mais laid, peu soigné, taciturne, l'air toujours humble et résigné,

*“um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior”* (19),

qui ne peut provoquer que la répugnance bien compréhensible d'Ana Rosa. C'est à ce piètre prétendant, qui n'a pour lui que la limpidité de son sang portugais et qui, dans sa détermination d'épouser la fille du patron, ne reculera ni devant le vol de lettres compromettantes ni même devant le meurtre pour éliminer Raimundo, que la respectable famille donnera la préférence, choisissant l'avilissement social et moral plutôt qu'une union métissée.

Le dénouement de l'histoire ne marque qu'un écart apparent entre les auteurs. Nous assistons à l'échec total du héros dans **O Mulato**, puisque Luís Dias, stimulé par les arguments du Cónego Diogo, qui lui glisse une arme entre les mains, tue Raimundo et épouse Ana Rosa deux ans plus tard. Échec aussi pour Georges, trahi par la versatilité des insurgés, arrêté, et condamné à mort. Échec encore chez Dumas que cette fuite des amants, tempéré cependant par le ton de "happy end" des derniers épisodes, lorsque les jeunes gens trouvent refuge à bord du bateau de Jacques et échappent ingénieusement aux poursuites du *Leycester*. Si la fortune des esclaves est perdue, l'amour, du moins, sort grandi de l'aventure.

Au ton héroïque de l'écrivain romantique français, qui, en montrant la lutte d'un caractère bien trempé face à une société adverse, entraîne le lecteur dans force batailles navales et actions d'éclat, qui annoncent les célèbres romans de cape et d'épée répond la satire caustique et polémique d'**O Mulato**, peignant rigoureusement, et comme à titre d'expérience positiviste, la vie quotidienne et les attitudes rigides d'un petit noyau de bourgeoisie décadente, ce qui a permis aux historiens de la littérature de voir dans l'oeuvre, malgré l'idéalisation romantique du personnage de Raimundo, les premiers signes d'un mouvement naturaliste au Brésil, inspiré de Zola et d'Eça de Queirós (2<sup>o</sup>).

La cause commune mise en exergue par nos auteurs, teintée, chez Dumas, de toute la tradition française d'aspiration enthousiaste à la liberté et, chez Azevedo, d'une critique mordante du conservatisme brésilien, débouche, dans un cas comme dans l'autre, sur un épilogue peu optimiste. Le combat n'est par ailleurs qu'incidemment tourné vers la condition des esclaves. Si le problème moral débattu longuement depuis la colonisation est transformé en un problème social paraissant seul digne d'intérêt une fois l'abolition totale prononcée, le thème des deux fictions n'est pas encore celui de l'insertion difficile des anciens parias et de leurs descendants dans la société démocratique — sujet qui sera largement développé au XX<sup>e</sup> siècle dans les différentes littératures américaines —, ni même l'affirmation d'une quelconque égalité des races, mais bien la démonstration par l'absurde de la valeur rédemptrice du sang blanc et de l'éducation européenne chez les individus métissés.

Dominique Lecloux  
Université de Porto

## NOTES

(1) Pour une histoire détaillée du processus d'abolition au Brésil, voir Robert CONRAD, *Os últimos anos da escravidão no Brasil, 1850-1888*, traduit par Fernando de Castro Ferro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

(2) Nous suivons ici les éléments fournis par Fernando GÓES, "Aluísio Azevedo e O Mulato", *O Espelho infiel. Estudos e notas de Literatura*, São Paulo, Conselho estadual de Cultura, s.d., pp. 37-54.

(3) Pour la biographie de Gonçalves Dias, voir Massaud MOISÉS et José Paulo PAES (org.), *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 3<sup>a</sup>. ed., 1987, pp. 138-140.

(4) Cf. les réflexions sur l'attribution traditionnelle de **Georges** à l'auteur mauritien Jean-Pierre Félicien Mallefille (1813-1868) proposées par Léon-François HOFFMANN, "Qui a écrit **Georges**?". Notice de Alexandre Dumas, *Georges*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 466-473.

(5) GILLES, Henry, "Alexandre Dumas et ses ancêtres de Saint-Domingue." *Culture française*, printemps 1978, pp. 8-14.

(6) [CHARLES, Jacquot], *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Compagnie*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1845.

