
REVISTA DA FACULDADE
DE LETRAS DO PORTO

LÍNGUAS E LITERATURAS



II Série • Vol. XVI • 1999

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

Publicação anual

Propriedade — Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sede e Redacção — Faculdade de Letras do Porto
4150-564 PORTO – Portugal

Director — Presidente do Conselho Científico

Organizador — Delegado da Comissão Científica de Línguas
e Literaturas Modernas

Tiragem — 500 exemplares

Execução gráfica — Imprensa Portuguesa – PORTO

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

Os trabalhos publicados são da responsabilidade
exclusiva dos seus autores

ÍNDICE

Artigos

Literatura

CARLOS AZEVEDO — <i>O lugar da literatura</i>	9
MARIA DO ROSÁRIO PONTES — <i>O simbolismo do centro nas narrativas Maravilhosas (Notas introdutórias)</i>	23
MARIA DE FÁTIMA MARINHO — <i>A concepção da natureza na obra poética da Marquesa de Alorna</i>	47
FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS — <i>Filosofia da linguagem do Século XVIII</i>	59
AMÉRICO MONTEIRO — <i>As leituras heinianas de Nietzsche. Ambivalência e contradições de juízos</i>	69
MARIA JOÃO PIRES — <i>Descontinuidade do tempo e da história na pós-modernidade: breve abordagem</i>	81
CARLOS AZEVEDO — <i>Emerson revisitado: Ralph Ellison, Invisible Man e a tradição americana</i>	91
MARIA JOÃO REYNAUD — <i>Raul Brandão e o expressionismo literário (Notas para uma leitura de A Farsa)</i>	111
JOANA MATOS FRIAS — <i>Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático</i>	125
SERGE ABRAMOVICI — <i>L'Autre est un Je</i>	143

Linguística

AURÉLIA MERLAN — <i>Sobre as chamadas “perífrases verbais paratáticas” do tipo «pegar e + V₂» nas línguas românicas (com referência especial ao português e ao romeno)</i>	159
---	-----

Trabalhos de Alunos

PEDRO EIRAS — <i>Gérard Genette: a escrita de Figures IV</i>	209
JORGE MIGUEL SILVA — <i>Hemingway e Biron: um percurso donjuanesco em The Sun Also Rises</i>	219
FRANCISCO SARAIVA FINO — <i>Na fábrica do mito — Algumas notas sobre a Estoria de D. Afonso I</i>	231

Varia

NICOLAS ROBERT HURST — <i>That was then, this is now: formal knowledge attainment among students of English at the Faculty of Letters, the University of Porto</i>	249
JORGE A. OSÓRIO — <i>Viagem ao mundo das notas na F.L.U.P. — 1.ª época de 1996-1997</i>	263

Recensões	295
Summaries	315
Notícias	321
Dissertações	327

LINGÜÍSTICA

O LUGAR DA LITERATURA *

No nosso fim de século, há um espectro que paira sobre a criação literária e que constitui a sua última ameaça: a morte da literatura, proclamada por autores como Alvin Kernan num livro de princípios desta década explicitamente intitulado *The Death of Literature*.¹ Nestes últimos dois séculos, marcados por tantos fins — de Deus, do sujeito, do autor, da arte, da história —, a literatura dificilmente poderia escapar a esta prolixa fúria necrófila. De tão anunciadas e ciclicamente suspensas ou adiadas, estas mortes irrompem na nossa contemporaneidade como uma espécie de pré-requiem que alguns vão escrevendo sobre a arte das palavras, esquecendo que a poesia, a literatura e a arte em geral nasceram desde sempre ameaçadas.

Sabemos que Platão se preocupava com o lugar da poesia na cidade. Tratava-se da questão do poder e encantamento que “a arte de imitar” exercia sobre os homens, atraindo-os para o falso e desviando-os da razão: “Era a este ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro”.² Em rigor, o lugar que Platão reservava à poesia não se encontrava na cidade, mas sim onde ela mais facilmente pudesse ser neutralizada. Em finais do século XX, a poesia não será reconhecida como ameaça, até porque, verdadeiramente, ela já não está na cidade. Mas devemos continuar a testar o lugar da poesia ou da literatura, em confronto com um mundo que, numa indiferenciação gene-

* Texto da comunicação apresentada no colóquio “Língua, Literatura e Cultura: Ensino e aprendizagem no final do século XX”, organizado pelo Departamento de Línguas, Literaturas e Tradução da Universidade Autónoma de Lisboa (3-4 de Novembro de 1998).

¹ KERNAN, Alvin — *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press, 1990.

² PLATÃO — *A República*, introdução, tradução e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.468 (Livro X, 603 a-b).

realizada, agora as quer expulsar em nome da ciência que se transmite e do espaço em que esta transmissão tem lugar: um cenário contaminado pela vocação totalitária da imagem, pelo reino do audiovisual, da telecomunicação e da informática, pela dispensa da palavra escrita ou pelo seu registo em suporte magnético. A própria leitura pode evoluir mas no fundo permanece sempre o que foi: o contacto do leitor com o texto. Esta circunstância não vai mudar, o que muda são as formas como esse acto acontece.

Parece indefensável, contudo, ver no clima utilitarista que nos cerca a causa única da ameaça ao lugar que a literatura deve ocupar. De resto, também os próprios livros estiveram desde sempre postos em risco por aquela imensa maioria de pessoas que não lê, bem como por aqueles autores que se colocam ao serviço da indústria do livro, cuja lógica conduz à irrelevância estética e literária dos respectivos produtos. Concomitantemente, a irrelevância social e cultural torna-se inevitável, gerada num processo em que o criador se exclui da corrente de uma tradição literária para se transformar em cúmplice do avanço sobre a literatura das recentes tecnologias da distração e dos meios de comunicação social: é por aqui que se canaliza a percepção global das relações humanas na sua moldura mais espectacular, aplicando-se ao mundo das ideias as conveniências exploradoras das respectivas modas. É que o universo produzido pelos “mass media” já não tem a aparência de uma esfera pública; é constituído por consumidores e não por um público. Sem que tudo isso nos faça esquecer uma outra ameaça: a produção encadeada de livros sobre livros, a sobreposição das leituras do real à realidade propriamente dita.

Parafrazeando a questão que Hölderlin já nos inícios do século XIX formulava e que ainda hoje se coloca, podemos perguntar: “Para quê a literatura em tempo de indigência?”.³ Porque é de indigência que temos de falar quando ensaiamos a definição do clima literário contemporâneo como sendo essencialmente constituído pela ignorância dentro da qual vivem os actuais consumidores e criadores de obras literárias, quando pensamos no lugar e na ensinabilidade da literatura nas universidades, quando queremos saber da utilidade do inútil que a literatura pode ser. Para W. H. Auden, “poetry makes nothing happen”⁴; para outro poeta, T. S. Eliot, um dos grandes inovadores

³ Na elegia “Brot und Wein”, a referência de Hölderlin é aos Poetas: “[...] wozu Dichter in dürftiger Zeit.” Cf. HÖLDERLIN — *Poemas*, Prefácio, Selecção e Tradução de Paulo Quintela, Lisboa, Relógio D’Água, 1991, p.260.

⁴ AUDEN, W. H. — “In Memory of W. B. Yeats” (1939), in *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1991 [1976], p.248.

naquele período ímpar da criação literária no Ocidente que ocupou os primeiros vinte e cinco anos do nosso século, “the question of whether the poet is using his poetry to advocate or attack a social attitude does not matter”.⁵

Também aqui Auden e Eliot escrevem verdades. Por um lado, nenhum criador literário escapa ao real, e este parece mais directamente ligado a funcionamentos económicos, sociais e políticos do que afectado pela literatura; por outro lado, se transportarmos para a condição do literário em geral o que os dois autores citados nos dizem sobre a poesia, descobriremos que aquilo em que a literatura normalmente se converte não tem qualquer importância: a literatura como instituição, como manobra social ou como aquilo a que se convencionou chamar literatura de emprego, legitimada pelas universidades. É que a universidade raramente se afirma como espaço de cultura: ela é, maioritariamente, emprego ou trânsito para o mercado. O ímpeto dominante dos que escolhem aquilo a que chamamos *Letras* não está marcado por preocupações de foro humanístico ou pelo gosto da leitura, mas sim pelo estudo das línguas como um fim em si mesmo, activado pela ânsia de um futuro emprego para “agentes de ensino”. Daí que a literatura seja entendida nas universidades como uma tarefa, uma condenação, uma burocracia de leitura.

Os antropólogos contemporâneos, entre eles Marc Augé, colocam em evidência a distinção entre os lugares e os não-lugares, caracterizando alguma sobremodernidade (ou, se preferirmos, pós-modernidade) por uma predominância dos não-lugares, isto é, dos locais que servem apenas para que alguma coisa se passe e nada aconteça, a não ser o anonimato ou desidentificação dessa mesma passagem. Os exemplos são reveladores: auto-estradas, supermercados, aeroportos. Os não-lugares denunciam um estado de solidão radical que paralisa a busca de sentido transformando-o em consumo de informações. Nesse espaço, imbuído de um mero valor de troca, os indivíduos não se relacionam entre si, nem com a história, mas apenas com textos para o vazio que lhes fornecem o modo de usar a informação e o comentário. O verdadeiro lugar “pode definir-se como identitário, relacional e histórico”,⁶ uma zona onde se adensa a resistência à ignorância e ao simplismo indigente que nos rodeia. Se a universidade não quiser resvalar inapelavelmente para uma

⁵ ELIOT, T. S. — “The Social Function of Poetry” (1945), in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1969 [1957], p. 17.

⁶ AUGÉ, Marc — *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, trad. Lúcia Mucznik, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994, p.83.

configuração de não-lugar, anuladora da dimensão individual do humano, só lhe resta converter o excesso de não-lugares que a afectam num lugar de conhecimento insubstituível do homem e do mundo e contrariar a fabricação do “homem médio”, um tipo de produto normalizado definido como utente.

A incultura contemporânea é, em parte, consequência imediata do “curriculum” médio vigente nas nossas universidades, o qual produz diplomados com um apenas vago conhecimento das grandes linhas de continuidade e ruptura que desenham a tradição literária ocidental. Mas o chamado “ensino da literatura” deve continuar a ser reivindicado no quadro mais geral da afirmação daquilo que, apesar de tudo, ainda é conhecido por *humanidades*, entendidas estas na linha de um Robert Scholes:

The humanities may be defined as those disciplines primarily devoted to the study of texts. As the physical sciences concentrate on the study of natural phenomena, and the social sciences on the behavior of sentient creatures, the humanities are connected by their common interest in communicative objects, or texts. Human beings are text-producing animals, and those disciplines called ‘humanities’ are primarily engaged in the analysis, interpretation, evaluation, and production of texts.⁷

Scholes aborda a situação da interpretação literária no início dos anos oitenta, “taking the literary text as representative of all the texts studied by humanists”.⁸ Mas há quem veja o ensino da literatura envolto em paradoxos e ambivalências: é o caso de Northrop Frye. Em *The Stubborn Structure*, concretamente no capítulo “Criticism, Visible and Invisible”, este autor desenvolve uma linha de raciocínio em função da qual conclui que, a um determinado nível, a literatura não pode ser ensinada. Frye envia a Platão e à sua obra *A República*, ao mesmo tempo que distingue entre o conhecimento *das* coisas (o nível do *nous*) e o conhecimento *sobre* as coisas (o nível da *dianoia*). Este último é o limite da ensinabilidade, ou seja, tudo aquilo que pode ser ensinado *acerca* da literatura e que possibilita a aprendizagem de um corpo

⁷ SCHOLES, Robert — *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 1. Scholes acrescenta: “The interpretive skills shown by the best students of artistic texts involve tacit and intuitive procedures which have proved highly resistant to systematization and hence difficult to transmit in any direct and formal way. Yet they lie at the center of humanistic study because the artistic text is (by cultural definition) the most valuable text, for its own sake, produced by any human culture, and therefore the text that encourages or requires the most study and interpretation” (pp. 1-2).

⁸ *Idem*, p. 2.

objectivo de factos. O conhecimento *das* coisas, na medida em que implica uma identidade essencial entre sujeito e objecto — e por existir num patamar em que a intuição é determinante — não pode ser ensinado. De facto, a intuição, a sensibilidade e o gosto não se ensinam, educam-se, do mesmo modo que não é ensinável aquela actividade de extrema partilha e atenção que a tarefa da criação literária deve ser enquanto pacto absoluto com o real. Regressemos a Frye:

Teaching literature is impossible; that is why it is difficult. Yet it must be tried, tried constantly and indefatigably, and placed at the centre of the whole educational process, for at every level the understanding of words is as urgent and crucial a necessity as it is on its lowest level of learning to read and write.⁹

A literatura não se confunde com a soma dos textos escritos existentes. A especificidade literária remete para um discurso depositário da memória da palavra, para um espaço pleno de uma significação inteira. O lugar da literatura no nosso ensino é impensável se não nos aproximarmos cada vez mais de hipóteses de utilização da criação literária como forma de transmissão de valores, sejam eles linguísticos ou morais. Os estudantes de literatura podem assim adquirir a noção da importância das palavras e dos efeitos que elas têm, entender que o essencial dessa processualidade se joga em matizes subtis na organização dessas mesmas palavras.

Há uma definição que encontramos em Ezra Pound: “Literature is language charged with meaning. Great Literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree”.¹⁰ Do que aqui se trata é de eficácia e de economia, no sentido etimológico do termo: apuramento da concisão e da melhor transmissão da energia e do poder que as palavras guardam. Esse poder é o da evocação imaginativa, transmitido pelo discurso através da comunicação oral e escrita (através da sua capacidade intrínseca e única de representação), poder de criar um mundo, de levantar questões sem as resolver. O real é evocado através de uma determinada arrumação do discurso que revela saberes e prazeres e que, no seu carácter necessariamente polissémico, é meio peculiar de comunicação intersubjectiva.

⁹ FRYE, Northrop — *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, London, Methuen, 1974 [1970], p.84. Para um melhor entendimento da problemática em questão, ver especialmente o capítulo 6 da 1ª parte (“Criticism, Visible and Invisible”), pp. 74-89.

¹⁰ POUND, Ezra — *ABC of Reading*, London, Faber and Faber, 1973 [1951], p. 28.

Em cada época, a literatura que informa e persuade desvela a sua própria “utilidade” na importância da sua diferença em relação a todos os outros sistemas sociais, antropológicos e culturais. Na literatura existe muito do problema do saber, do poder e do prazer que constituem o cerne da inquietação faustiana. Mas antes de ter qualquer função a literatura *é*, tem um lugar. Este também está na ‘universidade enquanto desejável espaço de estudo e compreensão da criação literária e enquanto zona de circulação de um saber acerca da literatura, contra a corrente dos sábios da narratividade que a procuram reduzir a uma ciência e que afastam a obra literária da experiência no real, transformando-a em corpo rígido e inerte, pronto a ser autopsiado segundo categorias técnicas e conceptuais pretensamente objectivas.

Se existe um lugar, há que saber o lugar de cada um. Na situação actual da normalização e degradação do discurso público — que mais não é do que a consequência de uma generalizada desertificação estética, literária e ética —, todo o professor de literatura se interroga acerca do sentido que poderá ter ensinar a sua disciplina, mesmo sabendo de antemão que esse ensino existe porque há procura. A qual resulta, em primeiro lugar, de obrigatoriedades curriculares; em plano secundário, de uma qualquer vocação, curiosidade ou apetência; de forma avulsa, resulta ainda da necessidade de resposta a um real prosaico, eventualmente na esteira da ideia romântica de superação de que o nosso século ainda é herdeiro. É assim possível encontrar no acesso aos textos literários uma ajuda para a compreensão do mundo e descobrir na utilização da literatura um instrumento de medição da humanidade. Mas é o *sentido* do ensino da literatura que, mais ou menos persistentemente, desassossega quem a ele se dedica. Tal interrogação não se constitui como mero exercício retórico, mas sim como consciência de uma marginalização evidente no enquadramento mais amplo de toda a universidade, onde a existência de estudos literários vai sendo tolerada numa atitude de paternalismo institucional e orçamental, face à aposta cada vez mais vertiginosa no aprimoramento tecnológico.

O professor de literatura ou de *humanidades* corre o risco de ser olhado como o sem-abrigo das universidades, ou até da própria sociedade, do próprio real. O cumprimento da vocação das Faculdades de Letras e das instituições dedicadas ao estudo das Ciências Humanas e Sociais, enquanto centros de saber e de pergunta pelo saber, é contributo inestimável para a difusão de níveis da cultura mais elevados, mas também para a definição do papel do homem moderno e contemporâneo, tal como hoje o queremos conceber e desejar. Ao professor de literatura cabe levar os estudantes à informação antes

da formação e ensinar-lhes a necessidade do conhecimento de uma das humanidades fundamentais para que possam experimentar e reflectir sobre o que é (ou pode ser) ler, escrever, ouvir, dialogar, investigar — no fundo, aprender.

A aprendibilidade da literatura varia em função do empenhamento de quem a estuda ao nível dos raciocínio indutivo e dedutivo, mas também ao nível da imaginação e do grau de convívio com o texto literário. Mas se os estudantes tendem a rejeitar programas exclusivamente de poesia é porque, numa extensão das palavras de Auden atrás citadas, acreditam que em poesia não se aprende nada. Esquecem que essa “inutilidade” traduz as reais insuficiências do nosso saber e evidencia as incapacidades ou inquietações que sobressaltam o homem enquanto ser-no-mundo, incluindo quem ensina e aprende humanidades numa sala de aula: sabemos muito pouco de nós e do mundo e nem tudo está alguma vez dito. O lugar da literatura esvaziar-se-á irremediavelmente se não assumirmos a importância do ‘inútil’ que rotula, para as imperantes maiorias incultas, toda essa tarefa de criação à volta das palavras. Não só é possível como sobretudo é necessário que o ensino da literatura possa ser exercido por um projecto que Northrop Frye já havia anunciado: “[...] all teaching of literature [...] must point beyond itself, and cannot get to where it is pointing”.¹¹

Quando pensa a sua acção e o seu lugar, o professor de literatura não pode nunca evitar a urgência de transitar das intenções para os actos. Consideremos, a título de exemplo, o caso da literatura americana: assisté ao professor contrariar Walt Whitman, o bardo da América, e reconhecer que não é imenso nem contém multidões. No reduzido período que lhe é dado para a sua disciplina, esse docente tem de cometer o acto difícil de elaborar um programa, a partir do qual, em breves meses, se lhe imporá o não mais fácil desafio de se orientar e orientar os outros nesses lugares ambivalentes e vacilantes que são os de uma literatura por definição “moderna, recente e internacional”.¹²

Não há nenhum método universal susceptível de apreender o literário. Além disso, qualquer reflexão sobre opções programáticas é sempre um acto posterior, secundário, do mesmo modo que qualquer esforço de racionalização

¹¹ FRYE, Northrop — *Op. Cit.*, p.77.

¹² Cf. RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm — *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London/New York, Routledge, 1991, p. 13.

e teorização é, no sentido avançado por Lausberg, caracteristicamente partidário.¹³ A possibilidade que aqui vai ser ensaiada não é a da oferta de um modelo de ensino para a literatura americana, receituário que seria grosseiro e, como tal, condenado ao fracasso. Trata-se apenas de uma hipótese que releva do que atrás ficou dito, de escolhas tão limitadas como quaisquer outras e de alguns acasos. Afigura-se estimulante abordar a literatura americana a partir de um dos seus autores contemporâneos mais inventivos e, significativamente, o mais movido pelo acaso: Paul Auster. Estamos a falar de um projecto com alguns pontos de contacto com o de Alan Nadel em *Invisible Criticism: Ralph Ellison and the American Canon*,¹⁴ no que este livro, com um título evocador de Frye,¹⁵ assume como tese nuclear: um romance de inícios dos anos 50 — *Invisible Man* — constitui um subtexto de alusões que questionam acepções tradicionais do cânone literário americano. Nadel reinterpreta e reavalia os ensaios de Ralph Waldo Emerson, bem como obras de Herman Melville (“Benito Cereno”) e de Mark Twain (*The Adventures of Huckleberry Finn*), procedendo a uma leitura intertextual comprovativa de paralelismos complexos com o romance de Ellison. São consideradas as alusões dessa ficção narrativa a Whitman, Eliot, Joyce e ao Novo Testamento; é também utilizado o pensamento de Michel Foucault e são discutidos dois campos da crítica americana: o *Progressive Criticism*, representado por Lewis Mumford ou Van Wyck Brooks, e o *New Criticism*, representado por John Crowe Ransom, Allen Tate e Cleanth Brooks. Nadel busca as razões que levaram à exclusão do negro do cânone literário americano e demonstra como uma leitura intertextual refina a atitude crítica. No fundo, porém, o autor está a chamar atenção para o modo como os leitores vêem a literatura e para as circunstâncias em que um texto rico em alusões pode alterar a tradição em que está inscrito.

Paul Auster é ponto de partida consequente numa primeira aula de Literatura Americana porque para ele a América, mais do que uma construção social é discurso literário, com o real em pano de fundo. Auster evoca escritores americanos canónicos numa obra de 1987 que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos comenta: “*The New York Trilogy* is, in the end, not so much

¹³ No sentido atribuído por LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

¹⁴ NADEL, Alan — *Invisible Criticism: Ralph Ellison and the American Canon*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988.

¹⁵ Cf. nota 9.

a parody of as an embracing of and a charmingly ironic tribute to the American literary tradition and cultural myths”.¹⁶ Desses mitos, um dos mais celebrados é o de “city upon a hill”, proclamado pelo dirigente puritano John Winthrop em 1630, num sermão — “A Modell of Christian Charity” — que é um dos discursos políticos mais influentes de toda a história da humanidade e texto fundador da América,¹⁷ um mito que é revisitado em “City of Glass”, a primeira parte da trilogia. As teses fundamentais da personagem Stillman — pai, desenvolvidas no “seu” livro *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World*, assentam na convicção de que os americanos são o povo eleito:

From the very beginning, according to Stillman, the discovery of the New World was the quickening impulse of utopian thought, the spark that gave hope to the perfectibility of human life — from Thomas More’s book of 1516 to Gerónimo de Mendieta’s prophecy, some years later, that America would become na ideal theocratic state, a veritable City of God.¹⁸

Será no Novo Mundo que os puritanos escreverão a História: “For surely it was the Puritans, God’s newly chosen people, who held the destiny of mankind in their hands”.¹⁹ Não deixa de ser significativo que esta visão se desdobre a partir de um fictício Henry Dark, o *alter ego* puritano de Stillman, que partira para a América em 1675. No panfleto que terá redigido — *The New Babel* — Dark apela à refundação do paraíso no Novo Mundo, acto por ele vinculado à reconstrução da Torre de Babel, essa cujas letras Stillman desenhará com os seus passos ao deambular pela cidade. Este novo Adão que renomeia as coisas para restaurar o sentido primeiro das palavras²⁰ acredita na sua demanda porque entende a América como utopia realizada e actuali-

¹⁶ SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — “‘Plagiarism in Praise’: Paul Auster and Melville”, in ALVES, Teresa Ferreira de Almeida; CID, Teresa (coord.) — *Colóquio Herman Melville*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, pp. 114-15.

¹⁷ Cf. SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — “‘The City upon a Hill’: Destino e missão na Literatura Americana”, in *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 383.

¹⁸ AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 1987, p. 42.

¹⁹ *Idem*, p. 48.

²⁰ Cf. AUSTER, Paul — “New York Babel”, in *The Art of Hunger: Essays; Prefaces; Interviews*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992, pp.26-34. Trata-se de um ensaio onde é discutido Louis Wolfson e o seu livro *Le Schizo et les Langues*. Tal como Stillman, Wolfson quer prescindir de uma língua e inventar outra.

zada: “Columbus was a genius. He sought paradise and discovered the New World. It is still not too late for it to become paradise”.²¹

Se a invenção da América (de novos mundos) pressupõe a invenção de uma linguagem nova — não necessariamente a linguagem pura, natural que a esquizofrenia de Stillman vislumbra —, tal facto significa o desejo de uma independência literária e cultural que os autores clássicos do século XIX irão profetizar e assumir: lembremos o Emerson arrebatado de “The American Scholar” ou o Melville mitificante de *White-Jacket*. É de resto Emerson quem implicitamente antecede Stillman-pai. Ao testemunhar o que acredita ser o esgotamento da arte sua contemporânea, Emerson identifica uma degradação da linguagem que marca presença em *The New York Trilogy*: “As we go back in history, language becomes more picturesque, until its infancy, when it is all poetry; or all spiritual facts are represented by natural symbols”.²² A ideia da linguagem como “fossil poetry” fica explicada no ensaio “The Poet”. O poeta emersoniano — “the Namer or Language-maker” — é capaz de um acto de nomeação adâmica: “[...] the poet names the thing because he sees it, or comes one step nearer to it than any other”.²³

Ao permitir ler os “factos” e os “símbolos” que desde a primeira cidade americana — a cidade de Deus — chegam ao paradigma da megalópolis contemporânea que Nova Iorque é, o texto de Auster recupera aquela ideia primeira de ‘América’ que os puritanos legitimaram na Bíblia. Sem o entendimento dessa ideia e dos seus pressupostos mítico-culturais é reconhecida-mente incompleto qualquer estudo da literatura americana. Por outro lado, a leitura de *The New York Trilogy* exige a análise das grandes continuidades e descontinuidades, no campo da poesia e da ficção narrativa, que possibilitaram a independência da criação literária americana e a sua afirmação em meados do século XIX na chamada *American Renaissance*, período balizado pelos ensaios “Nature” (1836) e “The American Scholar” (1837), de Emerson, e pelo início da Guerra Civil em 1861. São dessa época marcante os autores reconsiderados em sucessivos cruzamentos — Thoreau, Poe, Whitman, Hawthorne, Melville — cujas obras terão inevitavelmente de ser ponderadas

²¹ AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, p.82.

²² EMERSON, Ralph Waldo — “Nature”, in ATKINSON, Brooks (ed.) — *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 1950, p.16. Trata-se de um passo, no referido ensaio, do capítulo *Language* (pp.14-20).

²³ EMERSON, Ralph Waldo — “The Poet”, in ATKINSON, Brooks (ed.) — *Op. cit.*, pp. 329-30.

numa perspectiva de tradição e ruptura, em articulação intertextual com as histórias de Auster.²⁴ O narrador austeriano propõe-nos um pacto de leitura do romance que consiste na sua consideração dentro da tradição literária americana e no aprofundamento de vários nexos intertextuais identificáveis. É o caso da intersecção de *The New York Trilogy* com “Bartleby, The Scrivener”, conto melvilleano apenas evocado em “City of Glass” mas redistribuído nas outras duas histórias da trilogia. Ou o contraste do enclausuramento de Bartleby com a imagem de Thoreau vivendo na floresta, a par das referências a *Walden* em “Ghosts”. Sendo certo que Bartleby é qualificado como “ghost”²⁵ e que em Auster o escritor é definido como fantasma,²⁶ Melville é fantasma tutelar na trilogia.²⁷

Na conversa sobre literatura que Black mantém com Blue (disfarçado de Jimmy Rose), Whitman é convocado para de seguida dar lugar a Hawthorne, “a good friend of Thoreau’s, and probably the first real writer America ever had”; “another ghost”.²⁸ Hawthorne, de resto, aparecerá como ponto inicial da cadeia de intertextualidades e da leitura do cânone desencadeadas por Auster, que partilhava com o autor oitocentista um princípio de não-certeza sobre as coisas ou a linguagem, bem como uma mesma preocupação em colocar questões mais do que em avançar respostas. A uma das personagens nucleares de “The Locked Room” é atribuído o nome Fanshawe, título do primeiro romance de Hawthorne; há ainda a referência a “Wakefield”, conto que Auster decalca no plano temático e no plano da cons-

²⁴ Ver SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — “‘Plagiarism in Praise’: Paul Auster and Melville”, *op. cit.*, pp. 111-122.

²⁵ Cf. MELVILLE, Herman — “Bartleby”, in BEAVER, Harold (ed.), *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1976, pp.74, 90: “Like a very ghost, [...] he appeared at the entrance of his hermitage”; “[...] what does conscience say I *should* do with this man, or, rather, ghost”.

²⁶ AUSTER, Paul — *The New York Yrilogy*, p. 175.

²⁷ Cf. CHÉNETIER, Marc — “Paul Auster’s Pseudonymous World”, in BARONE, Dennis (ed.) — *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 40: “As for Melville, he is everywhere: first, because he provides the patronyms of characters that are fictitious in the second degree; second, because an ironical ‘Call me Redburn’ comes to relay, in a letter from Fanshawe to his sister Ellen [...], the recurrent use of the ‘let’s suppose’, or ‘let’s say’ which, under the invocation of Ishmael, the wanderer, factorizes uncertainty; third and most important, because of the obstinate walls on which characters more than a little reminiscent of Bartleby attempt, as full-fledged scribes themselves, to read or inscribe the signs of their identity and of their obscure desire”.

²⁸ AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, p.175.

trução da narrativa, dívida literária que se reflecte nas errâncias de Quinn ou Blue. Mas a errância por si só não leva a lugar algum. Apenas revela a identidade metamórfica das personagens de *The New York Trilogy*, seres descentrados que, ao percorrer as ruas da cidade, se vão confrontando com os duplos de si mesmos. Auster vai buscar antecedentes para o apagamento e fulguração de identidades em contexto urbano à escrita de Edgar Allan Poe. Um dos exemplos dá-se a conhecer na manipulação austeriana de um nome — William Wilson — que é título de conto antes da sua conversão em mais uma identidade; uma outra matriz é detectável na presença subliminal de “The Man of the Crowd”, conto que, na sua brevidade, concentra motivos que virão a ser cruciais para a literatura da cidade. Simultaneamente é integrado na literatura americana o tema da cidade como texto — que não se deixa ler facilmente. Chénétier acrescenta: “Dupin, ‘The Pit and the Pendulum’, ‘El Araf’, ‘Eureka’: Poe’s works underpin a creation which carries us ever forward toward the dissolution of signs and the great white empty spaces of the end of *The Narrative of Arthur Gordon Pym*”.²⁹ Da dissolução de signos e de grandes espaços brancos e vazios trata igualmente *The New York Trilogy*.

A partir de um romance dos anos 80 o leitor é assim aliciado para um protocolo de leitura que, partindo do encontro com autores americanos clássicos, atinge a rede de intertextualidades frequentemente estabelecida para programas da escrita americana contemporânea. Neste espaço literário, qualquer estudioso fica habilitado a perscrutar simetrias e desvios de Auster em relação a escritores do seu tempo. Don DeLillo e Toby Olson exigem esse tipo de confronto — são figuras que ajudam a reordenar a paisagem literária americana, mudando os caminhos, os locais e a orientação de quem nela busca a possibilidade de uma leitura *outra* e *única* do real que só a literatura pode oferecer, evocar e contar. E como diz Robert Creeley, a escrita de Auster revela uma preocupação: “with the possibilities of *telling*, of making a de facto ‘reality’ which can meld with the reality we otherwise know”.³⁰

Todos estes exercícios de leitura promovem o conhecimento das circunstâncias individuais e sociais da criação e da utilização literárias. Fica suscitada a consideração da própria obra literária como um texto capaz de exprimir as ideias e as sensibilidades particulares de cada época — “[...] the

²⁹ CHÉNÉTIER, Marc — *Op. cit.*, p.40.

³⁰ CREELEY, Robert — “Austerities”, in *Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994), p.35.

experience of each new age requires a new confession” —,³¹ seja ela o renascimento (ou nascimento?³²) americano ou aquele período de complexa catalogação que nos habituamos a conhecer como pós-moderno. No diálogo entre personagens — por exemplo Black e Blue em “Ghosts” — encontramos os temas dominantes da literatura americana do século XIX, passíveis de prolongamento para a nossa contemporaneidade.

Auster, neste seu discurso sobre a tarefa da criação literária, povoa a sua ficção com escritores que se debruçam sobre a função e o valor da linguagem, o que permite ao leitor estabelecer laços com outras séries culturais, nomeadamente a filosofia. Por outro lado, o estatuto do escritor em *The New York Trilogy*, embora mais identificado como o de um peculiar detective que investiga a linguagem, a escrita e a história (e que se está a investigar a si próprio), é intencionalmente permutável com o das personagens e do leitor, a ponto de uma personagem/escritor se chamar ‘Paul Auster’. Este é um *outro* que participa na dança de máscaras, duplos, pseudónimos, anonimato e auto-exclusão em que as personagens da trilogia são envolvidas: o autor expõe-se nos traços de uma escrita múltipla que apela à decifração.

A ficção de Auster é o outro tornado verosimilhança. Em função de uma herança cultural portadora de referentes inventados ou imaginados, Auster ‘ensina’ a pensar, a imaginar e a atribuir à literatura a função de explorar a textura da vida actual como um texto em incessante mutação. Como afirma o narrador anónimo da última parte da trilogia (“The Locked Room”): “I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it is in the struggle”.³³

Como se sabe, qualquer história também *está* nas palavras. Mas a história do lugar da literatura, para além de tudo, está numa luta sempre a cumprir. Na sua errância, e na das suas personagens, Auster não encontra, como Melville já não encontrara,³⁴ a Terra Prometida. O pensamento utópico

³¹ EMERSON, Ralph Waldo — “The Poet”, *Op. cit.*, p. 323.

³² Cf. RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm — *Op. cit.*, p. 95: “[...] what we are observing is actually the American Naissance”.

³³ AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, p. 294.

³⁴ Trata-se já não do Melville de *White-Jacket*, mas do céptico radical que se interroga: “Where lies the final harbor, whence we unmoor no more?”. Cf. MELVILLE, Herman — *Moby-Dick*, Harmondsworth, Penguin, 1977 [1851], p. 602. No contexto do romance e do capítulo em questão (114-“The Gilder”) a dúvida instalada quanto ao lugar do “último porto” põe em causa a eleição e a promessa americanas — Povo Eleito, Terra Prometida.

é nele pulsão e não mais do que isso, do mesmo modo que a confiança transcendentalista americana, à maneira de Whitman, já não lhe parece eficaz. Tudo o que lhe resta é literatura e, num outro registo, o cinema. Resta-lhe, acima de tudo, aquela face intuitiva que o faz partilhar os sentimentos ligados aos saberes que provêm do campo literário. A ficção narrativa de Auster, estribada no uso das palavras como conjunto das práticas de elaboração de um texto, é uma das que melhor nos leva a perceber o mundo e os valores que nos inundam ou nos fazem falta. *The Invention of Solitude*, texto fundador da sua prosa é um esboço de ‘poética’: a que, mesmo difusamente, rege as práticas literárias do autor. Aí podemos ler: “I have to invent the road with each step”; o contraponto está na segunda metade da frase: “I can never be sure of where I am.”.³⁵

Este é o limite do pessimismo de Auster. Há um desejo de conhecimento que é uma forma de inteligência, pelo que o fim da literatura seria o fim da vida inteligente no planeta. Auster tem sabido inventar para além da solidão e tem ensinado a romper com a sucessão de monólogos e não-lugares que avassalam a nossa época. Sem certezas e, dirá ele, por acaso. Mas com a convicção de que a tarefa da criação literária dura, enquanto durar o Homem, seja de que modo for. É em torno desta situação que devemos hoje continuar a cumprir o lugar da literatura e o seu destino.

Carlos Azevedo

³⁵ AUSTER, Paul — *The Invention of Solitude*, London, Faber and Faber, 1988 [1982], p. 32.

O SIMBOLISMO DO CENTRO NAS NARRATIVAS MARAVILHOSAS

(NOTAS INTRODUTÓRIAS) *

*Durante toda a vida, tem de se continuar
a aprender a viver e, o que vos espantará
ainda mais, durante toda a vida tem de se
aprender a morrer.*

SÊNECA

Era uma vez um rabino de Cracóvia chamado Eisik que, um dia, teve um sonho que o mandava ir a Praga. Aí, debaixo da ponte que leva ao palácio real, encontraria um tesouro escondido. Como o sonho se repetisse três vezes, o piedoso homem decidiu-se a partir. Uma vez chegado a Praga, deparou-se-lhe a ponte guardada dia e noite por sentinelas. O capitão dos guardas estranhou a sua presença e perguntou-lhe ao que vinha. Com toda a simplicidade, o rabino relatou-lhe o sonho recorrente, tendo o oficial reagido com gargalhadas efusivas. É que ele próprio – que, de modo algum, acreditava em sonhos – ouvira uma voz durante a noite dizendo-lhe que fosse a Cracóvia procurar um tesouro escondido em casa de um rabino cujo nome era Eisik. O tesouro encontrava-se num canto poeirento, enterrado por detrás do fogão. Como pessoa de juízo que era, nem sequer atribuíra ao sonho qualquer valor. Despediu-se o homem piedoso do capitão. Regressou a casa e, ali mesmo, por detrás do fogão, escavando, descobriu o tesouro que pôs fim à sua miséria.

À semelhança de múltiplas narrativas do folclore universal, esta história hassídica relatada pelo indianista Heinrich Zimmer ¹ permite reflectir sobre

* Esta reflexão constitui a parte inicial da análise de alguns *contos de fadas, contos populares e mitos* feita com base na simbólica do *Centro*. A segunda parte será publicada em breve.

¹ A partir dos *Khassidischen Bücher* de Martin Buber.

um dos mitos omnipresentes em todas as tradições e culturas – o mito da demanda, da peregrinação, da viagem, da “quête” – e apreender que, qualquer que seja a deambulação exterior a que o homem se entregue, ela não é mais que um substituto (quantas vezes um sucedâneo!) da verdadeira viagem interior, aquela de que falam todos os *contos, mitos e lendas*, que se encontra reproduzida nas nossas experiências oníricas e nas inúmeras actividades artísticas a que o homem se entrega. Afinal, tal como para Eisik, o rabino de Cracóvia, o verdadeiro tesouro, aquele que põe fim às nossas provações e misérias, nunca se encontra muito longe: quase sempre ele jaz nos recantos mais íntimos e poeirentos da nossa própria casa, ou seja, na interioridade do nosso ser. Descobri-lo não exige a partida para um país longínquo, a menos que isso simbolize o mergulho na imensidade do nosso coração, a descida às profundezas da nossa psique. Aí, sim: o *Centro* que fornece a vida e o calor que orientam a nossa existência, oferece essa viagem ao encontro da voz interior misteriosa que guia toda e qualquer procura.

Nas *narrativas maravilhosas*, tal encontro – do ser com o seu centro, o nó mais íntimo da sua consciência, a conquista da felicidade e harmonia supremas – conhece inúmeras metáforas: a do casamento do príncipe e da princesa, a descoberta de um tesouro perdido pelo filho mais novo do rei, a libertação do reino de um dragão ou gigante, a recuperação – pelo monarca – da saúde perdida após ter ingerido um gole do elixir da longa vida, em suma, todo o simbolismo da procura de um Graal que representa a etapa última e fundamental do encontro com o sagrado interiorizado, o mesmo é dizer, com as raízes mais profundas de cada um de nós².

² “Le Centre” est donc la zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue. Pareillement, tous les autres symboles de réalité absolue (Arbres de Vie et d’Immortalité, Fontaine de Jouvence, etc) se trouvent eux aussi en un Centre. La route menant au centre est une “route difficile” (dũrohana) et cela se vérifie à tous les niveaux du réel: circonvolutions difficiles d’un temple (...); pèlerinage aux lieux saints (...); pérégrinations pleines de dangers des expéditions héroïques de la Toison d’Or, des Pommes d’Or, de l’Herbe de Vie, etc; égarements dans le labyrinthe; difficultés de celui qui cherche le chemin vers le soi, vers le “centre” de son être, etc. Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu’il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré; de l’éphémère et de l’illusoire à la réalité et à l’éternité; de la mort à la vie; de l’homme à la divinité. L’accès au “centre” équivaut à une consécration, à une initiation; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace. In Eliade, *Mircea, Le mythe de l’éternel retour*, Paris, Ed. Idées/Gallimard, 1969, p. 30.

Para Jung e os seus discípulos, tal encontro obedece a um ritual (o processo de individuação)³ que, tendo como protagonista eleito a psique individual (na qual se plasma muito do psiquismo colectivo), conduz esta ao diálogo último com o “Si”, ou seja, a uma exigência de interioridade e intimidade onde se confundem a profundidade do indivíduo e o (re)encontro pleno com as suas origens, com a sua totalidade anímica.

Mas para o homem contemporâneo tal encontro é vivido inúmeras vezes – como desencontro: a nostalgia do paraíso, experimentada outrora como o acesso incondicional a um estado edénico, isento de rupturas e de quedas, enquanto regresso a uma época primeva – a Idade do Ouro –, tempo em que a humanidade não conhecia a morte, em que o homem compreendia a linguagem dos animais e com eles vivia em paz, em que, posta de parte qualquer necessidade de sobrevivência, os seres comungavam com a divindade num estado de beatitude e de pureza inaugurais – vive-se agora na procura desenfreada de viagens exóticas a países longínquos que, num ritmo crescente e frenético, as agências de viagens fornecem “à la carte” a todos nós que, actualmente, confundimos o elixir da imortalidade com a água poluída dos nossos mares e rios.

De uma forma breve e sucinta, iremos pois apresentar, nesta reflexão, algumas considerações em torno de um simbolismo que os homens actuais parecem querer negar ou terão esquecido – o simbolismo do *Centro* – servindo-nos para tal de certos aspectos fundamentais inseridos na psicologia analítica junguiana que teve o privilégio de desenvolver a simbólica do *Centro* enquanto descoberta do “Si-mesmo”, (re)encontro – através de uma estrutura psicológica comum a toda a humanidade – com o estado de unificação do ser, com a fonte dinâmica, princípio e meta de toda a vida psíquica, sede do equilíbrio e da maturidade ontológica do indivíduo.

Da sempiterna procura do *Principio* nos falam as figuras múltiplas que, de um modo enfático e recorrente, abundam em todas as culturas, desde as

³ Na sua obra *La Voie de la transformation* (Paris, La Fontaine de Pierre, 1980), um estudioso de Jung, Etienne Perrot, resume assim o pensamento deste a tal propósito: (...) *franchissement d'une succession de seuils qui ne vise à rien de moins qu'à une transformation de l'être (...) la démarche par laquelle l'individu sort du cadre social, collectif, pour réaliser son destin propre, individuel, dont il est prégnant.* (p. 37). E acrescenta: *Dans la seconde partie de son oeuvre, (...) l'individuation (...) est la réintégration dans l'unité primordiale et ultime, la cessation de la division, des dualités, des oppositions, comme la libération hindoue est nirdvandva (non-dualité), équivalent sémantique d'individuation.* (*ibidem*)

mais primitivas: o círculo, o quadrado, a cruz, a espiral, o labirinto, a mandala, o templo, o jardim... As valências religiosas do Centro são pois inseparáveis do espaço e da intimidade. Desde as suas manifestações rituais mais antigas que os homens tiveram sempre um cuidado extremo em fixar um lugar definitivo para nele encerrar um poder superior que nele se manifestava – Mircea Eliade falará das hierofanias, cratofanias e teofanias⁴ – ou que eles desejavam atrair para esse lugar. Tal multiplicidade de “centros”, delimitados no seu espaço quotidiano pelo homem, quer seja no plano cósmico, religioso ou social, leva-nos a compreender que ele, o Centro, manifesta assim, sem dúvida alguma, uma realidade psicológica profunda já perseguida pelos cavaleiros da Távola Redonda, na floresta de Brocéliande, antes de chegarem à visão do Cálice sagrado, talhado numa esmeralda e contendo o sangue do Redentor. Em qualquer caso, o Centro surge invariavelmente como um campo de poderes e de forças interiores graças aos quais o homem se sente protegido e ao abrigo de influências nefastas e até mesmo demoníacas. Pois é nesse espaço hierofânico, a um tempo núcleo de intimidade e de fortaleza interior, que o indivíduo entrou, desde sempre, em relação com os poderes sobrenaturais: o Centro enquanto realidade topográfica ou construção ritual⁵, viu-se antecedido pela sua percepção enquanto núcleo inicial absoluto – Princípio – em que irrompem as forças divinas que o homem experimentou, desde os primórdios, como realidade total. Fonte, raiz, germe dessa última realidade, o Centro é ao mesmo tempo o ponto mais profundo de cada ser humano, o lugar ideal de (re)encontro consigo mesmo e com o Outro. Lugar de referência ideal para a qual urge voltar, constantemente, como se toda a simbólica do Centro se desenvolvesse numa permanente tensão que

⁴ Cf. entre outras obras de Eliade, o *Tratado de História das Religiões* (Porto, Ed. Asa, 1992), sobretudo os capítulos I (*Aproximações: estrutura e morfologia do sagrado*) e o capítulo XIII (*A estrutura dos símbolos*), respectivamente pp. 25/68 e pp. 539/564.

⁵ *Si l'acte de la Création réalise le passage du non-manifesté au manifesté ou, pour parler cosmologie, du Chaos au Cosmos; si la Création dans toute l'étendue de son objet, s'est effectuée à partir d'un "centre"; si, en conséquence, toutes les variétés de l'être, de l'inanimé au vivant, ne sauraient accéder à l'existence que dans une aire sacrée par excellence, alors s'éclairent merveilleusement pour nous le symbolisme des cités sacrées ("centres du monde"), les théories géomantiques qui président à la fondation des villes, les conceptions qui justifient les rites de leur construction, affirmerá Mircea Eliade (opus cit., pp 37/38). E conclui: toute création répète l'acte cosmogonique par excellence: la Création du Monde; en conséquence, tout ce qui est fondé l'est au Centre du Monde, puisque, comme nous savons, la Création elle-même s'est effectuée à partir d'une centre. (ibidem)*

nos obriga a uma escolha que em tudo parece rejeitar um estado de esterilidade e apatia espirituais.

Não admira pois que o simbolismo do *Centro* e a procura do “Si” (do “Self”), etapa derradeira daquilo a que C. G. Jung chamou o “processo de individuação”⁶, confluam em todas as tradições na figura do *herói*⁷ que representa nos *contos*, nos *mitos* e nas *lendas*, e até mesmo no universo onírico, todo aquele que persegue o “Si-mesmo”, o nó mais íntimo da sua consciência, ou seja, a harmonia e a felicidade que dependem apenas do (re)encontro com a totalidade da psique: re-conhecimento, em suma, de que cada ser pode realizar, em si mesmo, esse paradigma do eu individuado, numa dinâmica que exige ao homem a procura de uma secreta unidade. Arquétipo universal, o *mito do herói*, omnipresente desde os tempos mais primitivos até aos tempos actuais, aponta então para o desenvolvimento, no próprio indivíduo, da consciência de si próprio – o conhecimento das suas forças e fraquezas, de forma a poder fazer face às tarefas árduas que qualquer vida supõe⁸.

⁶ Noutra obra sobre os arquétipos e o inconsciente colectivo, Jung sintetiza tal processo: *O consciente e o inconsciente não formam um todo quando um deles é suprimido e prejudicado pelo outro. Se eles têm de lutar, que seja ao menos uma luta justa, com direitos iguais para os dois lados. Ambos são aspectos da vida. A consciência deve defender a sua razão e proteger-se, e à vida caótica do inconsciente também deve ser oferecida a oportunidade de ser atendida – tanto quanto pudermos suportar. Isso significa guerra aberta e colaboração aberta ao mesmo tempo. Evidentemente, é assim que a vida humana deve ser. É o velho jogo do martelo e da bigorna: entre eles, o ferro paciente é forjado num todo indestrutível, um “indivíduo”.* (In *Archetypes and the Collective Unconscious*, pps. 521-523, citado por Whitmont, Edward, *A busca do símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1995, p. 234)

⁷ Cf. entre outros, os livros de Campbell, Joseph, *O herói de mil faces* (São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1997), de Leeming, David Adams, *Mythology, the voyage of hero* (Oxford University Press, 1988) e Jung, Emma; Von Franz, Marie-Louise, *La légende du Graal* (Paris, Albin Michel, 1988) e o excelente capítulo “Les mythes primitifs et l’homme moderne” escrito por Joseph L. Henderson e incluído em *L’homme et ses symboles. Conçu & réalisé par C. G. Jung*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1990, pp. 104-157.

⁸ A propósito do *mito do herói*, um dos mais expandidos e conhecidos (o seu potencial dramático ecoa muito antes da mitologia clássica da Grécia e de Roma e prolonga-se até aos tempos actuais onde se assiste a uma total inversão dos valores da heroicidade), Joseph L. Henderson sublinha: *Sans cesse on entend la même histoire décrivant la naissance miraculeuse, mais obscure du héros, les témoignages précoces de sa force surhumaine, son ascension rapide à la prééminence ou au pouvoir, sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation d’orgueil (hybris) et son sacrifice “héroïque” qui aboutit à sa mort.* (in *L’homme et ses symboles...*, p. 110) E acrescenta: *ce schème a un sens à la fois pour l’individu qui s’efforce de découvrir et d’affirmer sa personnalité, et pour une société tout entière, qui a besoin aussi d’établir son identité collective.* (*ibidem*)

Situar-nos-emos, num momento inicial, na contemporaneidade: e porque não ir ao encontro das reflexões que Mircea Eliade faz, no seu livro *Mitos, sonhos e mistérios*⁹, a propósito do *mito do Paraíso perdido* que, além de sobreviver nas constantes imagens da ilha paradisíaca e da paisagem edénica, nesse querer recuperar, a qualquer custo, o tempo primordial, o “illo tempore” das origens, se reflecte, e hoje com uma força excedentária, na procura desenfreada das viagens exóticas a países longínquos e insulares na esperança de assim realizarmos a felicidade suprema. Numa tentativa desesperada de “sair” do tempo presente, de “quebrar” a homogeneidade temporal, o indivíduo actual quer, a qualquer custo, reiterar a saga mítica do regresso às origens, a reintegração no Paraíso primevo, recuperar o “illud tempus” edénico, bastando para isso – pura ilusão – transformar essa nostalgia da “renovatio”, da regeneração, numa ida e volta, por exemplo, às Polinésias francesas.

Laicizada, degradada, camuflada, a imagem mítica de um tempo e espaço antes da queda é vendida bem cara pelas agências de viagens que propõem, em poucas semanas e até mesmo dias nada mais nada menos do que a experiência do *Centro*¹⁰, nessa sensação fugaz de transcendência pela evasão e pela revisitação falaciosa de um comportamento mitológico: (...) *“para a grande maioria dos indivíduos que não participam numa experiência religiosa autêntica, o comportamento mítico deixa-se decifrar, mais do que na actividade inconsciente das suas psiques (sonhos, fantasias, nostalgias, etc.), nas suas distrações. É o mesmo que dizer que a “Queda no tempo” se confunde com a dessacralização do trabalho e a mecanização da existência que a ela se segue; que ela implica uma perda camuflada da liberdade - a única evasão possível à escala colectiva é a distração”*¹¹.

⁹ Eliade, Mircea – *Mitos, sonhos e mistérios*, Lisboa, Ed. 70/Perspectivas do homem, 1989.

¹⁰ Será interessante sublinhar que, nesta procura desenfreada da experiência e da experimentação do “centro”, o homem actual talvez também participe dessa necessidade de (re)encontrar um dos arquétipos mais poderosos da intimidade, plasmada, neste caso concreto, na primazia concedida a uma infra-estrutura edénica que é, antes de mais, refúgio de contornos ginecológicos e uterinos. Gilbert Durand di-lo-á da seguinte forma: (...) *le centre est nombril, omphalos, du monde. (...) Ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture: îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. (...) Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité fémininoïde.* In *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ed. Dunod, 1992, p. 281.

¹¹ Eliade, Mircea – *Mitos, sonhos e mistérios*..., pp. 25-26.

É esta distinção radical de regime ontológico entre a vivência do mito pelas tradições e culturas anteriores à nossa e a forma degradada, obscurecida, como as figuras e os eventos mitológicos são vividos na actualidade, que nos leva a ver no mitologema da ilha paradisíaca, das paisagens tropicais, – ao qual se associa, por exemplo, o mito do bom selvagem que os séculos XVI e XVII inventam, numa revalorização, nitidamente laicizada, do mito do Paraíso perdido e dos seus habitantes nos tempos fabulosos da Idade do Ouro – uma tentativa patética de recuperar, para a nossa sociedade, os valores da *Origem*, do *Princípio*, em suma, do *Centro*¹².

As alternativas parecem não existir: ou se vive, de forma efémera e transitória, os arquétipos da inocência, da beatitude espiritual do homem antes da queda, da pureza e da liberdade no seio de uma Natureza maternal e pródiga, fecundada por forças transcendentais que alimentam o Cosmos e que perpetuamente o geram, em bondade, felicidade e perfeição – e assim nos contentamos com as mini-férias nas Bahamas ou nas Seychelles – ou então paramos para pensar o porquê desse consumo desenfreado de viagens e distrações em que a época actual é exímia e que, paradoxalmente, emerge em conjunto com dois sentimentos predominantes, a nível individual e colectivo: a ansiedade e melancolia. É interessante e pungente ver um homem que está cada vez mais longe de si mesmo – tiranizado pelo hedonismo, pelo materialismo, pela desumanização, pela permissividade, pelo consumismo, pela massificação, pelo erotismo “à la carte”, pelo narcisismo e pelo niilismo – ir procurar, cada vez mais, nas praias da Ásia ou Oceânia, nas montanhas dos Andes e dos Himalaias, essa mesma posse de si mesmo, numa derradeira alternativa ao nada, ao vazio, ao desconcerto que acarreta toda a perda de sentido para a Vida.

Adiando a reflexão sobre si mesmo, sobre o que realmente é e quer, incapacitado de elaborar um projecto coerente de vida, *envolvido num ritmo trepidante e, por vezes, pouco produtivo*, como sugere Enrique Rojas, catedrático de Psiquiatria na Universidade de Madrid, “o homem de hoje esquece-

¹² *Ibidem*, p. 30: *Esse bom selvagem que se equiparava aos modelos da Antiguidade Clássica e mesmo do meio bíblico era um velho conhecido. A imagem mítica de um “homem natural”, para além da história e da civilização, nunca tinha sido apagada. Durante a Idade Média fundiu-se com o Paraíso terrestre que tentou tantos navegadores à aventura. A lembrança da Idade de Ouro fora uma ideia fixa na Antiguidade desde Hesíodo e Horácio divisava já entre os bárbaros a pureza da vida patriarcal (Odes, II, 24, 12-29). E ao persistir em todas as utopias e ideologias ocidentais até Jean-Jacques Rousseau, tal mito demonstra bem que o inconsciente ocidental nunca renunciou ao velho sonho de redescobrir a condição edénica, condição do homem centrado.*

-se do motivo por que faz o que faz, e actua movido principalmente por circunstâncias que vão surgindo. Como se o urgente, por ser urgente, fosse mais importante do que o que é realmente importante; como se o seu tempo tivesse menos valor do que as coisas, quando o seu tempo é, realmente, a sua própria vida; como se o material e o externo fossem mais importantes do que o espiritual e o íntimo”¹³.

O espiritual e o íntimo! Mas urbana, técnica e profundamente unilateral, a nossa sociedade é, sob múltiplos aspectos, profundamente esquizofrénica e, a maior parte das vezes, não é o indivíduo que está doente mas o conjunto de uma civilização que deliberadamente ignora as necessidades mais evidentes e naturais da psique humana. O caos intelectual e espiritual que se agrava coloca-nos perante uma tarefa similar à dos trabalhos de Hércules: cada um de nós deve procurar, pelos próprios meios, o seu *Centro*, o seu “deus” (ou o seu *Princípio*). Tal como Heidegger o proclamou numa brilhante comunicação, o homem deve, a partir de agora, fazer ele próprio a experiência da “abertura”. Tal necessidade, sentida de forma difusa por muitos, parece querer fechar uma era do espírito ocidental que fora iniciada com Platão e que sugere o regresso a uma forma de pensamento próxima dos filósofos gregos anteriores a Sócrates (aos quais se dava o nome de “físicos”) e para quem o interior e o exterior nunca estavam dissociados: procuravam compreender o homem não através de conceitos, mas utilizando imagens e meditando sobre elas, descrevendo as forças que o fazem nascer, o animam e conduzem ao seu termo, as forças que fazem mover corpo, espírito e alma e que se traduzem por meio de elementos que constituem o universo material – a água, o fogo, a terra e o ar.

Desses princípios cósmicos se alimentam ainda hoje os nossos sonhos e, consubstanciados nos *contos*, nas *lendas* e nos *mitos* do folclore universal, tais imagens sugerem a nítida tendência do inconsciente colectivo e individual para fabricar símbolos de totalidade, numa ânsia incontida, “malgré tout”, de transpor a brecha – que se foi perigosamente acentuando – entre a consciência e o inconsciente e que parece ter conduzido à desorientação do homem actual. Disperso na multiplicidade dos seus desejos, o indivíduo procura, avidamente, no *Centro*, mas de forma quase sempre invertida, a unidade do seu ser. “Fonte essencial, fonte de água viva, verdadeiro fundo vivo, sol interior”, o apelo do centro equivale à procura secreta da unidade. Já Plotino (cerca de

¹³ In Rojas, Enrique – *La ansiedad*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 1998, pp. 22/223 (tradução nossa).

205-270) o afirmava nas suas *Enéadas*: “Sempre que uma alma se conhece, sabe que o seu movimento natural não se processa em linha recta, pois sofreu um desvio; mas sabe que descreve um movimento circular em torno do seu princípio interior, em torno de um centro. Mas o centro é aquilo de onde procede o círculo. A alma, portanto, movimentar-se-á em torno do seu centro, isto é, em torno do princípio de onde ela procede”¹⁴. E que princípio é esse senão a *Unidade*, o imanifestado, *Centro* cósmico e ontológico – o Criador por excelência – lugar simbólico do ser, fonte e fim de toda a manifestação porque seu princípio activo?

O *Centro* equivale pois ao *Princípio*, à *Unidade*, cuja função unitiva e unitária, cuja dinâmica transformadora eleva o indivíduo, pelo conhecimento, a um nível superior de ser: sempre que a totalidade se unifica no *Um* e sempre que este se expande na totalidade, a atitude da consciência transformada pela experiência do numinoso permite então que o homem aceda à realidade ontológica: “Mas só as almas dos deuses se movimentam em direcção a ele [ao *Centro*], e por isso são deuses, pois tudo o que se acha unido a esse *Centro* é, em verdade, deus, ao passo que o que se acha afastado dele é o homem, o homem sem unidade, o homem animal”¹⁵. É que o desmoronamento e a “dissolução do eu” que constituem, hoje mais do que nunca, os fundamentos últimos da ansiedade (em que convergem o culto do superficial, a incapacidade para o sofrimento e o medo da morte, o mesmo é dizer da perda da beleza e a velhice) adiam, de forma quase irremediável, o (re)conhecimento de cada um de nós, tornados autênticos desconhecidos (para nós próprios e para os outros), numa desorientação estandardizada e alienante.

Jung dizia muito sabiamente que são os erros que nos proporcionam os fundamentos da verdade e que, quando ignoramos o que uma coisa é em si, já constitui um acréscimo de conhecimento saber o que ela não é. Ignoramos o *Centro* enquanto princípio, o real absoluto, a divindade enquanto “*Centro dos Centros*”. Apenas antevemos que o *Centro* simboliza a universalidade, a omnipresença, a ubiquidade, a totalidade, a ausência total de limites postulada não enquanto caos e perdição, mas antes enquanto núcleo de uma intensidade dinâmica, onde se condensam e coexistem as forças antagónicas. Ao mesmo tempo lugar da divindade transcendente e experiência total da individualidade humana, o *Centro* é movimento, “*energia contínua do uno em*

¹⁴ Citado por Jung, C. Gustav in *Aïon – Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1982, p. 209.

¹⁵ *Ibidem*.

*direcção ao múltiplo, do interior para o exterior, do não manifestado em direcção ao manifestado, do eterno para o temporal*¹⁶. Por isso, *nele procuram a unidade e o princípio todas as forças divergentes num processo de retorno e de convergência que está muito para além da centralização dos opostos e do equilíbrio dos complementos*¹⁷. Já Santo Agostinho afirmava que *Deus é um círculo cujo centro está em toda a parte e a circunferência em lugar nenhum*, salientando bem que a imagem do centro do círculo abraça a ideia de um absoluto divino ao passo que a do ponto representa a essência da própria interioridade do homem.

Todo o simbolismo do *Centro* (ao qual se adicionam os do *círculo*, do *quadrado*, da *cruz*, quaternidade na qual convergem os símbolos fundamentais de todas as tradições) reflecte pois a procura imemorial de um eixo centralizador que seja ao mesmo tempo lugar criador da experiência do transcendente, permitindo, em concomitância, que o indivíduo tenha um conhecimento interiorizado do próprio objecto e da sua experiência, daquilo a que Jung chama precisamente o “Si-mesmo”, o “Self”¹⁸. E se é verdade que aceder ao *Centro* do homem é atingir, aqui e agora, o ponto situado fora do tempo e do espaço e que constitui o nosso princípio e o nosso fim, fácil se torna subscrever as palavras de Jung para quem, precisamente, o arquétipo do ser individuado se confunde com a figura do homem que em si realizou a integridade original. Daí que os símbolos utilizados pelo inconsciente para exprimirem tal processo que conduz à individuação, sejam os mesmos que a

¹⁶ Artigo sobre o *Centro* in Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994, pp. 182/183

¹⁷ *ibidem*, p. 183.

¹⁸ Na sua obra *Psicologia e Alquimia*, Jung dá-nos uma expressiva definição do “Self”: *O homem natural não é um self – ele é massa e partícula na massa, colectivo a tal ponto que nem sequer tem a certeza do seu próprio ego. Por isso, desde tempos imemoriais, ele tem tido necessidade dos mistérios da transformação para transmutá-lo em algo e resgatá-lo da psique colectiva animal que nada mais é que uma confusão.*

Mas se rejeitarmos essa pluralidade insignificante do homem “como ele é”, seria impossível para ele atingir a integração, tornar-se Self (...). E isso equivale à morte espiritual (citado por Whitmont, Edward in *A busca do símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*, p. 196). E o psiquiatra suíço conclui: *A vida que apenas acontece em e por si mesma não é a vida real; ela só é real quando é conhecida. Apenas uma personalidade unificada pode experimentar a vida, não aquela personalidade dividida em aspectos parciais, aquele monte de bugigangas que também chama a si mesmo “homem”* (*ibidem*).

humanidade desde sempre utilizou para exprimir integridade, plenitude e perfeição: são, em geral, símbolos quadrangulares e circulares.

A individuação (a unificação do consciente e do inconsciente na totalidade psíquica, símbolo do homem completo) é sempre uma estrada, um caminho, um processo, uma viagem ou labuta, um dinamismo, nunca um estado estático ou concluído. Por isso em todas as civilizações, *contos*, *lendas* e *mitos* mais não são do que trajectos circumambulatorios em torno de uma única realidade – o “Si-mesmo” –, reflectindo deste modo as estruturas psíquicas mais fundamentais do ser humano: não representa o *herói* (ou a *heroína*), afinal, aquela figura redentora e criadora que se encontra escondida dentro de todos nós e que apenas espera ser (re)conhecida e transformada em Vida? *Centro* do mundo, ponto umbilical através do qual as energias da eternidade irrompem no plano terreno, a figura heróica é pois um dos arquétipos mais fidedignos da criação contínua, integrando em si o mistério da manutenção do cosmos através do milagre renovado da vivificação que brota do interior de todas as coisas. Bem sucedido na caminhada iniciática, o *herói* transforma a sua demanda em alimento, energia e graça: a sua tarefa é a de transfigurar o mundo, insuflando-lhe a verdadeira vida que só o transcendente pode oferecer: “*As torrentes precipitam-se a partir de uma fonte invisível. O seu ponto de entrada é o centro do círculo simbólico do universo, o Ponto imóvel da lenda de Buda, em torno do qual, pode-se dizer, o mundo gira. Sob esse ponto, encontra-se a cabeça – suporte da terra – da serpente cósmica, o dragão, que simboliza as águas do abismo – a energia e a substância divinas, criadoras da vida, do demiurgo, o aspecto gerador do mundo do ser imortal. A árvore da Vida, isto é, o próprio universo cresce nesse ponto. Está enraizada na escuridão e sustentada por ela; o pássaro dourado do sol está empoleirado na sua copa; uma fonte, poço inexaurível, borbulha a seus pés. Pode-se também utilizar a figura de uma montanha cósmica (...) de um homem cósmico (...)*”¹⁹.

Afinal de contas, as várias representações simbólicas do “Self”, de que este breve excerto é um belo exemplo, são pois imagens que sugerem a totalidade ou inteireza – de um carácter psicológico ou de um carácter transcendental (infinito ou eterno) – e reproduzem também uma entidade central de ordem, espécie de *Centro* organizador, “núcleo atómico” de onde emana toda

¹⁹ In Campbell, Joseph – *O herói de mil faces*, São Paulo, Ed. Cultrix/Pensamento, 1997, p. 44.

a acção reguladora do nosso sistema psíquico. É também ele o inventor, o organizador ou a fonte das imagens oníricas. Ao longo dos tempos, a humanidade, por intuição, esteve sempre consciente deste *Centro*: os gregos chamavam-lhe *daimon*, o interior do homem; no Egipto estava expresso no conceito de *alma-Ba*; para os romanos ele identificava-se com o “génio” inato em cada indivíduo. E Marie-Louise Von Franz reconhece-o ainda hoje na figura do “Grande Homem” venerado pelos índios Naskapi que habitam as florestas da península do Labrador.

Simple caçadores vivendo em grupos familiares isolados, sem costumes, crenças ou cerimónias colectivas, tais índios só podem contar com os seus sonhos, com as vozes interiores que revelam o inconsciente: não têm mestres religiosos que lhes digam no que acreditar, nem rituais, festas ou costumes que lhes sirvam de apoio. Apenas têm esse “companheiro interior” a que chamam *Mista'peo*, o que significa “Grande Homem”, que habita o coração de cada um e que é um ser imortal. E porque dispensam atenção aos sonhos e tentam descobrir o seu significado, não só tornam mais íntima a relação com *Mista'peo* como, em retribuição, ele os auxilia, enviando-lhes novas directrizes: *“C'est pourquoi la principale obligation du Naskapi consiste à suivre les instructions que lui donnent ses rêves, et à donner à leur contenu une forme permanente dans l'art. Les mensonges, et d'une façon générale, le manque d'honnêteté éloignent le Grand Homme du royaume intérieur; l'amour du prochain et des animaux l'attire et lui donne vie”*²⁰. E Von Franz conclui: *“Ces rêves permettent aux Naskapi de trouver leur voie, non seulement dans le monde intérieur, mais aussi dans le monde extérieur de la nature. Les rêves leur permettent de prédire le temps, et leur donnent des informations inestimables sur la chose dont dépend leur subsistance. J'ai parlé de ce peuple très primitif parce qu'il n'a pas été contaminé par nos idées civilisées, et qu'il a encore une intuition naturelle de l'essence du Soi”*²¹.

É pois dessa intuição inata da essência do “Si” junguiano que nos falam as múltiplas figuras que, na quase totalidade das tradições e religiões, representam o arquétipo do “Si-mesmo”, do “Self”. Podem ser, segundo Whitmont, de dois tipos: imagens ditas “abrangentes” cujas formas circulares, quadradas, cúbicas ou esféricas apontam para um simbolismo infinito e eterno, sublinhando, como já vimos, a unidade e a totalidade dos processos psíquicos.

²⁰ Cf. Von Franz, Marie-Louise, “Le processus d'individuation” in *L'homme et ses symboles*, pp. 158-229. A citação é das páginas 161/162.

²¹ *Ibidem*.

Por exemplo, a uroboros, cobra ou dragão que come a própria cauda e assim se devora a si mesma; a fénix, que morre no fogo que choca o ovo do qual irá surgir um novo pássaro; a figura do diamante ou do cristal indestrutível, do tesouro incalculável, da pedra polida no fundo de um rio, da água da vida que brota de uma fonte eterna, do elixir da imortalidade que exige uma busca difícil e perigosa, de uma peregrinação aos cumes da montanha sagrada, da procura da “pedra filosofal” que, em termos alquímicos, transforma todas as substâncias comuns (vis metais) em ouro.

As segundas são as imagens ditas “centradas”, consubstanciadas nas figuras imemoriais da esfera radiante, da roda, da cruz, do relógio do mundo, da estrela-guia (estrela polar ou estrela de Belém), do labirinto, da espiral, das mandalas, imagens que apontam sobretudo para a relação íntima entre a característica humana da integridade, da “complétude”, da realização total e a existência de um *Centro*, de um núcleo directivo central responsável por todo o processo de individuação, expressão última da espiritualidade que leva à iluminação, o mesmo é dizer, ao homem novo. Não resistimos a incluir aqui uma passagem de um livro de José Moratiel que, de uma forma simples e bela, acentua, uma vez mais, a importância desse “omphalos”, desse umbigo que, individual e colectivamente, é o eixo em torno do qual se exprime toda a nostalgia do ventre da Terra-Mãe, a saudade criativa de um regresso às origens da harmonia e do equilíbrio entre o ser humano e o mundo: “*O segredo da arte do oleiro é atribuir um Centro de gravidade a tudo o que faz e, a partir desse centro, tudo o que faz nos deleita com a sua delicadeza e formosura. A partir dele, a vasilha ganha harmonia. Tudo tem o seu eixo. Um eixo deslocado seria a ruína da obra. Tudo no cosmos é harmonia e equilíbrio. O cosmos vive em equilíbrio. Baila e dança com o seu equilíbrio próprio. Diz-se que o sol é o centro. O broche de ouro da criação. O centro não se vê, mas tudo gira e se move graças a ele.*”²² E se é certo que podemos antever, nesta bela imagem do trabalho artesanal do oleiro que procura, antes de tudo, o eixo para a sua ânfora, o símbolo da construção da nossa individualidade autêntica, só conseguida quando nos conseguimos “centrar”, quando perseguimos o “eixo” do nosso ser, a nossa coluna vertebral, o “centro” que nos permita – efectivamente – entrarmos na posse de nós próprios sem oscilarmos ao sabor das circunstâncias exteriores e de desejos à deriva, também não é menos verdade que certas figuras, mormente as *mandalas*, têm vindo a privilegiar, nas suas múltiplas variantes, a confluência do divino e do humano ao

²² In Moratiel, José, *O poder do silêncio*, São Paulo, Ed. Paulus, 1997, p. 22.

longo de toda a história da humanidade, evocando – para cada um – o caminho a seguir para que o “*Centro*” se realize em nós.²³

Já foi observado que, de uma forma universal, o *círculo* é o arquétipo de tudo o que é celeste (céu, deus, alma, a própria psique que já Platão representava enquanto esfera). Também Jung demonstrou que o círculo é a imagem arquetipal da totalidade psíquica, o símbolo do “Si”, enquanto o *quadrado* representa a matéria terrena, o corpo, a realidade visível.²⁴ Por isso o psiquiatra de Zurique vai recorrer à imagem da *mandala* (literalmente, um círculo) para representar simbolicamente, – tal qual nas tradições orientais, sobretudo hindu e tibetana – a totalidade psíquica cuja essência nos é desconhecida. Embora de desenho complexo e muitas vezes inscrita numa muralha quadrada, a mandala tradicional hindu aponta para o espaço sagrado central (altar, templo) onde reside Purusha, a Presença divina no *Centro* do Cosmos. Daí o quadrado subdividido em quadrados mais pequenos (os mais simples com 4/9 casas, os mais complexos com 61/81 casas!), cujos alinhamentos concêntricos se relacionam com os ciclos solar e lunar. No *Centro*, o lugar de Brahma, a divindade suprema. Utilizadas na filosofia oriental ainda hoje, tais imagens são usadas “*pour consolider l’être intérieur ou pour favoriser la méditation en profondeur. La contemplation d’un mandala est censée inspirer la sérénité, le sentiment que la vie a retrouvé son sens et son ordre.*”²⁵

²³ Reflectindo sobre o simbolismo mandálico, Gilbert Durand assimila-o à procura de uma intimidade no labirinto iniciático e afirma: “*Jung et son commentateur Jolan Jacobi ont particulièrement insisté sur l’importance universelle du symbolisme du Mandala. Ils retrouvent des figurations semblables à l’image tantrique tant dans la tradition occidentale, chez Jacob Boehme par exemple, que chez les primitifs de l’époque néolithique ou chez les Indiens Pueblo, tant dans les productions graphiques de certains malades que dans l’onirisme du psychisme normal. Les deux psychanalystes reconnaissent dans ces multiples interprétations du Mandala le symbolisme du centre, symbole que renforce encore une fréquente figuration florale.* In *Les structures anthropologiques de l’imaginaire...*, p. 282.

²⁴ Não resistimos a reproduzir as considerações finais de Aniela Jaffé numa importante reflexão que consagra ao “*Symbolisme dans les arts plastiques*”: *Dans la plus grande partie de l’art moderne, la relation entre ces deux formes primaires [cercle e quadrado, pois] n’existe pas, ou bien de manière lâche et accidentelle. Leur séparation est une autre expression symbolique de l’état psychique de l’homme du vingtième siècle. Son âme a perdu ses racines, et il est menacé par une dissociation psychique.* In *L’homme et ses symboles...*, p. 249. No entanto, o facto de estas duas formas surgirem, ainda assim, em certos quadros abstractos do nosso tempo, parece significar não só os germes de um novo renascimento psíquico mas ainda a constância de uma necessidade psicológica que investe, desde tempos imemoriais, estas duas figuras que concentram, em si, dois vértices fundamentais da existência.

²⁵ Artigo sobre a *Mandala* in Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles* (vol. III). Paris, Ed. Seghers, 1973, pp. 177-179. A citação é da página 179.

Daí que, observadas com frequência nos sonhos do homem moderno que, muitas vezes, ignora quase tudo acerca das tradições religiosas, as *mandalas* (ao mesmo tempo representações espaciais, “*imago mundi*” e testemunhos dos poderes divinos) pareçam representar, pelas suas formas circulares, a integridade natural (do homem e do cosmos) e nas suas formas quadradas a tomada de consciência dessa integridade: ao simbolizar uma eminente tomada de consciência do centro, a *mandala*, na sua dupla função estimuladora e criadora, aponta ou para a conservação de uma ordem psíquica – no caso de ela já existir – ou para o seu restabelecimento, se o indivíduo a tiver perdido.

Com efeito, imagem psicagógica (pode conduzir aquele que a contempla à iluminação), suporte de meditação e guia para rituais de iniciação, não é raro que no tantrismo, por exemplo, a figura mandálica se veja representada por um quadrado com quatro portas, encerrando círculos e lótus, numa profusão de símbolos e imagens divinas, onde a cada porta exterior corresponde um guardião que representa um degrau iniciático, numa série de rituais de passagem a que parece corresponder cada etapa da progressão espiritual do neófito, visando, em último fim, a integração do ser no Todo e o Todo reintegrado no ser. Não é de forma arbitrária que, como refere Marie-Louise Von Franz, a estrutura típica dos *contos de fadas* se articula quase sempre em torno de uma viagem que sugere uma expansão contínua e uma totalidade em “*crescendo*”, ordenada tal qual uma *mandala* já que, como iremos ver, não raro o *herói* (ou a *heroína*) regressa ao ponto de partida mas já tendo atingido – mercê de todo um processo probatório – a maturidade espiritual.

Mas se o simbolismo do *Centro* encontra na imagem mandálica um dos expoentes mais universais da união transformante entre o humano e o divino, perseguida por todos os místicos (pensamos no *Cântico Espiritual* e na *Chama Viva de Amor* de São João da Cruz, por exemplo), numa ascensão contínua para a transcendência absoluta, a estrada para esse *Centro* não é, de modo algum, rectilínea. Muito pelo contrário: a descoberta do “*Si-mesmo*” enquanto estado de interioridade e de unificação, reduto de equilíbrio e de maturidade psíquica que se confunde com os paradigmas da serenidade e da paz, da total disponibilidade e abertura aos poderes sobrenaturais incarnados em cada homem, pressupõe sempre a experimentação dolorosa dos contrários, a experiência das forças antagónicas que se degladiam no íntimo de cada um de nós e que equivalem aos múltiplos confrontos com etapas de uma aparente perdição. O percurso é pois espiralar e labiríntico já que equivale à limpeza dos

estábulo de Áugias do nosso inconsciente individual e colectivo. Lima de Freitas no seu livro *O Labirinto* sintetiza-o, com particular acuidade: “*O típico do labirinto, como símbolo, é que ele parte de um espaço desorientado (e desorientante), no qual o homem é lançado de entrada, e retraça a sua gradual aproximação de um centro que deve ser redescoberto – justamente porque foi esquecido – como um processo difícil de reconquista da consciência.*”²⁶ E logo de seguida acrescenta: “*Trata-se, em suma, de progredir do esquecimento à memória, de caminhar a partir de uma periferia descentrada, onde toda a medida se tornou arbitrária por ausência de referências ou coordenadas absolutas, em direcção a um fulcro que restitua o “centro”, o “pólo norte”, à proximidade diluviana dos espaços.*”²⁷

Figuração suprema das provas iniciáticas, o *labirinto*, que representara nos primórdios o palácio cretense do rei Minos donde Teseu só pôde sair ajudado pelo fio de Ariana, é imagem sinuosa, complexa e difícil de uma encruilhada de caminhos, muitos deles sem saída alguma, através dos quais cada um de nós tem de se orientar se quiser atingir, um dia, o *Centro* precioso e sagrado que incarnará a totalidade da Consciência, num retorno ao âmago do ser e num acesso aos estados superiores. Por isso o percurso do *herói* é sempre labiríntico: passagem das trevas à luz, do vazio à plenitude, do superficial ao profundo, mas, sobretudo também, vitória do espírito sobre a matéria, do eterno sobre o efémero e caduco, da razão clarividente sobre o instinto primitivo, do saber intuitivo sobre as emoções à deriva. Por isso, como afirma Joseph Campbell, ele é em tudo o homem da submissão auto-conquistada.

A exploração da nossa natureza, de forma a que tenhamos acesso à realização interior, é aquilo a que Jung chamou o *caminho da individuação*. No início, há sempre um sentimento de insatisfação, de mal-estar, de inquietação, que pode assumir, não raras vezes, em termos psicológicos, as roupagens de um estado depressivo que questiona os valores até então cultivados ou até mesmo a dimensão sofrida de um divórcio entre a realidade interior e o mundo exterior e que cria uma angustiante dificuldade face à existência. As crises a que pode levar o confronto com as energias profundas são, de facto, temíveis e, a menos que o indivíduo se deixe orientar por um “guia”, estando pois atento ao seu inconsciente e às mensagens (sonhos, por exemplo) que este lhe envia e que actuam paralelamente com as sincronicidades do quotidiano – aparecimento e multiplicação de coincidências significativas que ordenam a

²⁶ In Lima de Freitas, *O Labirinto*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 259.

²⁷ *Ibidem*.

vida em torno de um eixo misterioso (Mme Guyon, nos seus *Opuscules Spirituels* diz que "*Le centre a toujours une vertu attirante très forte; et plus le centre est éminent et spirituel, plus son attrait est violent et impétueux, sans pouvoir être arrêté.*"²⁸) – ser-lhe-á impossível a descida à caverna dos tesouros, a descoberta do fio de uma Ariana protectora, único elo a permitir a passagem do exterior para o interior, da periferia para o centro, num movimento de regresso que nos conduz, em plena consciência, ao ponto do qual partiu a existência, quando estávamos completamente inconscientes. Étienne Perrot dirá, com toda a clarividência: "*Il faut faire face à la vie, quitte à s'apercevoir, le cas échéant, que la pression intérieure exige que l'on sacrifie les perspectives communes et que l'on accepte des chemins étranges, à l'issue imprévisible*"²⁹ E acrescenta: "*Une attitude inverse n'est pas exempte de peur et de désir d'évasion, et il est frappant de constater que bien des fois l'attrait du domaine spirituel ou occulte s'accompagne d'une fuite devant les problèmes concrets, personnels, ce qui est mettre la charrue devant les boeufs.*"³⁰

Nunca devemos esquecer que, no caminho labiríntico que é o nosso, a tarefa essencial consiste – se queremos regressar a nós próprios – em estarmos atentos ao mestre interior (o Inconsciente) que nos prodigaliza as suas orientações pela voz dos sonhos, quantas vezes transformados e continuados nos *mitos*, nos *contos* e nas *lendas* universais! Os Antigos sabiam-nò, tanto os latinos como os celtas, quando davam aos seus inspirados o nome de Vates e de Ovates, o que significa "dotados de grandes orelhas". É o que explica a presença na galeria de personagens que ornamenta o tímpano da porta principal da basílica de Vézelay, de homens com orelhas desmesuradas: tais figuras não são senão Vates. Entrar no labirinto é então abrir os olhos e ouvidos a um processo que se desencadeia no interior de cada um, ao decidirmos colocar, no primeiro plano das nossas preocupações, o exame interior com vista à realização do "Si". Os alquimistas exprimem-no pela imagem do atamor que se constrói e fecha sobre si mesmo, do fogo que se acende ou da roda de Mercúrio que se coloca em movimento: Mercúrio é a energia psíquica. A sua roda é a corrente psíquica criada pela atenção que se presta aos fenómenos interiores. Na linguagem religiosa falar-se-á em *conversão*, palavra que significa *regresso*. É o "fogo secreto" dos hermetistas que faz passar a pedra do

²⁸ Citada por Perrot, Etienne no seu livro *La voie de la transformation*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, pp. 104-105.

²⁹ *Ibidem*, p. 102

³⁰ *Ibidem*.

negro ao cinzento e depois ao branco: em termos psicológicos, o agente da obra é a luz transformadora do “Si”, o calor que permite trazer à superfície a face escura de cada um de nós, transmutando e integrando a matéria prima que reside no húmus sombrio.

É um caminho lento e inesperado aquele que o *herói* das narrativas maravilhosas deve trilhar antes de conquistar um reino, casar com o seu par, vencer o monstro que devora o país, encontrar o tesouro oculto, recuperar a vida para o rei(no) moribundo... Assim como os sábios chineses colocavam a conduta do homem fiel às sugestões da vida sob o reino da espontaneidade, da simplicidade e da inocência – da disponibilidade total face à mutabilidade do inesperado – também a figura heróica dos contos se transforma em símbolo evidente do ser gerido por uma energia criadora, capaz, pela sua infinita riqueza, de quebrar todos os esquemas, de arruinar todos os preconceitos, de recorrer aos meios mais insólitos.

Nesta busca do Graal que é (ou deveria ser) a vida de cada homem, um momento surgirá em que, integrada a *sombra*³¹, realizado em cada um o arquétipo do *andrógino*, numa fusão do *animus* e da *anima*³², a paz do centro se antevirá naquele que, à custa de mil fracassos e outros tantos sucessos, tiver sabido realizar em si a união dos opostos. Vivida como as duas faces inseparáveis da unidade, a “*conjunctio oppositorum*” é, para o ser individuado, pura e autêntica visão, dom conciliatório onde se unem, numa aceitação e integração plenas, corpo e espírito, emoção e razão, luz e escuridão, vulnerabilidade e força, feminino e masculino, morte e ressurreição. Surge então uma

³¹ A *sombra* é, juntamente com o *self*, a *anima* e o *animus* (respectivamente a componente feminina e a componente masculina da psique humana), um dos principais arquétipos do inconsciente colectivo segundo a psicologia das profundidades. Pode ser pessoal ou colectiva. Com efeito, cada um de nós contém um Dr. Jekyll e um Mr. Hyde: uma *persona* (máscara) agradável para o quotidiano e um “eu” oculto e nocturno que permanece amordaçado a maior parte das vezes: emoções e comportamentos negativos (inveja, orgulho, raiva, falsidade, violência, lascívia, etc, etc) ficam escondidos e irrompem a cada passo impulsiva e inesperadamente, porque não foram compreendidos e, logo, integrados. Além disso, jornais, televisão e, de uma forma geral, os mass-média, confrontam-nos sem cessar com a *sombra colectiva* ou seja, com o lado escuro da natureza humana, cujo poder hipnótico e natureza contagiante se tornam evidentes na extensão e universalidade das perseguições raciais, nas guerras étnicas e religiosas, em todas as buscas – e elas são permanentes – de bodes expiatórios!