(7) AZEVEDO, Aluísio, *O Mulato*. Belo Horizonte, Itatiaia, 21<sup>a</sup> ed., 1980, p. 232.

(8) Voir le portrait de Raimundo dans *O Mulato*, *op. cit.*, p. 71.

(9) Voir le portrait de Georges, *op. cit.*, p. 79.

(9b). En ce qui concerne la littérature française, voir l'étude fouillée de Léon-François HOFFMANN, *Le nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973. Pour la littérature brésilienne, Raymond S. SAYERS, *O negro na literatura brasileira*. Traduit par Antonio Houaiss, Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958.

(10) BEHN, Aphra, "*The History of Oroonoko, or the Royal Slave*", dans *Histories and Novels*. Londres, Bettesworth and Clay, 1722 [1<sup>ère</sup> éd., 1688]. [Antoine de LA PLACE], *Oroonoko*, traduit de l'anglais, Amsterdam, 1745, 2 vol. Sur la comparaison de ces deux textes, voir Léon-François HOFFMANN, *op. cit.*, pp. 59-62.

(11) HUGO, Victor, "*Bug-Jargal*", dans *Oeuvres complètes, Romans*. Paris, Robert Laffont, 1985, vol. 1. [1<sup>ère</sup> éd., 1826]. Voir aussi Servais ÉTIENNE, *Les sources de "Bug-Jargal"*, Bruxelles, Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1923.

(12) **Uncle Tom's cabin, or Life among the lowly**, Boston, 1851.

(13) **A escrava Isaura**, Rio de Janeiro, 1875.

(14) **Georges**, *op. cit.*, chap. XIX, pp. 305-316.

(15) *Op. cit.*, pp. 342-344.

(16) "Aluísio Azevedo" in Afrânio COUTINHO (dir.), **A Literatura no Brasil**, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1969, vol III, pp. 71-72.

(17) Nous souhaitons d'ailleurs montrer, dans une thèse de doctorat que nous préparons, combien ces deux sentiments — anticléricalisme et antiesclavagisme — sont constamment liés dans l'histoire de la lutte pour l'abolition depuis les prodromes du mouvement dans la France des Lumières.

(18) **Bug-Jargal**, *op. cit.* Les éléments empruntés par Dumas sont absents de la première version du texte hugolien, écrite en 1818 et parue en mai et juin 1820 dans le **Conservateur littéraire**. Par ailleurs, G. DEBIEN ("Un roman colonial de Victor Hugo: **Bug-Jargal**. Ses sources et ses intentions historiques", **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, A. Colin, janvier-mars 1952, pp. 298-313) observe que le décor de cette scène de bravoure ajoutée postérieurement par Hugo, après une relecture de **Paul et Virginie**, ressemble davantage aux paysages de l'île de France qu'à ceux des Antilles. Dumas aurait-il été lui aussi sensible à cet amalgame géographique et en aurait-il tiré parti?

(19) **O Mulato**, *op. cit.*, p. 66.

(20) COUTINHO, Afrânio, *loc. cit.* et MOISÉS, Massaud, **História da literatura brasileira**, São Paulo, Cultrix, 1984. vol. II, pp. 330-350.



## DE MOLIÈRE A ANTÓNIO PATRÍCIO: DOM JUAN DA ETERNA IDADE

*"Le monde n'est qu'un branloire pérenne.  
Toutes choses y branlent sans cesse (...)  
La constance même n'est autre chose  
qu'un branle plus languissant."*

MONTAIGNE (1)

A inconstância no amor do Dom Juan de Molière ilustra perfeitamente, segundo Jean Rousset, o quadro barroco de uma "extension exceptionnelle de cette rêverie du passage et de la fuite dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (2)". Mas se Dom Juan se limitasse à habilidade calculada de um Valmont ou de um Casanova não se teria constituído em mito há pelo menos três séculos. Não foi, assim, a mera inclinação pendular para Anãs ou Elviras que garantiu a continuidade donjuanesca desde Tirso de Molina até, por exemplo, Michel Butor. Sob essa florescência erótica dissimula-se uma relação constante do humano com a morte que tradicionalmente se matiza com a experiência amorosa ou busca de autenticidade.