³² Cf. o nosso trabalho publicado na *Revista Intercâmbio* do Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto (N.º 9), Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, intitulado “Os Contos de Fadas e os Valores do Eterno Feminino: algumas reflexões” (pp. 213-258)

modificação na atitude vital: o indivíduo dá-se conta, cada vez mais, de que os contrários não voltam a separar-se, que no sucesso ficamos sempre conscientes da derrota possível, que na alegria não esquecemos o sofrimento, que morte e nascimento são indissociáveis. Não se trata de impossibilidade, indiferença ou sequer resignação, mas de uma flexibilidade muito grande, de uma disponibilidade constante, que torna o homem apto a deixar – se conduzir pelo *Centro*, pela consciência: "*L'homme sage est celui qui reconnaît les germes; il est en mesure de saisir ce qui se déroule derrière l'écran des apparences, dans l'inconscient; il peut donc avoir une action sur les événements et leur donner un tour meilleur ou une expression créatrice*"³³ E Marie-Louise conclui: "*Étant en relation avec le monde invisible qui soutient la manifestation, il peut agir à temps. On retrouve la même idée chez l'alchimiste qui s'unit à l'"unus mundus", à la totalité des constellations archétypiques cachées derrière la réalité. Il les connaît, il est en relation immédiate avec elles: là est la source de l'énergie qui lui confère une influence créatrice sur le déroulement de l'avenir*"³⁴.

Depois de ter vivido experimentalmente a imperiosa necessidade do retorno à unificação, depois de ter compreendido que a unificação individual responde à unidade cósmica universal, o cavaleiro do Graal é impelido a procurar a própria *Unidade*, a unidade original, criadora do universo e dos homens. Partindo do discordante, do desviado, do múltiplo, reencontra a harmonia; partindo do imanente, é conduzido ao transcendente que lhe subjaz. No caminho até ao *Centro* vive rodeado de símbolos do "Si-mesmo", chamados "símbolos de reconciliação", justamente porque operam uma síntese harmoniosa dos opostos em que a dispersão da psique e a sua fixação unilateral dá lugar à recentralização unificadora: "*O centro, deste modo, confere ao labirinto todo o seu sentido iniciático. Pelo centro se inicia a resolução do labirinto, a sua transformação em mandala. Pelo centro, a cidade dos homens comunica com a cidade celeste do "fim dos tempos"*"³⁵ dirá, em síntese, Lima de Freitas.

Como é fácil reconhecer, *contos*, *lendas* e *mitos* falam quase sempre de uma peregrinação em direcção ao *Centro*, da função iniciática das provas e

³³ In Von Franz, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, pp. 219-220.

³⁴ *Ibidem*.

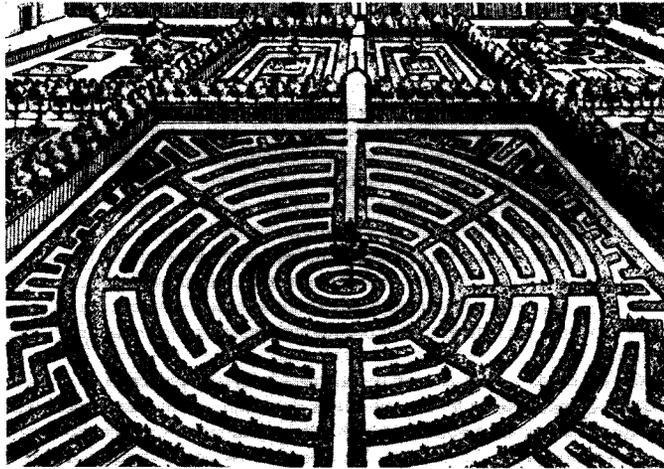
³⁵ In Lima de Freitas, *O Labirinto*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 259.

As imagens reproduzidas na parte final deste trabalho são extraídas deste belo livro.

dos sucessivos encontros. Apenas o *herói* (ou a *heroína*), aquele (ou aquela) a quem foi dado ler e decifrar a multiplicidade das sendas trilhadas, das vicissitudes sofridas, aprenderá a conhecer a direcção e a significação da viagem, o seu sentido de ruptura ontológica. Só esse (ou essa) saberá tomar plena consciência do valor sagrado da sua ascensão, numa reconciliação que reconhece e ultrapassa todas as dualidades destrutivas: o “pathos” da deriva, não esqueçamos, contém as sementes da cura e da transformação. Se a Fénix sempre renasce das suas cinzas, se as sarças ardentes falam quando todas as esperanças estão perdidas, se o cego Édipo acaba por se tornar o respeitado sábio conselheiro de Atenas, se o santo Graal é, afinal, recuperado, e o Rei Pescador e o reino desolado são curados, é porque o *Centro* foi procurado. Por isso se deixou encontrar.³⁶

Maria do Rosário Pontes

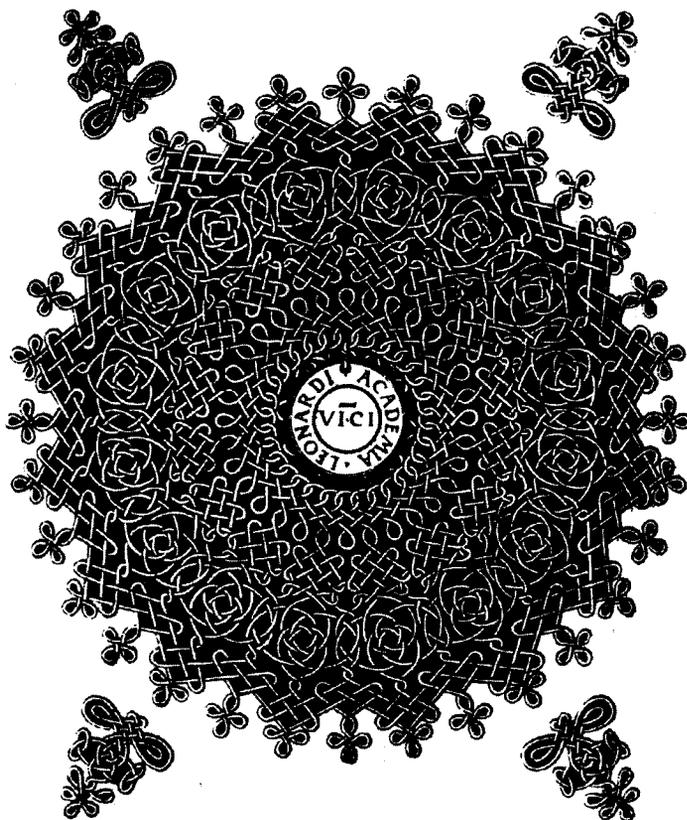
³⁶ *La découverte de l'inconscient est, à notre époque, l'une des plus grosses de conséquences. Mais du fait que reconnaître sa réalité implique un examen honnête de soi-même et une réorganisation de sa vie, beaucoup continuent à se comporter comme si cette découverte n'avait pas eu lieu. Il faut beaucoup de courage pour prendre l'inconscient au sérieux, et pour affronter les problèmes qu'il pose. La plupart des gens sont trop indolents pour réfléchir profondément même aux aspects moraux de leur comportement conscient. Et ils sont à coup sûr trop paresseux pour s'inquiéter de l'influence qu'a sur eux l'inconscient.* Von Franz, Marie-Louise, “Le processus d'individuation” (pp. 158-229), in *L'homme et ses symboles*.... A citação é da página 176.



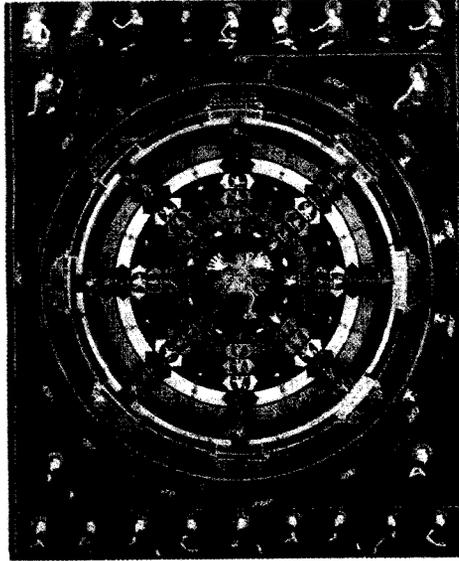
Jardim labirintico
de Hans V. de Vries (1583)



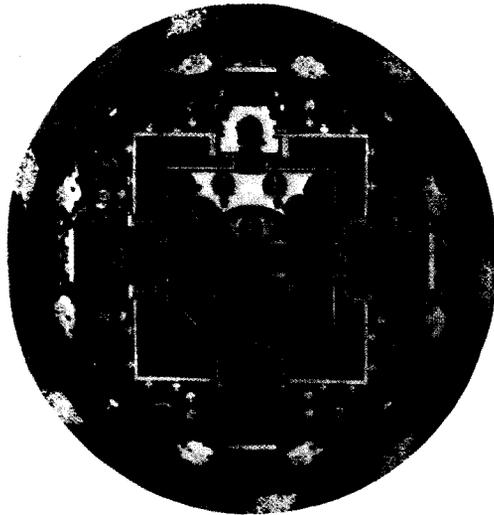
As Muralhas de Jericó
(segundo manuscrito Hebreu)



*A Concatenação
de Leonardo da Vinci*



Roda do Tempo
Escola de Ngor (de um rolo de meditação)



Mandala indo-tibetana

A CONCEPÇÃO DA NATUREZA NA OBRA POÉTICA DA MARQUESA DE ALORNA

São do conhecimento público as vicissitudes da adolescência e juventude da Marquesa de Alorna, passadas no Convento de Chelas, na companhia da mãe e da irmã, enquanto seu pai estava preso no forte da Junqueira, por ordens do Marquês de Pombal. Tais circunstâncias condicionaram, de certa forma, os seus ideais de liberdade, mas não impediram, o que, aliás, teria sido difícil, que, após a sua libertação, em 1777, aquando da Viradeira, e sobretudo depois de 1789 ou durante a política expansionista de Napoleão, todas as suas simpatias fossem para a contra-revolução e para a causa legitimista. A condição de nobre e a primitiva educação, apesar das leituras “progressistas”, favoreceram esta tomada de posição e explicam muitas das situações da sua vida. Não nos interessa fazer aqui uma reflexão sobre as suas ideias políticas¹, mas sim analisar em que medida a linha biográfica se prende com as opções estéticas ou estas reflectem, antes de mais, as condições sócio-políticas e culturais portuguesas, pouco permeáveis, até ao surto liberal de Garrett e Herculano, aos novos sentimentos que a Europa já sentia germinar desde meados do século XVIII.

É interessante verificar que, durante a estadia no convento, as suas leituras incluíam, além dos obrigatórios clássicos, autores como Young e Rousseau e que, enquanto na Alemanha, com o marido, lia Goethe, Bürger

¹ Cf., Hernâni Cidade, «Prefácio» a Marquesa de Alorna, *Poesias*, Lisboa, Livr. Sá da Costa, 1941, pp. IX-LI e Maria Helena Vilas-Boas e Alvim, «A Marquesa de Alorna – de Defensora das Luzes a Agente Contra-Revolucionária», Coimbra, *Revista de História das Ideias*, Vol. 10, Faculdade de Letras, 1988, pp. 265-276 e idem, «A Marquesa de Alorna e as Cartas do Exílio em Inglaterra», in *Estudos Portugueses e Africanos*, Univ. Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, n.º 17, Jan./Junho 1991, pp. 61-74.

ou Wieland². Deste gosto pelo conhecimento dos escritores modernos, advém-lhe a paixão pelo trabalho de tradução, que se estende pelos mais variados autores, desde os salmos bíblicos até aos clássicos como Homero ou Horácio, a autores do século XVIII, como Pope, Goldsmith, Wieland ou Thomson e românticos como Ossian (Macpherson) e Lamartine.

Uma pequena abordagem a estas traduções, que frequentemente se apresentam como imitações livres, revela-nos já alguns dados importantes para a compreensão de uma poética que, em vários aspectos, se poderá considerar quase paradoxal. A escolha dos românticos ou pré-românticos indicia um conhecimento alargado da nova estética que a levará a protagonizar um tutelar papel em jovens como Herculano. Este, aquando da publicação da sua obra completa, em 1844, escreve: «E todavia dos seus contemporâneos quem conheceu tão bem, não dizemos a literatura grega e romana, em que igualava os melhores, mas a moderna de quase todas as nações da Europa, no que nenhum dos nossos portugueses porventura a igualou? Como madame de Stael ela fazia voltar a atenção da mocidade para a arte da Alemanha, a qual veio dar nova seiva à arte meridional que vegetava na imitação servil das chamadas letras clássicas, e ainda estas estudadas no tramsumpto infiel da literatura francesa da época de Luís XIV. Foi, por isso, e pelo seu profundo engenho, que, com sobeja razão, se lhe atribuiu o nome de Stael portuguesa.»³.

Por vezes, ao traduzir, ou ao imitar, D. Leonor de Almeida inseria modificações, adaptando o novo texto ao contexto nacional e fazendo, propositalmente, esquecer a fonte. Alguns exemplos de *A Primavera*, «Imitação Livre de Thompson», segundo se pode ler, demonstrarão o que acabamos de afirmar. O poema original, *Spring*, foi publicado em 1728, sendo posteriormente, em 1730, integrado no conjunto *The Seasons*. A dedicatória à Condessa de Hartford é substituída por uma à Princesa D. Maria Francisca Benedita, assim como o verso «Ye generous Britons, venerate the plough»⁴ se transforma em «Venerai o instrumento das lavouras, / Ó Lusos generosos!»⁵. Esta mudança de nome do povo é frequente, como também o é a

² Cf., Hernâni Cidade, *pref. cit.*, pp. XVI, XVII e XXVII.

³ Alexandre Herculano, «D. Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna», in *Opúsculos*, org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Presença, 1986, Vo. V, p. 124.

⁴ James Thomson, *The Seasons and The Castle of Indolence*, editado por James Sambrook, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 5.

⁵ *Obras Poéticas* de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquesa d'Alorna, Condessa d'Assumar, e d'Oeynhausien, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe, Lisboa, Imprensa Nacional, 1844, Tomo III, p. 6.

alteração de alguns nomes que não correspondiam ao horizonte de expectativas dos portugueses ou dela própria. A passagem de Thomson, «These are the sacred feelings of thy heart, / Thy heart informed by reason's purer ray, / O Lyttelton, the friend!»⁶ é traduzida como «Estes são os sagrados sentimentos / De tua alma elevada, ó Pae amado!»⁷

De igual forma, alguns acrescentos, que têm a ver com vivências pessoais da autora, são introduzidos no meio do texto, remetendo para momentos da sua vida na corte austríaca. Seis versos de *Spring* são intercalados por quinze versos na versão lusitana: «At length the finished garden to the view / Its vistas opens and its alleys green. / Snatched through the verdant maze, the hurried eye / Distracted wanders; now the bowery walk / Of covert close, where scarce a speck of day / Falls on the lengthened gloom, protracted sweeps;»⁸. Na Marquesa de Alorna, lemos:

«Do completo jardim as perspectivas,
As alléas vistosas, nos desviam
Do verde labyrintho os olhos ledos.
Oh Schombrun! Oh lembrança deleitosa!
Alli, junto da fonte que eterniza
O augusto laço da immortal Tircéa,
Quantas vezes, a Patria memorando,
Esqueci que a ventura é só presente!
Invoquei o futuro, sem cautela,
E desprezei a Nayade mimosa,
Que nas grutas affavel me acolhia!...
Tu vivias então, Marcia⁹ suave;
E as Horas apressadas já traziam
Envolta em sustos a tremenda Parca,
Que o coração afflicto presentia.
Quem sabe, quando parte, quanto deixa?
Quanto vem reclamar à surda Morte?
Em vão! Em vão! Oh Marcia incomparavel!

⁶ James Thomson, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Marquesa de Alorna, *op. cit.*, Tomo III, p. 31.

⁸ James Thomson, *op. cit.*, p. 17.

⁹ Sua irmã, D. Maria, Condessa de Ribeira Grande.

Apenas fere um raio luminoso
Das latadas dos berços de folhagem
A longa escuridão, a sombra amena:»¹⁰

A autora chega até a invocar o próprio Thomson, invocação que, como é natural, não consta da obra original: «Thompson, cujo pincel arrebatado / Com britannica força e liberdade / Expoz ao Thames o que a lyra agora, / Na Lusitania, melindrosa evita, / Cante de amor as doces agonias, / Essa acerba miséria que recrea»¹¹.

Este breve estudo comparativo serviu para tentar demonstrar, não só o conhecimento profundo que ela tinha deste e doutros autores, mas também a liberdade que se permitiu, adaptando ao seu caso pessoal, os escritos de outrem. E, curiosamente, é com as várias traduções ou imitações que ela se revela mais próxima do espírito romântico, dado que na sua obra poética propriamente dita, o classicismo impera, sendo raros os momentos onde se poderá notar um ou outro traço diferente.

Muitos dos seus poemas têm como causa próxima um *fait-divers* (um aniversário, uma morte, a prisão em Chelas, a doença, própria ou alheia) e outros invocam personagens reais do tempo, como o Infante D. José ou Arthur Wellesley, duque de Wellington («Tambem tu, nobre Arthur, palmas alcanças»¹²), em *Recreações Botânicas*, datado de 1813.

Centrando-nos no objecto principal desta pequena análise, vamos tentar estabelecer o modo como a Marquesa de Alorna usa a natureza nos seus textos, de molde a estabelecer uma tipologia, que se revelará muito mais neo-clássica do que romântica ou pré-romântica.

Helena Buescu confina a descrição clássica à «área do incidentalmente ornamental»¹³, opondo «a “beleza impessoal” e universal dos antigos à ausência de universalidade e à presença concomitante da subjectividade e do realismo, na arte moderna.»¹⁴.

Se pensarmos num autor como o Padre Teodoro de Almeida, conhecido da Marquesa e de todo o público cultivado do século XVIII, facilmente nos aperceberemos de que a natureza que ele apresenta, por exemplo, em *O Feliz*

¹⁰ Marquesa de Alorna, *op. cit.*, Tomo III, pp. 24-25.

¹¹ *Idem*, p. 33.

¹² *Idem*, Tomo IV, p. 113.

¹³ Helena Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 289.

¹⁴ *Idem*, p. 196.

Independente, se aproxima da que Helena Buescu define como *ornamental e impessoal*: «Não podeis ter melhor ocasião, diz o conde: e já neste tempo tinhão elles subido a montanha; e Misseno lhes deo assento debaixo de uma parreira, que formava um bem engraçado gabinete. Alli as longas vides, que pendião em roda, fazião como um docel; e a verde relva servia de alcatifa; formava-se o espaldar de uma latada, em que os roxos, e enroscados caracoes, embaraçando-se com o legacão cheiroso, trepavão até acima, e deste modo vedavão a entrada ao sol, para que não os molestasse. Aqui pois sobre almofadas de mimoso musgo, recebeo Misseno os seus honrados hospedes.»¹⁵

De igual forma, na obra de D. Leonor de Almeida são raros os momentos onde se notam alguns traços romanticizantes, na linha de Rousseau, Schlegel, Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand.

Versos como «Para mim não ha prado florecente / Tudo murcham meus ais , meus dissabores»¹⁶ ou expressões do género de «o mocho nocturno»¹⁷, «agrestes solidões»¹⁸, «Ossos mirrados, descarnados membros, / Sombras da morte, lívidos semblantes»¹⁹, «O esqueleto da morte carcomida»²⁰ e «Que pavor / Espalha em todo o campo a minha dor»²¹, poderão funcionar como outros tantos ecos dos pré-românticos europeus, não deixando contudo de constituir uma excepção na poética da autora.

As leituras de Rousseau e de outros ter-lhe-ão deixado a noção de uma natureza de acordo com o estado de espírito do sujeito («La campagne, encore verte et riante, mais défeuillée en partie, et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. Il résultait de son aspect un mélange d'impression douce et triste, trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je ne m'en fisse pas l'application.»²²), assim como o gosto pelo

¹⁵ Padre Teodoro de Almeida, *O Feliz independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contente em Quaesquer Trabalhos da Vida*, Nova edição, mais correcta que as precedentes, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1861 (1.ª ed., 1779), Tomo I, p. 6.

¹⁶ Marquesa de Alorna, *op.cit.*, Tomo I, p.31.

¹⁷ Idem, p.41.

¹⁸ Idem, p.28.

¹⁹ Idem, p.149.

²⁰ Idem, p.167.

²¹ Idem, Tomo II, p.193.

²² Jean-Jacques Rousseau, «Deuxième Promenade», in *Les Rêveries du Promeneur Solitaire e Les Confessions*, Texte établi et annoté par Louis Martin-Chauffier, Paris, Bibl. De la Pléiade, 1947 (1.ª ed., 1782), p. 660.

selvagem e pelo nocturno que já notamos em muitos autores do século XVIII: «Les rives du lac de Biemme sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève»²³; «Durante a noite, só o rouxinol faz ouvir o seu canto plan-gente e os seus suspiros profundos.»²⁴; «Lorsque la lune éclairait à demi les piliers des arcades, et dessinait leur ombre sur le mur opposé, je m'arrêtais à contempler la croix qui marquait le champ de la mort, et les longues herbes qui croissaient entre les pierres des tombes.»²⁵.

Estes traços são, todavia, diminutos, se tivermos em atenção a globalidade da obra de D. Leonor, sobretudo se dela excluirmos as traduções ou imitações, onde como vimos, são mais nítidas as características pré-românticos, dada a escolha que ela própria efectua.

O que normalmente encontramos é a viçosa natureza («alegre prado, selva florecente»²⁶; «Se descrever ao menos eu pudesse / Os passaros, as flores / Se a relva descrevesse / Sobre a qual dormem plácidos Amores»²⁷; «Oh doce Natureza»²⁸) onde se ouve «Um gorgueio das aves deleitoso»²⁹ e onde se não aspira a nada mais do que a uma beatífica *aurea mediocritas*, «Feliz esse mortal que se contenta / Com a herdade dos seus antepassados, / Que livre de tumulto e de cuidados / Só do pão que semêa se alimenta.»³⁰. De acordo com esta concepção nitidamente neo-clássica, está a multidão de Zéfiros, Saturnos e outras figuras da mitologia que abundam nos poemas e que imprimem o tom arcádico: «os Zephiros s'escutam susurrando»³¹, «Vós, os Satyros desses arvoredos!»³², «Da Nympha a quem negou suave abrigo»³³.

A importância da natureza é referida por D. Leonor, «Fecunda Natureza, em vão procura / Comtigo competir Arte engenhosa; / Tu és mais agradável, mais formosa / Do que quanto inventou a Architectura.»³⁴, apesar de ser uma

²³ Jean-Jacques Rousseau, «Cinquième Promenade», *op. cit.*, p. 695.

²⁴ Friedrich Schlegel, *Lucinda*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Ed., 1979 (1.ª ed., 1799), p. 176.

²⁵ Chateaubriand, *René*, in *Atala, René, Le Dernier Abencerage*, prefácio de Pierre Moreau, Paris, Folio, 1971 (1.ª ed., 1805), pp. 147-148.

²⁶ Marquesa de Alorna, *op. cit.*, Tomo I, p. 42.

²⁷ *Idem*, p. 85.

²⁸ *Idem*, p. 104.

²⁹ *Idem*, p. 256.

³⁰ *Idem*, p. 16.

³¹ *Idem*, p. 7.

³² *Idem*, p. 27.

³³ *Idem*, p. 114.

³⁴ Marquesa de Alorna, Tomo I, p. 39.

natureza estática («Relva que o chão alcatifa, / Troncos que aos Ceos se levantam, / Aves que os ares cortando / Com seus gorgeios me encantam»³⁵) onde o homem, o sujeito poético, se coloca, tal como preconizava Saint-Lambert («Il faut donc placer dans les paysages et dans les intervalles, l'homme champêtre, ses moeurs, ses travaux, ses peines et ses plaisirs.»³⁶).

A intromissão do sujeito no poema acentua, por vezes, a necessidade de particularizações (de lugares, de rios, etc.) para que o efeito produzido seja maior³⁷. Daí que seja comum o aperecimento de topónimos como o Tejo e outros, «Do que oiça o Tejo a voz do meu tormento»³⁸.

O emprego de epítetos, cuja moda remonta à Antiguidade, deveria, segundo Hugh Blair, professor de literatura e de retórica, acrescentar uma ideia nova à palavra que qualificam, sem o qual seriam dispensáveis e fastidiosos³⁹. Na obra em causa, nem sempre a autora consegue fugir a lugares-comuns, como «a fresca relva»⁴⁰, «agreste serrania», «sombrio valle»⁴¹, «os rochedos cavernosos»⁴², «selvas tristes»⁴³, «vento irado»⁴⁴, «selvas sombrias»⁴⁵ ou «mar salgado»⁴⁶, caindo em quase todas as qualificações usadas e abusadas pelos clássicos, sem conseguir, ou só conseguindo esporadicamente, empregar os atributos próprios da nova escola que conheceu e de que chegou a traduzir alguns autores.

³⁵ Idem, Tomo II, p. 311.

³⁶ Jean-François de Saint-Lambert, «Discours Préliminaire» a *Les Saisons*, in *La Description Littéraire, – De l'Antiquité à Roland Barthes: une Anthologie*, org. de Philippe Hamon. Paris, Ed. Macula, 1991, p. 70

³⁷ Cf., Hugh Blair, «Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres» (1783), in *La Description Littéraire*, p.74: «Une rivière, une montagne, ou un lac, font plus d'effet sur l'imagination, lorsqu'on spécifie tel lac ou telle rivière, que lorsqu'il n'est question que d'un lac ou d'une rivière en général.»

³⁸ Marquesa de Alorna, Tomo I, p. 196.

³⁹ Cf. Hugh Blair, *art.cit.*, p. 75: «L'épithète doit ajouter une idée au mot qu'elle qualifie, ou au moins augmenter l'énergie de sa signification ordinaire. Parmi les épithètes générales, il y en a qui semblent avoir cette dernière propriété mais, à force d'être rebattues, elles sont devenues insipides; telles sont la discorde funeste, l'odieuse envie, les guerres sanglantes, les scènes affreuses, et tant d'autres de la même espèce.»

⁴⁰ Marquesa de Alorna, Tomo I, p. 5.

⁴¹ Idem, p. 24.

⁴² Idem, p. 25.

⁴³ Idem, p. 91.

⁴⁴ Idem, p. 145.

⁴⁵ Idem, p. 195.

⁴⁶ Idem, p. 252.

Os primeiros teóricos românticos ou pré-românticos, que se debruçaram sobre a representação da natureza, criticaram e até ridicularizaram esta forma de apropriação da realidade exterior. Chateaubriand, em *Génie du Christianisme* (1801), advoga a grandeza da religião cristã e a suprema beleza da natureza liberta da legião de falsas divindades: «Libres de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une divinité immense. (...) Il faut plaindre les anciens, qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée; il était dur de ne voir que les aventures des tritons et des néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme»⁴⁷. Joseph Michaud, no prefácio a *Le Printemps d'un Proscrit* (1803), intitulado «Quelques Observations sur la Poésie Descriptive», ataca a poesia de Thomson, dizendo que «La plupart de leurs tableaux champêtres sont moins des poèmes que des herbiers, ou des nomenclatures d'histoire naturelle»⁴⁸.

A Marquesa de Alorna, em 1813, quando escreve *Recreações Botânicas*, parece continuar longe do novo espírito, deixando-se influenciar pelos clássicos e por toda uma tradição com fortes preocupações didáticas, tal como refere Luís de Pina, num artigo, publicado em 1953, «A Botânica na Poesia da Marquesa de Alorna»⁴⁹.

A linha didáctica fazia parte dos postulados das Luzes, tal como se pode verificar ao ler Louis J. Marie Daubenton ou Jean-François de Saint-Lambert. O primeiro escreve que «Quelque perfection que l'on puisse donner à une *description*, ce n'est qu'une peinture vaine et le sujet d'une curiosité frivole, si on ne se propose un objet plus réel pour l'avancement de nos vraies connaissances en Histoire naturelle.»⁵⁰, enquanto o segundo, no discurso preliminar a *Les Saisons*, imitadas de Thomson, de 1748, defende que «Si la Poésie doit émouvoir, elle doit instruire.»⁵¹. É precisamente este o propósito

⁴⁷ François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, Paris, Gabriel Roux, Libraire-Editeur, Arnauld de Vresse, Libraire-Editeur, 1857, Tome II, pp. 76-77.

⁴⁸ Joseph Michaud, «Quelques Observations sur la Poésie Descriptive», in *La Description Littéraire*, p. 91.

⁴⁹ Luís de Pina, «A Botânica na Poesia da Marquesa de Alorna», in *Studium Generale – Boletim do Centro de Estudos Humanísticos Anexo à Universidade do Porto*, Ano I, N.º 1-2, Porto, 1953, pp. 7-51.

⁵⁰ Louis J. Marie Daubenton, *La Description Littéraire*, p. 43.

⁵¹ Jean-François de Saint-Lambert, «Discours Préliminaire» a *Les Saisons*, in *La Description Littéraire*, p. 71.

de D. Leonor, que logo na «Epístola Dedicatória ás minhas Patricias», explica que os seus versos são fundamentalmente um modo de estudar a Natureza:

«As nuvens pardas, que ouro ardente entornam,
Que lampejam rubins, e os ares toldam:
Os mogarins, as rosas, as papoulas,
Que festejam a Luz, quando aparece:
Espectaculo são que a alma namora,
Que convida a estudar a Natureza.»⁵²

Ao longo dos seis cantos que constituem o poema, podemos apreciar alusões aos diversos tipos de plantas, às suas várias propriedades e forma de reprodução, aos estudiosos como Lineu e até às fábulas que lhes andam associadas. Não falta também a apologia incondicional do campo («Foge, Henriqueta, foge das cidades, / Onde oppressivas leis da Moda absurda / Agrilhoam o ingenho, apagam a alma. / Tudo é ruido alli, tudo é tumulto. / Lá sem riqueza é nulla a intelligencia: / E sem a intelligencia, a pompa, o luxo / São crespo fumo que dissipa o vento.»⁵³), à boa maneira de Samuel Richardson, em *Pamela* (1740) ou Rousseau, em *La Nouvelle Héloïse* (1760).

A pormenorização, por vezes excessiva, quer na descrição das plantas quer na enumeração das suas propriedades obedece aos ditames de Georges-Louis de Buffon, na sua *Histoire Naturelle*, de 1794: «La description exacte et l’histoire fidèle de chaque chose est, comme nous l’avons dit, le seul but qu’on doive se proposer d’abord. Dans la description l’on doit faire entrer la forme, la grandeur, le poids, les couleurs, les situations de repos et de mouvements, la position des parties, leurs rapports, leur figure, leur action et toutes les fonctions extérieures.»⁵⁴

É assim que podemos encontrar estrofes como as seguintes, que, se pouco valor literário possuem, não deixam de ser exemplos de uma preocupação didáctica, descritiva e, em última análise, científica:

«Eis naquelles vallados uma althéa
Que os enigmas explica desta Classe.
Um calix imbrincado e permanente;
As petalas são cinco, e cordiformes;

⁵² Marquesa de Alorna, Tomo IV, p. 8.

⁵³ Idem, p. 25. Henriqueta é uma das filhas da Marquesa.

⁵⁴ Georges-Louis de Buffon, in *La Description Littéraire*, pp. 40-42.

No fundo os filamentos juntos nascem,
E gradualmente encurtam os que distam
Dos que no centro soltos se levantam.
No meio o receptaculo s'eleva;
No tope deste os germes o circulam,
Que em capsulas, e outras tantas casas
Quantos pistilos tem a flor, se tornam.
Nellas moram reconditos os fructos
Que arilha cautelosa cobre e guarda»⁵⁵

e

«Um germe oblongo, cujo a flor domina,
Sem calix com espatha encontraremos:
Cinco pétalas tortas; duas cobrem,
Qual arco ou casco, a tenue flor no tope:
O labio inferior forma o nectario;
O style as bordas deste ao stigma pega;
Mas tudo enrodilhado se confunde.
Em cella estreita, aberta pelo fundo,
Alli, reclusos, filamentos moram...»⁵⁶

Buffon aconselha ainda o uso de comparações ou a narração de pequenos factos que favoreçam uma maior atenção ou tornem a descrição menos fastidiosa⁵⁷. É assim que se compreendem a intromissão da lenda de Viriato ligada ao gerânio, a alusão às barbas empenhadas de D. João de Castro, ou a referência à fábula do girassol. De igual forma, a ligação do nome das plantas com as pessoas desperta mais interesse na leitura: «Tu, Nogueira, que tens luzes sobejas, / Desdenha a competencia c'o Carvalho: / Adoça esse rigor, essa aspereza / Que o seu systema estragador plantava.»⁵⁸.

Como podemos constatar, até nas *Recreações Botânicas*, D. Leonor não escapa ao circunstancialismo de grande parte dos seus textos, visando um

⁵⁵ Marquesa de Alorna, Tomo IV, p. 70.

⁵⁶ Idem, p. 96.

⁵⁷ Cf., Buffon, *art.cit.*, p. 42: «de même pour rendre les descriptions moins sèches, y mêler quelques faits, quelques comparaisons, quelques réflexions sur les usages des différentes parties, en un mot, faire en sorte qu'on puisse lire sans ennui aussi bien que sans contention.»

⁵⁸ Marquesa de Alorna, Tomo IV, p. 101. Segundo nota da autora, Nogueira é «Ricardo Raymundo Nogueira, um dos membros da Regencia», Carvalho é, evidentemente, o Marquês de Pombal, seu primeiro inimigo.

público contemporâneo que facilmente identificava as alusões e que se recreava ainda numa mentalidade de *ancien régime*. Conhecedora da nova corrente, ao ponto de traduzir alguns dos seus textos e de a dar a conhecer a jovens talentos, como Herculano, a verdade é que na sua produção poética são raros os traços inovadores, como tivemos ocasião de demonstrar. O Testamento poético que dirige a uma de suas filhas é disso prova evidente – é ainda a *pastora da éclogas* que fala, é ainda Saturno quem a pode influenciar:

«Já me vão tremendo as mãos
Quando as aureas cordas firo,
E em logar de um som cadente
Resoa um triste suspiro.

Cercado de dissabores,
Vai-me saturno apagando
As idéas luminosas
Que n'alma estavam pulando.

Toma, Lize, a minha flauta,
E vai nos valles cantar;
Teu canto suave póde
Minhas magoas aplacar.

Aqui tens a lyra d'oiro,
Na tripode toma assento;
Vai-te encontrar co'as estrellas
Nas azas do pensamento.

É voando co'as idéas
Que se avista a Divindade;
Só quem do vulgo se aparta
Entende a voz da Verdade.»⁵⁹

Maria de Fátima Marinho

⁵⁹ Marquesa de Alorna, Tomo II, p.303.

FILOSOFIA DA LINGUAGEM DO SÉCULO XVIII *

At nightfall, in the rigging and the aerial
Is a voice descanting (though not to the ear
The murmuring shell of time, and not in any language)

T. S. Eliot. *The Dry Savages*. III

I. Como ponto de partida desta reflexão, surgiu-me um texto de Genette, *Fiction et Diction* (1991), que muito embora se articule em pressupostos de uma teoria dos géneros elaborada em *Introduction à l'Architexte* (1979), se propõe tratar os regimes e critérios pelos quais a Poética ocidental, desde a sua constituição aristotélica, tem definido e avaliado a literatura.

A perspectiva tomada baseia-se em dois «regimes de literariedade» definidos por Genette na linguagem humana — o constitutivo ou essencialista e o condicional — e remete, paradigmaticamente, para instâncias histórico-periodológicas em que se tornam evidentes as inflexões sobre o género¹. Numa síntese necessariamente redutora de todo o aparato conceptual que fundamenta *Fiction et Diction*, poder-se-ão designar como poéticas essencialistas (ou constitutivistas) as poéticas (ditas tradicionais) centradas no pólo ficcional (ou «temático») da literatura e, deste modo identificando os eixos representacionais da *mimesis* e da *poiesis*, e como poéticas condicionalistas todas as outras que se orientam para uma definição do literário a partir de planos diccionais (ou «remáticos»). Os dois tipos de poética não são

* Texto desenvolvido a partir de uma comunicação com o mesmo título proferida no âmbito do XX Encontro da APEAA na Póvoa de Varzim (Março 1999).

¹ A noção de «literariedade» é assumida por Genette numa explícita referência a Jakobson que, de resto, no texto em causa, se torna representativa dos princípios da poética formalista-estruturalista.

mutuamente exclusivos na cronologia histórica da Poética ocidental; todavia, é nas estruturas racionalistas da cultura europeia do século XVIII que começa a afirmar-se com maior clareza a consciência de um processo de mutação nos princípios tradicionais de juízo literário.² Assim, o período setecentista, marcado por importantes cisões epistemológicas que determinam rumos ideológicos, políticos e sociais irreversíveis na cultura ocidental até aos nossos dias, é aqui assinalado fundamentalmente como um espaço de convergência e disseminação das fortes correntes do pensamento racionalista europeu do século XVII, paradigmáticas em Descartes e Locke, sem esquecer a influência directa das reflexões filosófico-matemáticas de cientistas como Newton e Leibniz. Genette estabelece o esquema da passagem das poéticas miméticas para as poéticas linguísticas, referindo-se ao processo «longo e laborioso» de transformação dos critérios clássicos tradicionais (*fictionais*) de ajuizamento do literário nos critérios modernos (*diccionais*) que definem os padrões de literariedade a partir do Romantismo. No entanto, o texto genettiano é lacunar precisamente quanto à identificação do momento desta viragem:

L'histoire de la poétique, explicite ou implicite, montre qu'elle s'est partagée entre deux critères possibles, que je qualifierai très grossièrement, l'un, de *thématique*, l'autre de *formel*. J'ajoute dès maintenant, bien que mon propos ne soit pas ici d'ordre historique, que l'histoire de la poétique essentialiste peut être décrite comme un long et laborieux effort pour passer du critère thématique au critère formel, ou du moins pour faire sa place au se-cond, à côté du premier.³

Naturalmente, a razão deste tipo de lacunas em *Fiction et Diction* está salvaguardada pelo facto de Genette se demarcar de um objectivo puramente histórico-descritivo na análise das questões propostas, o que não implica a negação da importância da ordem histórica como necessariamente subjacente. É nesta ordem que surgem relativizados os vários períodos de uma cultura, de acordo com a dimensão da sua influência em épocas posteriores, algo que permitirá a Genette não relevar as origens da subversão setecentista do

² O problema aqui tratado envolve todo o questionamento kantiano dos pressupostos da razão pura e da impossibilidade de um conhecimento metafísico por via do entendimento humano. A sequência articulada das três Críticas, culminando na síntese de 90 com a *Crítica da Faculdade de Julgar*, é representativa da influência de Kant não só no pensamento seu contemporâneo, mas igualmente em esteiras posteriores das filosofias dos séculos XIX e XX.

³ GENETTE, G. — *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, 15-16.

racionalismo, mas o «longo e laborioso esforço» idealista enraizado nas correntes teóricas alemãs do Romantismo, reformulado nos finais do século XIX com Mallarmé e progredindo, já no século XX, nos formalismos de Valéry e de Jakobson, bem como nas sequências estruturalistas de Todorov e Barthes.

II. Considerarei a ‘lacuna’ do texto de Genette como o meu ponto de partida, e a atenção recai-me sobre o século XVIII como ponto de viragem fulcral do processo acima delineado, concentrando-se no espaço de influência do pensamento da linguagem nos limites do Iluminismo europeu. É neste sentido que se me afigura pertinente a análise do conceito de mundos possíveis, não na acepção que a estética da recepção de Eco irá formular, já no pós-estruturalismo do século XX, mas na concepção leibniziana das relações entre a língua e o mundo.

Em termos histórico-literários tem-se minimizado, ou mesmo esquecido, a importância — ainda que relativa — da chamada poética suíça dos mundos possíveis, na qual é reassimilado e reorganizado o pensamento leibniziano da linguagem poética que permite uma alternativa original aos esquemas tradicionais da representação mimética.⁴ A base desta questão assenta na dupla relação que a poética dos mundos possíveis estabelece com a retórica da elocução e, sobretudo, com a semiótica. Curiosamente, a poética romântica não prosseguirá com a alternativa não-mimética dos mundos possíveis, mas irá expandir até ao limite a epistemologia transcendental kantiana, no desenvolvimento da filosofia do sujeito, na reformulação do problema do estético e na redefinição dos padrões formais de ciência e disciplina científica.

A reavaliação da proposta leibniziana surge apenas na poética contemporânea, «no momento em que o conceito de ‘auto-referencialidade’ da literatura revelou os seus limites, ao passo que a velha doutrina da mimese não pode ressurgir como uma doutrina viável das ficções literárias» (Dolezel, 1990, 87).⁵ Esta ordem de reflexões, porém, vai ser deixada em suspenso, pelo menos de momento, para dar lugar à discussão sobre o modos pelos quais, no

⁴ Cf. DOLEZEL, Lubomir — *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*, Lisboa, Gulbenkian, 1990, 57-87.

⁵ É de salientar a pertinência, não exclusiva naturalmente, da lógica e da filosofia da linguagem de Wittgenstein, na sua ultrapassagem do neopositivismo da semântica modal, as respectivas reflexões de Heidegger e Derrida sobre as origens e aporias da linguagem poética, as problematizações de Foucault sobre as ordens da linguagem, do mundo e do saber, e de modo geral as vertentes da recepção articuladas em torno das teorias de Jauss e Iser bem como das visões hermenêuticas de Gadamer, Hirsch, Ricoeur.

século XVIII, todo o pensamento lógico da linguagem conduziu, ainda que nem sempre da forma mais explícita e verdadeiramente auto-consciente, a uma importância crescente dos planos de representação linguística do real.

II.1. A visão que o século XVIII racionalista tem da linguagem enquadra-se nos pressupostos cartesianos que configuram a *Gramática de Port-Royal* (1660) dos ‘Solitários’ C. Lancelot e A. Arnault, ou seja, uma «Gramática geral» da língua (francesa, neste caso) indissociável da «Lógica». ⁶ De resto, em 1662 surge a publicação conjunta de A. Arnault e P. Nicole de *Logique ou L’Art de Penser*, na qual os autores assinalam inequivocamente a correspondência do signo linguístico com o signo lógico. ⁷ A língua é considerada como um sistema de signos, no qual as palavras e as expressões linguísticas representam ideias que, por sua vez remetem para objectos. Assim, a gramática é o estudo de um objecto, a língua, enquanto apenas signo da dimensão lógica / natural que revela a verdade das coisas. Nesta ordem de ideias, o fundamento da língua é uma ‘ratio’ comum e necessária na qual, mas também na sua diferença, à distância, se estabelece o jogo dos signos (formas) propriamente linguísticos, de acordo com leis específicas das construções de linguagem. Consequentemente, todo o sistema semiológico da linguagem humana, na diversidade das línguas, assenta num único sistema de regras lógicas, dentro do qual se articula uma espécie de constante: a natureza humana.

Neste contexto, abordar a semiótica leibniziana permite ver com clareza o modo como a partir do projecto de construção lógico-matemática de uma língua universal — a *lingua philosophica* — se abre caminho para uma nova dimensão — estética — de representação do mundo pela linguagem.

Em primeiro lugar, é importante definir em Leibniz uma perspectiva de estudo da linguagem, enquanto sistema de signos, no âmbito do estudo mais vasto das leis universais que regem, respectivamente, os planos físico e metafísico da existência. Na sequência dos empirismos de Locke e Hobbes, Leibniz assume a arbitrariedade dos significados originais dos signos, concluindo acerca da ilogicidade e inadequação das línguas reais na expressão e representação, não só das coisas, mas também das categorias lógicas do pen-

⁶ *Grammaire générale et raisonnée*, Paris: Paulet, 1969.

⁷ MARIN, Louis (ed.), Paris: Flammarion, 1970. Cf. KRISTEVA, *Le Langage, cet inconnu*, Paris, 1969 (trad. port. *História da Linguagem*, Lisboa, Ed. 70, 1983, pp. 185-223).

samento, subjacentes ao próprio progresso científico. Tal como a Newton, a Leibniz fascina a operatividade da matemática na resolução racional de questões levantadas pela astronomia, pela física e pela filosofia natural, pelo que o seu projecto de uma *lingua philosophica* serviria o ideal de uma ciência universal que reflectisse a unidade do mundo e reorientasse a diversidade dos saberes.

Essa ciência universal, simultaneamente uma *mathesis universalis* e uma *characteristica universalis*, assentaria num número finito de conceitos hierarquicamente estruturados, com base em relações de inclusão ou subordinação, podendo ser reduzidos a conceitos cada vez mais básicos até à definição das ideias simples ou primárias. Consequentemente, só a redução das operações mentais a operações elementares simbolizadas matematicamente permitiria, através das possibilidades de verificação e controle proporcionadas, a garantia de uma necessidade lógica presidindo à cadeia dedutiva das conclusões do conhecimento. Para Leibniz, a matemática, especialmente na aritmética e na álgebra (Descartes falava da geometria), mais do que uma cadeia de razões que sustentava uma possível ordem do mundo, era antes uma forma mecânica que operava com símbolos, uma *escrita* do mundo com traços visíveis no papel, um *filum palpabili, filum Ariadnes*.

As noções derridianas de arqui-escritura da *différance* irão de algum modo articular-se com estes pressupostos da linguística filológica iluminista que procurou a origem das línguas reais na anterioridade do Logos grego e do primado da *phoné*, no traçado hieroglífico das escritas míticas.⁸ Deve recordar-se o interesse de filólogos historiadores como Kircher, no século XVII, por exemplo, por civilizações antigas como a chinesa e a egípcia, dedicando-se à descoberta e comparação dos respectivos alfabetos de signos e figuras simbólicas, elaborando tabelas com numerosas tipologias de escrita.⁹ É neste sentido que se compreende em Leibniz o ideal de uma língua universal como construção artificial a partir do sistema das línguas naturais, quer *a posteriori*, ou seja, na reconstituição de uma mítica linguagem original, quer *a priori*, no recurso à lógica algébrica que estrutura os signos matemáticos.

⁸ A dilucidação destas possíveis correlações entre o pensamento da linguagem do século XVIII e fundamentos das poéticas pós-estruturalistas não pode ser encarada com ligeireza, pelo que a referência incluída no texto deste ensaio tem a intenção de um breve apontamento, ou parêntesis.

⁹ V. DAVID, Madeleine — *Le débat sur les écritures aux XVII e XVIII siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1965.

No primeiro caso, na possibilidade de uma linguagem reveladora do mito original da motivação ontológica entre signos e coisas, Leibniz segue a via complexa que liga a visão platónica do onomaturgo cratiliano com a influência medieval tardia da *Ars Magna* de Ramón Llull e, igualmente, com os conceitos da *Natursprache* de Böhme. Apenas para identificar esquemática e redutoramente o contexto de saberes e influências que subjaz ao pensamento leibniziano da linguagem, deve lembrar-se que a ligação a Platão se efectua na articulação lógico-semântica que implica na ‘verdade da enunciação’ do Logos um isomorfismo dos signos originais com a natureza das coisas (*physei*). Deve lembrar-se igualmente a dimensão heurística de *De Arte Combinatoria* (1660) leibniziana, na assimilação da *Ars Magna* de Llull.¹⁰ Do mesmo modo, convém especificar que a referência à ‘Língua da Natureza’ em Böhme implica necessariamente a síntese da ‘teoria das assinaturas’ de Paracelso, o mito da língua adâmica — não identificada com o hebraico — e as teorias cabalísticas da linguagem.

Em suma, o processo *a posteriori* de reconstituição histórica da língua original, adâmica, coincidente com a ontologia da própria natureza, recorre sobretudo às investigações arqueológicas e filológicas para tentar descobrir nas línguas contemporâneas a textura interior do alfabeto que presidira ao mecanismo nominalista da criação. Neste âmbito de reflexões, a diferença fundamental da proposta leibniziana face à reflexão seiscentista de Böhme reside no modo de cada qual considerar o problema da mediação linguística, na sua opacidade e densidade, relativamente às coisas designadas. Tanto para Böhme como para Leibniz, só é possível reconhecer a proximidade da linguagem com o mundo no plano do significante. Böhme, porém, remete para o conhecimento da revelação a sua intuição de uma analogia sensual entre os significantes das línguas reais e os da língua original. Por sua vez, Leibniz identifica, por via do conhecimento científico, uma relação genealógica entre as línguas vernáculas e a língua original.

Esta premissa serve de eixo para o segundo caso acima especificado, na construção artificial *a posteriori* de uma língua universal: um ‘princípio de razão suficiente’ existiria como contiguidade causal entre as coisas e a expressão linguística. Em ambas as construções reside implícito um princí-

¹⁰ A influência conjugada de Llull e Leibniz remete para a publicação em Amsterdão, em 1664, da *Ars Magna Sciendi* de Kircher, a qual empreende uma crítica da arbitrariedade do signo (letras) defendida por Llull e, tal como Leibniz, se empenha na construção de um alfabeto simbólico tão ‘natural’ quanto possível.

pio pré-estabelecido de harmonia como garante da correspondência entre a mente humana e a realidade, mediada por uma gramaticalidade semiótica comum. Tanto por via da revelação como pela da razão científica o objectivo leibniziano de uma língua universal artificial é o de suplantar a arbitrariedade do signo linguístico e re-constituir a sua motivação perdida. Assume particular importância neste contexto a investigação que sistematicamente efectuou sobre os significantes fonográficos e sobre a análise das potencialidades onomatopaicas, aliterativas, e sinestésicas da língua, bem como a composição morfo-sintáctica e semântica das suas estruturas. Muito consistentemente, Leibniz formula o conceito de ‘ideografia’ como sistema de notação ideal da língua universal. A este nível de relações compreende-se a possibilidade de uma análise do pensamento através da análise dos caracteres, ou signos, da língua filosófica, e a importância destes dados para a descoberta e a demonstração da verdade. Em última análise, e explicitando um conceito referido mais acima, o conhecimento da língua dos caracteres lógico-filosóficos conduziria à configuração do sentido universal do saber, designado por Leibniz como *characteristica universalis*.

II.2. Verifica-se, então, que o entendimento do século XVIII sobre as relações de verdade entre mundo e as palavras começa a subverter uma importante ordem de valores sustentada pelos empirismos racionalistas. As noções de artifício e desvio da linguagem comunicacional passam subtilmente a identificar uma semiologia adequada e lógica à verdadeira representação do mundo.

É precisamente este princípio que fundamenta a semiótica dos mundos possíveis e permite uma reorientação da tradicional retórica da elocução. Assim, o estudo dos artifícios da língua literária — tropos e figuras propriamente ditas — passa a ser a condição essencial da poética, disposta agora a apreciar os modos não miméticos mas evocativos e inovadores das ficções. A semiótica leibniziana é fundamental para o entendimento deste plano de subversões ao empirismo do século XVII e abre caminho para as brechas inevitáveis das poéticas classicistas da imitação da natureza. As dimensões alargadas do real da natureza, não só pelo próprio condicionalismo das descobertas científicas, mas também pela ‘invenção’ — construção artificial — de uma língua mais adequada à ordem do mundo e dos homens, porque mais desviada do seu uso ‘normal’, comunicacional, permitem uma reformulação das relações da literatura com o real, bem como uma transformação dos

paradigmas que tradicionalmente condicionavam os binómios *mimesis* / ficção, *poiesis* / ficção.

É no contexto breitingeriano da poética dos mundos não reais, mas possíveis, que se estabelece um limiar para a nova definição do estético, equacionado com padrões nascentes de imaginação, criação e inovação, através da desautomatização dos sentidos adormecidos pelo hábito: *O estudo breitingeriano dos artificios evocativos da linguagem poética devia ser lido como uma primeira instância do emergente modo linguístico da poética.* (Dolezel, 1990, 81). Em síntese, este ‘modo linguístico’, que identifica a poética dos mundos possíveis e estabelece os fios de continuidade com as poéticas românticas e pós-românticas posteriores, articula no século XVIII as áreas em franco desenvolvimento do saber científico com as respectivas mutações dos esquemas morais humanos que determinam as orientações da sensibilidade e do gosto, da espiritualidade e das mentalidades em geral.

Compreender o novo questionamento da poética dos mundos possíveis face ao real implica um esclarecimento da noção leibniziana de possível. Em primeiro lugar, a ontologia de Leibniz, afastando-se das de Descartes e Espinosa, estabelece a existência de dois planos, ambos provenientes de Deus, o das ‘verdades eternas’ e o das ‘verdades de facto’ ou contingentes. A diferença entre os dois planos determina-se pela diferente ordem de necessidade que presidiu à sua criação: o plano das verdades eternas provém de Deus por necessidade metafísica, o plano das contingências provém igualmente de Deus, todavia, por necessidade física ou moral. A questão da existência assume-se relativamente aos dois planos acima referidos e articula-se com a noção lógico-matemática de possibilidade. Para Leibniz, existem não todos os possíveis, como defendia Espinosa, mas os melhores possíveis que são entre si *compossíveis*.¹¹ Delimitando agora o plano da existência física e contingente, Leibniz reúne as noções de real (*realia*) e de imaginário (*imaginaria*) dentro da categoria dos fenómenos, como conjunto de todos os possíveis, e não apenas os compossíveis. No entanto, estabelece o âmbito do real para a existência unicamente dos compossíveis, os melhores (ou os adequados), remetendo para o âmbito do imaginário todos os possíveis que não compossíveis. O problema da ficção literária coloca-se no domínio fenomenal do imaginário, ou seja, da possibilidade infinita que, todavia, nunca é compos-

¹¹ LEIBNIZ, Gottfried W. — *Mathematische Schriften*. 7 Bd. Hersg. v. Carl I. Gerhardt. Hildesheim: Olms, 1962, III.

sível. As personagens de um romance, por mais realistas (verosímeis) que possam apresentar-se, incluindo figuras históricas, não existem de facto no mundo dos *realia*, não são compossíveis com as pessoas reais — «a não ser que alguém imagine certas regiões poéticas na infinidade do espaço e do tempo, onde possamos ver, errando pela terra, o rei Artur da Grã-Bretanha, o Amadis de Gaula e o fabuloso Dietrich von Bern inventado pelos alemães». ¹² Assim, o universo da natureza a representar já não é o real empírico das nossas percepções e vivências mas o domínio da imaginação subjectiva de todos os possíveis, no qual não é absolutamente necessária a coesão das leis físicas ou morais, mas a coesão lógica de uma linguagem que sabe criar e configurar outros modelos de mundo, outras ordens de valores, jogando com a alteração das leis da natureza e a mecânica dos movimentos que anima diferentemente os corpos no espaço e no tempo.

É esta relação tão explicitamente física — e muito pouco metafísica — com a dinâmica dos fenómenos naturais, dos corpos na sua substancialidade intrínseca, da linguagem na sua abertura imensamente plástica, até aos limites mais artificialmente originais, mais puramente fantásticos, da ciência e da poesia, que permite a Leibniz definir o corpo como *mente momentânea* ou que *carece de recordação*, integrar o maravilhoso na consistência das escritas, como mitografias do presente, trabalhar as raízes de todos os passados e aí procurar as razões algébricas, as fórmulas alquímicas, de todos os tempos, de todos os mundos e de que Deus ou deuses.

Filomena Aguiar de Vasconcelos

¹² *Nouvelles lettres et opuscules inédits de Leibniz*. Précédés d'une introduction par Louis A. Foucher de CAREIL. Paris: Durand, 1857. (Cf. trad. do ref. passo DOLEZEL, 1990, 67).

AS LEITURAS HEINIANAS DE NIETZSCHE AMBIVALÊNCIA E CONTRADIÇÕES DE JUÍZOS *

As leituras que Nietzsche faz da obra de Heine e os juízos que sobre ela e o seu autor emite não são tema apenas de hoje, mas desde há muito que leitores de ambos os autores se têm debruçado sobre ele, abordando-o nas mais diferentes perspectivas. A lista dos trabalhos tratando tal assunto abarca já um considerável número de títulos¹. Nietzsche foi, sem sombra de dúvida, um leitor assíduo e empenhado da obra de Heinrich Heine. O seu entusiasmo e a sua admiração incondicional vão sobretudo para a lírica heiniana. Contava o filósofo apenas 15 anos e já, ao ler *Lyrisches Intermezzo*, o arrebatavam a suavidade e a doce e apaixonada musicalidade dessa lírica². Heine continuaria a ser para Nietzsche a mais alta expressão lírica até o envolver a penumbra da alienação. Nos fragmentos do espólio, referentes ao Outono de 1887, apelida-o de imortal e coloca-o lado a lado com o seu “irmão em génio” francês, Alfred Musset, pois ambos escalaram o cume da lírica moderna³. Pouco antes do colapso verificado em Turim, a 3 de Janeiro de 1889, confessava Nietzsche em *Ecce Homo* ter sido Heine a transmitir-lhe “o mais elevado conceito de lírico”, e acrescentava: “É em vão que busco, ao

* Este texto tem como base a comunicação apresentada pelo autor no Colóquio Internacional *Heinrich Heine. Differenz und Identität. Europäische Perspektiven im 19. Jahrhundert* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4 e 5 de Dezembro de 1997).

¹ Veja-se Gerhard Höhn, “‘Farceur und Fanatiker des Ausdrucks’. Nietzsche, ein verkappter Heineaner?”, in *Heine-Jahrbuch*, 36. Jahrgang, 1997, Stuttgart, Weimar, p. 151, nota 4.

² Cf. G. Höhn, *ibid.*

³ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, SW 12, 475. As referências e citações serão feitas sob a sigla SW com indicação do volume e da página.

longo dos milénios, uma musicalidade tão doce e tão apaixonada”⁴. Factores múltiplos motivaram Nietzsche a interessar-se tanto pela obra do lírico e a ser dela leitor tão entusiasta. O perfeito domínio da língua, a arte com que manejava a língua alemã, o virtuosismo do seu estilo, cedo lhe captaram o entusiasmo e a admiração. Ecos e marcas desse entusiasmo e dessa admiração são uma constante tanto na obra como na abundante correspondência do filósofo. “Ele possuía aquela malícia sem a qual me é impossível conceber a perfeição, — [...] — E a sua mestria em manejar o Alemão!”, exclama Nietzsche⁵. E contudo não escapa ao leitor atento que, apesar de tanto entusiasmo e admiração, não estão ausentes da obra do admirador expressões reveladoras de uma certa ambivalência e mesmo de contradições nos juízos aí emitidos. São constatáveis diferentes fases e diferentes contextos de recepção heiniana na obra de Nietzsche. Não raramente a crítica negativa ensombra as referências encomiásticas. Sobretudo numa fase que se estende até 1876, ano do corte definitivo com Wagner, é o leitor confrontado com essa avaliação ambivalente, e até certo ponto contraditória, que Nietzsche faz de Heine e de aspectos do seu estilo literário. As referências ao grande lírico não excluem frequentes juízos disfóricos. Deles encontra o leitor ecos em alguns fragmentos do espólio referentes à estada do filósofo em Basileia (1869-1879). Em 1872 Nietzsche empreende uma crítica sem contemplações à cultura alemã, rejeitando tudo o que é alemão, sobretudo a cultura alemã do seu tempo. Na vitória que em 1871 as armas alemãs alcançaram sobre a França vê ele um grande perigo para a cultura alemã. Afinal a vitória militar dos alemães corresponde, na sua óptica, à derrota cultural da Alemanha e à vitória cultural da França. Em *Considerações Inactuais I*, de 1873, lembra que uma grande vitória pode significar também um grande perigo e chama a atenção dos alemães para o facto de uma vitória se poder metamorfosear numa derrota total, “na derrota ou até no extermínio do espírito alemão em proveito do ‘Reich Alemão’ ”⁶. Ao redigir mais tarde *O Crepúsculo dos Ídolos*, escreverá: “[...] no mesmo instante em que a Alemanha ressurgue como potência, adquire a França uma outra importância enquanto potência cultural”⁷. Nietzsche está convicto de que na Alemanha até o simples conceito de cul-

⁴ SW 6, 286.

⁵ *Ibid.*

⁶ SW 1, 159-160.

⁷ SW 6, 106.

tura se perdeu⁸. À medida que se afirmavam o *Reich* e o nacionalismo, ia soçobrando a cultura alemã. Em *Ecce Homo* pode ler-se: “[...] onde a Alemanha chega, adultera a cultura”⁹. No capítulo da cultura os alemães deixaram entretanto de desempenhar qualquer papel digno de menção. Deixou de ser possível citar um único nome alemão que tenha um alcance ou uma ressonância europeia, como acontecia no passado com Goethe, Hegel, Heine ou Schopenhauer, nomes que Nietzsche refere. A seus olhos o nome de Heine ultrapassou, pois, as fronteiras alemãs e adquiriu um alcance europeu, apesar de antes lhe ter atribuído uma febre política que acentuava o seu nacionalismo e fazia dele um “desastre” da cultura alemã¹⁰. E responsabiliza-o por, juntamente com Hegel, ter exercido uma influência negativa na língua alemã, em que é detectável um calão de cambiantes nacionalistas, presente em cada palavra e em cada expressão, o que Nietzsche considera ser totalmente de rejeitar¹¹. Tais afirmações revelam quão ambivalentes e até contraditórios eram os juízos de Nietzsche relativamente a Heine. Essa ambivalência e essa contradição estão ainda mais patentes quando se trata de classificar o estilo heiniano, nem sempre sendo fácil concluir onde termina o juízo laudatório e começa o juízo negativo. Heine é acusado de praticar uma grande confusão de estilos, que chega a ferir a vista e que faz dele um autêntico “farsante”, colocando-o à margem do sentido da unidade cromática do estilo. Não pode ser tomado a sério quem, como ele, ao escrever, prefere a multiplicidade policroma. O seu estilo assemelha-se à casaca policroma de qualquer palhaço ou ao reflexo colorido dos jogos eléctricos. É este o juízo que Nietzsche emite sobre o estilo do autor dos *Reisebilder* nos fragmentos do espólio referentes aos anos de 1873¹² e de 1876, em que afirma expressamente:

[Heine] destrói a obra mal terminada dos nossos grandes mestres da língua, i. é, o sentimento ainda mal adquirido da cor uniforme do estilo; prefere a casaca colorida do palhaço. As suas ideias, as suas imagens, as suas observações, os seus sentimentos, as suas palavras, não encaixam uns nos outros; como virtuoso domina todos os géneros estilísticos, mas serve-se desse domínio apenas para os baralhar. [...] tudo [...] em Heine é jogo eléctrico de cores, que fere terrivelmente a vista¹³.

⁸ SW 1, 163.

⁹ SW 6, 285.

¹⁰ SW 7, 504.

¹¹ *Ibid.* 598.

¹² *Ibid.* 595.

¹³ SW 8, 281.

Face a juízos tão pouco lisonjeiros a respeito de Heine enquanto estilista, devemos-nos interrogar em que conceito tem Nietzsche o poeta, em termos gerais. Afinal temos que constatar que tanto a policromia como o jogo de cores serão mais tarde admitidos como características do poeta, se não por Zaratustra-Nietzsche, pelo menos pelo Zaratustra de Nietzsche. Em *Assim Falava Zaratustra*, na “Canção da Melancolia” pode ler-se que o poeta vagueia pelas florestas virgens “mascarado de variegadas cores [...], por entre feras pintalgadas, pecaminosamente sadio e policromo”¹⁴. Mas não é só a policromia que é característica do poeta. É-o igualmente a mentira. Na opinião de Zaratustra “os poetas mentem demasiado”¹⁵. À pergunta se o poeta é “o pretendente da verdade” ele responde com um inequívoco “não”, e define-o como “um animal astuto, rapace, furtivo, que tem que mentir consciente e voluntariamente”¹⁶. Se os poetas têm que mentir, então não é para admirar que Heine seja também referido como “actor”¹⁷, i. é, quase como mentiroso e consequentemente tem fundamento toda a desconfiança com que ele deve ser lido, e justifica-se a exclamação de Nietzsche: “Vai-se lá acreditar na veracidade de sentimentos de um Heine!”¹⁸.

Já vimos que com a rápida ascensão do nacionalismo alemão, quando começou a soprar sobre a Alemanha “o maldito vento do germanismo exacerbado”¹⁹, Nietzsche foi desenvolvendo em si uma grande alergia a tudo quanto fosse alemão. Em *Ecce Homo* escreve: “Sendo eu, nas minhas tendências mais profundas, alheio a tudo quanto seja alemão, basta a proximidade de um alemão para me atrasar a digestão”²⁰. É ainda essa mesma alergia que o motiva a afirmar: “os alemães não têm comigo parentesco”; quem quiser ser bom alemão terá que “se desgermanizar”²¹. A crítica que Nietzsche faz à cultura dos anos da fundação do *Reich* vai-se tornando cada vez mais azeda e implacável, crítica que resulta da sua íntima convicção de que uma cultura atinge o seu auge em eras politicamente fragilizadas e de que todas as grandes épocas culturais correspondem a períodos de declínio político²².

¹⁴ SW 4, 371-372.

¹⁵ *Ibid.* 163.

¹⁶ *Ibid.* 371.

¹⁸ SW 11, 84.

¹⁹ SW 7, 657.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe in 17 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: de Gruyter, 1975-1984. B III/5, 359. As referências e citações serão feitas sob a sigla B com indicação da secção (romano), volume e página (árabe).

²¹ SW 6, 288.

²² SW 14, 482.

Com a luta de Nietzsche “contra a ‘Alemanha’ e por uma mentalidade cosmopolita”²³ e com a mudança no seu relacionamento com Wagner (1876) também se alteraram radicalmente os seus juízos relativamente a Heine. Importa, porém, sublinhar que tal alteração contempla sobretudo a sua produção literária. No que se refere à postura de Heine em geral, é notório que continua uma certa dialéctica de apreciação, mesmo após 1876. Neste novo período acentua-se a admiração do filósofo pela obra heiniana. Nietzsche coloca-se ao lado de Heine, num empenhamento incondicional de defesa contra os que o difamavam, de tal forma que a cada tomada de posição contra o *Reich* correspondia sempre uma tomada de posição a favor do poeta²⁴. Heine é então entronizado ao lado de Goethe como a mais alta expressão da poesia alemã. Nos fragmentos do espólio (Maio e Junho de 1885) pode ler-se: “A Alemanha só produziu um poeta para além de Goethe, esse poeta é Heinrich Heine e para mais trata-se de um judeu. [...] ele tinha um instinto muito apurado para essa flor azul ‘o alemão’”, e logo a seguir: “e claro também para esse burro pardo ‘o alemão’”²⁵. Um pouco mais tarde Nietzsche alteraria ligeiramente a sua opinião sobre ambos os poetas, privilegiando Heine: “os alemães [...] têm mais que agradecer a Heine do que a Goethe”²⁶.

Nos mesmo fragmentos (Junho-Julho) Nietzsche manifesta uma clara opção por uma Europa unida e uma incondicional rejeição de qualquer febre patriótica. Guerras nacionais, novos impérios ou quaisquer outros fenómenos não o interessam. O que verdadeiramente o interessa é o que, lenta e timidamente, começa a desenhar-se no horizonte, a saber, uma Europa unida, como ele próprio afirma: “De todas estas guerras nacionais, novos impérios e seja o que for que se apresente em primeiro plano, de tudo isso eu desvio o olhar; o que me interessa é uma Europa unida, que eu vejo desenhar-se lenta e timidamente”²⁷. E aqui é de sublinhar a flagrante coincidência dos esforços actuais por criar a unidade europeia e esta postura de Nietzsche, que já se considera mais um europeu do que um alemão. Numa carta endereçada à mãe

²³ SW 6, 106.

²⁴ Matthias Politycki, *Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*. Berlin, New York: de Gruyter, 1989, p. 199.

²⁵ Cfr. Renate Müller-Buck, “Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik des ‘Kunstwart’”. *Nietzsche-Studien*, Bd. 15. Berlin, New York: de Gruyter, 1986, p. 280.

²⁵ SW 11, 472.

²⁶ B III/5, 359-360.

²⁷ SW 11, 583.

em 1886 escreve: “Pode ser que eu seja um mau alemão, em todo o caso considero-me um bom europeu”²⁸. É ainda no contexto das suas convicções europeístas que se insere o seu entusiasmo por Heine, que ele considera como um acontecimento mais europeu do que local, por ser nele que encontra expressão o vigor da cultura europeia. E apesar disso uma vez mais o leitor se vê confrontado com a ambivalência e até as contradições de avaliação. Nietzsche insere Heine num grupo que abarca tanto alemães como franceses e atribui-lhes horas repletas de profundidade, mas igualmente horas cheias de fraqueza. Quando se empenhavam em preparar uma “síntese” europeia de povos e de pátrias e em antecipar o europeu do futuro, eles tiveram as suas horas profundas. Quando, porém, se revelavam patriotas e recaíam na estreiteza das pátrias e dos povos, era o tempo das suas horas débeis. Nietzsche cita alguns nomes que integram esse grupo: “Penso em homens como Napoleão, Goethe, Beethoven, Sthendal, Heinrich Heine, Schopenhauer, e talvez também Richard Wagner deva ser aqui nomeado”²⁹. Em *Para Além do Bem e do Mal*, publicado em 1886, no capítulo intitulado “Povos e Pátrias”, Nietzsche denuncia a loucura nacionalista em que a alienação doentia dos povos da Europa encontra solo fértil onde pode lançar raízes. Na sua crítica acerada, também não esquece os políticos “de visão curta e de mãos rápidas”. Eles não querem ver os sinais inequívocos do desejo de uma Europa unida, ou então interpretam-nos de forma “arbitrária e mentirosa”. No final e em contexto idêntico refere uma vez mais os nomes dos mesmos homens que, em oposição à loucura nacionalista acima referida, se empenharam em preparar o caminho para uma unificação europeia, mas que nas suas horas mais débeis e em idade mais avançada também se optaram pela pátria, tornando-se patriotas. Heine, “nas suas horas profundas e débeis”³⁰ encontra-se entre eles. Mas mesmo assim ele permanece, juntamente com Wagner, “uma realidade capital na história do ‘espírito europeu’, da ‘alma moderna’”. Eles são “ambos os maiores embusteiros com que a Alemanha presenteou a Europa”³¹. Nietzsche não diz como ou com quê Heine enganou a Europa. Fê-lo enquanto patriota ou enquanto poeta? Partindo da afirmação de que os poetas mentem muitíssimo, deve concluir-se que também enganam muitíssimo. De qualquer forma é este o último juízo que Nietzsche emite sobre

²⁸ B III/3, 233.

²⁹ SW 11, 583.

³⁰ *Ibid.* 5, 202

³¹ *Ibid.* 13, 500.

Heine enquanto “acontecimento europeu”. “Com Heinrich Heine, o vigor da cultura europeia apresenta-se em toda a sua pujança”³².

Na Europa unificada, à qual Nietzsche dá a sua incondicional adesão, destaca-se sobretudo a França com a sua cultura. À depreciação crescente de tudo quanto é alemão corresponde a admiração por tudo quanto é francês. E Heine, o “acontecimento europeu”, torna-se também um acontecimento francês e sobretudo um acontecimento parisiense. Depois de ter optado decididamente pela cultura europeia, Nietzsche estreita o âmbito das suas opções culturais, e a cultura francesa, ou melhor dizendo a cultura parisiense, ganha supremacia. A explicação para esta viragem encontramos-a em *Ecce Homo*; a cultura europeia degenerou, tornando-se um grande equívoco, como o autor afirma: “Acredito apenas na cultura francesa e considero um equívoco tudo quanto, na Europa, se chama ‘cultura’, para já não falar da cultura alemã...”³³. Dentre os representantes dessa cultura francesa Nietzsche destaca uma mão cheia de autores vivendo em Paris, entre os quais Paul Bourget, Pierre Loti, Anatole France e Guy de Maupassant, aos quais chama «psicólogos sensíveis» e pelos quais revela grande consideração, por ainda não estarem corrompidos pela filosofia alemã, ao contrário dos grandes mestres, como Taine, o qual se deixou corromper por Hegel³⁴. Os poucos casos de alta cultura que Nietzsche detectou na Alemanha eram de ascendência francesa. O leitor depara a cada passo com a admiração e o entusiasmo do filósofo por tudo quanto tenha um sabor francês ou parisiense, tanto nas suas cartas, como na sua obra. Já em *Considerações Inactuais I* Nietzsche sublinha a total dependência alemã relativamente a Paris e essa dependência perdurará por longo tempo, pois a Alemanha não possui uma cultura “original”³⁵. Em carta datada de 1875 e endereçada a Sophie Ritschl, esposa do seu professor de Filologia em Leipzig, Nietzsche sublinha, de forma algo jocosa, a sua inclinação por tudo quanto seja francês e parisiense: “Lamento, mas sinto inclinação pelo folhetim francês, pelos *Reisebilder* de Heine, etc., e prefiro um *ragoût* a um *Rinderbraten*”³⁶. Para o filósofo de Röcken a França é não só a sede da cultura europeia na sua expressão mais intelectual e mais fina, mas também a escola superior do bom gosto. Nem todos os franceses, porém, pertencem a esta escola. Apenas um reduzido número, que se mantém oculto no fundo do palco cultural

³² *Ibid.*, 532.

³³ SW 6, 285.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* 1, 164.

³⁶ B I/2, 299.

francês, à margem da “estupidez louca e do palavreado barulhento do burguês democrático”³⁷. No primeiro plano movimenta-se a maioria, os tontos e os rudes. Todos eles se distinguem pelo grande desejo de permanecer imunes à germanização cultural, mas debalde, pois na França intelectual, a qual já cultivava o pessimismo, Schopenhauer é mais da casa e está mais aclimatado, do que algum dia o foi na Alemanha. A França está igualmente sob a forte influência de Hegel e vai-se notando uma lenta “wagnerização” da música francesa. Nietzsche está convicto de que também os poetas, que têm a sua época de ouro em França e particularmente em Paris, estão sob a influência de Heine e que o culto heiniano assentou arraiais não já na Alemanha mas sim em Paris. Nos fragmentos do espólio do ano de 1888 Nietzsche escreve: “A mais antiga e a mais tardia cultura da Europa é representada, sem sombra de dúvida, por Paris; l’*esprit* de Paris é a sua quintessência”³⁸. Assim sendo, o artista não tem pátria na Europa, mas apenas em Paris. Por isso o artista, enquanto artista, é na Alemanha um “apátrida”. Mas, como afirma Nietzsche: “Na Alemanha não se tem a mínima ideia da enorme ambição que habita na alma de um artista parisiense”³⁹.

Os franceses estão convictos de que Heine, com mais dois não parisienses, representa a quintessência do espírito parisiense”⁴⁰. Nesta passagem Nietzsche não diz quem são esses dois parisienses. Dois anos mais tarde, porém, revela os seus nomes. Pelos fragmentos do espólio redigidos entre Novembro de 1887 e Março de 1888, fica-se a saber que se trata de Ferdinando Galiano, literato e economista italiano, e do príncipe von Ligne, marechal e escritor austríaco. E mais tarde, nos mesmos fragmentos, referentes aos meses de Julho e Agosto, encontramos repetidos os seus nomes, na seguinte passagem: “Os mais mimados parisienses, porém, tais como os Goncourt, não hesitaram em reconhecer em Heine um dos três cunes do *esprit parisien*; ele partilha essa honra com o príncipe de Ligne e o napolitano Galiani”⁴¹. Heine, portanto, caracteriza-se pelo seu “*esprit français*” e é esse também o motivo porque os poetas líricos de Paris, que tanto apreciam nos estrangeiros esse espirituoso *charme*, quando se referem a Heine, lhe chamam sempre “l’adorable Heine”⁴². Nietzsche cita, no original francês, a

³⁷ SW 5, 198.

³⁸ SW 13, 532.

³⁹ SW 6, 289.

⁴⁰ SW 11, 472.

⁴¹ SW 13, 533.

⁴² SW 6, 427.

seguinte passagem do *Journal des Goncourts*: “Rien de plus charmant, de plus exquis que l’esprit français des étrangers, l’esprit de Galiani, du prince de Ligne, de Henri Heine.”⁴³ Tais palavras confirmam que “Heine já há muito penetrou na carne e no sangue dos mais finos e exigentes poetas líricos de Paris” e “dos mais profundos e sensíveis líricos de França”⁴⁴.

Porque Heine cometeu um “crime” contra os alemães, estes exilaram o seu culto para Paris. Nietzsche diz-nos que género de “crime” é que Heine cometeu e que justifica o exílio do seu culto:

“Heine tinha bom gosto que chegasse, para não tomar os alemães a sério; [...] Hoje na Alemanha é considerado crime que Heine tenha tido bom gosto e que se tenha rido; é que os alemães de hoje tomam-se a si próprios desesperadamente a sério”⁴⁵.

É este um dos motivos por que Heine é caluniado na Alemanha, mas não é o único; é que ele, além dos mais, também é judeu. Quem são afinal os seus caluniadores e de que maneira o caluniam? Trata-se sobretudo de um grupo de escritores e ensaístas que perfilham um anti-semitismo agressivo, todos eles possuídos do espírito alemão do *Reich*. Quase todos eles são colaboradores da revista artística “Kunstwart”, fundada em Dresden, em Outubro de 1887, por Ferdinand Avenarius. A revista rapidamente se transformou num órgão de propaganda anti-semita. As suas páginas acolhiam artigos polémicos, onde eram atacados impiedosamente poetas e escritores judeus, que eram difamados, sendo apresentados como o “escárnio do povo alemão”⁴⁶. Os autores desses artigos incitavam os alemães a acautelarem-se de “tais naturezas”. O alvo de tais ataques é contudo, em primeira linha, o judeu Heinrich Heine. Os seus *Reisebilder*, apelidados de “porcaria”, são denunciados como “cínicos” e acusados de “blasfémia”⁴⁷. Victor Hehn, em *Gedanken über Goethe* (1887), expressa a sua convicção de que Heine encarna “o perigo de alastramento do domínio judaico também ao campo da literatura”⁴⁸. Heine é apelidado de “travão ao progresso cultural da nação

⁴³ SW 13, 123.

⁴⁴ SW 5, 198 e 6, 427.

⁴⁵ SW 13, 533.

⁴⁶ Matthias Politycki, *op. cit.*, p. 287,290.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*

⁴⁸ *Apud* Renate Müller-Buck, “Heine oder Goethe? Zu Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit der antisemitischen Literaturkritik der ‘Kunstwart’ ”, in *Nietzsche-Studien*, Bd. 15, Berlin/N. York, de Gruyter, 1986, p. 270.

alemã” e de “difusor de toda a indecência e devassidão”. Quanto à sua obra, ela é referida como “refugo, tanto ética como esteticamente”⁴⁹. Nietzsche, havia meses assinante da revista, fica indignado com tais ataques. Esse “maldito anti-semitismo”⁵⁰ desperta nele um nojo enorme, que o motiva a empenhar-se numa veemente defesa de Heine e a cancelar imediatamente a assinatura da revista. Em carta datada de 18 de Abril de 1888 dirige-se ao amigo Franz Overbeck, pedindo-lhe que escreva ao editor, para lhe comunicar “que o Prof. Nietzsche expressa o seu desejo de que deixem de lhe ser enviados os futuros números de ‘Kunstwart’ ”. E quanto à sua verdadeira opinião relativamente a “Kunstwart”, fica-se a saber qual é através da mesma carta, em que a revista é apelidada de “refugo” e de “publicação infame”⁵¹. No esboço de uma outra carta, escrita pouco antes do dia 20 de Julho de 1888 e endereçada a Ferdinand Avenarius, comunica ao destinatário a razão que o leva a cancelar a assinatura da revista, afirmando: “é que eu fiquei realmente chocado; com o descrédito a que é votado Heinrich Heine, precisamente agora que sopra um maldito vento de germanismo exacerbado, não tenho contemplanções para com tais transigências”⁵². Noutra carta a Franz Overbeck, de 20 de Julho de 1888, Nietzsche refere mais uma vez o motivo por que é que não quer continuar a receber “Kunstwart”: “A revista toca a trombeta do germanismo exacerbado e lançou o descrédito sobre Heinrich Heine, da forma mais indecorosa”⁵³. Lendo-se estas duas cartas, fica-se com a impressão de que o melindre de Nietzsche está relacionado com o facto de o descrédito a que é lançado Heine se verificar numa altura de fervor nacionalista, e de que talvez tudo não fosse assim tão trágico, caso isso se verificasse num contexto diferente. A crítica implacável que Nietzsche faz ao doentio nacionalismo alemão do *Reich* cria o cenário e o clima para um veemente empenhamento na defesa de Heine.

Ao finalizar deve ser ainda dito, no que se refere à arte de manejar a língua alemã, e porque a modéstia não faz parte da moral dos senhores da axiologia nietzschiana, que Nietzsche considera oportuno colocar-se, no que se refere a essa arte, ao mesmo nível de Heine: “Um dia dir-se-á que Heine e eu, fomos, de longe, os primeiros artistas da língua alemã, a uma distância

⁴⁹ Renate Müller-Buck, *ibid.*, 268, 271-272.

⁵⁰ B III/1, 493.

⁵¹ B III/5, 297.

⁵² *Ibid.* 539.

⁵³ *Ibid.* 362.

imensurável de tudo quanto os simples alemães com ela fizeram”⁵⁴. Deve dizer-se, aliás, em abono da verdade, que com tal afirmação Nietzsche peca, é certo, contra a modéstia, mas não contra a verdade. A crítica de todos os tempos é unânime em afirmar que o eremita de Sils-Maria pertence, ao lado de Goethe e de Heine, aos maiores estilistas da língua alemã. Já em 1889 escrevia Leo Berg em ensaio sobre Nietzsche: “Podemos pensar o quisermos a respeito de Nietzsche, quanto ao escritor que nele existe não restará brevemente mais dúvida alguma. Ele é o maior virtuoso da língua alemã.” E muito mais tarde Gottfried Benn referir-se-lhe-á como “o maior génio linguístico alemão desde Lutero”⁵⁵.

Resumindo. Embora Nietzsche expresse repetidas vezes a sua admiração pela obra de Heine em geral e particularmente pela sua lírica, também é detectável, a cada passo, uma avaliação ambivalente, uma dialéctica e até uma certa contradição na maneira de julgar. Nietzsche refere-se-lhe como o maior lírico e o primeiro “artista” da língua alemã, mas também o apelida de primeiro pai do mau estilo e censura-o por uma grande confusão de géneros estilísticos. Admira o virtuosismo do seu estilo e simultaneamente acusa-o de falta de unidade estilística. Heine é o embusteiro, o farsante, o actor. Caracteriza-o como um acontecimento europeu, e, ao mesmo tempo, atribui-lhe febre patriótica. Empenha-se na defesa de um Heine de horas profundas, mas que também tem as sua horas de debilidade. Não passará a valorização que Nietzsche faz de Heine de uma mera desvalorização de tudo quanto é alemão? Quando Nietzsche afirma que Heine é um acontecimento europeu trata-se de um elogio ao poeta ou de uma crítica à Alemanha? A defesa que Nietzsche faz de Heine não será apenas o reverso do ataque à Alemanha “patriótica” ou vice-versa? São perguntas que se levantam, quando nos confrontamos com a avaliação que Nietzsche faz de Heine; mas o filósofo, aliás, já há muito que nos habituou à ambivalência, à ambiguidade e até às contradições dos seus juízos.

Américo Monteiro

⁵⁴ SW 6, 286.

⁵⁵ *Apud* Bruno Hillebrand (Hrsg), *Nietzsche und die deutsche Literatur* — I. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963, Tübingen, Niemeyer, 1978, p. 4.

DESCONTINUIDADES DO TEMPO E DA HISTÓRIA NA PÓS-MODERNIDADE: BREVE ABORDAGEM

Se de facto o termo *modernidade* se refere a modos de vida e de organização social emergentes na Europa ocidental a partir do séc. XVII, o termo pós-modernidade, primeiramente popularizado por Jean François Lyotard diz respeito a uma série de transformações do sistema social e cultural, amplamente convergentes para questões de filosofia e epistemologia que se focalizam nos finais do séc. XX¹. Convém aqui salientar que *pós-modernismo* é especificamente designativo de aspectos de reflexão estética – digamos que se afirma como uma consciência restringida ao âmbito da literatura, pintura, artes plásticas e arquitectura. Nesta medida, aplicado às formas literárias e artísticas surgidas em especial no pós Segunda Grande Guerra, ou seja aos efeitos devastadores que este acontecimento teve nas estruturas da moral ocidental, o pós-modernismo tem como sustentáculo de definição, ainda que arriscadamente generalista, a experiência do totalitarismo nazi e da exterminação em massa, a ameaça de destruição total provocada pela bomba atómica, a devastação progressiva do ambiente natural e as consequentes ameaças de fome e desigualdades populacionais no mundo. Assim, o pós-modernismo implica, não apenas uma continuação, levada ao extremo, da negação modernista da tradição, mas também e por outro lado, diversas formas de quebrar com as acepções modernistas que se tinham tornado inevitavelmente convencionais.