Dom Juan, na evolução histórico-literária do mito, deixa de ser o simples devasso punido pelo "clérigo austero" ao serviço da Contra-Reforma espanhola para vir a ser, mais depurado e humano, um Sísifo cansado da sua montanha amorosa, sofrendo quase passivamente a sedução fácil de todas as mulheres. Em Molière, Charlotte precipita-se sem réstea de inocência para o aristocrata libertador da sua condição camponesa, Mathurine entrega-se à oportunidade promissora e ao engano óbvio, e até Dona Elvira, a mais inacessível na sua pureza claustral, assume o papel pouco estimulante da mulher que, humilhada, reclama a fidelidade e o regresso do seu marido, por isso mesmo ainda mais tristemente desinteressado. Se o escudeiro de Dona Elvira evoca o antigo ardor de Dom Juan: — "..., tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs et de larmes, tant de lettres passionnées (...)" (3) não é o sedutor que está a ser valorizado mas o absoluto campeão da palavra que mais não faz do que preencher uma previsível retórica amorosa mais espectacular do que actuante. É ainda Rousset que salienta o virtuosismo linguístico de Dom Juan que chega a permitir ou interditar despoticamente o uso da palavra a Sganarelle, a Charlotte e a M. Dimanche (4) e que admite com uma clareza exemplar a sua mulher o fim do seu "élan du coeur": "(...) je ne vous dirai point que je suis dans les mêmes sentiments pour vous et que je ne brûle de vous rejoindre (...)" (5). É com esta mesma habilidade de expressão que

Dom Juan há-de convencer o seu velho pai feudal, fácil pela superficialidade e pelo ridículo de que se emendou, deixando de ser aquele que o incapaz Sganarelle designou de “grand seigneur méchant homme”, para ser puro e devoto, isto é, soberbo na mais aberta paródia da hipocrisia ou “tartuffismo” louisquatorziano: “Le personnage d’homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu’on puisse jouer aujourd’hui, et la profession d’hypocrite a de merveilleux avantages” (6). Ora, o actor que explica no palco da corte o seu papel, dissolvendo o fingimento e a santa ilusão do espectador, terá de ser condenado por essa desmistificação. Dom Juan afigura-se afinal uma vítima do bom senso.

Subentender na leitura linear da condenação ao inferno do devasso, infinitamente adúltero, desrespeitador da tão simbólica figura paterna, das regras sociais e religiosas do seu tempo, uma leitura do Dom Juan injustiçado poderá parecer pertinente. No entanto, o Dom Juan de Molière está muito acima do entendimento dos seus interlocutores, todos eles representantes do senso-comum, guardiões da (aparente) estabilidade e por isso, as suas manifestações são sistematicamente equivocadas ao longo da peça. Se a sua feição mais reprovável vem a ser o epicurismo libertino aparentado com certo materialismo filosófico da época (7), é de salientar na sua atitude provocatória um fundo de superioridade rara e incompreendida, própria de uma inteligência que se opõe, não só a um passadismo colectivo, que era predominante nos círculos católicos franceses do séc. XVII, como aos medos com que os seus contemporâneos se refugiavam em máscaras. Para já não falar da posição previsível de um aristocrata importante como Dom Juan, que se demarca de uma Igreja cúmplice do absolutismo régio, numa França “fille aînée de l’Eglise” e repressora da grande nobreza potencialmente “frondeur”. Quando Dom Juan irreverentemente exige ao pedinte que responsabilize Deus pela sua miséria e não quer acreditar no improvável aceno da estátua de pedra, ele rejeita o simbolismo acrítico dos que nem aceitam uma dimensão interventiva da fé, nem duvidam sensatamente perante rituais de fogo de artifício.

É o próprio Sganarelle, crente comum, medíocre normal, que confessa não ousar levar a vida livre de que gostaria — “Il est vrai, je conçois que cela est fort agréable et fort divertissant et je m’en accomoderais assez, moi, s’il n’y avait point de mal” (8), não assumir com a frontalidade do seu amo que ele inveja e admira nitidamente. Dom Juan tem ainda a perturbante verticalidade, que apresenta desde logo reservas a uma leitura linear e superficial desta peça, de socorrer um cavaleiro numa luta desigual contra dois assaltantes, salvando aquele que era o irmão vingador da honra de D. Elvira e seu potencial assassino. Aliás, se Dom Juan simplesmente não foge de “EROS”, por instinto e por comodidade, ele nunca há-de evitar “THANATOS”, chegando o amor a coincidir com aproximações da morte.

Quando Elvira persegue o seu marido, e lhe surge pela primeira vez, é sobretudo a mulher traída e despeitada que se lamenta, enquanto que, no fim da peça, ela se converte em corpo místico, regressando à antiga vida conventual, para prevenir caridosamente o devasso da necessidade de se redimir perante a iminência do castigo. Esta segunda feição de Elvira, “en dame voilée”, é muito certamente o espectro, não por acaso, é de crer, também “en femme voilée” que na cena V do V<sup>o</sup> Acto aparece a Dom Juan derradeiramente, metamorfoseando-se em representação do Tempo com o facho de fogo na mão. Até para cortejar as camponesas, Dom Juan quase morreu afogado, tendo sido o noivo de uma delas a socorrê-lo e quase não pôde cumprir esse namoro instantâneo, ridiculamente impotente e óbvio na sua ineficácia.

Esta conversão da Mulher em Tempo assume uma notável importância porquanto Dom Juan se desdobra nos minutos, nos meses e nos anos, inconscientemente, numa multiplicação (em Molière mais projectada do que consumada: Dom Juan, ao longo da peça, tem uma mulher que já não é sua amante e conhece dois vaguíssimos namoros...) de conquistas, isto é, de efemeridades. O mito de Dom Juan parece constituir-se sob o signo do fogo, desse fogo que o Tempo exhibe, em paixão e em inferno. Sem preocupação de memória e muito menos de pecado, já que admite inclinar-se felizmente para as mais distintas belezas e esmorecer com a tépida sensatez no amor <sup>(9)</sup>, este espírito, deslocado do seu tempo porque incapaz de viver com as suas regras históricas, evolui apático, procura até morrer e no fundo dessa busca está a morte. Longe do sedutor da “commedia dell’arte” italiana, o Dom Juan das “mille tre, mille quattro, domani saranno mille cinque”, o ávido personagem de Molière é, conforme ele próprio define, um conquistador de outros mundos que ele crê poder encontrar no infinito feminino, intrinsecamente portador de vida, de natureza e de maior verdade. Porém nenhuma mulher conteria esse infinito satisfatoriamente para um conquistador como Alexandre <sup>(10)</sup>. A obrigação da exclusividade retira a Dom Juan o prazer do amor, e a verdade com que Dom Juan chega a jogar dificilmente com as máscaras de conveniência garante certa autenticidade na sua posição.

Se o fundamental deste mito, o que assegura a sua eternidade, fosse a noção de liberdade incondicional no amor, esta história seria hoje a de um homem comum. No séc. XX, Dom Juan não seria queimado por nenhuma moral, encontraria múltiplas Charlottes e Mathurines que nada exigiriam em troca dos seus “élans” fugazes. Menos lacrimosas, com códigos de honra longe dos espartilhos de então, as Elviras modernas conquistariam Dom Juan assumidamente para uma provisória constância de um quase amor. O Deus do séc. XX está, na fé dos crentes de hoje, bem longe de teologias vingativas e mantém-se em guerra com as persistentes injustiças das suas

igrejas. A eternidade do mito funda-se na tendência humana para a verdade essencial vivida através do amor, conseguida na morte ou em Deus. Num futuro de autenticidade este Dom Juan de Molière deixaria de o ser. Já em **L'École des Femmes** Molière exalta o amor pleno consciente e livre, fonte de felicidade e de inteligência, ridicularizando a mentalidade repressiva de Arnolphe.

Dom Juan vive, portanto, num tempo sonhado em que a devoção não é credice, em que do pedinte se ocupa porventura o teólogo da libertação, em que as Inquisições até as mais subtis já há muito foram queimadas e em que as máscaras não são úteis.

Já o próprio título da peça de António Patrício assinala uma afinidade, ainda que transformada, do perfil do Dom Juan de Molière com o D. João do mais ortodoxo e rigoroso dramaturgo simbolista em Portugal. Em **D. João e a Máscara** o tópico do fingimento é retomado e desenvolvido com pressupostos inerentes ao Simbolismo. Quando Dom Juan diz: "Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier et qui se servent du même masque pour abuser le monde" (11), Molière manifesta a sua vontade de, integrando-se no seu contexto sócio-moral, denunciar os falsos pruridos da aristocracia que tinha censurado a sua própria imagem ridicularizada em **Tartuffe**. É sabido que a provocação dessa hipocrisia conduziu Dom Juan à morte, da mesma forma que a procura da verdade levava D. João a ansiar por Soror Morte. Duarte Ivo Cruz em **O Simbolismo no teatro português** notara que o "**D. João e a Máscara** surge sobretudo referenciável na sua predestinação da morte" (12). A vida de D. João corresponde a uma depuração gradual, à perda das máscaras, até à eternidade nunca alcançada.