Sem nos querermos alongar demasiado nestas sistematizações conceptuais, devemos desde já apontar as divergências existentes no panorama crítico quanto à delimitação e especificação respectivamente do modernismo e do

¹ LYOTARD, F. – *The Post-Modern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

pós-modernismo. Assim, pela sua questionação primordial de tudo o que o precedeu e era tomado como inquestionável e definitivo, o pós-modernismo impôs-se pela ruptura – tal é a leitura que, por exemplo, Alan White, Susan Sontag e Nicolas Zurbrugg fazem do movimento. Por outro lado, e apenas a título de apontamento, críticos como David Lodge e Douwe Fokkema defendem a continuação, no sentido do empenho conjunto quer na inovação quer na crítica à tradição. De qualquer forma parece certo que a cultura pós-modernista se lança deste modo na subversão do pensamento e da experiência, revelando a insignificância da existência, o abismo, o vazio e o nada onde se sustenta a nossa suposta mas precária segurança. O sentido da linguagem dissipa-se num jogo de intermináveis labirintos, indefinidos e conflituosos. Efemeridade, descontinuidade e o caos parecem pois frequentemente constituir alguns dos termos definidores da atitude pós-moderna que, negando o eterno e imutável, mergulha na fragmentaridade da mudança. É Foucault quem considera que o ser humano deve desenvolver as suas acções, pensamentos e desejos pela proliferação, justaposição e mesmo disjunção – deverá pois preferir o que é múltiplo, plural e diferente ao que é uno.

Na medida em que a condição da pós-modernidade se pauta, entre outros aspectos pelo abandono da fé no progresso projectado pela humanidade, ela distingue-se também pelo desaparecimento das justificações encontradas na grande narrativa – o Livro Bíblico que, *historiando a humanidade*, oferecia uma linha condutora que apropriadamente a colocava na história e a caracterizava como dotada de uma *temporalidade*: um passado definido e um futuro previsível. Entender-se-ia aí *história* como registo de sequências de mudanças, datação ou forma específica de codificar a temporalidade.

Os contornos de uma ordem nova e diferente divisam-se: na pós-modernidade a história humana não se desenvolve uniformemente – as descontinuidades levam a reconsiderar e/ou questionar a noção de *tempo histórico*, a reavaliar os ritmos e o alcance das mudanças:

every generation begins primitively, has no different task of every previous generation, nor does it go further, except insofar as the preceding generation shirked its task and deluded itself. ²

A um nível global dir-se-á que a influência do evolucionismo contribuiu para a concepção da história segundo princípios de uma única direcção

² KIERKGAARD, S. – *Fear and Trembling*, Princeton, N.J., 1995.

dinâmica geral. Aí se abrigam grandes narrativas que, não sendo teológicas contam a história em termos de uma linha condutora que ordena os acontecimentos humanos. No debate pós-moderno, a narrativa evolucionista é desalojada, a sua linha condutora desconstruída. A história não pode ser vista como uma unidade, não querendo isto contudo significar que se possa escrever um número infinito de *histórias* idiossincráticas.

As noções de *história* e de *temporalidade* são pois bastante explícitas no mundo pós-moderno, negando para a história a importância da voz pessoal de uma elite crítica que a construiu de acordo com a *sua* leitura das fontes primárias e afirmando-a [à história] como nada mais do que uma construção ou uma narrativa imposta sobre acontecimentos.

No conjunto de referentes que circunscrevem a pós-modernidade, enquanto época de disparidades relativamente ao passado, temos a descoberta de que nada se pode saber com qualquer certeza dada a falibilidade dos *fundamentos* preexistentes da epistemologia, de um conceito de *história* destituído de forma cumulativa, bem como o nascimento de uma nova agenda social e política sem que uma visão do progresso possa ser defendida.

Como ponto de partida não podemos deixar de considerar a importância do niilismo de Nietzsche e Heidegger. Diferentes, eles convergem contudo no facto de que, ambos ligam à modernidade a ideia de que a *história* pode ser identificada como uma apropriação progressiva dos fundamentos racionais do conhecimento. No capital acumulativo do conhecimento cabe à formação de novos entendimentos a capacidade de identificar o que tem e o que não tem valor. Cada um deles considera necessário distanciar-se das asserções fundacionais do iluminismo – é a modernidade a caminho de se entender a si própria.

Para Nietzsche, a questão dos valores é mais importante do que a da certeza e a verdade, que é a meta do acto de conhecer, exige o encontro de uma ordem valorativa. Aqui configura-se a presença do Super-Homem nietzschiano: a vontade, um conceito que agora deixa de depender de noções como as da responsabilidade e liberdade, é lugar de passagem para um impulso que subverte a própria razão e que no instinto e no desejo encontra a sua força maior. Afinal, a razão perseguia um fundamento que entra em crise com a crise da própria razão. É esta *perda de fundamento* que Nietzsche proclama ao referir-se à morte de Deus.

Razão, sistema, saber, verdade e Deus são os contornos de uma presença que principia a esvanecer-se. São ausência e é em direcção a essa ausência que se orienta o niilismo. O niilismo é assim resultado de várias crises

relacionadas entre si, muito em especial as que dizem respeito aos valores e ao fundamento teórico. A filosofia nietzschiana, rompendo com a tradição sistemática do idealismo alemão, iria responsabilizar a falta de Deus, como o referiu Heidegger, pelo facto de a voz dos poetas se afastar da possibilidade de ser reveladora de algo mais do que o seu suporte, a linguagem. A partir daqui, dirá ainda Heidegger, os poetas principiam a cantar a essência da poesia. É este o horizonte onde se perfilam o conhecimento, o envolvimento cultural e a própria linguagem na pós-modernidade. Agora, ao iniciar a ruptura com o fundacionismo e pôr a descoberto os pressupostos ocultos do próprio iluminismo, Nietzsche destaca, com um século de antecedência, a pós-modernidade.

O pensamento iluminista e a cultura ocidental em geral surgiram de um contexto religioso que enfatiza a *grande narrativa*. Sem a providência divina como ideia orientadora do pensamento cristão, o iluminismo dificilmente teria sido possível. Um tipo de certeza (a lei divina) foi substituído por outro (a certeza dos nossos sentidos, da observação empírica) e a providência divina foi substituída pelo progresso providencial. No entanto, os dados dos sentidos nunca poderiam fornecer uma base totalmente segura para as asserções do conhecimento. Foi então que o pensamento filosófico se desviou de maneira brusca do empirismo – estamos pois desde Nietzsche claramente conscientes da circularidade da razão, bem como das relações problemáticas entre conhecimento e poder.

Deste modo, podemos afirmar que a pós-modernidade tem sido associada, não só com o *fim do fundacionismo*, como também com o *fim da história*. A história não tem uma direcção evolutiva – pode escrever-se uma pluralidade de histórias sem que estas sejam fixadas por referência a um ponto. Ora, a ruptura com as perspectivas providenciais da história e a dissolução do fundacionismo levam-nos para um novo e perturbador universo de experiência. No entanto, como iremos ver, o pensamento pós-moderno não é linear nesta questão.

Em *Philosophical Discourse of Modernity*, por exemplo, Habermas reflecte sobre o pensamento pós-moderno ao mesmo tempo que convoca o conceito de Walter Benjamin de história. De acordo com Habermas, e apesar do marxismo radical de Benjamin, a sua noção de história enraiza-se na tradição mística judaica, mais propriamente nos textos bíblicos e no Talmud. Deste modo, Habermas vê as ideias de Benjamin como uma possível saída para o dilema da consciência pós-moderna. Contudo, curiosa e paradoxalmente, mal a inicia, Habermas logo abandona esta linha de raciocínio. A jus-

tificação é tão simplesmente esta: o desinteresse por parte dos pensadores contemporâneos no que respeita ao *fundamento* e implicações dos textos bíblicos.

Paradoxalmente pois, a cultura europeia vai suprimindo as suas próprias raízes. Ou seja, do prefácio de Montaigne aos seus ensaios, até à crítica radical nietzschiana, a história do pensamento europeu tem estado assente em constantes e crescentes paradoxos – alargar o conhecimento à custa de um sentido cada vez mais estreito da palavra ‘conhecer’; definir um ‘eu’ enigmaticamente reduzido a uma rede de determinismos linguísticos, biológicos e sociais. O paradoxo da consciência que se nega a si própria e do ser pensante que nega o seu eu ultrapassa-se no conceito bíblico do conhecer, falar e lidar com o mundo. Daí que, em nosso entender, as raízes do dilema pós-moderno sejam fundamentalmente de cariz e solução histórica³.

Sendo uma resposta histórica à crise social, económica, intelectual e política da cultura europeia, a pós-modernidade desmascara, entre outros, os excessos da autonomia, o desaparecimento ‘físico’ do mundo exterior, a certeza e as definições do passado. Questiona-se a consciência cultural do ser humano e a sua participação activa no projecto de construção do mundo. O pressuposto da autosuficiência humana estrutura o pensamento ocidental, ao mesmo tempo que afasta cada vez mais a hegemonia e legitimidade da epistemologia bíblica.

Pensadores como Max Weber, B. Croce, H. Bergson e Nietzsche foram os responsáveis pela morte lenta do paradigma da tradição europeia ocorrida na curva do séc. XIX para o séc. XX. Contudo, o pensamento pós-moderno vem tomar a centralidade da autonomia do conhecimento, desfazer os pressupostos da lógica da identidade, demonstrando a natureza metafórica de toda a comunicação.

Durante mais de 30 anos, o pensamento pós-moderno proclamou a morte da filosofia do sujeito, declarando concomitantemente a inexistência de um eu, consciente ou inconsciente. Para além de podermos questionar de forma mais ou menos literal e linear esta negação do eu, baseada na desvalorização implícita da dignidade da pessoa humana, é um facto consumado que também a liberta da opressão de uma cultura recebida.

Apesar da sua permanente negação da história, a pós-modernidade situa pois o seu conceito de libertação num esquema histórico, estratégica e perio-

³ HARVEY, David – *The Condition of Postmodernity: Na Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, 1995. p. 328.

dologicamente demarcado da europeia *Weltanschauung*. Nas demarcações filosóficas de distintos mas igualmente despóticos poderes do eu, poderíamos apontar dois pensadores: Descartes, símbolo do imperialismo e do desejo absoluto de um eu Leviatã, Hegel o moderno Narciso, nenhum deles caindo na órbita da filosofia platónica. Ora, a estratégia pós-moderna situa-se igualmente na negação da lógica da identidade que iguala pensamento e ser, sujeito e objecto, correspondência de verdades, a razão e a certeza e uma definição de linguagem com equivalência constante a objectos. A retórica desconstrucionista afirma pois a *différance*, o descentrar, a incerteza, o arbitrário e a recessão do autor. Se o pensamento filosófico tradicional incluía a Presença e o Ser, o projecto pós-moderno rejeita toda a directriz teológica e metafísica.

Perspectivas críticas recentes inter e multidisciplinares desafiam este projecto remetendo para a sobrevivência bíblica da ‘presença’ e do ‘eu’. Para além disso, definem a pós-modernidade como uma paradoxal contra-tradição, assente na continuidade mas também no desafio à ontologia da tradição europeia. O traçado de uma metodologia alternativa poderia pois definir-se como uma nova hermenêutica que transferiria, na obsessão pós-modernista, o peso da interpretação histórica de Hegel para Kant e depois, via Hegel, para Nietzsche ⁴.

De forma muito breve lembremos apenas que, embora Kant retenha a retórica da filosofia tradicional na Crítica da Razão Pura, ele derruba os valores da lógica geral herdada da tradição grega. Tacitamente, Kant desloca o centro filosófico para a dedução ‘transcendental’. Insistindo no facto de que a filosofia é uma actividade humana interactiva, Kant transforma completamente a forma de pensar o mundo. Ao combinar o realismo empírico e o idealismo transcendental, Kant criava o primeiro sistema filosófico secular do significado. Ou seja, o conhecimento passa a ser um acto de participação no mundo. Contrariamente a Schelling e a Fichte, Hegel segue a epistemologia relacional Kantiana: criticando-o pela forma como atribui um carácter finito e até niilista à dialéctica da razão, Hegel afirma a importância primordial da cultura histórica para a formação da própria consciência.

⁴ GIFFIN, Michael – «Freedom and Necessity in the Culture of Interpretation», *Literature and Theology: Na International Journal of Theory, Criticism and Culture*, vol. 9, n.º 3, Oxford, 1995. Veja-se também: SYREENI, Kari – «Metaphorical Appropriation: (Post)Modern Biblical Hermeneutics and the Theory of Metaphor», *ibidem*, vol. 9, n.º 3, Oxford, 1995. YOUNIS, R. Aaron – «A propos the Last ‘Post – Contemporary Literature, Theology and Interpretation», *ibidem*, vol. 10, n.º 3, Oxford, 1996.

É claro que, problematizar a história e o tempo na epistemologia pós-moderna implica ultrapassar o dualismo inerente aos conceitos clássicos, não perdendo contudo de vista as noções primordiais: sendo a antítese da visão platónica e aristotélica, a história traz consigo, enquanto comunicação existencial e relacional, as raízes bíblicas do próprio sentido. Nesta perspectiva, apenas, o tempo, a mudança, a interpretação, o passado e o futuro escapam às certezas da ciência moderna levando-nos forçosamente a distinguir dois conceitos – o passado e a história. Cada pessoa e cada cultura têm um passado. No entanto, nem todas as pessoas ou culturas têm uma autobiografia e uma história. Assim, se o passado é uma espécie de versão oficial da realidade, a história apropria e incorpora o passado no presente perspectivando o futuro.

Herdeiro da tradição transcendental e de uma concepção bíblica do tempo sagrado, Nietzsche paradoxalmente desconstrói a filosofia transcendental, refazendo-a ao agrado de uma consciência do séc. XX, desestabilizado das noções de tradição e cultura. O legado de Nietzsche ao séc. XX não reside apenas no mérito de desmascarar valores e ideias: a consciência da impossibilidade de existência de um sistema de sentidos que se legitimasse a si próprio e o reconhecimento da primazia da história fazem com que Nietzsche atribua à construção do mundo a essência da tarefa humana. Assim, nesta óptica, a vida e o conhecimento não são dádivas mas sim actos de compromisso e participação. Na sua teoria, Nietzsche define o passado como uma ‘ontologia oficial’ do indivíduo e da cultura enquanto a história é pelo contrário o exame crítico e consciente dos conteúdos do passado no sentido de o incorporar no presente, permitir a transformação cultural e pessoal e libertar potencialmente o futuro.

Se em *The Use and Abuse of History* Nietzsche rejeita o historicismo pelas suas afirmações espacio-temporais, pela sua neutralidade e factualidade, ele realça por outro lado a necessidade de uma responsabilidade humana consciente de forma a decompor mas também operar no tempo a ligação entre o passado (recordação) e o futuro. Não sendo corpóreo, o tempo é para Nietzsche um mundo simbólico e metafórico localizado na consciência individual e na comunidade; o natural e o físico são igualmente incorporações na consciência humana. Entendido como ‘outro’, o tempo não pode ser corrigido nem salvo — apenas quando deixa de ser passado e se assume como história: ou seja, o sentido tem precedência sobre a causalidade. Entrando na esfera humana, a história é feita das acções, intenções e relações humanas. Esta responsabilidade do homem pelo seu próprio destino faz com que a preocupação da história não seja apenas dirigida aos acontecimentos, mas sim ao

seu significado. O acto histórico e o acto humano são, por definição, transtemporais e eternos. Sendo assim, o tempo histórico não é matemático mas, como afirma Croce, sempre contemporâneo. A história incorpora os acontecimentos do passado num eterno agora: o «aconteceu» longínquo no «pode acontecer» do presente. É aqui que o carácter autobiográfico da história se destaca, definindo o projecto humano como infinita aprendizagem e transformação.

Não restam dúvidas quanto às implicações radicais do pensamento de Kant, Hegel e em especial Nietzsche ou Heidegger. Em termos decerto redutores, trata-se da corrente que inescapável e irreversivelmente secularizou o mundo e, com ele, o sentido. Essencialmente, no começo do séc. XIX, constitui-se uma disposição do saber onde figuram simultaneamente a historicidade da economia, a finitude da existência humana e o fim da História. História, antropologia e suspensão do devir interrelacionam-se definindo a totalidade do pensamento do séc. XIX: a finitude dá-se no tempo e desde logo o tempo é finito. No fim do séc. XIX é pois Nietzsche quem retoma o fim dos tempos para dele fazer a morte de Deus; retoma a grande cadeia infinita da História e curva-a no infinito do retorno; retoma a finitude antropológica e faz surgir o super-homem. É também no fim do século XIX que a linguagem entra directamente e por si própria no campo do pensamento. Aproximando a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem, Nietzsche abre o espaço filosófico-filológico apresentando a linguagem como uma multiplicidade enigmática que precisaria ser dominada.

No contexto pós-moderno, Linda Hutcheon, por exemplo, define a história como um problema da representação e da linguagem: deste modo, diz Hutcheon, nós não ‘criamos acontecimentos mas atribuímos-lhes significado; fazêmo-lo ao interpretar e construir o referente, este de natureza discursiva. Ou seja, em lugar de remeter quer para um referente concreto quer para um significado transcendente, o texto remete sempre para ele próprio⁵.

Linda Hutcheon considera o acto de contar histórias no seio da ficção literária e a própria história como único meio de obtermos significados provisórios e contextualizados:

The postmodern situation is that « truth is being told with facts to Back it up, but a teller constructs that truth and chooses those facts» (Foley 1986: 67). In fact, that teller – of story or history – also constructs those very facts by giving a particular meaning to events.⁶

⁵ HUTCHEON, Linda – *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989, p. 51.

⁶ *Ibidem*, p. 58.

Como salienta Linda Hutcheon, a abertura pós-moderna ao mundo é operada através do discurso: o conhecimento do mundo dá-se através das narrativas passadas e presentes de textos e intertextos. É assim que a história se liga à literatura: o passado realmente existiu – nós é que só o conhecemos através dos textos.

Na medida em que o conhecimento do passado é textualizado, perde-se a ilusão da transparência histórica. Porque não o temos em si mesmo, o acontecimento é transposto para um texto através da linguagem – temos então a narrativa do que aconteceu.

Postmodernist history tends to be vivid but onedimensional, squeezing out this stratified concept of time for the sake of the short run, the contemporary context, the immediate conjuncture. As T.S. Eliot put it in *Four Quartets* 'History is now and England, a proposition with which few postmodernists would rush to concur'⁷.

O acontecimento histórico tem de ser 'traduzido' pela linguagem para desse modo ser conhecido. A linguagem tem assim o poder de clarificar e obscurecer o que revela acerca da realidade. Questionar a escrita histórica não é pois negar o seu valor: trata-se fundamentalmente de redefinir a capacidade que a história tem de transmitir uma verdade transparente, una e definitiva.

Para Croce, cada geração escreve a sua versão da história: se só podemos conhecer a história através dos textos, o critério da escolha e o poder da interpretação é que transformam um acontecimento num facto histórico. O 'poder' liga-se assim ao conhecimento histórico e a interpretação de qualquer texto à configuração política, social, económica e científica do momento.

É E.H. Carr em *What is History* quem afirma que, previamente aos factos se deve estudar o historiador. A visão sobre a história daqui resultante é eminentemente plural e até contraditória: a história seria um processo contínuo de interacção entre o escritor e os factos, um diálogo entre o passado e o presente. O historiador tornar-se-ia então um decifrador de significados e a ele cabe a atribuição de sentidos históricos aos acontecimentos. Gadamer insere-se nesta mesma visão: estudar a história significa pois construir significados a partir de relatos, testemunhos e documentos de terceiros. Longe de definir uma ciência isenta e objectiva, a verdade histórica está em constante mudança – a perspectiva humana face ao passado muda de acordo com as circunstâncias ideológicas, científicas ou meramente comportamentais.

⁷EAGLETON, Terry – *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 50.

É assim que o pensamento pós-moderno denuncia e liquefaz a exemplaridade da Verdade. Trata-se da perda de continuidades :histórica, de valores e de crenças. A perda da temporalidade traz consigo a fixação em aparências, superfícies e no imediato, desprovido de qualquer poder sobre o tempo. A efemeridade e a fragmentação pós-moderna traduzem-se na negação dos sentidos essenciais. Culturalmente, o colapso dos horizontes temporais e a excessiva preocupação com o instante resultam na produção do acontecimento, no ênfase na imagem mediática, numa cultura do dia-a-dia.

Ao quebrar com a ordem temporal das coisas, o pensamento pós-moderno trata de forma muito especial o passado e desenvolve uma enorme capacidade de invadir a história e absorver o que nela se encontra para explicar o presente:

But if history really were discontinuous, how would we account For this strangely persistent continuity? ... For postmodernism There is no singular 'thing' called history that could suffer either Amelioration or decline ⁸.

O único papel possível para o historiador é então o de se tornar, como afirma Foucault, um arqueólogo do passado escavando como Borges os vestígios e juntando-os no conhecimento actual.

Maria João Pires

⁸ EAGLETON, T. – *ibidem*, pp. 51-3.

EMERSON REVISITADO: RALPH ELLISON, *INVISIBLE MAN* E A TRADIÇÃO AMERICANA *

“Daddy, am I black?”

“Of course not, you’re brown. You know you’re not black.”

“Well yesterday Jackie said I was so black.”

“He was just kidding. You mustn’t let them kid you, son.”

“Brown’s much nicer than white, isn’t it, Daddy?”

.....
“Some people think so,. But American is better than both, son”.

RALPH ELLISON, “The Black Ball”

“Though invisible, I am in the great American tradition of tinkers. That makes me kin to Ford, Edison and Franklin. Call me, since I have a theory and a concept, a ‘thinker-tinker”’.

RALPH ELLISON, *Invisible Man*

O escritor negro Ralph Waldo Ellison exibia com orgulho o seu próprio nome, por se tratar de uma homenagem de seu pai a Ralph Waldo Emerson, nome que, por sua vez, é de imediato associável ao transcendentalismo americano enquanto momento fulcral para a definição dos ideais nucleares de toda uma cultura. O gesto paterno, simbolicamente, antecipava já uma relação estreita do autor de *Invisible Man* com uma corrente de pensamento que se diz acentuadamente individualista e essencialmente americana. A posterior aproximação àquele que é o ideólogo de uma certa americanidade aplicada à literatura irá enquadrar a auto-afirmação de Ellison como artista negro ameri-

* Texto da comunicação apresentada no XX Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), Póvoa do Varzim, 25-27 de Março de 1999.

cano na continuidade daquela “consciência dupla” (*double-consciousness*) que W.E.B. DuBois, intelectual e líder negro do período pós-Emancipação, considerava central para a identidade afro-americana. A explicitação deste raciocínio ocorre num famoso ensaio publicado em 1897 — “Strivings of the Negro People” —, texto retomado e revisto em *The Souls of Black Folk* (1903):

[...] The Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, — a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself, through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, — an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.¹

A metáfora do véu aponta para a absorção parcelar e encapotada, porque ferida pelo preconceito sem rosto, que os negros fazem dos valores americanos, mas também para a visão distorcida de que os negros são alvo por parte da maioria branca que lhes impõe uma imagem estereotipada. Ellison recupera DuBois embora, para uma mesma intencionalidade de sentido, prefira a imagem da máscara à potencialidade metafórica do véu:

Very often [...] the Negro’s masking is motivated not so much by fear as by a profound rejection of the image created to usurp his identity. Sometimes it is for the sheer joy of the joke; sometimes to challenge those who presume, across the psychological distance created by race manners, to know his identity. Nonetheless, it is in the American grain. [...] America is a land of masking jokers.²

¹ DUBOIS, W.E.B. — *The Souls of Black Folk. Three Negro Classics*, New York, Avon, 1965, p. 214,

² ELLISON, Ralph — “Change the Joke and Slip the Yoke,” in *Shadow and Act*, New York, Vintage Books, 1964 [1953], p. 55. Os exemplos dados são representativos: Benjamin Franklin, convocado também em *Invisible Man* como se constata na segunda epígrafe atrás utilizada, “allowed the French to mistake him for Rousseau’s Natural Man. Hemingway poses as a non-literary sportsman, Faulkner as a farmer; Abe Lincoln allowed himself to be taken for a simple country lawyer — until the chips were down”.

Por outro lado, ao conceito de “consciência dupla” Ellison vai juntar a noção da “dupla visão” (*double vision*) para transmitir a ambivalência e a ansiedade de uma condição existencial comparável à do homem moderno e universal. Ser negro americano impõe: “the uneasy burden and occasional joy of a complex double vision, a fluid, ambivalent response to men and events which represents, at its finest, a profoundly civilized adjustment to the cost of being human in this modern world”.³ Se é certo que Ellison retoma DuBois, não é menos verdade que o conceito de “consciência dupla” transportava na sua história um duplo itinerário: o que se apresenta com um cunho clínico, que chega a DuBois através do nascente saber da psicologia e que se traduz, entre outros aspectos, em questões de personalidade dupla;⁴ um outro, mais significativo, susceptível de encontrar antecedentes na literatura do século XIX — em John Greenleaf Whittier ou em George Eliot’ —,⁵ mas que encontra referência cimeira, como observou Werner Sollors,⁶ na obra de Emerson, concretamente no ensaio de 1843 intitulado “The Transcendentalist”.

DuBois prefigurava o verdadeiro eu na coexistência de uma componente dupla de elementos africanos e americanos: “In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world”.⁷ Ellison, como artista e como indivíduo, filiou-se numa específica cultura afro-americana, ao mesmo tempo que reclamava uma herança americana: “[...] I was taken very early with a passion to link together all I loved within the Negro community and all those things I felt in the world which lay beyond”.⁸ O autor recusava a distinção de tradições, nomeadamente no campo da música, entre jazz e música clássica:

³ ELLISON, Ralph — “The World and the Jug”, *op. cit.*, pp. 131-32.

⁴ Ver RAMPERSAD, Arnold — *The Art and Imagination of W.E.B. DuBois*, New York, Schocken, 1990 [1976].

⁵ WHITTIER, John Greenleaf — “Among the Hills”, in *The Works of John Greenleaf Whittier*, Boston, Houghton Mifflin, 1892, vol. 1, p. 274; ELIOT, George — “The Lifted Veil,” in *The Complete Works of George Eliot*, Boston, Colonial Press, s.d., vol. 20, pp. 281 e 313.

⁶ SOLLORS, Werner — *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.

⁷ DUBOIS, W. E. B. — *Op. cit.*, p. 215,

⁸ ELLISON, Ralph — “That Same Pain, That Same Pleasure: *An Interview*”, *op. cit.*, p. 12.

“the idea was to master both traditions”.⁹ Mesmo perante uma América segregada, prevalecia o postulado de uma mistura cultural: “Ofter we wanted to share both: the classics and jazz, the Charleston and the Irish reel, spirituals and the blues, the sacred and the profane”.¹⁰ E quando critica Richard Wright, por este retratar os afro-americanos como seres condicionados e derrotados por um determinado clima social, Ellison está a estribar-se num individualismo de raiz emersoniana, inscrevendo-se num pensamento e numa tradição que ele revisita e revê para acomodar as suas necessidades e possibilidades de escritor negro na América do período após a II Grande Guerra. Com mediação de DuBois essa tradição é intencionalmente deslocada para a esfera das relações raciais na América.

O racismo de Emerson, patente nos seus *Journals* e limitador da sua doutrina universalizante,¹¹ está no centro da crítica de Ellison em *Invisible Man*, permitindo a reavaliação abrangente que o romancista faz de um objetivo de escrita: “the conscious intentions of American literature”. O seu processo de aprendizagem está delineado: “[...] I would have to master, or at least make myself familiar with, the major motives of American literature — even when written by people who philosophically would reject me as a member of the American community”.¹²

Parece ser este o caso de Emerson, *filósofo* questionado e redirecionado em *Invisible Man* por forma a não comprometer a visão consistente que Ellison tem de uma identidade democrática americana — que ele quer *comum* mas *diferente* — como se pode desde logo constatar no conjunto dos seus contos, ou em exemplos distintos, como é o caso de “The Black Ball” atrás convocado para primeira epígrafe. O credo do romancista está registado: “For better or worse, whatever there is of value in Negro life is an American heritage and as such it must be preserved”.¹³

O ponto de vista que subjaz ao presente artigo assenta na complexidade das alusões textuais em *Invisible Man* e, em particular, no jogo de distanciamento, paródia e apropriação que no romance se centra em Emerson, sem

⁹ *Idem*, p.9.

¹⁰ *Idem*, p.11.

¹¹ Cf., a este propósito, LEE, Kun Jong — “Ellison’s *Invisible Man*: Emersonianism Revised”, in *PMLA* 107.2 (March 1992), pp. 331-44.

¹² ELLISON, Ralph — “On Initiation Rites and Power: Ralph Ellison Speaks at West Point”, in *Going to the Territory*, New York, Random House, 1986, pp. 40, 47.

¹³ ELLISON, Ralph — “That Same Pain, That Same Pleasure: *An Interview*”, *op. cit.*, p. 22.

esquecer DuBois mas também as palavras de Linda Hutcheon, que define paródia como “repetição com distância crítica, sublinhando a diferença em detrimento da semelhança”, uma reescrita do passado num contexto novo e num discurso de orientação dupla.¹⁴ O caminho aqui a abrir parte de Emerson como referência axial em *Invisible Man* e presta atenção ao modo como a “consciência dupla” de Ellison, pautada por uma ânsia de americanidade, recorre a um repertório caracteristicamente afro-americano, nomeadamente quando são valorizados paradigmas de dupla voz como os “blues” e o instrumento retórico consagrado como “signifyin(g)”. Este tropo de alusão indirecta e oblíqua é exaustivamente analisado por Henry Louis Gates, Jr. e, na ausência de um consenso quanto à sua caracterização, é predominantemente equacionado nos seguintes termos:

[...] it is repetition and revision, or repetition with a signal difference. Whatever is black about black American literature is to be found in this identifiable black Signifyin(g) difference. [...] All texts Signify upon other texts, in motivated and unmotivated ways. [...] That the myths of black slaves and ex-slaves embody theories of their own status within a tradition is only one of the more striking instances of what Ralph Ellison calls the ‘complexity’ of the Negro’s existence in Western culture.¹⁵

É a fusão de “signifyin(g)” e “tinkering” (neste caso, nas palavras do homem invisível) que permite a Ellison aproximar-se da tradição literária americana e nela descobrir uma processualidade artística que legitima a afirmação de Houston A. Baker, Jr. : “[*Invisible Man*] discovers AMERICA in a stunningly energetic blues manner”.¹⁶

Ellison rejeita o Emerson mais canonizado, aquele que aparece em *The Golden Day* (1926) de Lewis Mumford, estudo influente e precursor de uma das obras que, por sua vez, se revelou mais marcante na canonização da própria literatura americana: *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) de F.O. Matthiessen. Indo para além das limitações raciais de Emerson, Whitman ou Melville — escritores canóni-

¹⁴ Cf. HUTCHEON, Linda — *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London, Methuen, 1985, nomeadamente pp. 6, 33-34 e 38.

¹⁵ GATES, Jr., Henry Louis — *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. xxiv, xxv.

¹⁶ BAKER, Jr., Houston A. — *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 173.

cos cujo legado quer reclamar, no mesmo lance em que neles denuncia conceitos anti-liberais e anti-democráticos —, Ellison reflecte e ajuda a reflectir sobre os modos de produção, apropriação e utilização de uma linguagem/voz capaz de corresponder à experiência real e às reais necessidades do escritor negro americano. A busca é de um passado — “usable past” — para a sua escrita, uma experiência de auto-gnose susceptível de ser partilhada de uma forma fecunda pelo menos com o resto da América. A Renascença Americana presentificara uma sobrevivência humana em condições particularmente adversas para o negro americano, mas sobretudo inspiradoras da necessidade inevitável de mudança: “I was obliged to offer some necessary modifications”.¹⁷ O que encontramos em *Invisible Man* é uma versão revisitada e revista do pensamento de Emerson. As ideias emersonianas que não funcionam para o protagonista são recuperadas na extensa analepse de mais de vinte anos. A tática ellisoniana de identificação e rejeição, no que a Emerson e aos seus conceitos diz respeito, espelha-se numa confissão: “We seem to forget that one can identify with what a writer has written, with its form, its manner, techniques, while *rejecting* the writer’s beliefs, his prejudices, philosophy, values”.¹⁸

Apesar da contestação a um certo Emerson, a ética auto-afirmativa que o trajecto do protagonista de Ellison desoculta vai prolongar uma tradição pragmática do individualismo que entronca em Emerson; são assim tidas em consideração as complexas relações do indivíduo com as suas possibilidades e responsabilidades sociais. Ellison repudia o absolutismo crítico que apenas focaliza um Emerson idealista e politicamente amorfo e apropria-se das possibilidades éticas de um mais pragmático individualismo emersoniano. Ao acrescentar às implicações do conceito de “self-reliance” uma maior conotação política de responsabilidade social, Ellison está a rever os pressupostos do próprio individualismo emersoniano. Seguindo-se a linha de pensamento de DuBois e de Ellison, em função da qual a experiência afro-americana é intrinsecamente americana, torna-se adequado concluir que um sentido verdadeiramente americano do pensamento de Emerson não pode prescindir de escritores negros que, como Ellison, reclamam e reformatam uma tradição que tem origem naquele a quem, significativamente, Harold Bloom chamaria “Mr. America”.¹⁹

¹⁷ ELLISON, Ralph — “Introduction”, in *Shadow and Act*, p. xix.

¹⁸ ELLISON, Ralph — “A Very Stern Discipline”, in *Going to the Territory*, p. 278.

¹⁹ BLOOM, Harold — “Mr. America”, in *The New York Review of Books*, 22 November 1984, pp. 19-24.

Em “The Transcendentalist” Emerson utiliza a expressão “consciência dupla” para se referir ao dilema daqueles que procuram adoptar uma atitude transcendental em relação ao eu e ao mundo, aqueles que se sentem afastados do divino pelas urgências banalizantes do quotidiano: “The worst feature of this double consciousness is, that the two lives, of the understanding and of the soul, which we lead, really show very little relation to each other; never meet and measure each other: one prevails now, all buzz and din; and the other prevails then, all infinitude and paradise; and, with the progress of life, the two discover no greater disposition to reconcile themselves”.²⁰ Há nesse ensaio um padrão dicotômico que é trave-mestra do transcendentalismo americano e, genericamente, do idealismo romântico europeu, um padrão dicotômico que é avançado por Emerson em modos que parecem desfasados da intencionalidade de DuBois. Só que a dicotomia “understanding”/ “soul” está organizada à volta de uma distinção entre o aparente caos do real e a unidade da natureza, apontando para a demanda da Verdade, do Bem e do Belo, isto é, daquilo que enobrece a alma. Em síntese, a divisão central é entre mundo e espírito.

A argumentação de DuBois dependerá de oposições semelhantes. A sua utilização de *double-consciousness* aborda três questões essenciais: o poder real dos estereótipos brancos na vida e pensamento dos negros; a consciência dupla provocada pela *praxis* racista que excluía qualquer negro da “corrente principal” (*mainstream*) da sociedade, isto é, a consciência dupla de se ser, ao mesmo tempo, americano e não-americano; por último, o confronto interiorizado pelo afro-americano entre o que era “africano” e o que era “americano”. Será para este último dilema que a aproximação a Emerson se revelará operativa. É que para DuBois a essência distintiva da consciência africana residia na espiritualidade, com uma origem em África e divulgada através do folclore afro-americano, mas também caldeada por toda uma história de sofrimento, privação e fé (ou será uma subterrânea “self-reliance”?).

Esta caracterização da alma negra, em desacordo com o mundo materialista da América branca, coloca a espiritualidade afro-americana no mapa daquela tradição americana que, vinda do romantismo europeu, se estabelece no transcendentalismo emersoniano. Ao jogar com um vasto leque de alusões

²⁰ EMERSON, Ralph Waldo — “The Transcendentalist”, in ATKINSON, Brooks (ed.) — *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 1950, p. 100.

a linhas de força de uma tradição cultural ocidental, ou simplesmente americana, na qual se queria afirmar, DuBois estava a propor uma alternativa válida (negra) ao materialismo americano (branco). Acima de tudo, procurava inserir-se numa ampla comunidade que ultrapassava os limites afro-americanos, aderindo aos valores e às expectativas que informavam todo o espectro do público mais representante dos valores da sociedade. Daí a aceitação, por parte dessas mesmas figuras, de uma obra como *The Souls of Black Folk*, construída sobre um padrão de envios e críticas a que nem o materialismo de um Booker T. Washington consegue escapar. Em DuBois, para além de contributos centrais para uma identidade afro-americana, Ellison irá encontrar um débito a Emerson que *Invisible Man* e outros escritos — “Hidden Name and Complex Fate” é um exemplo — retomam e expandem. Atente-se no Ellison enquanto jovem: “[...] I reduced the ‘Waldo’ to a simple and, I hoped, mysterious ‘W,’ and in my own reading I avoided his works like the plague”; considere-se o artista adulto: “[...] I did not destroy that troublesome middle name of mine, I only suppressed it. [...] I could suppress the name of my namesake out of respect for the achievements of its original bearer but I cannot escape the obligation of attempting to achieve some of the things which he asked of the American writer”.²¹

A filiação no pensamento emersoniano encontra uma das suas mais evidentes manifestações no discurso que Ellison proferiu em Harvard em 1974, na mesma universidade onde, mais de um século atrás, se ouvira o famoso “Divinity School Address”. Em meados da década de 70 do nosso século continua a sobressair nas palavras de Ellison a imagem da “consciência dupla”: “I received a letter from Harvard addressed to Ralph Waldo Emerson! [...] it was still somewhat shocking to find, under the most decorous of circumstances, the image of a Negro American novelist made to show forth through the ghostly (and I hope benign) lineaments of a white philosopher and poet”.²² O sentido da apropriação do precursor cruza-se aqui com a possibilidade de Emerson falar através de Ellison, uma muito peculiar “ansiedade de influência” entretecida com uma questão de raça. Ultrapassando aquilo que um critério racial pode dividir, o cerne do choque de reconhecimento de Ellison

²¹ ELLISON, Ralph — “Hidden Name and Complex Fate: A Writer’s Experience in the United States”, in *Shadow and Act*, pp. 153; 166.

²² ELLISON, Ralph — “Address to the Harvard College Alumni; Class of 1949”, in CALLAHAN, John F. (ed.) — *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, Modern Library, 1995, pp. 418-19.

conflui nos ideais individualistas e democráticos partilhados pelos dois autores e nos traços comuns de uma identidade cultural. Em “The Novel as a Function of American Democracy” lemos: “There were, and are, a number who are named Waldo. I happen to be one of them. Amusing as this is, it reveals something of how the insight and values of literature get past the usual barriers in society and seep below the expected levels”²³.

Para Ellison, uma ética individualista verdadeiramente democrática deverá preocupar-se com a complexidade das relações sociais. E se a América quiser cumprir a sua promessa, os americanos deverão preocupar-se com os elementos de ligação entre si próprios, reconhecendo desigualdades conflituosas mas também os ideais democráticos potencialmente correctores dos males sociais. Por trás deste pensamento humanista e liberal, está uma ideia de *communitas* ou *brotherhood*, essa que Emerson projectou para os homens num terreno Reino dos Céus, aquela que Ellison põe no caminho do protagonista de *Invisible Man* em formato de organização ideológica imbuída de princípios contíguos ao Partido Comunista Americano no período pós-1929.

Como a crítica e o próprio Ellison têm reiterado, o romance não é apenas a história dos choques ideológicos do protagonista; é também uma exploração das ricas tradições africanas a que o homem invisível tem acesso, não só através de figuras como o avô, Jim Trueblood, Mary Rambo, Brother Tarp, Tod Clifton, Frederick Douglass ou Louis Armstrong, mas igualmente em função dos mais perturbantes exemplos de Bledsoe, Rinehart e Ras. Mas a presença destacada de Emerson em *Invisible Man* impõe-se na construção de determinadas personagens e episódios. É o caso de Mr. Norton, industrial branco de Nova Inglaterra, “forty years a bearer of the white man’s burden, and for sixty a symbol of the Great Traditions”.²⁴ Este filantropo de uma instituição para negros frequentada pelo protagonista recomenda a este a filosofia de Emerson, ou a apropriação auto-congratatória que dela fez em torno de um conceito que também é título de ensaio: “Fate”. Norton entrevê laços com o protagonista: “[...] You are my fate, young man, [...] upon you depends the outcome of the years I have spent in helping your school”.²⁵

²³ ELLISON, Ralph — “The Novel as a Function of American Democracy”, in *Going to the Territory*, p. 314.

²⁴ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, Harmondsworth, Penguin, 1975 [1972], p. 35. *Idem*, p. 38

²⁵ *Idem*, p. 38.

Os termos utilizados para descrever a aparente bondade deste capitalista do Norte estão impregnados de uma discrepância irónica entre o aparente e o real. O “fardo do homem branco” — evocativo do desprezo pela incompetência das raças com cor — nega o valor e a existência de qualquer cultura ou tradição a todos aqueles que são coagidos a depender da civilização ocidental, a qual faz remontar os seus feitos mais gloriosos às “grandes tradições”. Só que Ellison insiste na impossibilidade de Norton personificar essas mesmas tradições, até pela consequência negativa que representa para o protagonista. O encontro com a realidade incestuosamente perturbante do negro Jim Trueblood denuncia a atracção de Norton pela sua própria filha — cuja memória fica consagrada no apoio do pai ao “black college” —, enquanto que a permanência no bordel *Golden Day* abala igualmente a visão que o filantropo tem de si próprio e das relações entre brancos e negros.