Será interessante salientar que as máscaras predominam no teatro de António Patrício: desde a mascarada tétrica dos anos da Rainha em **O Fim** até à encenação mórbida do enterro de Inês em **Pedro O Cru**. Também D. João considera toda a sua vida uma máscara do que se quer libertar amando, porque em cada mulher é a Morte que ele procura encontrar - "só beijei, só cingi, só te escutei a Ti. Só a Ti eu busquei, só te esperei em Ti" (13). Ora, esta identificação explícita da Mulher com a Morte é só sugerida em Molière, quando Dom Juan é conduzido pela estátua no desenlace da peça. Na peça portuguesa, não é uma D. Elvira ascética, vago símbolo da morte que dialoga com D. João, mas a própria Morte, primeiro Dona Morte e finalmente, em santidade, Soror Morte.

É, no entanto, claro que D. João e D. Juan tendem a uma mesma verdade, parece que mais social em Molière e sobretudo filosófica em António Patrício. Ambos a encontrarão na anulação do tempo, em História nenhuma, fugindo estes sedutores mais passivos à perseguição apaixonada de todas as suas seduzidas ou afinal sedutoras. D. Elvira, Isabel, D. Ana, a Marquesa, Helenas... múltiplas em António Patrício, diversas configurações

da morte, procuram e entregam-se a D. João que, automático nos seus galanteios, suporta o instinto desses amores — “Não me fales de ti. Antes a lama ...” (14). Este estatismo, apontado como uma característica dos dramas simbolistas, corresponde aqui à contemplação que D. João faz da morte, aludindo à beleza outonal, decadente, do seu jardim, sentindo o fim no cheiro a terra húmida, no protocolo irónico da visita ao túmulo do comendador. Leporello desempenha a mesma função destrutiva na descrição do seu amo que Sganarelle preenche na peça do dramaturgo francês. Ele manifesta o terror mais supersticioso em relação a um Deus castigador, às manifestações de uma morte justiceira, enquanto que D. João aspira à inquietação, ao “frisson” do medo no imenso “nonsens” da sua vida — “Nem, por esmola, um instantinho de terror, um só” (15). E se, por momentos, se lança febrilmente à sensualidade de Elvira, aos pés frios de Elvira, procura estranhamente, com erotismo, a eternidade. Só gosta nela da lama nos chapins de seda e fúnebre, logo a lassidão de “gangrena lírica do Outono” o toma, já a doçura do Além o abandona. Regressa, então, às máscaras, à opacidade — “(...) eu vejo em ti todo o meu nada, sôfrego. Só imagens, máscaras, reflexos (...)” (16). A inadequação de D. João ao mundo que ele vê grotesco, insuficiente, desespera-o perante o desinteressante perdão de todas as mulheres. O seu destino persiste em ser um carnaval em que D. João, o “forçado pícaro dos beijos” (17), quer em vão penetrar o fundo das realidades, o que se esconde sob os actos.

O discurso da Morte singulariza-se em **D. João e a Máscara** por ser o único discurso versificado na peça, curiosamente de rima emparelhada, dois a dois, homem e mulher, unidade, amor, fim. Se este encontro constitui dois momentos essenciais da peça portuguesa (e Patrício resolveu, assim, consagrá-lo em verso), também Molière sublinhou em “verso” um encontro eloquente na sua peça. Dom Juan, insolente, suporta um discurso solene, anacrónico e exemplar de Dom Luís, seu pai, com o ritmo de alexandrino. A partir dessa censura paternal e social, dá-se a viragem mais expressiva da peça francesa: Dom Juan assume a hipocrisia e a sua paródia. O primeiro encontro de D. João com Dona Morte está igualmente na base de uma transformação: D. João entra para o convento de la Caridad, procura a santidade que a morte lhe exige severamente, e assim, António Patrício explora o fim legendário da história de um D. Juan de Mañara que morre santo depois de uma vida devassa.