A utilização explícita do título que Lewis Mumford escolheu para a sua obra lembra que, para este autor, *Golden Day* correspondia ao período entre 1830-60, anos que ele celebra como uma época em que Emerson, Thoreau, Whitman, Melville e Hawthorne constituíram o que ficou conhecido como Renascença Americana. Mumford considerava essa era dourada um momento de excepção entre o materialismo que vem do tempo dos pioneiros e o materialismo de um período pós-Guerra Civil conhecido pela expressão *Gilded Age*. Ellison, contudo, em “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”, louva os autores atrás referidos não por transcenderem a história — aspecto que Mumford valoriza — mas por abordarem o dilema central da América consubstanciado na opressão do afro-americano. E ao longo das décadas de 40 e 50 do século XIX, como a crítica mais recente tem insistido, Emerson assumiu um papel cada vez mais visível no apoio público à causa abolicionista.²⁶ Ao apresentar *Golden Day* como um prostíbulo, Ellison está a desmontar a história de Mumford: 1830-60 não foram anos dourados para os afro-americanos, pelo que o objecto da paródia é a visão idealizante de Emerson que Mumford oferece e o corresponde registo das relações entre literatura americana e história.

Quando é expulso por uma figura de autoridade — Dr. Bledsoe — e enviado para o Norte na ilusão de levar consigo cartas de recomendação de quem no fundo o julgou sumariamente por ter revelado a um branco a realidade da experiência negra (Jim Trueblood e *Golden Day*), o homem invisível

²⁶ Ver GOUGEON, Len — *Virtue's Hero: Emerson, Antislavery, and Reform*, Athens, University of Georgia Press, 1990.

acabará por procurar apoio e emprego junto de um tal Mr. Emerson. Este nunca se dá a ver, o que significa a impossibilidade de o protagonista, nesta fase da sua aprendizagem, ter acesso ao “verdadeiro” Emerson. Apenas fica a conhecer um Emerson da sua própria geração, ao mesmo tempo que toma conhecimento das missivas hipócritas e das conspirações da tutela branca: “hope him to death, and keep him running”.²⁷ Para conhecer o “verdadeiro” Emerson, isto é Ralph Waldo Emerson, o protagonista tem de conhecer-se a si próprio. Também neste aspecto, Emerson, incluindo os desvirtuamentos de que é vítima noutras personagens com o seu nome e na própria figura de Mr. Norton, é um fio condutor do romance que indica o sentido da viagem do protagonista.

O homem invisível, contudo, inicialmente é apenas a corporização de um idealismo emersoniano simplista e popularizado, um inocente optimista que acredita num mundo benevolente. Quando ele se interroga “was Emerson a Christian or a Jewish name?”,²⁸ o idealismo emersoniano é subalternizado perante o sonho americano do dinheiro e do prestígio social, ficando de lado a componente espiritual que está nas origens desse mesmo individualismo. Ao discutir a muito abordada “inocência americana”, frequentemente associada a Emerson — “the tendency to ignore the evil which can spring from our good intentions”²⁹ —, Ellison considera “inocência” uma palavra desviante relativamente aos dilemas éticos do individualismo, susceptíveis de serem melhor entendidos através de uma terminologia trágica de “hubris” e “nemesis”. Emerson é tradicionalmente acusado de um deslumbramento transcendentalista com o absoluto e de uma profunda ignorância quanto aos limites trágicos da existência. Reconhecendo embora o sentido do individualismo emersoniano — “forgetfulness that leaves us vulnerable to *nemesis*”³⁰ — Ellison chama a atenção para a visão de Emerson da complexidade social do individuo e para a correcção de qualquer falha ética por via do apelo emersoniano a *conscience*, *consciousness* e *conscientiousness*: “Remember that the antidote to *hubris*, to overweening pride, is irony, that capacity to discover and systematize clear ideas. Or, as Emerson insisted, the development of *conscience*, *consciousness*, *conscientiousness*. And with *conscience*, a more refined *conscientiousness*, and most of all, that tolerance which takes the form

²⁷ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 159.

²⁸ *Idem*, p. 147.

²⁹ ELLISON, Ralph — “Address to the Harvard College Alumni”, *op. cit.*, p. 420.

³⁰ *Idem*, p. 423.

of humor, for when Americans can no longer laugh at each other, they have to fight one another”.³¹

Ellison insiste na componente social da ética individualista emersoniana. A exortação ao leitor em “Self-Reliance” — “Trust thyself: every heart vibrates to that iron string” — tem uma sequência esclarecedora: “Accept the place the divine providence has found for you, the society of your contemporaries, the connection of events”.³² O homem invisível aprenderá a ganhar a auto-confiança imprescindível para o confronto com uma sociedade adversa e para a luta contra o conformismo entorpecedor que durante longo tempo o inibiu. O modelo vem de Emerson: “Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members. [...] The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion. [...] Whoso would be a man, must be a nonconformist”.³³ No buraco subterrâneo, quando o protagonista demonstra o seu “gênio” — “to believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men [...] that is genius”³⁴ — é ainda eco da auto-confiança emersoniana que se faz ouvir: “I believed in hard work and progress and action, but now, after first being ‘for’ society and then ‘against’ it, I assign myself no rank or any limit, and such an attitude is very much against the trend of the times”³⁵. Por outro lado, “Fate” é um ensaio que rejeita o fatalismo e advoga a acção e a superação de limites como forma de aquisição do poder: “But Fate has its lord; limitation its limits, — is different seen from above and from below, from within and from without. For though Fate is immense, so is Power, which is the other fact in the dual world, immense. If Fate follows and limits Power, Power attends and antagonizes Fate”.³⁶

A história de Trueblood pulveriza a visão branda que Norton tem do destino que o liga aos afro-americanos. Além disso, como o próprio Ellison observa nas suas “Working Notes for *Invisible Man*”, Jim Trueblood serve como indicação de quanto Norton e o próprio protagonista têm de evoluir para alcançarem um conhecimento mais preciso de si próprios e da relação entre ambos: “Life is either tragic or absurd, but Norton and the boy have no

³¹ *Idem*, p. 425.

³² EMERSON, Ralph Waldo — “Self-Reliance”, *op. cit.*, p. 146.

³³ *Idem.*, p. 148.

³⁴ *Idem.*, p. 145.

³⁵ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 464.

³⁶ EMERSON, Ralph Waldo — “Fate”, in WHICHER; Stephen E. (ed.) — *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1957, p. 339.

capacity to deal with such ambivalence”.³⁷ Mas nem o próprio Ellison evitará certas ambivalências, nomeadamente no que ao papel da mulher diz respeito, circunstância que Toni Morrison terá sublinhado, se quisermos ler *The Bluest Eye* como uma re-escrita feminista de *Invisible Man*, por exemplo do caso de incesto em que Trueblood se envolveu, re-escrita motivada pelo papel silente atribuído às mulheres e pelo “voyeurismo” masculino que rodeia o episódio. O que fará da carta de Soaphead Church uma “carta aberta” de Morrison a Ellison, cujo conteúdo é distanciamento e crítica.³⁸

Ellison, por sua vez, insere-se naquela tradição da crítica americana que remonta a John Dewey, estendendo-se à nossa contemporaneidade (Richard Poirier, Stanley Cavell), e que reconhece em Emerson uma figura proeminente do pragmatismo americano. Também Ellison descobre na auto-afirmação emersoniana uma plataforma de acção e de comunicação e responsabilidade sociais:

[...] What I have tried to commemorate in fiction is that which I believe to be enduring and abiding in our situation, especially those human qualities which the American Negro has developed despite and in rejection of the obstacles and meanness imposed upon us [...] So much which we’ve gleaned through the harsh discipline of Negro American life is simply too precious to be lost. I speak of the faith, the patience, the humor, the sense of timing, rugged sense of life and the manner of expressing it which all go to define the American Negro. These are some of the things through which we’ve confronted the obstacles and meannesses of which you speak and which we dare not fail to adapt to changed conditions lest we destroy ourselves [...] I am unwilling to see those values which I would celebrate in fiction as existing sheerly through terror; they are a result of a tragicomic confrontation of life.³⁹

A evolução do protagonista de Ellison, da invisibilidade para a visibilidade e de orador para escritor, só ganhará contornos mais definidos com o acto de enfrentar o mundo e de nomear a sua própria invisibilidade, isto é, com a “consciência dupla” de reviver a sua própria história como narrador e protagonista. O lado mais desesperante e sinistro da hibernação do herói sub-

³⁷ ELLISON, Ralph — “Working Notes for *Invisible Man*”, in CALLAHAN, John F. (ed.) — *Op. cit.*, p. 344.

³⁸ Ver, sobre este assunto, DUVALL, John N. — “Naming Invisible Authority: Toni Morrison’s Covert Letter to Ralph Ellison”, in *Studies in American Fiction* 25.2 (Autumn 1997), pp. 241-53.

³⁹ ELLISON, Ralph — “That Same Pain, That Same Pleasure: *An Interview*”, *op. cit.*, pp. 21-22.

terrâneo fica simbolizado no pesadelo em que é castrado por todos aqueles que sempre o perseguiram, sugerindo esta cena a impossibilidade de inacção na fuga às ilusões: “I couldn’t be still even in hibernation. Because, damn it, there’s the mind, the *mind*. It wouldn’t let me rest”; “Perhaps that’s my greatest social crime, I’ve overstayed my hibernation, since there’s a possibility that even an invisible man has a socially responsible role to play”.⁴⁰ O espaço subterrâneo, a *mente* e a *gênese* da escrita encontram-se irmanados. O buraco no subsolo pode ser comparado às escuras e secretas profundezas da mente, palco transitório de um estado de isolamento. Mas será igualmente o lugar da ressurreição, pois a viagem ao mundo subterrâneo é uma das imagens arquetípicas para a experiência que precede outra vida a cumprir. O homem invisível, no seu refúgio, está assim em trânsito de um estado de hibernação para outro de nascimento de um novo homem e de uma nova prática.

Na sequência da definição que consta do Prólogo — “a hibernation is a covert preparation for a more overt action” —,⁴¹ e que desde logo retira ao conceito qualquer indício de paralisia ou desistência de acção, o encontro final (subterrâneo) com Mr. Norton proporciona ao protagonista a revisão última do conceito de destino, a percepção da cegueira social do seu interlocutor e o entendimento dos caminhos da invisibilidade. Tudo isto com base naquilo que, por ironia, subterraneamente aprendeu e que, responsabilmente, autoafirma: “[...] After years of trying to adopt the opinions of others I finally rebelled. I am an *invisible* man”.⁴² Não se trata aqui do protesto social a que alguma literatura americana pode dar voz, atitude que Ellison recusa: “[...] it [...] seldom turns inward upon the writer’s own values; almost always it focuses outward, upon some scapegoat with which he is seldom able to identify himself as Huck Finn identified himself with the scoundrels who stole Jim, and with Jim himself”.⁴³

Para a sua discussão da literatura americana, Ellison convoca Emerson como um dos autores do século XIX que, a partir do seu empenho individualista, chega a ver “o negro como um símbolo do Homem”.⁴⁴ O Emerson de

⁴⁰ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, pp. 462, 468.

⁴¹ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 15.

⁴² *Idem*, p. 462.

⁴³ ELLISON, Ralph — “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”, in *Shadow and Act*, p. 35.

⁴⁴ *Idem*, p. 32: “This conception of the Negro as a symbol of Man [...] was organic to nineteenth-century literature. It occurs not only in Twain but in Emerson, Thoreau, Whitman and Melville (whose symbol of evil, incidentally, was white) [...]”.

Ellison tempera a potencial *hubris* individualista com uma ética de três emanções — “consciousness”, “conscience”, “conscientiousness” — e ajuda o escritor afro-americano no seu labirinto: “the labyrinth in which Americans walk”.⁴⁵ Ao reconhecer Emerson como precursor visível, Ellison está também a denunciar uma ansiedade de reconhecimento dentro da tradição americana — reconhecimento que aliás viria a conseguir numa ductilidade a padrões canonizáveis⁴⁶ — e a apor, nas suas reflexões sobre literatura, aquilo que Houston Baker designa como “western critical mask”.⁴⁷

A ansiedade de auto-afirmação e de destino renovado que o protagonista de *Invisible Man* exhibe situa-o bem dentro de um legado emersoniano. O ensaio “Nature” termina com uma exortação: “Know then that the world exists for you. [...] Build therefore your own world”.⁴⁸ O herói de Ellison, no seu subterrâneo, chega a uma conclusão idêntica à de Emerson na natureza, no que diz respeito ao seu mundo e à sua relação com ele. Só que este homem invisível não parte de um sentido de harmonia mas sim de manifestações de caos físico e psicológico. Uma vez que não consegue adivinhar no real exterior a unidade com Deus, refugia-se na sua própria interioridade em busca de uma ordem que só encontrará na transformação confiante da sua experiência individual em obra escrita. Fica assim revisitada a ponte entre *self-reliance* e o Emerson escritor/poeta. O protagonista transforma-se no emersoniano “olho transparente” que supera as constatações simbólicas e a dimensão alegórica do olho de vidro de Brother Jack, um dos expoentes “cegos” da *Brotherhood*, constituindo visão e cegueira apenas uma das muitas bipolaridades que, no romance, traçam o conflito racial na sociedade americana. À cegueira que a disciplina marxizante da *Brotherhood* impõe e que o protagonista aprendeu a ver — “Discipline is sacrifice. Yes, and blindness”⁴⁹ — “responde” Emerson em “Self-Reliance”:

Well, most men have bound their eyes with one or another handkerchief, and attached themselves to some one of these communities of opinion. This con-

⁴⁵ ELLISON, Ralph — “The Novel as a Function of American Democracy”, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁶ Para uma compreensão da entrada de Ellison na “corrente principal” da literatura americana, ver CALDEIRA, Maria Isabel — “A palavra e o poder: *Invisible Man* de Ralph Ellison”, in *Biblos*, vol. LVI (1980), pp. 521-71.

⁴⁷ BAKER, Jr., Houston, A. — *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁸ EMERSON, Ralph Waldo — “Nature”, in ATKINSON, Brooks (ed.) — *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 382.

formity makes them not false in few particulars, authors of a few lies, but false in all particulars. Their every truth is not quite true. Their two is not the real two, their four not the real four; so that every word they say chagrins us and we know not where to begin to set them right⁵⁰.

Para Emerson não há pior calamidade do que a perda dos olhos: “[...] I feel that nothing can befall me in life — no disgrace, no calamity (leaving me my eyes), which nature cannot repair”.⁵¹ E, segundo William James, há qualquer coisa que um aluno cego nunca descobrirá: “[...] What light is in its ‘first intention’; and the loss of that sensible knowledge no book-learning can replace”.⁵²

Ao ponderar, no Epílogo, as vicissitudes do destino, o protagonista reconhece a circularidade do seu próprio percurso: “[...] I have come a long way and returned and boomeranged a long way from the point in society toward which I originally aspired”.⁵³ Mais não faz do que recuperar a imagem com que no Prólogo caracterizara a maneira como o mundo avança — “Not like an arrow, but a boomerang”⁵⁴ — pouco depois de ter antecipado a estrutura do romance em que a sua errância se processa: “[...] the end is in the beginning [...]”.⁵⁵ Esta frase, que igualmente fecha a narrativa no último capítulo — “The end was in the beginning”⁵⁶ — confirma a circularidade da obra e nega a ideia de um encerramento, apontando para a expansão narrativa do real em que o fim é sempre o princípio, em que o movimento da escrita se assemelha ao movimento de um “boomerang”. A analogia entre a estrutura do romance e a experiência do protagonista remete-nos para os “círculos” emersonianos, tal como são apresentados no correspondente ensaio, mais uma vez a partir da centralidade do olhar:

The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. [...] Our life is an apprenticeship to the truth that around every circle another can be drawn; that

⁵⁰ EMERSON, Ralph Waldo — “Self-Reliance”, *op. cit.*, pp. 150-1.

⁵¹ EMERSON, Ralph Waldo — “Nature”, *op. cit.*, p. 6.

⁵² JAMES, William — *The Principles of Psychology*, New York, Dover, 1950 [1890], vol. 2, p. 4.

⁵³ ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 462.

⁵⁴ *Idem*, p. 9.

⁵⁵ *Idem, ibidem*.

⁵⁶ *Idem*, p. 460.

there is no end in nature, but every end is a beginning [...] The life of a man is a self-evolving circle, which, from a ring imperceptibly small, rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that whithoout end.⁵⁷

A auto-educação do protagonista (que é uma educação para a escrita e uma deseducação para um passado imposto) privilegia uma geometria narrativa: a ansiedade da palavra que confira intencionalidade e inteligibilidade a tudo o que está para trás e, na aparente suspensão de Cronos no subterrâneo, recuperar do passado modelos para a construção textual de uma identidade. Ellison considera que o tema americano por excelência é a identidade⁵⁸, para além de estar a falar de um país em que ela, em grande parte, é construída textualmente.

Após o seu fracasso como orador, e perante a implausibilidade da “consciência dupla” que o levasse a jogar (e, simultaneamente, a minar o jogo) com a sociedade branca — no seguinte do conselho do avô —, o homem invisível demarca-se de certos paradigmas de duplicidade, como Norton ou Bledsoe, e aceita a lição de Tarp e Trueblood. Estes são modelos para o estabelecimento de uma identidade autónoma que põem diante do protagonista valores da experiência negra que dão sentido à sua vida na América branca. Tarp e Trueblood têm consciência de que as suas identidades, definidas pela história que cada um tem, são a totalidade das experiências por que passaram, descartando identidades impostas.

Mas é sobretudo a história de Trueblood que prefigura a autobiografia do protagonista. Ambos reconhecem a complexidade e a ambivalência da situação em que se encontram, enfrentam a verdade dentro de si próprios e afirmam o seu sentido de identidade contando uma história por eles criada. Ambos, na sua invisibilidade, compreendem que podem controlar o significado último das suas vidas no momento em que convertem em narrativa todo um trajecto vivencial. Houston A. Baker, Jr. propõe a seguinte leitura:

Artful evasion and expressive illusion are equally traditional black expressive modes in interracial exchange in America. Such modes, the Trueblood episode implies, are the only resources that blacks at any level can barter for a semblance of decendy and control in their lives. Making black expressiveness

⁵⁷ EMERSON, Ralph Waldo — “Circles”, in ATKINSON, Brooks (ed.) — *Op. cit.*, pp. 279-280.

⁵⁸ ELLISON, Ralph — “The Art of Fiction: *An Interview*”, *op. cit.*, p. 177: “It is the American theme”.

a commodity, therefore, is not simply a gesture in a bourgeois economics of art. It is a crucial move in a repertoire of black survival motions in the United States.⁵⁹

No caso de Trueblood, o eu narrativo, tal como os “blues” que canta, permite-lhe finalmente a assunção de responsabilidades e conseqüências. Dito de outro modo: é no carácter dual dos “blues” e não no convencionalismo religioso que Trueblood apreenderá o valor de uma crescente “self-reliance” que caucione a passagem de um estado de impotência para um plano visível de sagesa e autoridade. Baker, para quem os “blues” são o paradigma de uma consciência dupla transformada, encontra nos “blues” do episódio de Trueblood um paradigma de toda a obra de Ellison. Ao considerar *Invisible Man* “a Blues Book Most Excellent”, Baker valoriza o artista negro que quando actua retira a “máscara crítica ocidental”, sem dela necessariamente se afastar: “the blues artist’s surrender to the air in lively fulfillment of a dream of American form”.⁶⁰

Ellison recia esta dualidade caracteristicamente afro-americana e as virtualidades performativas de Trueblood para “negociar” a representação da sua escrita:

[...] Ellison’s Trueblood episode, for example, suggests that the angst assumed to accompany commodity status is greatly alleviated when that status constitutes a sole means of securing power in a hegemonic system [...] The imperious fiats of whites relegate all blacks to an underclass. In Trueblood’s words, “no matter how biggity a nigguh gits, the white folks can always cut him down”. The only means of negotiating a passage beyond this underclass, Ellison’s episode implies, is expressive representation.⁶¹

Ellison, que na juventude aspirava a ser músico, transfere para o texto a voz calibrada do escritor negro que aspira ao panteão literário americano. O som das suas palavras reconhece que o fardo psicológico e espiritual de que falava DuBois tem afinal equivalências culturais e literárias.

O derradeiro acto de *Invisible Man* é um excesso de saber confiante e uma ânsia universalista / humanista que quer neutralizar tudo o que impeça a consagração de Ellison e do seu herói nos *curricula* académicos e nas antolo-

⁵⁹ BAKER, J.R., Houston A. — Op. cit., p. 196.

⁶⁰ *Idem*, p. 199.

⁶¹ *Idem*, p. 195.

gias literárias americanas: “Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?”.⁶² As mais altas frequências da eloquência emersoniana, em última análise, resgatam a cor da escrita de Ellison e, pouco tempo após a publicação do romance, ajudaram a colocar o autor num patamar da tradição literária onde ele foi logo tido como esperançosamente canonizável. A consagração que *Invisible Man* atingiu foi equacionada pela esquerda radical — das primeiras recensões no *Daily Worker* aos ensaios de Amiri Baraka nos anos 70 e 80 — como uma compensação branca pelo perfilhamento de saberes literários exteriores à matriz da “negritude”. O pensamento de Emerson poderia mais uma vez servir de referência perante a avalanche crítica: “Human labor [...] is one immense illustration of the perfect compensation of the universe”; “The man is all. Every thing has two sides, a good and an evil. Every advantage has its tax”.⁶³

O preço a pagar, por trás do véu da canonização, foi a ansiedade paralisante que impediu o autor de concluir em vida um segundo romance. *Invisible Man* foi de tal maneira o apogeu e a síntese de um ordálio literário no fio da navalha da “color-line” — já problematizada por DuBois em *The Souls of Black Folk* — que Ellison ficou ironicamente refém, em última análise, da sua própria entrega à tradição literária americana.

Carlos Azevedo

⁶² ELLISON, Ralph — *Invisible Man*, p. 469.

⁶³ EMERSON, Ralph Waldo — “Compensation”, in ATKISON, Brooks (ed.) — *Op. cit.*, pp. 182, 185.

RAUL BRANDÃO E O EXPRESSIONISMO LITERÁRIO *

(NOTAS PARA UMA LEITURA DE A FARSA)

«Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und schien es noch so gross und tief zu sein!»

A. SCHNITZLER, *Paracelso*

«A Sombra é um grande pintor»

RAUL BRANDÃO, in *A Farsa*

Quando Raul Brandão publica *A Farsa*, livro redigido entre Outubro de 1902 e Maio de 1903¹, e vindo a lume neste ano (antes de *Os Pobres*), o *neo-romantismo* encontra-se em franca ascensão. Basta lembrar que, pela mesma altura, Júlio Brandão publica a colectânea *Perfis Suaves (Rapsódias populares e outros contos)*, obra que evidencia, desde o título, a sua adesão ao Neo-Romantismo lusitanista², na sequência de um *hibridismo estético* em que se torna visível uma inflexão progressiva para esta corrente literária, cujo ideário edificante e nacionalista se irá impor. É ao arpejo desta tendência que Raul Brandão prossegue o seu caminho e ensaia uma nova forma

* Este texto desenvolve um dos temas por mim tratados na conferência intitulada «Vectores do Expressionismo na Literatura Portuguesa», proferida em 21.11.87, na Casa de Serralves, no âmbito do Ciclo Cultural — *O Expressionismo* (3 a 30/Novembro 87).

¹ BRANDÃO, Raul — *A Farsa*, Lisboa, Ferreira e Oliveira, Editores, Livraria Ferreira Silva, s/d. [1903]. Estas datas são mencionadas pelo próprio Autor no fecho da narrativa.

A Farsa, 2.^a edição, Paris-Lisboa, Livs. Aillaud & Bertrand, 1926.

² Cf. PEREIRA, José Carlos Seabra — «A obra neo-romântica de Júlio Brandão no século XX», in Raul Brandão-Júlio Brandão, *A Noite de Natal*, Lisboa, INCM/BN, 1981, pp. 187-249.

discursiva afectada por aquilo a que Max Werber chama o «desencanto do mundo».

Tal como os livros anteriores, *A Farsa* coloca o problema da sua classificação genérica. Algumas características formais da obra — o quadro inicial, uma *cena* intensamente teatral, que antecipa o clima de *O Avejão*³; os saltos temporais; a concentração temática, que não obsta a uma certa dispersão em passagens pouco relevantes para o desenlace; a focalização quase constante da personagem central, à volta da qual poucas mais gravitam, a catástrofe final — aproximam-na mais da novela que do romance. Mas aquilo que logo nos chama a atenção é a dissolução da fronteira entre a narrativa e o drama (em *Os Pobres*, a poetização da narrativa levou João Gaspar Simões a considerar o seu Autor «mais poeta que romancista», num texto publicado no n.º 9 da revista *Triptico*, que assinala a segunda edição desta obra, em 1925⁴), vindo a sugestão de teatralidade do próprio título. Se o assunto do livro é o ódio recalcado de Candidinha, que lhe alimenta o sonho de uma vingança maquiavélica architectada até ao mínimo detalhe, a *representação* é o seu tema, o que pode explicar determinadas opções a nível da construção narrativa. De resto, a concepção do mundo como um «teatro universal», que parece exercer uma forte atracção sobre o imaginário brandoniano, atravessa toda a sua obra. E. R. Curtius faz remontar a metáfora do *theatrum mundi* a Platão, citando um passo das *Leis*, onde cada ser humano é comparado a «une marionette fabriquée par les Dieux» na «comédia» ou na «tragédia» da vida⁵. Juguete nas mãos do destino, o homem é o actor, mas não o fautor do seu destino, ideia que atravessa as *Diatribes* filosóficas dos Cínicos, onde a metáfora se divulga ao ponto de se transformar num lugar-comum. Depois de atravessar a literatura latina e medieval, assume uma importância primordial no teatro shakespeariano, atingindo um novo esplendor no barroco espanhol, que culmina com Calderón: «Toute l'oeuvre de Calderón a les dimensions d'un théâtre universel, en ce sens que les personnages jouent leur rôle devant un arrière plan cosmique»⁶.

³ BRANDÃO, Raul — *O Avejão — Episódio Dramático*, Lisboa, Edição da *Seara Nova*, 1929.

⁴ BRANDÃO, Raul — *Os Pobres* — 2.ª edição, Paris-Lisboa, Livs. Aillaud e Bertrand, 1925.

Vd. *id.*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, «Estudo introdutório» por Vítor Viçoso.

⁵ Vd. CURTIUS, E. — *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, I, Paris, PUF, 1956, p. 235.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 240.

Não é nosso propósito fazer a história do *topos*, mas apenas recordar que a sua relação com a dialéctica do ser e do parecer está na origem da apoteose do tema da *máscara* na modernidade; e que este, enquanto versão radicalizada do histrionismo literário, irrompe em força logo nos primeiros anos deste século, ganhando ressonâncias inéditas na obra de alguns dos maiores dramaturgos contemporâneos, como Schnitzler, Valle-Inclán, Chiarelli ou Pirandello. Deixando de lado o *fingimento* pessoano e o debatido problema da heteronímia, é com a ficção brandoniana que o tema da *representação* adquire um significado estético sem precedentes na literatura portuguesa. A duplicidade do ser humano e a sua capacidade inesgotável de dissimulação são absolutamente centrais num livro como *A Farsa*.

Da *História dum Palhaço* (1896) a *Os Pobres* (1906), o tema da máscara perde o sentido estritamente decadente e ganha outro desenvolvimento no aprofundamento da dicotomia sinceridade/fingimento:

«Se queres continuar a amar os outros, afasta-te, torna-te solitário. Ou deixas de ser sincero e passas a morar com a mentira. [...] De forma que se quiseres viver com os outros tens de representar. [...] Ser parecido lisonjeia: daí, tens de afivelar a tua máscara igual à do homem que precisas de conquistar.»⁷

Estes excertos da «Filosofia do Gabiru» têm a sua repercussão nalgumas passagens de *A Farsa*, como esta em que o narrador afirma:

«Ora eu bem sei que todos nós somos mais ou menos actores para levarmos a vida a termo. Tudo na natureza cumpre o seu destino com gravidade — só o homem é histrião.» (p. 29)⁸

Além disso, fazem ressaltar com toda a nitidez a coerência de pensamento que presidiu à criação genial de Candidinha — uma personagem absolutamente ímpar na literatura portuguesa, que constitui um modelo acabado de dissimulação e ressentimento. A sua provável filiação queiro-siana, pelos traços que nela apontam um certo parentesco com a Juliana do *Primo Basílio*⁹, em vez de a diminuir, engrandecem-na: em ambas surpre-

⁷ Cf. *Os Pobres*, ed. 1984, p. 132.

⁸ Todas as citações serão feitas a partir da 5.ª edição de *A Farsa*, Coimbra, Atlântida Editora, 1974.

⁹ É Óscar Lopes quem estabelece esta arguta aproximação, filiando-as, por sua vez, na Celestina de Rojas. Cf. O. Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, INCM, 1987, pp. 365-366.

endemos a mesma determinação implacável em levar o plano de vingança até ao fim. Candidinha é uma encarnação pura do ódio — um ódio frio, calculista, amoral. Nos dois casos, o triunfo do fraco é conseguido através da exploração implacável da fraqueza do poderoso, que se torna numa presa indefesa, na vítima de um rancor sádico.

Guilherme de Castilho, no excelente estudo sobre *A Farsa* intitulado «uma fenomenologia do ódio»¹⁰, chama a atenção para a impossibilidade de inserir o livro dentro de um género literário definido. Embora reconheça que, de todas as obras de Raul Brandão, esta é a «que mais se conforma com as regras (do) romance», não deixa de sublinhar que as suas liberdades formais vão ao encontro de práticas correntes na narrativa posterior. Também não lhe escapam as potencialidades cinematográficas da obra, que sobressaem logo no quadro de abertura: o cenário fantasmagórico da vila, dado através de uma focalização panorâmica, onde se repercute um grito dilacerante («Ai que ma levam! ai que ma levam!») que parece escandir, como um *leitmotiv*, as sucessivas restrições de campo, até ao enquadramento da casa de onde ele provém e em que a câmara subrepticamente penetra, pela mão do narrador-focalizador. Seguem-se vários planos, em que a alternância do *close-up* e do *insert* permite a captação expressionista de atitudes somáticas: o olhar, os gestos, a postura; ou de detalhes como este, repelente e caricatural:

«A morta continua a sorrir, com os dentes arreganhados e um lenço apertado no queixo, numa imobilidade pétrea.» (p. 8)

A cena do velório, que ocupa as primeiras páginas da narrativa, é uma das mais prodigiosas que saíram da pena de Raul Brandão: enquanto Anacleto, o inconsolável viúvo, «berra, sacudido de desespero, como um farrapo ao vento», Candidinha, a irmã da morta, «vela, sentada e embrulhada no xale coçado». Na sala ao lado, «as visitas», «vestidas de negro», sentem-se cada vez mais importunadas pela dor despudorada de Anacleto, que continua agarrado ao caixão: «aquela dor que não cessa [...] exaspera as velhas. Não podem suportá-la» (p. 9). Entre elas estão a Felícia, «presidente honorária das *servas de Deus*»; a Patrícia, «que expõe no peito volumoso e mole, [...] o retrato do marido morto e um caracol do seu cabelo tingido», o escrivão Belisário, «todo sebo», o padre. Através de uma breve analepse, o nar-

¹⁰ CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Bertrand, 1979: «"A Farsa" — Uma fenomenologia do ódio», pp. 205-242 e ss.

rador reconstitui a cena em que a moribunda confia a Candidinha um maço de cartas e um terrível segredo: Sofia não é filha de Anacleto, mas de um amor adúltero. A partir deste momento, Candidinha, que sempre recalcaria o seu ódio pela irmã, e que o narrador descreve como uma «figura amolgada pela desgraça, com o chapéu depenado e um riso postiço», arquitecta o seu plano de vingança, sustentado por um sonho vivo, que a fez resistir a todas as humilhações, em troca das esmolas com que conseguiu sobreviver no limite da pobreza — vir a casar Sofia com Antoninho, seu filho natural, quando ambos crescerem. É o que vem a acontecer, quando, depois de empurrar a sobrinha para os braços do filho e de esta ficar grávida, Candidinha revela a Anacleto que a mulher o traiu e que a honra daquela que é afinal sua enteada só pode ser reparada pelo casamento com Antoninho. Só que o seu cunhado Anacleto está arruinado e o sonho de riqueza de Candidinha desfaz-se em fumo. Ainda por cima, Antoninho apaixonou-se por um mulher pobre, com quem casa. Na cidade, para onde se transferira em busca de melhor sorte, relaciona-se pela via da política com um conselheiro a quem faz fretes e cuja confiança conquista. Este emprega-o numa companhia e serve-se dele para transacções ilícitas. Depois de praticar um desfalque, Antoninho, que percebe que o conselheiro lhe cobiça a mulher, obriga-a a seduzi-lo para que este o salve da cadeia. Farto de chantagens, o conselheiro Melo acaba por escorraçá-lo. Depois de vários episódios marginais, em que reencontramos Joana, a velha criada que cuidara de Sofia desde criança e acompanhara Anacleto até à morte, o narrador leva-nos a uma casa perdida na serra, não muito distante da vila. Nela vivem a Candidinha, Antoninho, que está tuberculoso, a mulher deste, agora cega, e Sofia. A elas se vem juntar Joana. Candidinha sonha agora matar a Cega, para que o filho possa casar com a velha Felícia, a beata rica que vive na vila, minada pelo remorso e pelo terror da morte. Mas o filho acaba por morrer sem que o seu derradeiro sonho se concretize e Candidinha passeia a sua demência pelo povoado, perseguida e apupada pela canalha: «O filho era muito mais que um cadáver — o filho era o Sonho. De tanto que teceu ficou-lhe desespero — e as velhas inabaláveis, ricas e egoístas. Tem que pedir outra vez esmola» (pp. 155-6).

A resistência de Candidinha à humilhação e ao sofrimento vem-lhe da sua natureza dúplice: se o seu sonho de desforra acaba por ruir como um castelo de cartas, é porque o desastre estava inscrito no seu destino. Cumprilo é falhar o seu sonho — «o sonho que não triunfa» — e refluir à *zona de opacidade maléfica* onde já só lhe resta a máscara:

«Nunca mais pode sair da pele que um dia para si mesma talhou. Vai e vem, de rastos como a cobra, e a máscara, por mais que queira, já a não consegue arrancar. Afivelou-se-lhe para sempre à cara. Seu castigo é esse» (p. 157).

O último capítulo de *A Farsa*, a «Carta da Serra» escrita pelo narrador a um amigo, deixa o leitor perplexo: trata-se, afinal, de uma narrativa *in ultima res*, que mais não é do que a recriação ficcional de uma «história de duas santas» que viveram num lugarejo perdido nas faldas de uma serra. A gente da aldeia começou a atribuir poderes milagreiros a essas duas pobres mulheres, vindas não se sabe de onde. Depois da morte de uma delas e do desaparecimento da outra, o casebre onde habitavam transformou-se num local de romagem e devoção. Este desfecho inesperado, absolutamente dispensável e inverosímil, que explora a lenda viva e o imaginário popular, é uma cedência óbvia de Raul Brandão ao figurino neo-romântico que, por essa altura, se começou a impor. No entanto, não chega a comprometer a força da narrativa, de um admirável recorte expressionista. Como sublinha Guilherme de Castilho, *A Farsa* «é [...] um passo decisivo para a conquista definitiva de um estilo próprio, pessoal» (*op. cit.*, p. 240). Diríamos mesmo que é nesta obra que Raul Brandão ensaia o grande salto para o *Húmus*, a sua obra-prima, no apuro da sua visão expressionista do mundo que ele vai articular com a filosofia de Gabiru, o seu *alter-ego* nascido em *Os Pobres*.

O sentimento trágico da vida tão brandoniano, que aqui se liga ao tema da *representação* e à paródia da relação de forças entre ricos e pobres — através da subversão violenta das convenções naturalistas — é resgatado pelo Sonho intrépido de Candidinha. Em Raul Brandão, o sonho é essa força enigmática, de cariz metafísico, que se afirma como um derradeiro horizonte de sentido contra o desespero e o niilismo. Há porém outras dimensões de teatralidade que *A Farsa* nos apresenta, sendo uma das mais fascinantes, aquela que se prende com a ideia de um «teatro cinematográfico», que estaria ligado a um projecto de publicação anunciado em 1919, no 1.º volume das *Memórias*, e que, em parte, se malogrou. A presença fortíssima de uma imaginação cinética e o forte irrealismo das imagens desafiam todas as convenções genéricas. *A Farsa* é uma espantosa «cinematização» do *drama* de Candidinha, na medida em que este é concebido como uma sucessão de quadros e cenas cujo insólito visualismo lembra o teatro filmado ou o cinema expressionista. Se, umas vezes, a voz do narrador onisciente subalterniza as personagens com as suas intervenções directas, outras, limita-se a comen-

tar discretamente a acção, podendo mesmo esvaziar-se até ao ponto em que os comentários dão lugar a simples *didascálias*.

O estudo do paralelismo entre o processo narrativo utilizado por Brandão e «a técnica cinematográfica», que, segundo Castilho, se tornaria «fastidioso e redundante», permitir-nos-ia, num outro contexto, avaliar até que ponto o apuro de uma técnica narrativa (que nem sequer podemos atribuir a uma influência directa do cinema) está na origem da produção de um dos efeitos mais fortes da novela. Por outro lado, seria interessante avaliar o impacto de *A Farsa* nos presencialistas, sobretudo em José Régio e Branquinho da Fonseca, cuja novela *O Barão*, publicada em 1942, é uma obra-prima da novelística portuguesa, dentro dos moldes de um expressionismo literário de raiz brandoniana.

Mas poderíamos estudar *A Farsa* menos ambiciosamente, através de uma aproximação à pintura, dado o intenso visualismo da linguagem, que de imediato nos solicita. Estaríamos assim perante um dos aspectos fundamentais da escrita brandoniana: a sua *vocação expressionista*. Numa rápida caracterização, podemos tomar a palavra *expressionismo* na sua acepção mais genérica, designando um estilo anticlássico e anti-racionalista, que pode oscilar «entre um naturalismo cru, agressivo, quase patético e um simbolismo místico e extático», podendo, além disso, incorporar a estrutura do grotesco¹¹. Em face de uma realidade que intimamente rejeita, o sujeito criador tende a ensimesmar-se, ou a sublimar essa conflitualidade em projecções emotivas que podem ir da deformação grotesca e da caricatura à pura abstracção. A hipertrofia do «eu» determina a diástole da função *expressiva* ou emotiva, que, como nos diz Roman Jakobson em «La dominante»¹², tenderá a dominar as restantes funções da linguagem neste tipo de mensagem artística, a qual se diria moldada pelo «princípio da necessidade interior» de que fala Kandinsky. Assim, a arte de Raul Brandão, marcada não só por um arreigado antinaturalismo, ou, menos restritivamente, pela rejeição da *mimesis* aristotélica, mas também por um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a reflectem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos

¹¹ WEISSTEIN, Ulrich — «L'expressionnisme — l'expressionnisme allemand — Diffusion et échos», in *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Vol. I, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, pp. 217-62. Cf. p. 238. Tomamos para nós, com alguma liberdade, a definição do Autor.

¹² JAKOBSON, Roman — *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1977, pp. 77-85.

entre o indivíduo e a sociedade, deve ser vista como algo mais do que a manifestação ocasional de um estilo expressivista, ou de um inconformismo formal: trata-se-á antes de um proto-expressionismo — ou de um expressionismo *ante litteram* —, que resulta de uma concepção do mundo *sui generis*. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar. A sua obra representa uma experiência estética isolada, onde a utopia niilista aponta uma nova matriz de pensamento.

Jean-Michel Glikson, ao abordar o fenómeno expressionista na literatura europeia deste século, procura caracterizá-lo fora dos limites do expressionismo literário alemão:

«La pensée de Nietzsche joue, à coup sûr, un rôle essentiel dans la genèse intellectuelle de l'expressionnisme.

La nature même de la philosophie de Nietzsche, son goût pour l'aforisme et le fragment, le refus de donner à sa pensée la forme de système organisé, anticipe, d'une certaine façon, sur les tensions et les contradictions qui règnent parmi les expressionnistes»¹³.

O termo «expressionista» começa por designar um certo estilo de pintura para, a partir da segunda década do século, referir uma nova geração de pintores anti-impressionistas. Pela mesma altura, a rápida difusão das teorias de Kandinsky e Worringer no mundo das artes plásticas e da literatura contribui para que a palavra comece a ser utilizada na esfera literária¹⁴. No *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, de Fernand Hazan, podemos ler o seguinte:

«L' expressionnisme constitue la phase actuelle du romantisme, sur un mode tragique lié à l'angoisse de notre temps, à la résurgence de l' esprit slave et nordique.»¹⁵

Assumindo uma perspectiva comparatista e reportando-se sobretudo aos países de língua alemã, Ulrich Weisstein aborda o fenómeno do expressionismo literário em termos profundamente esclarecedores:

¹³ GLIKSON, Jean-Michel — *L'expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990; vd. p. 18.

¹⁴ Cf. WEINSTEIN, U. — *op. cit.*, p. 224.

¹⁵ Vd. HAZAN, Fernand — *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Paris, Les Presses de l'Imprimerie Delaporte, 1954, pp. 96-97.

«(...) les théories de Kadinskij et de Worringer passèrent rapidement et aisément dans les sphères littéraires internationales. Or, dans les pays de langue allemande, le type naît (...) en plusieurs endroits à la fois, résultant de conditions sociales et politiques semblables ainsi que des beaux-arts et de la littérature. Il en va de même partout où sont réunies des données analogues; d'où l'apparition de nombreux proto-expressionismes (...) et de phénomènes approchants, sans qu'aucun lien génétique avec l'Allemagne ne puisse être prouvé. (...) De sorte que, tout compte fait, on est également en droit de parler de *polygénisme*, bien plus *accusé* même que dans les futurismes.»¹⁶

Com efeito, se nos detivermos numa obra proto-expressionista como a de Munch, fortemente estigmatizada pela agudização da crise de valores sociais, políticos e religiosos que abala toda a Europa no fim do século, não podemos deixar de a associar a um «desespero humano» idêntico ao de Brandão. Sem perdermos de vista o facto de a arte de Munch estar embebida no espírito das culturas nórdicas, temos que admitir que há uma perturbante sintonia entre o clima da sua obra pictórica e o mundo ficcional de Brandão. Para além das coincidências temáticas, há em ambos uma mundividência profundamente afectada pela ideia da «morte de Deus» anunciada por Nietzsche e absolutamente central nas três versões de *Húmus* (1917, 1921, 1926). Um quadro como «O Grito», ao mesmo tempo que antecipa a intensidade e o dramatismo da estética expressionista, resume a angústia do homem moderno. É esse mesmo grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração.

Se as raízes do expressionismo alemão são pré-românticas (estão no *Sturm und Drang*), a verdade é que mergulham muito mais fundo, no solo de uma religiosidade gótica que terá contribuído para conferir uma feição particular ao romantismo germânico. Alguns críticos vêem no expressionismo uma manifestação contemporânea daquilo a que E. R. Curtius chama *maneirismo*, isto é: uma tendência dos estilos literários que se manifesta ciclicamente, em oposição ao(s) classicismo(s)¹⁷. Independentemente da polémica que esta posição crítica tem suscitado e que, como sublinha Curtius, vem na linha de uma tradição formalista que postula a polaridade destas tendências, quer como categorias do espírito, quer como categorias da forma,

¹⁶ Cf. *Id.*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷ Cf. CURTIUS, E. — *op. cit.*, «Le manérisme», pp. 427-428 e ss.

talvez seja interessante determo-nos mais uma vez nas palavras de Ulrich Weisstein, quando este afirma que: «pour l'expressionnisme, vie et art ne font qu'un», sublinhando, ao concluir, que «il renoue avec le romantisme, le baroque, le gothique, sans compter les "primitifs"»¹⁸.

A referência da nossa modernidade a uma poética romântico-simbolista de dimensão europeia, tal como ela tem sido feita por Fernando Guimarães em estudos ensaísticos recentes¹⁹, constitui mais uma rigorosa aproximação para a leitura que pretendemos fazer da ficção brandoniana. Claramente filiada num romantismo hugoliano e reflectindo as contradições de uma época que, sendo de crise, é também de charneira, ela é detentora de um sentido prospectivo só plenamente reconhecível dentro do sistema de valores que permite definir as formações discursivas da modernidade. O radicalismo estético-ideológico de Raul Brandão, que começa por se manifestar na recusa da rigidez das convenções literárias, leva-o a lançar mão de procedimentos desviantes, que se vão acumulando e minando a lógica mimética. O bloqueio da significação imediata e a manipulação do poder corrosivo da caricatura produzem o grotesco, que juntamente com outros factores dão origem à *carnavalização* da narrativa.

W. Kayser, no seu magnífico estudo consagrado ao grotesco²⁰, caracteriza-o como sendo uma estrutura susceptível de um conteúdo cósmico-conceptual que adquire preponderância nas correntes ou movimentos estéticos que reflectem o mal-estar social, a insegurança cósmica, a crise de valores morais e religiosos. Citando Friedrich Schlegel, que contribuiu para a evolução semântica do conceito em *Gespräch über die Poesie* (1800), sublinha que, para o teórico do romantismo de Yena, o seu aspecto sinistro é revelador do «misterio más hondo del ser»²¹. E ao tentar definir a essência do grotesco, Kayser conclui:

«Las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar.»²²

¹⁸ *Id.*, *op. cit.*, pp. 259-260.

¹⁹ GUIMARÃES, Fernando — *A Poesia Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

²⁰ Vd. KAYSER, W. — *Lo Grotesco — su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 116.

²¹ *Id.*, *op. cit.*, pp. 59, 111 e 123.

²² *Id.*, *op. cit.*, p. 229.

Difícilmente se acharia definição mais ajustada ao grotesco que atravessa a obra de Brandão. Os seus mestres, além de Baudelaire, Hoffmann, E. A. Poe, referências maiores para os «nefelibatas», terão sido Dostoiévski e Gogol; mas também um Gomes Leal e um Fialho de Almeida. Nestes dois últimos²³, o grotesco é porém um recurso esporádico, sem o poder integrador que adquire em Brandão e que resulta de uma singular intuição inicial. Mas, sobretudo, de uma veemente necessidade de ruptura, do puro desejo de fazer coincidir a sua estética com uma visão do mundo *sui generis*, tocada por um sentido inato de tragédia, mas também por «um fermento de vida inexaurível», para me servir das belas palavras de Jacinto do Prado Coelho.

Não é difícil admitir que Raul Brandão tenha visto no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitia subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o mimético e o discursivo, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cômica ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre o divino e o diabólico, negar, enfim, os princípios de identidade e de não contradição. Dos traços expressionistas mais evidentes na obra de Raul Brandão, poder-se-á desde já destacar a hipertrofia do «eu» que se confessa ou autobiografa — e se descobre dividido e contraditório, em luta com o «fantasma» (cf. *Os Pobres*). À dualidade de um sujeito em conflito, que a partir de *Húmus* se complexifica, liga-se o tema do remorso individual, que nesta última obra se reforça. Opressores e oprimidos, humilhados e ofendidos, carrascos e vítimas são quase sempre personagens reduzidas a tipos, figuras espectrais que vagueiam à noite pelas vielas da cidade, quando não escondem a sua miséria física e moral num lupanar sórdido, num quarto esconso de um prédio degradado, ou na enfermaria de um hospital, como acontece em *Os Pobres*. Saem do imaginário de um autor solidário com os que sofrem e cujo niilismo se transfunde numa revolta existencial e metafísica. A condenação da sociedade em que se empenha individualmente, tal como os primeiros expressionistas da moder-

²³ Cf. LOPES, O. — *op. cit.*, «Fialho», pp. 173-196. Sobre o expressionismo do autor de *Os Gatos*, podemos ler: «Chamo aqui expressionista a uma técnica literária que em vez de uma tipificação da realidade bem reconhecível termo a termo (técnica naturalista), em vez de simples lampejos mais subjectivantes onde a análise costumeira se omite mas continua possível a identificação global do objecto (técnica impressionista, também usada por Fialho, por exemplo, em *Os Ceifeiros*), se substitui o modelo senso comum da realidade por um outro modelo que, na sua estrutura de conjunto, é aparentemente irreal, mas nos faz sentir algo de importante e geralmente despercebido na realidade» (p. 188).

nidade, realiza-se através de uma análise espectral da degenerescência física e espiritual, que se configura em imagens obsessivas de descarnação, de petrificação, de mecanização e de morte. As figuras surgem em ambientes soturnos, ou nocturnos, onde os jogos de luz-sombra favorecem o irrealismo das cenas e a deformação das imagens: do grotesco caricatural a uma pleitora de sensações que provocam a repugnância do leitor, do surto de burlesco à imagem fortemente trágica de uma Candidinha ensandecida, com que o Autor poderia ter dado por terminada *A Farsa*, torna-se avassaladora a presença do proto-expressionismo de Raul Brandão:

«A luz do candeeiro quebra-se na careca reluzente do empregado camarário e a essa claridade as figuras parecem [...] monstruosas.» (p. 12)

«O cadáver apodrece, murcha entre as rosas de papel: lembra um pasarinho num esquite enorme. Os olhos são duas manchas na palidez da face ressequida: os dentes arreganham-se-lhe por entre os lábios roxos... E as velhas fogem com o lenço no nariz, exclamando sem convicção:

— Está no Céu!» (*ibid.*)

«A velha debruça-se sobre o cadáver, com o xale tombado aos lados como asas disformes, e numa sofreguidão repete palavras sobre palavras precipitadas — para que a outra não vá sem as ouvir.» (p. 14)

«Pelos paredes a sombra alastra e sobe pelo tecto como braços de algas monstruosas e encova-lhes os olhos sem expressão tornando-os maiores e mais fixos; suas bocas enormes remoem como ventosas e a cara empedrada do Anacleto torna-se mais dura e mais impenetrável como a dum ídolo que presidiu àquela reunião de bichos temerosos.» (pp. 21-2)

«A história destes seres, o hábito e a inveja — revela-a o claro-escuro melhor que nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engehlhados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores — até ao ponto de vermos remexer lá no fundo do poço animais gelatinosos, que vivem na água esverdeada sonhando na presa e remoendo sempre o sumidouro das bocas horripáveis e frias como as dos cadáveres.» (p. 22)

«É de pedra e ódio. [...] Enorme, vestida de trapos, mergulha na trágica absorção, confundida com as fragas ásperas dos montes. Todos os dias se deita a caminho da vila para o casebre onde o filho morreu. Se lhe falam nem desvia o olhar. Com a mão afiada achega ao peito seco o xale esfarrapado, empedernida como se fora talhada no bloco granítico da serra. Tem os cabelos negros. Não morre.» (p. 165)

No simbolismo insólito, complexo e difuso de Raul Brandão, vislumbramos o génio de um expressionismo que ele procurará toda a vida equilibrar com o impressionismo que caracteriza a vertente solar da sua escrita, e a que se ligam as obras que mais contribuíram para o immortalizar: *Os Pescadores* (1923)²⁴ e *As Ilhas Desconhecidas* (1926)²⁵.

Mesmo assim, em nosso entender, Raul Brandão só atinge a plenitude da sua arte, quando leva às últimas consequências o seu obstinado anti-naturalismo: quer através de uma profunda alteração no modo de conceber, em termos especificamente narrativos, a relação entre a vida interior e o mundo exterior; quer revelando-se um expressionista *avant la lettre*, infelizmente, sem muitos seguidores que tenham atingido a sua estatura no campo da ficção.

Maria João Reynaud

²⁴ No n.º 19-20, Jan. e Fev. 1924, de *A Águia*, vem publicada uma recensão da autoria de Hernâni Cidade, de que transcrevemos o seguinte passo: «É um poema, único entre nós, tecido de quanto há de belo em cor, dramático em movimento, infinito em sonho, ao longo de toda a costa portuguesa.

Nunca a um artista nosso tinha ocorrido deambular assim, à cata de impressões, pela fronteira que mal divide o Paraíso do Abismo. Foi Raul Brandão que descobriu a costa lusitana em pleno século XX» (pp. 68-69).

Não é este, porém, o juízo crítico de António Sérgio, para quem o livro vai pouco além de «uma série de marinhas em aguarela, cheias de frescura, de luz, de graça, de originalidade», sendo mais uma «pintura literária», do que «a história humilde do nosso povo»: «Os quadros são, na verdade, uma maravilha. Para nós, porém, a pintura por palavra é fatigante. Magnífica como pano de fundo (...); mas (...) passadas uma ou duas horas o nosso espírito, asfixiado, reclama ideias e pede acção» (Sérgio, 1924, na *Lusitânia*). Cf. António Sérgio, *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Liv. Sá da Costa Editora, 1972, pp. 85, 86 e 87.

⁵⁰ BRANDÃO, Raul — *As Ilhas Desconhecidas, Notas e Paisagens*, Livrarias Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa. s/d. (1926).

Vd. o excelente «Prefácio» de António M. B. Machado Pires à última edição do livro (Lisboa, Editorial Comunicação, 1987).

MURILO MENDES E O COSMOTEXTO IDEOGRAMÁTICO

A correlação dialéctica entre os pólos antinómicos mas complementares *destruição / construção*, que domina toda a arte e toda a teorização estética e literária deste século, e que as vanguardas das primeiras décadas cultivaram com especial empenho, adquire um significado e uma projecção muito particulares no que respeita a uma dimensão específica da criação artística: a metamorfose e subversão do discurso convencional, na sua polidimensionalidade lógica, semântica, sintáctica e morfológica. Efectivamente, desde as vanguardas históricas, de que o cubismo de Apollinaire, o futurismo italiano de Marinetti, o cubo-futurismo russo de Khlebnikov, o dadaísmo de Tzara e o surrealismo de Breton constituem as manifestações mais exemplificativas, que a criação literária (aliada, num vasto movimento trans-semiótico, à pintura, à escultura e à música) se debruçou sobre os modos de transformação da funcionalidade utilitária da língua em erupção lúdica e erótica do corpo da língua. É neste sentido que as *parolibere* e a destruição da sintaxe proclamadas por Marinetti nos manifestos que constituem a sua verdadeira obra futurista, a par do *neologismo* que, na formulação dos futuristas russos, permitia ampliar o *volume* de vocabulário da língua, sedimentam a explosão verbal que estará na base de grande parte das neovanguardas pós Segunda Guerra Mundial, sejam o letrismo de Isidore Isou, a poesia experimental / visual, ou, no caso da literatura brasileira de que aqui se tratará, a poesia concreta, neoconcreta e praxis. A história do amplo movimento de renovação e de reestruturação da língua que define as obras de um considerável número de poetas deste século (e, por vezes, de romancistas como o James Joyce de *Finnegans Wake*) poderia descrever-se, a partir da expressão epigramática de Georges Bataille, como uma história da *dissolução das formas constituídas*¹.

¹ BATAILLE, Georges – *O Erotismo – O Proibido e a Transgressão (L'Erotisme, 1957)*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 19.

Só nestes termos se poderá falar desse movimento generalizado de erotização verbal que pulsa nos grandes textos que ao longo de décadas pugnam por um regresso à condição adâmica, originária e cratiana das palavras. E nestes termos poderá eventualmente compreender-se em profundidade em que consistiu todo o processo de *libertação do automatismo perceptivo* para que Chklovsky chamou a atenção em 1917, e como se operou a projecção desse processo num mecanismo de reformulação dos modos de significação.

Num ensaio que expõe precisamente a constelação sémica da *dissolução* como traço essencial da poesia moderna, Luís Adriano Carlos sintetiza de forma lapidar e multidireccional todo esse lato e compulsivo movimento de metamorfose do signo a que os vários *ismos* das vanguardas do início do século conferiram especial atenção e intensidade:

A sua estratégia mais radical centra-se no núcleo de uma incandescência: a transmutação constante da matéria linguística, com uma finalidade desintegradora no campo das matrizes da representação. Experimentação das formas, imaginação do signo e remotivação da linguagem compõem uma espécie de *epistemologia poética da dissolução*, articulada – ou desarticulada – em duas grandes vias: a *via sintáctico-semântica*, que procede à reformulação radical da organização lógico-sintagmática do discurso e da correlação semiótica significante / significado; e a *via morfológica*, com incidência directa nas formas unilineares do significante linguístico².

Conclui-se deste modo que a *crise da estética da representação*, que no século XIX conhece o seu momento originário na reacção romântica ao princípio da *mimesis* tal como havia sido defendido e praticado pela rigidez neoclássica, e que no mesmo século atinge um estágio de crucial relevância com as obras de Rimbaud, de Mallarmé e dos simbolistas, se converte ao longo do século XX na radical *crítica do meio da representação*, isto é, na potencialização da crise da linguagem enquanto sistema modelizante primário.

Produzida ao longo de mais de quatro décadas, a obra poética de Murilo Mendes firma-se indubitavelmente como um dos exemplos mais representativos na poesia em língua portuguesa da dissolução e transfiguração policoncentrada do discurso convencional. Com efeito, abandonados os tributos iniciais e necessários ao Modernismo brasileiro, que os primeiros três livros do escritor documentam – *Poemas*, de 1930, *História do Brasil*, de 1932, e

² CARLOS, Luís Adriano – *Poesia Moderna e Dissolução*, sep. da *Revista da Faculdade de Letras – Linguas e Literaturas*, II Série, VI, Porto, 1989, p. 252.

Bumba-meu-Poeta, do mesmo ano³ –, o autor de *As Metamorfoses* produzirá um macro-texto proteiforme onde é possível surpreender-se a bipolaridade tensional de uma poesia que começa por se concentrar na deformação do *pólo semântico* da língua e que terminará, nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, «numa *convergência* altamente experimental»⁴, ou seja, que culminará na desfiguração do *pólo morfológico* da língua. Livros como *O Visionário*, *Os Quatro Elementos*, *As Metamorfoses*, *Mundo Enigma* ou *Poesia Liberdade*, produzidos ao longo da década de 30 e nos primeiros anos da década de 40⁵, exibem um sujeito poético claramente atraído pelo universo insólito da imagem surrealista bebida em Rimbaud e em Lautréamont, um sujeito poético que modela a língua por dentro, que condensa a sua actividade demiúrgica no plano das *formas do conteúdo*, interseccionando tempos e espaços distintos através da energia conjuntiva da *imagem* geradora de «traços de fogo»⁶. Por esta razão, as primeiras duas décadas de criação literária de Murilo Mendes encontram-se perpassadas obsessivamente por um tropo dominante, a *metáfora*, em que se concentrará maioritariamente a projecção do princípio de equivalência, que rege o paradigma, sobre o sintagma, ou seja, em que se concentrará a função poética tal como Jakobson a definiu. Quer dizer: a heterogénese da poesia muriliana gera um percurso retórico de raiz dialéctica, polarizado progressivamente em duas figuras do discurso – a *metáfora*, incidindo sobre as *formas do conteúdo*, e marcando o período de criação do poeta de cariz surrealizante; e a *paronomásia*, incidindo sobre as *formas da expressão*, que caracterizará fundamentalmente os textos produzi-

³ MENDES, Murilo – *Poemas 1925-1929*, Juiz de Fora, Editorial Dias Cardoso, 1930; *História do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição de Ariel, 1932; e *Bumba-meu-Poeta*, *Revista Nova*, 8-10, São Paulo, Dezembro de 1932.

⁴ TELES, Gilberto Mendonça – *A Escrituração da Escrita*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 209.

⁵ *O Visionário*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941 – apesar de publicado apenas em 1941, o livro reúne textos produzidos entre os anos de 1933 e 1936; *Os Quatro Elementos* – composto em 1935, o livro só virá a ser publicado em 1945, juntamente com *Mundo Enigma*, e só na edição de 1959 de *Poesias* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1959) o poeta o reintegrará na sua verdadeira cronologia; *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Ocidente, 1944; *Mundo Enigma*, Porto Alegre, Globo, 1945; e *Poesia Liberdade*, Rio de Janeiro, Agir, 1947.

⁶ BRETON, André – «Do Surrealismo em suas Obras Vivas», in *Manifestos do Surrealismo* (*Manifestes du Surréalisme*, 1946), Lisboa, Moraes Editores, 1969, p. 354.

dos no final da década de 50 e ao longo da década de 60, reunidos em duas obras da máxima relevância, *Tempo Espanhol* e *Convergência*⁷.

Tempo Espanhol e *Convergência* nascem sob o signo do *concreto*. Não por acaso, por altura da morte de Murilo, em 1975, o poeta português E. M. de Melo e Castro se comprazia na constatação de que «com o tempo o discurso Muriliano foi-se concretizando cada vez mais até atingir um elevado grau de pesquisa linguística e experimental que o coloca (com *Convergência*) na primeira linha dos Poetas de vanguarda da década de 60 e dos anos 70 [...]»⁸. Ora, se *Convergência* irrompe como o ponto-limite desse experimentalismo no plano da manifestação linguística, até porque se assumirá igualmente como o ponto de chegada de uma obra em incansável metamorfose, o certo é que *Tempo Espanhol* exhibe os primeiros passos de um Murilo Mendes cansado de uma poesia dominada por preocupações de carácter semântico, ou seja, exhibe os primeiros passos de um alterado sujeito poético que faz implodir a própria expressão. É neste sentido que o livro publicado em Portugal deve ser encarado como uma obra fundamental quando se pretende traçar o percurso das sínteses progressivas que marcam a poesia de Murilo Mendes: *Tempo Espanhol* representa o lugar de uma alteração, e portanto de uma alteridade, do sujeito e da poesia murilianas. É o lugar onde a *imagem* surrealista, sémico jogo de espelhos, se dissolve para dar espaço a um infinito reflexo dos significantes sobre si próprios, prenunciando o que em *Convergência* se transformará no que se poderia denominar a *imagem* concretista – o mesmo jogo de espelhos projectado no plano morfológico. É, enfim, a passagem de uma poesia de metassememas a uma poesia de metaplasmos. O que significa que, não sendo ainda uma obra concretista no que este concretismo implicava como movimento, *Tempo Espanhol* se apresenta como «uma proposta, paralela mas independente, de relativa *concreção* poética, dentro de um parentesco de áreas linguísticas e parcial similitude de pesquisa»⁹. Esta concreção é desde logo evidente, não apenas na recorrência

⁷ *Tempo Espanhol*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959; e *Convergência*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970. As citações dos dois livros serão feitas a partir da edição da obra de Murilo Mendes organizada por Luciana Stegagno Picchio – *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.

⁸ «Murilo Mendes – Poesia Liberdade», in *Experiência de Liberdade*, Lisboa, Diabril Editora, 1976, p. 304.

⁹ ARAÚJO, Laís Corrêa de – *Murilo Mendes*, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 77.

do próprio lexema «concreto» ao longo de todo o livro¹⁰, mas também no anúncio do que virá a ser, em *Convergência*, o intenso e exaustivo investimento na concretude do significante. Atente-se em versos como os que se seguem:

Santiago de Compostela isolada no campo,
[...]
Pesquisando paralelos Corpo e estrela¹¹.

Toledo divide-se em dois planos:
O plano da solidez e intensidade.
O plano da solidão e do silêncio.

[...]

Em Toledo descobri
Silêncio e solidão sem fluidez,
Silêncio e solidão góticos,
Silêncio e solidão sólidos¹².

É em momentos como estes que *Tempo Espanhol* prenuncia a opção do seu autor, na obra seguinte, por um investimento produtivo no *pólo metonímico* da linguagem, em detrimento do *pólo metafórico* que até então se apresentava como princípio de organização estrutural de grande parte das composições murilianas¹³. Acresce que, à altura da publicação de *Convergência*, em 1970, e ao longo dos anos em que o poeta foi compondo os textos que integram o livro, entre 1963 e 1966, a poesia brasileira, assim como

¹⁰ Na composição «Aos Poetas Antigos Espanhóis», o primeiro verso ressalta terem sido «Da linguagem concreta iniciadores» (*Tempo Espanhol*, p. 579. Sublinhado meu). Num artigo que dedicou a *Tempo Espanhol*, «Murilo Mendes: um Programa para o Concreto», Alexandre Pinheiro Torres inventaria as ocorrências do lexema «concreto» ao longo da obra (Cf. *Poesia – Programa para o Concreto*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 23).

¹¹ «Santiago de Compostela», in *op. cit.*, p. 583.

¹² «Toledo», in *idem*, pp. 589 e 591.

¹³ Cf. JAKOBSON, Roman – *Essais de Linguistique Générale/1 – Les Fondations du Langage* (1963), Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, pp. 48 e ss., 61 e ss. e 220. O autor defende ser a linguagem constituída por uma «estrutura bipolar», sendo essa bipolaridade equacionada como *metafórica* e *metonímica*, a primeira dizendo respeito ao eixo da selecção (baseado em princípios de equivalência, de similaridade e de dissimilaridade, de sinonímia e de antonímia), e a segunda, ao eixo da combinação (baseado na construção da sequência e sustentando-se portanto na contiguidade).

a portuguesa e também alguma poesia europeia, vivia o embate e a maturação de um novo movimento de vanguarda, *semioclasta* na sua origem. O que significa que *Convergência* nasce sob o signo do *concreto*, na linha de *Tempo Espanhol*, mas também sob o signo do *concretismo*.

Tendo como nomes principais Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o concretismo brasileiro nasceu e desenvolveu-se ao longo da década de 50, altura em que, simultaneamente, na Europa, o suíço Eugen Gomringer e o sueco Öyvind Fahlström criavam uma poesia visual de constelações inspirada na música e na pintura concretas¹⁴. Os poetas concretistas pretenderam antes de mais arrogar-se uma «responsabilidade integral» perante a própria linguagem¹⁵, apresentando-se como o caso-limite de uma modernidade que tinha como «eixos radiais»¹⁶ as figuras de Mallarmé, de e. e. cummings, de James Joyce e de Ezra Pound, e, em segundo plano, as experiências de Apollinaire e dos futuristas e dadaístas. O exercício bivalente de destruição-construção da linguagem, que pretendiam operar, tinha o objectivo fundamental de transformação e de reestruturação das formas instituídas. Negando a *norma* enquanto imposição e limitação da liberdade no espaço da língua, os concretistas ambicionaram mover-se no lugar do *sistema*, isto é, no lugar da língua enquanto conjunto infinito de possibilidades. Neste sentido, a sua acção concentrou-se antes de mais sobre o texto como unidade tridimen-

¹⁴ Em Portugal, esta tendência conheceria a sua afirmação um pouco mais tarde, na década seguinte, com a chamada Poesia Experimental. Convém notar que os mesmos autores da poesia experimental portuguesa surgem numa publicação conjunta, organizada por E. M. de Melo e Castro e por José Alberto Marques, que tem o título significativo *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1973).

¹⁵ «A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade integral perante a linguagem» [CAMPOS, Augusto de – «Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* (1965), São Paulo, Brasiliense, 1975, p. 50]. A afirmação de Augusto de Campos é retomada no texto-manifesto «Plano-Piloto para a Poesia Concreta», com uma ligeira alteração: «poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem» (*idem*, p. 157).

¹⁶ A expressão é utilizada por Haroldo de Campos em 1955, no texto intitulado «A Obra de Arte Aberta» (*idem*, p. 36). Um ano depois, Décio Pignatari referir-se-á a estes quatro autores designando-os como «os pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta» («A Exposição de Arte Concreta e Volpi», in *idem*, p. 64). Curiosamente, na tipologia da poesia experimental elaborada por E. M. de Melo e Castro, Mallarmé e o seu «Coup de Dés» são integrados no grupo da «poesia espacial», os outros três autores do *paideuma* concretista, no da «poesia linguística», e o concretismo brasileiro, no da «poesia visual» (cf. *O Fim Visual do Século XX e outros Textos Críticos*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 35-6).

sional: proclamando-o como elemento dotado de qualidades espaço-temporais, a poesia concreta começava «por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural»¹⁷, criando assim uma tipografia funcional de que «Un Coup de Dés» de Mallarmé havia sido o texto matricial. A valorização do espaço como elemento substantivo da estruturação poética implicava naturalmente a destruição de um discurso temporal-linear (e portanto a anulação de um dos princípios fundamentais definitórios do signo saussuriano: a linearidade), que passava pela negação liminar do verso, já que este não reconhecia o «espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura»¹⁸. Para os concretistas, o texto poético deveria apresentar-se com um duplo isomorfismo: um isomorfismo «fundo-forma» e um isomorfismo espaço-tempo, gerador do *movimento*. Este duplo isomorfismo permitia-lhes desde logo afastarem-se da poesia pictográfica dos caligramas de Apollinaire, a quem criticavam o «preconceito figurativo», o «puro desenho figurativo», o «decorativismo sem sentido»: «poemas em forma de bandolim, de Torre Eiffel, de metralhadora – o que, desde logo, impossibilitava toda e qualquer estruturação rítmica e escamoteava a visão do verdadeiro problema que, em substância, era o problema do movimento»¹⁹. A estrutura-conteúdo do poema concreto manifestava-se, antes de mais, sob a forma de uma estrutura dinâmica, o que afastava à partida rótulos reducionistas como o de «poesia da forma»²⁰ e aproximava a nova poesia de um método de composição diagramático²¹ ou, como preferiram os próprios concretistas, ideogramático,

¹⁷ «Plano-Piloto para a Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁸ PIGNATARI, Décio – «Nova Poesia: Concreta», in *idem*, p. 47.

¹⁹ PIGNATARI, Décio – «Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal», in *idem*, p. 67. Note-se que, em «Ovo Novo no Velho», Décio Pignatari chega a reproduzir o «ovo» de Símias para desvalorizar os caligramas de Apollinaire e sublinhar a antiguidade da poesia «em forma de» (*idem*, p. 134).

²⁰ Como notou Mihai Nadin: «L'esthétique de la poésie concrète ne saurait se réduire à une esthétique de la forme, puisque son principe c'est le dynamisme alors que la forme consacre une réalité figée. Le sens est [...] capable d'exprimer la dynamique, ayant lui-même une condition dynamique» («Sur le Sens de la Poésie Concrète», *Poétique*, 42, Paris, Abril de 1980, p. 255).

²¹ Diagrama no sentido peirciano: representação icónica das relações entre as partes de um objecto. A relação de semelhança do diagrama com o objecto actualiza-se na reprodução das relações entre as partes de que o objecto se compõe. Ou seja: o diagrama, embora não contenha todas as propriedades do objecto, e na medida em que se trata de um *signo* (algo que está no lugar de algo), reproduz as suas correlações formais. Estabe-

baseado na justaposição directa – analógica, não lógico-discursiva – de elementos: «trata-se de organizar de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’ [...] a totalidade do poema»²². Tratava-se então de abolir o discurso ou o discursivismo ocidentais, silogísticos e fundados numa lógica de identidade, substituindo-os pela reflexão analógica característica do pensamento chinês, baseado numa lógica de correlação²³:

Rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideogrâmico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não-discursiva [...] ²⁴.

A linearidade ou monovalência temporal do discurso era deste modo fracturada num movimento de ruptura com a sintaxe lógico-discursiva. À abolição do discurso correspondeu uma «mudança de atitude sintáctica»²⁵, actualizada na ausência da crono-sintaxe habitual e na criação de uma sintaxe visual, analógica, relacional, paratáctica e paralelística, em textos onde as posições das unidades se tornavam variantes livres, e não mais variantes combinatórias²⁶. Como resultado desta comutação, e porque «em muitos poemas

lece-se, portanto, «uma relação visual entre a forma do pensamento e a forma gráfica», que resulta numa *homologia proporcional*. Tal como salienta Umberto Eco: «Temos aqui uma perfeita definição de iconismo como *isomorfismo* (regulado não por leis de ‘semelhança’ fotográfica, mas por leis de proporção matemática) *entre a forma da expressão e a forma do conteúdo*» (cf. Eco, Umberto – *O Signo*, Lisboa Editorial Presença, 1985, pp. 54-5 e 124-9). Por isso Tzvetan Todorov observa que «diagrama» constitui apenas um novo nome para a analogia (ou homologia) ou para a proporção (Cf. «Introduction à la Symbolique», *Poétique*, 11, Paris, 1972, p. 288). Em *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, Haroldo de Campos fala precisamente de «um empenho de diagramação generalizada» (São Paulo, Cultrix, 1977, p. 97).

²² CAMPOS, Haroldo de – «Evolução de Formas: Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 57.

²³ Cf. CAMPOS, Haroldo de – *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, op. cit., p. 79.

²⁴ CAMPOS, Haroldo de – «Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 86.

²⁵ CASTRO, E. M. de Melo e – *O Fim Visual do Século XX e outros Ensaios*, op. cit., p. 133.

²⁶ Cf. GROUPE m – *Rhétorique de la Poésie*, Bruxelas, Éditions Complexe, 1977, p. 271: «l’absence de la chronosyntaxe habituelle, n’imposant aucune restriction combinatoire aux deux semèmes, comme le feraient des relations d’implication, de prédication, etc.». Mihai Nadin fala de *concreção* a propósito do abandono da sintaxe e da sequencialidade e estabelece, ao nível sintagmático, uma tipologia da poesia concreta constituída por quatro noções: a *iconosintaxe* (princípio de organização de todos os caligramas), a *toposintaxe*, a *sintaxe aleatória* e a *anti-sintaxe* (cf. art. cit., pp. 251 e 267).

concretos o próprio verbo pareceu dispensável», a relação sintáctica passou a fazer-se entre os substantivos²⁷. Contrariando uma das linhas de força das vanguardas do século XX, o concretismo tendeu a respeitar a integridade morfológica da palavra, considerando assim ter superado as experiências linguísticas deformantes e atomizantes de James Joyce ou de e. e. cummings²⁸. Aos concretistas interessava a palavra enquanto entidade «verbivocovisual»²⁹, o que os integrava numa antiga tendência da literatura de criação de uma relação erótica com a língua e a linguagem. A instauração de uma «erótica do texto»³⁰ actualizava-se assim numa renúncia da transparência dos signos e na sua consideração material: «POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO»³¹. Abolida, num primeiro momento, a linearidade do signo

²⁷ CAMPOS, Augusto de – «A Moeda Concreta da Fala», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit. p. 123.

²⁸ Note-se que neste respeito pela integridade da palavra, reiteradamente proclamado pelos concretistas brasileiros, se encontra o limite daquele movimento. Destruição do discurso, deformação da sintaxe, mas manutenção da palavra. Neste sentido os concretistas não poderiam obviamente apresentar-se como caso-limite de uma modernidade que conheceria já, na década anterior, o lettrismo de Isidore Isou, proposta de uma poesia que se pretendia destruição das palavras, poesia das letras e criação de uma língua alfabética, movimento que proclamava a verdadeira formação de uma *imagem sonora auditiva* (cf. ISOU, Isidore – *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947, *passim*, e CURTAY, Jean-Paul – *La Poésie Lettriste*, Paris, Seghers, 1974, *passim*). Aliás, como salienta com inteira pertinência Luís Adriano Carlos, na poesia concretista «a desarticulação da palavra incide por vezes não sobre o nível sintáctico mas também sobre o nível morfemático. *Simplesmente, são operações reversíveis, transportam a reversibilidade (negação) como mecanismo crucial*» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, p. 69. Sublinhado meu).

²⁹ Os concretistas apropriaram-se do termo de James Joyce (Augusto de Campos é o primeiro a fazê-lo, em 1955, no ensaio intitulado «Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 40), com o qual pretendiam chamar a atenção para a tridimensionalidade da palavra enquanto objecto. Haroldo de Campos figura ainda de outra forma essa tridimensionalidade, num texto de 1956 («Olho por Olho a Nu», in *idem*, p. 52):

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
 uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
 uma dimensão CONTEUDÍSTICA
 agindo sobre os comandos da palavra nessas
 3 dimensões 3.

³⁰ BARTHES, Roland – «Para / Ou onde Vai a Literatura», in AAVV – *Escrever... Para quê? Para quem? (Écrire pour quoi... Pour qui?*, 1974), Lisboa, Edições 70, 1975, pp. 37-8: «penso que é preciso cada vez mais atender ao problema da erótica do texto».

³¹ Originalmente no texto de Augusto de Campos de 1956, «Poesia Concreta» (in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 51). Recuperada no «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» (in *idem*, p. 156). Sublinhado meu.

linguístico, tal como Saussure a havia definido, os concretistas pretenderam ainda, a um nível microtextual, proceder à anulação da sua arbitrariedade (ainda no sentido saussuriano), expondo e contestando essa falsa solidariedade entre o significante e o significado³². O que os concretistas lograram foi apenas a transformação do *signo* (estrutura ternária implicando duas relações radicalmente distintas: de *significação* entre o significante e o significado, de *denotação* destes dois com o referente) em *símbolo* enquanto estrutura binária conhecendo apenas uma relação entre os seus dois termos constitutivos³³. Neste sentido, mais não fizeram do que integrar-se no domínio das práticas vanguardistas em geral, todas elas marcadas por esse fascínio pela dimensão corpórea do significante e pela prioridade deste sobre o significado³⁴. Assim se assiste, na maior parte dos textos dos concretistas, a operações metaplas-máticas que inscrevem o texto no domínio da teratologia verbal, mas sobretudo à criação de jogos de palavras assentes em atracções paronímicas e homonímicas e num interseccionismo morfológico. A tal ponto que, retomando a já referida definição jakobsoniana da *função poética* – «La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison»³⁵ –, Décio Pignatari propõe que se considere a *paronomásia* e não a *metáfora* como «a figura adequada ao eixo paradigmático das similaridades», constituindo-se assim como a operação que sintetiza a projecção do princípio de equivalência, que regula o paradigma, no sintagma³⁶.

³² Tal como expôs Décio Pignatari: «a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. Isomorfismo» («Nova Poesia: Concreta», in *idem*, p. 48).

³³ Cf. TODOROV, Tzvetan – «Introduction à la Symbolique», *Poétique*, 11, Paris, 1972, pp. 273-308.

³⁴ Para uma perspectiva completa da tradição literária, culminando nas vanguardas do século XX, ligada à valorização da dimensão estética do significante e à sua sobreposição ao significado, cf. CARLOS, Luís Adriano – *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, *op. cit.*, sobretudo Capítulo I – «Trajectórias da Ruptura: o Intertexto Deformante» (pp. 22 a 72), e, do mesmo autor, *Poesia Moderna e Dissolução*, art. cit.

³⁵ *Op. cit.*, p. 220.

³⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de – *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, *op. cit.*, pp. 63, 105-6. Para se avaliar o carácter mais ou menos generalizado deste jogo erótico de significantes na poesia da modernidade, bastaria ter em conta a proposta de Henri Meschonnic de reatualização da citada passagem de Jakobson: «un aspect du travail poétique aujourd'hui pourrait se définir par la projection de l'homonyme sur le synonyme, l'homonyme devenant le nouveau synonyme d'une sémantique spécifique» (*Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15).

Na década que assiste à eclosão do movimento concretista no Brasil, Murilo Mendes encontra-se praticamente ausente do seu país: entre 1952 e 1956 (os anos em que Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari criam o grupo *Noigandres* e lançam o primeiro número da revista homônima, em que escrevem grande parte dos textos teóricos do movimento e em que este é lançado oficialmente na «Exposição Nacional de Arte Concreta», realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo), o poeta faz a sua primeira digressão à Europa. Regressa precisamente em 56, por pouco tempo, dado que no ano seguinte viajará definitivamente para Itália a fim de ocupar o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma (estando portanto novamente ausente do Brasil aquando da publicação, no número 4 de *Noigandres*, do texto-manifesto «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» e por altura da dissidência do grupo concretista que dá origem ao chamado «neoconcretismo» liderado por Ferreira Gullar).

Publicado em 1970, o último livro de poesia que o autor viu ser editado constitui-se de composições escritas entre os anos de 1963 e 1966, sendo o carácter experimental da obra desde logo evidente no título original de uma das suas partes, posteriormente alterado: *Exercícios*³⁷. Efectivamente, o poeta pretendeu operar uma reformulação da sua linguagem poética, como ele próprio confessou³⁸, numa obra em que eram evidentes, a vários níveis, as mar-

³⁷ Como relata o poeta em cartas a Carlos Drummond de Andrade: «Sentindo que a minha razão de vida está para acabar, meti este ano as unhas em 3 [sic] livros, 2 de verso e um de prosa. De CONTACTO, já praticamente terminado, consta um ‘Murilograma a C. D. A.’; de outro livro, EXERCÍCIOS, consta um texto ‘Collage (aliás Colagem) para Drummond’, pequena retribuição ao já distante ‘bebo em Murilo’ com que você tanto me honrou» (carta datada de 11 de Novembro de 1965); «Junto lhe envio dois textos de pequena homenagem, tardia retribuição do ‘bebo em Murilo’ e da quadra que tanto me honraram. Fazem parte dos meus dois livros já prontos, ‘Contacto’ e ‘Exercício’» (carta datada de 10 de Fevereiro de 1966). Júlio Castañon Guimarães realça: «este título [*Exercícios*], na realidade não aproveitado, mostra o carácter de fato de experimentação e mesmo de exploração que estes textos tinham à época para o próprio poeta» (*Territórios / Conjunções: Poesia e Prosa Críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 57). Na sua versão definitiva, *Convergência* compõe-se de duas partes: a primeira leva o nome do livro, a segunda intitula-se «Sintaxe». A primeira parte, por sua vez, encontra-se dividida em duas secções, «Grafitos» e «Murilogramas».

³⁸ Na carta a Drummond supracitada, de 10 de Fevereiro de 1966, o poeta refere-se às duas obras, que viriam a juntar-se numa só, como «tentativas de reformulação da minha linguagem poética». Numa entrevista que concedeu em Portugal ao jornal *A Capital*, dois anos depois, Murilo utilizaria exactamente as mesmas palavras para descrever o já então intitulado *Convergência*: «Também neste ano, ainda, deve ser publicado pela Editora Duas Cidades, de São Paulo, um livro de poesia que terá o título de ‘Convergência’, em que pre-

cas do movimento concretista brasileiro. A presença efectiva do movimento da poesia concreta brasileira em *Convergência* é explícita, desde logo, no facto de o poeta ter publicado uma série de poemas que integraram esta obra na revista *Invenção* (concretamente no seu número 5, de Novembro de 1966-Janeiro de 1967) e até em algumas referências expressas, dentro do próprio livro, como a que faz ao «plano-piloto» no «Grafito para Mário de Andrade»: «Avante epos do homem / Avante plano-piloto / Contra o autossatisfeito / Caos»³⁹. Paralelamente, Murilo Mendes dedicaria, dois anos depois, uma secção da obra em prosa *Poliedro* (também constituída por textos produzidos em meados da década de 60) a Haroldo de Campos (curiosamente uma secção que intitulou «Setor a Palavra Circular», invocando assim uma das linhas de força concretistas herdadas de «Un Coup de Dés» de Mallarmé e de *Finnegans Wake* de James Joyce, que o próprio Murilo Mendes havia praticado em *Convergência*: a organização da obra numa estrutura circular. Tal como as últimas palavras do poema mallarméano são as primeiras, tal como a frase inicial do livro de Joyce é a continuação da última, o último poema da primeira parte de *Convergência* repete o poema que abre o livro, com alteração apenas do título e acrescento do verso «FIM?» no final do texto). A dedicatória de *Poliedro* a Haroldo de Campos não é surpreendente, se se tiver em conta que este é sem dúvida o poeta concretista de cuja obra Murilo Mendes mais se aproximou. Para além disso, é necessário sublinhar, antes de mais, que não escapou ao livro de Murilo Mendes nenhum dos autores constitutivos do *paideuma* concretista ou com ele relacionado: Mallarmé, Ezra Pound, e. e. cummings e James Joyce, Apollinaire, Maiakovski, Sergei Eisenstein e Sousândrade⁴⁰, sendo sobretudo Anton Webern o artista ligado

tendo dar uma reformulação da minha linguagem poética» (entrevista a Irondino Teixeira Aguiar e João Jerónimo Correia – «Murilo Mendes – Um Grande Poeta Brasileiro em Lisboa», *A Capital / Literatura e Arte*, Lisboa, 28 de Agosto de 1968, pp. 1-2).

³⁹ *Op. cit.*, p. 636.