É ainda a estátua, em **D. João e a Máscara**, que anuncia a hora de expiação (18) que o condenado aceita com volúpia, o que se afasta da simples adesão de D. Juan à mão condutora da estátua de pedra. Molière não tem a morbidez do dramaturgo simbolista, compreensível se considerarmos que António Patrício é herdeiro da cambiante romântica que vê na morte de um Dom Juan satânico mais uma salvação do que um sofrimento. D.

João recebe a morte suicidariamente e com prazer, mas essa libertação faz-se tardar como uma mulher insolente na sua extrema beleza. Sem idade, perfeita, a Mulher-Morte é objecto da devoção fervorosa de um monge como D. João, que sempre viveu a prostituição divina do amor, o amor da sua sede, o encanto da sua humilhação. Prega, falando dessa Beatrice eterna para cujo conhecimento ele sempre viveu — “Do rosário de crimes desta vida, só pensei em Deus desfiando as contas” (1<sup>9</sup>) —, e incansavelmente sofre com a sua demora, até que as horas se dispam de números.

Cristina Marinho  
Universidade do Porto

#### NOTAS

(1) MONTAIGNE Michel de, **ESSAIS II**, Paris, Gallimard, 19, folio, chapitre III, pg. 45.

(2) ROUSSET, Jean, **Le Mythe de Don Juan**, Paris, Colin, 1978, pg. 123.

(3) MOLIERE, **Dom Juan**, Paris, Larousse, 1971, pg. 28.

(4) ROUSSET, Jean, **op. cit.**, pg. 88 - “(...) il est virtuose de la parole, ce qu'il a en commun avec la plupart des Don Juan depuis Tirso et en général avec tous les séducteurs de la littérature (...)”.

(5) MOLIERE, **op. cit.**, pg. 40.

(6) **Idem**, **ibidem**, pg. 96.

(7) **Idem**, **ibidem**, pg. 63 - “Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit”.

(8) **Idem**, **ibidem**, pg. 70.

(9) **Idem**, **ibidem**, pg. 32 e pg. 40 - “Non, non: la constance n'est bonne que pour les ridicules.”/ -“Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler (...)”.

(10) **Idem**, **ibidem**, pg. 32 - “(...)Je me sens un coeur à aimer toute la terre (32); et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.”

- (11) **Idem**, ibidem, pg. 95.
- (12) CRUZ Duarte Ivo, **O simbolismo no teatro português**, Maia, ICALP, Bib. Breve, 1991, pg. 79.
- (13) PATRÍCIO António, **Teatro completo**, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pg. 350.
- (14) **Idem**, ibidem, pg. 314.
- (15) **Idem**, ibidem, pg. 311.
- (16) **Idem**, ibidem, pg. 316.
- (17) **Idem**, ibidem, pg. 321.
- (18) **Idem**, ibidem, pg. 365 - "É a hora de expiar que se aproxima."
- (19) **Idem**, ibidem, pg. 358.

## VINGT-SEPTIÈME POÈME

(Nouvelle version)

À la mémoire d'Yves-Alain Favre \*

L'univers, de nouveau... L'univers rime de nouveau avec le langage.

Les dieux partout renouent l'existence unanime.  
Il fait clair.

Le ciel, notre attente, ah! La terre habitant  
sous les arbres,

---

\* Yves-Alain FAVRE est décédé à 55 ans, en juillet dernier, victime d'une crise cardiaque. Professeur à l'Université de Pau, il s'est affirmé comme universitaire et critique littéraire brillant et renommé qui a projeté son Université bien au-delà de ses frontières régionales. En vrai apôtre de la culture et humaniste au sens original du mot, il comprit l'universalité de la Poésie et parcourut les continents, en Orient comme en Occident, pour témoigner de sa grandeur et de son besoin spirituel. Il créa le Centre de Recherches sur la Poésie Contemporaine de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Pau qui réunit depuis quelques années des chercheurs de tout le monde attirés par la compétence, le dynamisme et la sympathie de son directeur. Il organisa plusieurs Colloques autour de grands poètes encore vivants et de nombreux chercheurs de l'Université de Porto eurent l'honneur d'y participer. Le Colloque sur la Poétique d'Edouard Glissant que j'ai dirigé à Porto lui en fut énormément redevable. La convention signée entre l'Université de Porto et celle de Pau aussi bien que la mise-en-oeuvre d'un programme Erasmus ont permis un échange important d'enseignants et d'étudiants de nos deux Universités et ont contribué à développer entre nous une vive admiration intellectuelle et morale qui rapidement s'est changée en amitié profonde. Nous pleurons sa mort et **INTERCÂMBIO** qui, dans son n. 1 a compté sur lui comme un de ses collaborateurs, présente à l'Université de Pau et à sa famille ses condoléances en souhaitant que l'ombre tutélaire de cet ami des Poètes et de la Poésie continue à planer sur son Centre pour qu'il prolonge son oeuvre inoubliable.

En publiant le poème de Pierre OSTER (le dernier poète consacré par Yves-Alain FAVRE et son Centre de Poésie), qui nous l'a envoyé pour **INTERCÂMBIO**, nous remercions aussi le poète qui par la beauté de son texte nous aide à mieux comprendre l'intégration cosmique de la mort: "**Nous ne scandons plus en dormant la marche des morts**".

FERREIRA DE BRITO



L'enchantement des champs, le soleil, le matin,  
son butin,

Telle est l'histoire que raconte un paysage d'automne,

Rien n'est incertain de ce qui paraît... Et mes pas

Répètent la plénitude où l'abîme vacille, où la paix vibre,

Nous ne scandons plus en dormant la marche des morts.

Scrutons, dans la volupté du vol d'une hirondelle,

L'espace de la nuit, le beau refuge! Et d'autres oiseaux,

Moins rapides peut-être, aussi chers au promeneur, nous transportent.

J'affirme avec joie leur force... Un coup de vent, la vague du temps

Les plaquent sur la ferme! Ici, des flaques s'enflamment

Que le soleil borne! Et la pluie, au lieu de s'y engloutir...

Le silence, en nos appels, en quelque poème m'enseigne.

A quel oracle il répond! que ne dit-il par la bouche des bois!

Oui, les bois, là-bas, retiennent des voix invincibles.

L'écho de coteau en coteau ne se tait jamais, ne se tait.

Il te suffit d'écouter, juste au bord des coquillages,

Le passage de la campagne ou le frémissement de la mer,

De conjuguer les maisons que construit la tempête,

De prendre appui devant les murs sur le mur sidéral

Pour découvrir qu'entre les souches, à l'entrée de l'hiver, entre les sources,

L'humus possède ou conçoit le caractère sacré!

Le temps continue au rythme du vent ses longues vendanges,

Magnifie l'odeur de l'herbe! Il fait clair, il fait noir

Dans l'arche des jardins. Affrontement de l'aube et des siècles,

Siècles près d'éclorre. Ah! La pluie s'éparpille.  
Et la

Lumière, je la dérobe: aux ruisseaux qui la gardent brillante!

J'en nourris mon âme; et fonde, en atténuant les mots,

Une amitié pensive avec l'élan de la ténébreuse,

Dans les taillis ses reflets ressembleront à des yeux!

J'entends, je vois! Je conçois à mon tour l'ontion de l'ombre.

Je fuis, ne puis que pâtir. La nuit de ses secrets nous entretient,

Les dissémine à peine... Et le jour en ses tendres  
calices

Mêle à l'encens du ciel la promesse indécise du  
sang,

Nous enjoint de préférer la houle et de couler  
dans les âges,

D'entreprendre une navigation féminine; et de  
brûler

Avec la foudre au sein du fleuve! Une cime au  
vent tremble.

La nuit, le jour, le matin, l'absence en eux  
s'évanouit.

Que le soleil se révèle fidèle aux rivages vé-  
nérables

Où la Vénus heureuse accroît le repos de lan-  
guides saisons!

Je la touche et ses membres sont nus; la mer,  
la plaine échangent

La substance de leur serment. La mer, les ora-  
ges, les eaux.

Je me voue à la sève, aux rameaux qu'elle aban-  
donne,

La conjure d'être avide. Et le soleil, les as-  
tres, la nuit

Puïseront dans l'herbe excellente et la pourri-  
ture des fosses,

L'immensité me convient près du lit des labours [...]

*Pierre Oster Soussouev*