⁴⁰ Respectivamente: i) no «Murilograma para Mallarmé» (p. 676) e na citação do célebre verso do poeta francês que integra o não menos célebre soneto «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx»: «Aboli bibelot d'inanité sonore» («Murilograma a Clara Rocha», p. 665); ii) no «Murilograma a Ezra Pound» (p. 697) e no «Murilograma a C. D. A.» (p. 690); iii) no supracitado «Murilograma a C. D. A.». Além disso, e. e. cummings será objecto de um poema no livro em italiano, *Ipotesi*, onde Murilo Mendes chama a atenção para as operações sobre a sintaxe e o discurso levadas a cabo pelo autor norte-americano: «Un poeta spezza il testo / cambia la sintassi / tronca il discorso» (in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1560). A composição «Dido», de *Convergência* (*op. cit.*, pp. 730-1), denota clara influência do processo de construção atomística característico da poesia de e. e. cummings; iv) o *Finnegans Wake* do autor irlandês comparece por duas vezes em *Con-*

à poesia concreta com presença mais forte em *Convergência*, a ponto de Murilo confessar, em «Texto de Informação», «Webernize-me»⁴¹. Tal assimilação do compositor da Escola de Viena mais não faz do que clarificar e conferir um substrato sólido a uma das vertentes mais significativas da poesia muriliana: o seu frequentemente criticado carácter amelódico⁴².

vergência, quer em referência explícita (no «Murilograma a António Nobre», in *op. cit.*, p. 680), quer na citação da expressão com que Joyce definiu o seu livro: «a work in progress» («Murilograma ao Criador», in *idem*, p. 662); v) na epígrafe do «Murilograma a N. S. J. C.» (in *idem*, p. 662); vi) o «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» viu-se acrescentado, após a sua primeira publicação, de dois versos do poeta russo. Maiakovski está presente no livro de Murilo Mendes, quer no «Murilograma» que lhe é dedicado («Murilograma para Vladimir Maiakovski», in *idem*, p. 659), quer em referência e citação directas no «Grafito para Mário de Andrade» (*idem*, p. 635); vii) no «Grafito para Sergei Eisenstein», (*idem*, p. 657); viii) no «Grafito para Sousândrade» (*idem*, p. 637) e no «Murilograma a C. D. A.», texto onde, curiosamente, surge colado à referência a *Noigandres*: «Além de Cummings & Pound / Além de Sousândrade / Além de 'Noigandres'» (*idem*, p. 690).

⁴¹ A música dodecafônica e a chamada «melodia de timbres» do compositor foram apropriadas pelos poetas concretistas, nomeadamente por Augusto de Campos, que em 1955 escreve «Poetamenos» (*Teoria da Poesia Concreta, op. cit.*, p. 21), nelas inspirado: ou aspirando à esperança de uma

K L A N G F A R B E N M É L O D I E
(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro,
mudando constantemente sua cor

Numa entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o alemão Claus Clüver afirmaria mesmo que, se «tivesse que citar um modelo para a poesia concreta brasileira, diria que é musical – é a música de Webern. Nela estão todas as características, transplantadas, obviamente, para a música» (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 de Dezembro de 1996). No «Murilograma a Webern», Murilo sublinha: «Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto» (p. 696). A propósito do verso de Murilo supracitado, Cassiano Ricardo teria o seguinte comentário: «Só discordo de Murilo quando chega a dizer: *Webernize-me. João-cabralize-me. / Francispongei-me. Mondrianize-me*. Isso não. Murilo era sempre o Murilo genuíno, com seus 'sautomurizados murilogramas', multiplicado pelas palavras que inventa e saem do seu próprio ser. Diferente dos demais» («Grafitos e Murilogramas», *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de Agosto de 1971, p. 1).

⁴² Conforme sublinha o poeta, num texto de 1959: «Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schonberg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz» (*Formação de Discoteca*, São Paulo, Edusp / Editora Giordano, 1993, p. xxv).

Porém, deverá relativizar-se um pouco a presença concretista em *Convergência*, no que diz respeito, nomeadamente, à eleição do espaço gráfico a elemento estruturador do poema, à valorização da página em branco, à abolição do verso e à criação de uma sintaxe visual ou espacial. Estes procedimentos encontram-se, com efeito, muito atenuados ao longo de toda a obra. Aquilo a que se assiste, fundamentalmente, e que poderia apontar para um determinado contacto de Murilo Mendes com os poetas concretistas, diz respeito à criação obsessiva de uma sintaxe de justaposição paralelística e ao jogo com a loucura dos significantes nas suas relações de atracção e de repulsa. A constatação, feita pelo próprio Murilo Mendes, de que «a poesia analítico-discursiva está[va] em crise»⁴³ fê-lo optar, nesta obra, por uma exploração ainda mais eficaz e assumida daquele «mundo substantivo» de que a sua poesia já se havia arrogado no famoso aforismo de *O Discípulo de Emaús*, «Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo»⁴⁴, que originou um ensaio de Haroldo de Campos, e que o poeta concretista considerou valer por toda uma programação estética⁴⁵.

O fascínio pela dimensão erótica da palavra está presente logo no pórtico de *Convergência*, numa afirmação explícita da qualidade «verbivocovisual» do signo defendida pelos criadores da poesia concreta:

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis⁴⁶.

Para o poeta das *Metamorfoses* tratava-se agora de «Conhecer os limites da linguagem / Afrontando as palavras travestidas», de «Truncar a palavra /

⁴³ «Murilo Mendes», ent. a Walmir Ayala, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1959.

⁴⁴ *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 851.

⁴⁵ Cf. «Murilo e o Mundo Substantivo», in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, p. 55.

⁴⁶ «Exergo», in *Convergência*, op. cit., p. 625. Luciana Stegagno Picchio viu nesta tendência de Murilo a sua grande afinidade com os concretistas: «dentro das famílias de poetas auditivos e poetas visuais Murilo era essencialmente um visual. Ou melhor, era um poeta de substância tanto fónica como visível da palavra. O que explica também as suas ligações com os concretistas e com um poeta de palavra seca e irradiante, por ele tão admirado, como João Cabral de Melo Neto» (ent. a Nuno Bairrão Oleiro – «Murilo ontem hoje e amanhã», *Expresso / Revista*, Lisboa, 24 de Outubro de 1987, pp. 74-5).

coisa / Podá-la nas patas / Estilhaçá-la consciente»⁴⁷. Tratava-se portanto de entrar na *lalangue*, nesse lugar maternal onde língua e desejo se encontram e se fundem⁴⁸, a partir de uma exploração exaustiva das potencialidades dos significantes nas suas relações de selecção e de combinação.

A tentativa muriliana de substituir um discurso analítico por um discurso sintético actualizou-se, sobretudo, na criação obsessiva de *holofrases* e de *metaplasmos* por adjunção, do tipo do *mot-valise*. O termo *holofrase* aponta para a aglutinação, num só vocábulo, de vários elementos de uma oração. Stephen Ulmann utiliza esta designação para descrever um determinado tipo de línguas: «Há algumas línguas, como é o caso do esquimó, em que uma frase inteira, que exprime um certo número de ideias diferentes, será formada por uma única palavra complexa», especificando que «As línguas deste tipo são conhecidas por ‘polissintéticas’ ou ‘incorporantes’, e as palavras assim formadas, ‘holofrases’ (do grego *holos* ‘todo’ + *phrasis* ‘fala’)». O mesmo termo é utilizado na descrição de um dos estádios de aquisição da linguagem pela criança, tal como o descreve, por exemplo, John Lyons: «O segundo estádio [de aquisição da linguagem pela criança], que se situa no fim do primeiro ano, é o discurso holofrástico, que consiste em expressões de uma só palavra não estruturadas gramaticalmente»⁴⁹. É precisamente esta incorporação que se surpreende, ao longo de *Convergência*, em construções como «alicaído» ou «Itabiromem claroenigmático»⁵⁰. Por seu turno, o *mot-valise* (ou *port-manteau word*, na formulação de Lewis Carroll), figura-se como um neologismo que resulta da interpenetração e fusão de dois significantes que mantêm uma relação de intersecção baseada num determinado número de características formais comuns. Ou seja: o *mot-valise*, metábole ao nível das formas da expressão, consiste numa operação morfológica de adjunção de duas palavras com um tronco comum, e implica, portanto, o encaixe ou telescopagem de palavras. Nos termos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, dois significantes lexicais em relação paradigmática de intersecção são fundidos numa unidade significativa neológica. Paralelamente, os significados fundem-se,

⁴⁷ «Murilograma a Ungaretti» e «Murilograma a Nanni Balestrini», *op. cit.*, pp. 698-9.

⁴⁸ Cf. MILNER, Jean-Claude – *L'Amour de la Langue*, Paris, Seuil, 1978.

⁴⁹ Cf., respectivamente, *Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado* (*Semantics – An Introduction to the Science of Meaning*, 1964), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 67, e *Semântica – I* (*Semantics*, 1977), Lisboa, Editorial Presença / Martins Fontes, 1980, p. 80.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 629 e 689.

criando um conceito inédito⁵¹. É também este o processo de criação que está na base de neologismos como «dinamistificam», «datilotoquei» ou «jaguardentes», tão recorrentes em *Convergência*⁵².

É por esta via que a justaposição e a fusão se transformam nos dois mecanismos estruturantes de todo o livro. Vejamos alguns exemplos: *i)* de justaposição: «ovalbranca», «gentilhomem», «soaveforte», «ásperoanguloso», «largoespacial», «eternofísico», «aviãopássaro», «campoconcentração», «gato-pardo», «reinoilhasalão», «barcobêbedo»; *ii)* de aglutinação: «cavalomens», «guerromem», «sacraltura», «autorfeu», «pluravós», «fortespuma»; *iii)* de justaposição e aglutinação: «ventomemwagner». Tais mecanismos fazem-se acompanhar de uma obsessiva presença de jogos de palavras homónimos e paronímicos que, anunciados desde o primeiro momento, dominam essencialmente a segunda parte da obra, «Sintaxe», e, de forma particular, a sequência de poemas intitulada «Metamorfoses»⁵³:

Mar (sic)
 Mar maior
 Mármore (sic)
 Moármore
 Moarmármore
 Moermármore
 Mortomármore
 Mortomoermármore
 Marmorizado

Trevo
 Trevo de quatro fálhas
 Trevo de quatro filhas
 Trevo de quatro fôlhas

Trevo trave treva trova

Trevo una trovata
 Na treva na trova na trovoadá⁵⁴.

⁵¹ Cf. GUIRAUD, Pierre – *Les Jeux de Mots*, Paris, PUF, 1979, p. 66. Cf. CARROLL, Lewis – *Through the Looking Glass*, in *The Complete Works of Lewis Carroll*, New York, Barnes & Noble, 1994, p. 198. Cf. GROUPE m – *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 49 e 56. Cf. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine – «L'Image dans l'Image», in AAVV – *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 202.

⁵² *Op. cit.*, pp. 652, 693 e 710.

⁵³ *Idem*, p. 720 e ss.

⁵⁴ «Metamorfoses (10)», in *idem*, pp. 733-4.

Aliados à criação neológica, presente sobretudo na composição precisamente intitulada «Palavras Inventadas (Em Forma de Tandem)»⁵⁵, todos estes processos integram um vasto movimento de telescopagem de significantes que a primeira composição já prometia na *declinação lúdica*⁵⁶ da palavra *Orfeu*:

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles⁵⁷.

Influenciado ou não pela poesia concreta, o certo é que, no último livro de poemas que publicou em vida, Murilo Mendes abandonou o *onirismo projectado no plano do conteúdo*, que havia caracterizado as suas obras anteriores, concentradas no pólo metafórico, para se dedicar a uma exploração do *onirismo projectado no plano da expressão*, concentrado no pólo metonímico⁵⁸. A posição do autor não é clara no que diz respeito a esta «dívida» à poesia concreta. Em 1959, na supracitada entrevista a Walmir Ayala, o poeta sublinha que «a teoria concreta não é a solução da crise». Dois anos após esta declaração, numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, responde à questão «Sente-se influenciado pelo concretismo?» com um peremptório «Não», atenuando embora esta liminar negação pela afirmação: «de qualquer modo, constato a crise da poesia, por esgotamento dos esquemas». Ao que acrescenta: «Neste ponto, minha posição, de certo modo, coincide com a dos concretistas»⁵⁹. Uns anos mais tarde, porém, referindo-se a *Convergência*, o poeta assume que o livro é «certamente um dos meus livros maiores, resumindo a experiência de três gerações, inclusive concretos e praxis»⁶⁰. Para

⁵⁵ *Idem*, p. 730.

⁵⁶ TELES, Gilberto Mendonça – *A Escrituração da Escrita*, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁷ «Exergo», in *Convergência*, *op. cit.*, p. 625.

⁵⁸ A formulação é de Luís Adriano Carlos, que assim descreve a dissidência que constitui a obra de Henri Michaux em relação à dos surrealistas: «Michaux, ao mesmo tempo que se põe à margem do movimento surrealista, transpõe para o plano da expressão o *onirismo* que em Breton se projecta quase exclusivamente no plano do conteúdo» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, *op. cit.*, p. 60, retomando palavras do próprio Jorge de Sena no prefácio ao seu volume de traduções *Poesia do Século XX*, Coimbra, Fora do Texto, 1994, p. 68: «Marginal a ele, mas também explorador de um nível onírico da expressão é Henri Michaux»).

⁵⁹ «Toda Boa e Autêntica Poesia é de Vanguarda», ent. a Vera Pereira, 23 de Setembro de 1961.

⁶⁰ Carta a Laís Corrêa de Araújo, reproduzida no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 13, Belo Horizonte, Maio de 1996, p. 8. Sublinhado meu.

se poder problematizar esta questão com algum rigor, deverá ter-se ainda em conta que Murilo Mendes era um poeta com conhecimento profundo das obras de autores franceses, nomeadamente dos surrealistas e daqueles que desse surrealismo se afastaram por razões de carácter estético. O certo é que autores como Robert Desnos, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Henri Michaux e Raymond Queneau escreveram obras marcadas por essa exploração de uma sintaxe paralelística e por jogos de palavras assentes na homonímia e na paronomásia, assim como na criação de *mot-valises* e de neologismos, tentando fundar, na formulação de Péret, *une langue à la place du sexe*. Não se deverá portanto anular a importância e influência que estes poetas terão tido na exploração feita por Murilo Mendes, na última fase da sua obra poética, das potencialidades estéticas e lúdicas das palavras na sua dimensão corpórea.

O que importa salientar, para que a obra poética de Murilo Mendes possa ser entendida em toda a sua complexa amplitude, é o seguinte: a anamorfose infinita dos significantes exhibe-se como a última metamorfose, ou *supra-metamorfose*, se quisermos retomar o termo com que Jorge de Sena descreveu os seus *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de Murilo-Proteu e da sua obra, permanentemente transformada por Murilo-Circe. Como o Ezra Pound que tanto admira, em *Convergência* Murilo Mendes «Condensa a estrutura sua prismática / Ideo . gramando o cosmotexto»⁶¹.

Joana Matos Frias

⁶¹ «Murilograma a Ezra Pound», in *Convergência*, *op. cit.*, p. 697.

L'AUTRE EST UN JE ¹

I – L'EX-AUTISME

S'il n'est pas de peuples sans musique, il est des cultures sans littérature, des cultures dont ni les fictions ni la perception poétique n'ont eu à s'exprimer par l'écriture. Aussi le surgissement paradoxal d'une nouvelle littérature altère-t-il profondément l'institution littéraire, au-delà d'une prise de parole et d'une affirmation locale, dans son histoire et la conscience de sa fonction.

Pourtant, dans un univers où la domination politico-économique s'accompagne d'un fort culturocentrisme, la reconnaissance de littératures étrangères ne s'accompagne pas nécessairement de leur connaissance. Au sein de l'espace francophone lui-même, on constate une remarquable ignorance à Paris des littératures limitrophes, belge ou suisse. Cette situation résulte d'une Histoire, sur laquelle nous aurons à revenir, où la langue s'est confondue avec le concept de nation. Mais outre l'atrophie culturelle qu'elle entraîne, elle détermine une conscience falsifiée tant de la langue que de la littérature française chez les agents de l'institution littéraire, tant producteurs que consommateurs, écrivains comme lecteurs.

La littérature a longtemps été en France un produit de luxe et n'a pris que tardivement conscience d'elle-même – de ses moyens et des ambitions auxquelles elle pouvait prétendre. Au cours de ce siècle, André Breton a assigné à l'écriture poétique la tâche de dévoiler "**le fonctionnement réel de la pensée**"², tandis que Jean-Paul Sartre a défini la littérature comme l'ex-

¹ Communication présentée au Colloque "Archipels d'Archipels", Institut Franco-Portugais, Lisbonne, février 1999.

² BRETON A., *Manifeste du Surréalisme* in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.J.Pauvert éd. 1975.

pression de la “**conscience malheureuse d’une collectivité**”³ et situé le poète ou l’écrivain en fonction de son “engagement”.

Or ces deux ténors se sont retrouvés, ou affrontés, autour de la célébration de la publication du **CAHIER D’UN RETOUR AU PAYS NATAL** d’Aimé Césaire, apparu comme l’affirmation au sein de la poésie française d’une parole spécifique, nègre, antillaise et révolutionnaire. Et de fait, depuis la guerre, poètes, romanciers, dramaturges et essayistes martiniquais et guadeloupéens se sont succédé au point qu’au bout d’une trentaine d’années la réalité d’une “littérature antillaise” a été reconnue et intégrée au sein de l’institution littéraire française.

La poésie antillaise n’est sans doute pas née avec Césaire. Mais les premiers poètes antillais, critiqués par les générations postérieures, écrivaient à l’évidence une poésie “exotique”: lorsque Nicolas Germain Léonard évoque les “**rives lointaines**”⁴ des Antilles, ou quand Daniel Thaly chante son “**île lointaine**”⁵, ils adoptent clairement le point de vue de la métropole; c’est cette distance que la proclamation du “retour” par Césaire abolit.

Est-ce à dire que l’exotisme est absent de la poésie de Césaire? Au contraire, la revendication-même de la Négritude est affirmation d’une altérité radicale: au niveau de l’histoire et de la culture, de la géographie – faune, flore et relief – et de la condition, enfin et surtout du maniement de la langue.

C’est en partie à propos de cet exotisme que Sartre et Breton divergent: le premier privilégiant le caractère révolutionnaire de cette prise de parole, associé exceptionnellement à son essence poétique, et envisageant la disparition de cette parole poétique dans le cadre d’une éventuelle prolétarianisation des noirs; tandis que Breton, qui fait du caractère révolutionnaire une qualité intrinsèque de la poésie, voit au contraire dans l’exotisme ontologique de la poésie de Césaire le garant d’un dépaysement, d’un dépassement des habitudes de la perception et de l’expression, une ouverture de l’imaginaire.

Car sur cet exotisme ne peuvent plus se greffer les clichés projectifs révélateurs avant tout des manques des poètes métropolitains, ce regret d’un paradis perdu qui se dessine encore dans les évocations baudelairiennes ou les constats désenchantés de Segalen. Breton débarquant en 1941 à la Martinique y voudra voir encore la “Charmeuse de serpents” rêvée par le douanier Rousseau; mais Claude Lévi-Strauss, qui a voyagé sur le même navire, y

³ SARTRE J. P. *Qu’est-ce que la littérature* in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1949.

⁴ Cité par CONDÉ M., *La poésie antillaise*, Paris, Nathan, 1972.

⁵ *Ibidem*.

découvrira les **TRISTES TROPIQUES** où il constate l'anéantissement de la fiction idyllique de l'"homme naturel" conçue par l'"autre" Rousseau.

La poésie de Césaire est, comme toute poésie, offrande et partage, y compris de cet exotisme de condition, mais elle est avant tout réinterprétation de ces paysages et revendication d'un changement de point de vue. Le *volcan* chez Césaire, pas plus que l'*île* chez Glissant, ne constituent une thématique. Il s'agit de données immédiates de leur environnement qui définissent leur condition d'antillais, c'est-à-dire leur altérité. C'est la parole de l'autre, qui se l'était vu confisquée pendant plusieurs siècles, qui, à partir de Césaire, se fait entendre.

Cette parole, cette poésie, sont problématiques. Césaire et Glissant écrivent en français. Ils se sont expliqués là-dessus, mais, même surdéterminé, il s'agit d'un choix – Gilbert Gratiant, par exemple, écrit tant en français qu'en créole. Ce choix leur aliénait au départ une large part de l'audience antillaise dont leur parole traduisait paradoxalement la conscience. Il n'est pas exempt de contradiction – il suffit de constater que le "vous" auquel s'oppose le "je" du locuteur dans le **CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL** renvoie tour à tour aux blancs de l'administration coloniale et aux antillais qui s'y soumettent; et de vérifier que l'"antillanité" reste, dans le discours de Glissant programmatique, "conscience et projet" encore à bâtir. L'expérimentation de la forme dramatique par ces deux auteurs a d'ailleurs dû répondre à un souci de communication et d'intervention plus immédiates auprès du public antillais.

Le français aux Antilles n'est pas langue maternelle; il n'y est pas non plus pourtant langue étrangère. Si la poésie antillaise se développe quelque jour en créole, l'exotisme qu'elle a d'abord combattu risque de lui être restitué dans le supermarché de la culture où elle sera rangée dans le rayon des littératures régionalistes étrangères – l'altérité s'y trouvant déplacée au niveau de la langue.

Mais en choisissant la langue française, langue de la métropole, Césaire et Glissant d'une part expriment la revendication d'une participation à notre Histoire, d'une place dans notre littérature nationale; d'autre part, ils font appel à une ouverture à l'"autre" dans notre conscience. D'un côté, réclament l'héritage culturel et littéraire, et de l'autre, offrent l'opacité de leur parole. Appartenance et altérité revendiquées simultanément, mais c'est ce nœud de conscience qui fonde sans doute la force exceptionnelle de leur poésie.

Le choix de la langue nous a donc désignés, lecteurs métropolitains, comme audience privilégiée de leur parole. Leur altérité est inassimilable –

j'ai dit lors d'un autre colloque cet autre risque qui consisterait à gommer, par la reconnaissance de l'*auteurité*, la conscience de l'*altérité*, à mesurer leur rythme à la toise de notre prosodie, à polir leur opacité en miroir ne renvoyant jamais que notre image ethnocentrée. Mais l'ouverture qu'elle exige est notre chance. Car le métissage, qui est leur condition, est notre avenir.

La "sympathie" réclamée par Senghor à l'égard de la poésie nègre implique la capacité à modifier notre point de vue, à renverser la perspective historique et la charge de mauvaise conscience qu'elle charrie. C'est Glissant lui-même qui dans **LES INDES** nous invite à considérer comment les esclaves africains ont, à leur corps défendant, participé à la colonisation des Amériques, comment ils ont, de leur sueur et de leur sang, réalisé matériellement ce rêve épique colonial. C'est encore Glissant qui, dans **LE SEL NOIR**, établit la relation, au niveau d'une privation de la parole, entre l'esclave aux colonies et le serf en métropole.

Car l'altérité se manifeste, je l'ai dit, au-delà de son "exotisme", au niveau d'une manipulation de la langue. Les qualités rythmiques de la poésie de Césaire, éclatant en incantations et imprécations, en sont une marque évidente, mais il en est d'autres. Et la subtile torsion de la langue perceptible dans la littérature antillaise l'apparente à d'autres paroles marginalisées au sein-même de la métropole. L'opacité de la conscience antillaise nous en découvre une autre: la nôtre.

D'où la valeur exceptionnelle d'un cri capable de déchirer le voile d'une illusion de transparence qui, aveuglant, nous occultait notre propre cécité.

II – LA MODULATION DU CRI

La prise de parole par l'"autre" – Césaire en l'occurrence – s'effectue sur le mode poétique. Sartre y voit le mode naturel de l'expression contradictoire de la négritude; Senghor l'attribue à une rémanence dans la conscience du poète, par delà déportation et acculturation, des traditions africaines. Tous deux s'accordent pour y reconnaître un rythme spécifique, fondé sur la percussion et, partant, facilement assimilable à celui du tam-tam – avec toutes les connotations afférentes à cet instrument.

A y regarder de près, le tam-tam n'apparaît que rarement dans les poèmes de Césaire (alors qu'il est omniprésent dans ceux de Senghor, mais il serait périlleux de confondre les deux poètes); et toujours à l'occasion

d'évocations de l'Afrique : ainsi les trois vers de clôture de la strophe consacrée à l'"ascendance prodigieuse":

**"tam-tams de mains vides
tam-tams inanes de plaies sonores
tam-tams burlesques de trahison tabide"** ⁶

ou le poème **Ex-voto pour un naufrage**, où l'origine des tambours est spécifiée:

**"tam-tams de Kalaari
tam-tams de Bonne Espérance qui coiffez le cap de vos menaces
O tam-tam du Zululand
Tam-tam de Chaka"** ⁷

L'idée de percussion semble dériver plutôt des structures poétiques récurrentes : leitmotivs, répétitions anaphoriques, allitérations et ruptures brutales (syncope) de ton et de thème.

Or ces figures se trouvent dans certaines strophes des **CHANTS DE MALDOROR**, dans certains poèmes d'Apollinaire et dans de nombreux poèmes surréalistes construits plus ou moins consciemment sur une structure semblable. La parenté est tellement flagrante que l'appartenance manifeste de Césaire au surréalisme dicte à Sartre une partie de ses réserves à l'égard de la Négritude. Le surréalisme y apparaît plus encore dans le foisonnement des images, et surtout dans leur formation – où la volonté de mettre en rapport aussi directement, voire brutalement, que possible des éléments hétérogènes amène Césaire à faire l'économie des enchaînements syntactiques.

L'idée de percussion résulterait ainsi du heurt des mots et des images, renforcé par la violence du ton. Plus que de roulements ou de martèlements, c'est de coups qu'il s'agit. Et de cris. La gamme des sentiments exprimés par les cris est vaste : rage, indignation, désespoir, haine, mais aussi fierté, défi, allégresse. Blessé ou ponctuellement triomphant, le cri seul peut provoquer le réveil de conscience visé par Césaire.

La gamme des formes d'expression du cri correspond à celle des sentiments qu'il traduit. Nous le trouvons dans le **CAHIER...** sous la forme d'onomatopées – le "**voum rooh oh**" de crécelle qui scande les pouvoirs du sorcier:

⁶ CÉSAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Éd. Présence Africaine, 1983., p. 44.

⁷ CÉSAIRE A., "Ex-voto pour un naufrage" in *Cadastre*, Paris, Éd. du Seuil, 1960.

**“voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier les raz-de-marée”** ⁸
d’exclamations et d’acclamations:
**“Eia pour le Kailcédrat royal
Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé”** ⁹
et plus loin:
“Je dis hurrah!” ¹⁰
d’imprécations et d’insultes:
“gueule de flic, gueule de vache, va-t-en” ¹¹
de slogan imprimé en majuscules:
“ASSEZ DE CE SCANDALE” ¹²
de commandements et de défis:
“Accommodez-vous de moi. Je ne m’accommode pas de vous!” ¹³
etc.

Les verbes locutoires sont rares. Le verbe “crier” n’apparaît guère et le verbe “dire” domine. Il entre toutefois dans une gradation programmée – **“Nous dirions. Chanterions. Hurlerions”** ¹⁴ – où sont successivement énoncés la prise de parole, la forme poétique et le ton de l’ensemble du poème. Le projet poétique et politique est verbalisé par Césaire dans **LES ARMES MIRACULEUSES**: il s’agit de **“pousser d’une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées”** ¹⁵

Ce cri a été hérité, informe, de l’histoire de ses ancêtres: **“j’entends de la cale monter les malédictions enchaînées”** ¹⁶...; par ailleurs, Rimbaud et Ducasse lui ont légué la forme poétique neuve qui pouvait l’exprimer. La caractéristique du **CAHIER...**, sa puissance, tient en grande partie à cette tension entre la forme écrite et la nature indiscutablement orale de l’énonciation. C’est l’oralité *criante* du texte qui commande la torsion de la langue.

⁸ CÉSAIRE A., *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 30

⁹ Id., p. 47

¹⁰ Id., p. 59

¹¹ Id., p. 7

¹² Id., p. 32

¹³ Id., p. 33

¹⁴ Id., p. 27

¹⁵ Cité par KESTELOOT L., *Pour comprendre le Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Éd. Présence africaine, 1981.

¹⁶ CÉSAIRE A., *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 39.

Certaines formes de l'oralité sont identifiables: tournures nominales, verbes à l'impératif, interruptions de la phrase, reprises obsédantes – déjà mentionnées – du leitmotiv, énumérations, etc. Mais, s'agissant d'un cri multiple, pluriel, c'est peut-être la multiplicité des voix, décelable dans la mouvance des locuteurs et interlocuteurs incarnés dans les pronoms "je" et "vous" qui, brouillant toute lecture "cursive" – c'est-à-dire enfermée dans une norme de la langue "maîtrisée" – du texte, fait l'originalité de ce cri.

Ce n'est plus l'expression du cri que nous trouvons chez Glissant, mais son analyse, son interrogation, son interprétation. Le cri est la donnée de base, la seule forme poétique envisagée. **L'INTENTION POÉTIQUE** s'ouvre sur une question où cri et langage entrent en paradigme : **"Qu'est-ce que le langage ? Ce cri que j'ai élu ?"** ¹⁷ Et plus qu'à la restitution du cri, c'est à l'explication de son sens que le poète s'attache : à la question initiale, Glissant aussitôt répond: **"Non pas seulement le cri, mais l'absence qui au cri palpite"** ¹⁸.

Au contraire de Césaire, Glissant pose le vocable "cri" – sous toute forme, nominale, verbale ou à travers des synonymes néologisés tel **"Qui époumone cet instant"** ¹⁹ – comme motif central, ouvrant ou fermant une majorité de strophes et poèmes dans son œuvre:

"Un cri, un nœud, un lourd aplomb de têtes chues" ²⁰

"Il crie."; **"Un veneur crie dans son étonnement, il part"**; **"Dénoue ton âme, terre, amarrée à ton cri"**; **"Royaume au cri de marbre, de brasiers"**; **"Je n'ai de cri qu'en cette trace où fut le sel."**; **"Nommez-les. Criez-les. Le temps est là. L'été"** ²¹

"Une femme à vos pieds criant misère, conquérants"; **"Le long cri des enfants précipité dans cette mer ?"**; **"La mer crie mais la mer bientôt s'éteint. Et le soldat"**; **"je tiens veilleur sans cri en la tour assiégé"**; **"Sous le silence écoute, ville, un flot un cri"**; **"Tu cries ta solitude en ce glacier de toi. Et l'homme"**; **"Comme à femelle évanouie on crie du Sel, Scipion"**; **"La mer sous l'éperon travaille. Un cri debout. La femme"** ²²

¹⁷ GLISSANT É., *L'intention poétique*, Paris, Éd. Du Seuil, 1956.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ GLISSANT É., "Théâtre", in *La terre inquiète*, recueilli dans Les Indes, Paris, Éd. Du Seuil, 1979.

²⁰ GLISSANT É., "Abrupt" in *Le sang rivé*, recueilli dans *Le sel noir*, Coll. "Poésie", Paris, Gallimard, 1983, p.63.

²¹ GLISSANT É., "Le premier jour", in *Le sel noir*, op. cit.

²² GLISSANT É., "Carthage", in *Le sel noir*, op. cit.

“Où crie le noir silence qui m’êtreint”; “L’humus : la part de moi qui s’acharne, s’inquiète et crie”; “Je crie. Beauté sur vous !”; “Je crie ce mot, désert où vous errez, la jungle”²³

“Et j’ai vu tressaillir la houle énorme de ton cri”; “En toi la reine lève, dans ton cri je pars / Et comme algue j’amarre à ta racine ma criée”; “En moi, qui signalait, criait misère aux jours sans los”²⁴

“Encore à nos lèvres ce cri d’avoine, de mort”; “Voyons passer la ville et tant d’étraves d’incendies. Crions”; “Où passe la maison, oiseaux – le balbutiant vous crie”; “Ô beauté qui hurle à gravir la houle”; “Impur ce cri. Argile où il a mis son souffle. Il dit : Beauté”²⁵

“Et il crie: Je te crie. Ô cernée, ô connue”; “Criez-les”; “Criez le vent”²⁶

“Un cri noir, désuni de la noire procession. Ô ce pays”; “J’ai fait demeure d’un tel cri”²⁷

Toutes ces dernières citations sont tirées du long poème *LE SEL NOIR*, de 1960, mais le motif du cri reste tout aussi central dans le recueil *BOISES*, de 1979, presque vingt ans plus tard: “Vivait son cri à tout arbre” (Gorée); “Dans nos têtes ferrées le roi recommencé rit nos démenes, crie notre nuit, meurt nos dénis” (Behanzin); “Que de cri fusé en astre et braise qui trop s’écrit” (Prose); “Tu cries, tu erres...” (Dlan); “Cri vaporant son mot / voyelle à voyelle / concrétées” (Poétique); “Mais voyez — cœur du roc – le nœud de braise qui nous gorge et de ce cri fait un boucan” (Uns)²⁸, etc.

Il s’agit simultanément d’un cri originel – qui s’apparenterait au vagissement –, d’un cri multiple remonté de l’Histoire – clameur confuse où se mêlent les vociférations de soldats et les gémissements de victimes –, d’un cri terminal où s’étrangle la parole refusée. Glissant oppose le cri aussi bien au silence, de la mer par exemple, qu’à la parole, qui, comme tout droit, reste à conquérir et a longtemps constitué l’apanage du “plus fort”.

Le cri est la seule articulation laissée à Glissant. Il traduit, plutôt que des sentiments, la conscience d’une frustration – l’absence –, de liberté, de

²³ GLISSANT É., “Gabelles”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁴ GLISSANT É., “Afrique”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁵ GLISSANT É., “Plaies”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁶ GLISSANT É., “Le grand midi”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁷ GLISSANT É., “Acclamation”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁸ GLISSANT É., *Boises*, recueilli dans *Le sel noir, op. cit.*

parole, voire de culture. Le cri est le mode d'un présent antillais, entre le mutisme passé et le chant futur. La poésie de Glissant, qu'accompagne une profonde réflexion théorique, cherche les voies de modulation du cri, la transformation – qui est, bien sûr, projet, encore inaccompli – du cri en chant.

Les longs poèmes de Glissant, tout comme ses romans, actualisent une mémoire en renversant la perspective des valeurs: la colonisation est fruit des esclaves autant que des conquérants (cf. **LES INDES**); la plainte des africains fait écho à celle des serfs et autres torturés européens (cf. **LE SEL NOIR**); la liberté des marrons est "payée", et parfois clandestinement nourrie, par la soumission de leurs frères (cf. **LA LÉZARDE** et les romans suivants); il n'est d'avenir que métissé...

La langue de Glissant va au plus court, faisant l'économie des périphrases explicatives, des subordonnées restrictives et des répétitions clittiques. Les néologismes constituent des raccourcis, transitivant les verbes intransitifs ou réfléchis, ramenant les mots abstraits à une dimension concrète et soumettant la phrase ou le vers à un rythme commandé, même dans les articles et essais "prosaïques", par la multiplication des assonances et allitérations. La langue de Glissant est ainsi porteuse d'une nécessité d'être prononcée et écoutée. S'y rencontrent et l'articulation spécifique de l'oralité et la désarticulation syntaxique héritée de Rimbaud.

Car Rimbaud dans **UNE SAISON EN ENFER** a poussé le premier "cri nègre": **"Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre (...) J'entre au vrai royaume des enfants de Cham (...) – Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!"**²⁹. La rupture dans la poésie française a été consommée par Rimbaud. C'est à lui que se référeront aussi bien les surréalistes que Claudel, Saint-John-Perse qu'Antonin Artaud, Césaire que Glissant. Et cette filiation permet de comprendre l'actualité de la poésie antillaise – "oxygène naissant"³⁰, a dit Breton – pour nous, lecteurs métropolitains.

²⁹ RIMBAUD A., "Mauvais sang" in *Une saison en enfer*, recueilli dans *Œuvres complètes*, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", Paris, Gallimard, 1972. p.97-98.

³⁰ BRETON A., "Un grand poète noir", in CÉSAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 87, recueilli également dans BRETON A., *Martinique, charmeuse de serpents*, Coll. "10/18", Paris, U.G.E., 1978.

III – LA TOUR DE MARIANNE

Sans doute à cause du morcellement initial du territoire, des négociations d’alliances et des guerres que pendant des siècles cette division a entraînées, il est notoire que le développement puis la fixation de la langue française a, au cours de l’Histoire, accompagné le processus d’unification du pays. La conscience que la langue recouvrait le concept de nation a amené tant les gouvernements royaux que républicains à intervenir non seulement sur la diffusion de la langue mais aussi sur sa réglementation – relayés au XIXe siècle par les protes, agents d’un nouveau pouvoir émergent: celui des médias.

Or, au tournant du siècle, au moment où ce rêve babélien d’une langue permettant de cimenter l’unité nationale semble être parvenu à s’édifier, grâce en particulier à l’école républicaine qui traque impitoyablement les patois et enseigne la langue en tant que norme, cette tour linguistique est déjà en train de s’effondrer. Poètes et écrivains ont provoqué la “dispersion”. L’écart entre langue normée et langue effectivement maniée, tant dans la parole populaire que dans l’écriture des auteurs, ira se creusant jusqu’à ce qu’en 1955 Queneau constate que **“le français est une langue morte”**³¹.

L’écroulement du monument linguistique français a rendu manifeste l’existence d’une autre langue, multiple et souvent individualisée, selon l’origine, la formation, la position, etc., des locuteurs. Une langue métissée, disséminée en registres infinis qui tiennent plus à la situation qu’à une stratification sociale nette, dont l’extension visible suit le cheminement analysé par Jacques Roubaud à propos du monument alexandrin³² qui, au moment où il est évacué du poème, resurgit dans les titres journalistiques, slogans politiques, formules publicitaires, et, méconnaissable, envahit la prose.

Pour rendre compte de ce processus, une analyse du type de celles que Jacques Attali a entreprises au sujet de la musique, de la chirurgie ou de la mesure du temps – selon la méthode élaborée par Walter Benjamin pour comprendre la transformation du statut de l’“œuvre d’art”, et qui repose sur la prise en compte des conditions matérielles pratiques de sa réception – serait nécessaire. Il ne saurait être question de l’amorcer, même sommairement, ici. Mais on devra considérer, d’une part que le phénomène se produit à peu près

³¹ QUENEAU R., “Écrit en 1955” in *Bâtons, chiffres et lettres*, Coll. “Idées”, Paris, Gallimard, 1972

³² ROUBAUD J., *La vieillesse d’Alexandre*, Paris, Éd. Maspéro, 1979.

simultanément dans tous les domaines artistiques – métrique en poésie, harmonie en musique, figuration en peinture, etc. – à l'époque où surgissent de nouvelles technologies permettant la reproduction en masse. D'autre part, que les bouleversements de la langue résultent, plus que d'une nouvelle description de son fonctionnement – naissance de la linguistique –, d'une transformation radicale des conceptions quant à la nature et au fonctionnement de la conscience et de la pensée dont la langue est censément l'instrument d'expression.

La conception "classique" d'une adéquation de la langue et de la pensée postule le fonctionnement rationnel de cette dernière. C'est celui-ci que les théories psychanalytiques achèveront d'invalider. Mais les poètes en avaient eu l'intuition bien plus tôt. Baudelaire a formulé le programme et Rimbaud l'a réalisé. Baudelaire, dans la dédicace du *SPLEEN DE PARIS*, explique qu'il s'agit de forger **"une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience"**. Il donne curieusement comme exemple la "traduction" d'un cri : **"le cri strident du Vitrier"**, tentative d'"**exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue**"³³.

Ainsi la pensée, ne pouvant plus se soumettre au moule de la langue, doit désormais inventer sa propre langue pour parvenir à s'exprimer. Hugo dans *LES MISÉRABLES* tente vaguement d'utiliser "toute la langue", c'est-à-dire tous les possibles de la langue, comme il a voulu dans un recueil expérimenter **TOUTE LA LYRE**. Mais, jusqu'à Flaubert et aux naturalistes, le problème de l'écriture reste posé en termes de "style". L'instrument de l'écrivain est d'ordre rhétorique. A partir de Rimbaud, Jarry, etc., c'est-à-dire des "modernes" tels que les définit Butor³⁴, les auteurs assument de se forger un code propre; l'instrument est maintenant d'ordre linguistique. Le "temps perdu" de Proust est *aussi* un temps verbal.

Ce phénomène n'est très certainement pas circonscrit à la langue française. On peut le découvrir, en allemand, de Büchner à Kafka; en anglais, il culmine avec Joyce; etc. On peut dire, en simplifiant beaucoup, que les

³³ BAUDELAIRE C., "À Arsène Houssaye", avant-propos de *Le spleen de Paris*, recueilli dans *Œuvres complètes*, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", Paris, Gallimard, 1954. p. 281-282

³⁴ BUTOR M., *Essais sur les modernes*, Coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1965.

écrivains importants se sont, depuis Rimbaud et Mallarmé, créé chacun une langue propre – ce que Glissant appelle un “langage” –; que la différence entre les textes de Proust et de Céline, de Duras et de Queneau, de Beckett et de Pinget n’est plus à appréhender en termes de “style”: la syntaxe a été forcée, des fonctionnements linguistiques particuliers ont été forgés³⁵.

G. Deleuze a décrit, à propos de Kafka – auquel il rattache Beckett – cette élaboration d’une “littérature mineure”, dont il identifie les trois caractères permettant de définir sa spécificité: **“Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation”**³⁶. Il reste à entreprendre l’analyse concrète, en termes de langue et d’énonciation, de ces processus: par exemple, si le foisonnement lexical de Césaire s’oppose à la sévérité de Glissant, on trouve chez les deux poètes un même souci de restituer toute sa valeur à l’étymon des mots sans souci du registre – les mots rares y côtoient les plus quotidiens –; par ailleurs, nous avons vu qu’effectivement aussi bien le *je* que le *tu*, ainsi que les diverses dénominations qu’ils recouvrent, fixes chez Glissant, mouvantes chez Césaire, renvoient à des entités collectives.

Dans le cadre de ce déplacement radical du travail de l’écriture, sont apparus des énoncés rendant compte de l’emploi spécifique de l’outil linguistique par des groupes socialement marginalisés de la population. Or les écrivains ayant pris en charge l’expression particulière de ghettos sociolinguistiques se sont presque tous référés à une expérience poétique – donc linguistique – fondatrice, celle de Rimbaud. C’est, phantasmatiquement, le “cri nègre” initial de Rimbaud que revendiquent aussi bien Genet que Guyotat ou Koltès. Il suffit d’écouter ce dernier parler de son outil (la langue):

“Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. Du coup, ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements.”; “La langue française, comme la culture française en général, ne m’intéresse que lorsqu’elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d’une

³⁵ J’ai eu l’occasion de décrire, par exemple, un fonctionnement inédit de la relative dans la poésie de Benjamin Péret. Cf. ABRAMOVICI S., *Plus réellement poète*, “Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura”, II série, Vol. V, Porto, 1988.

³⁶ DELEUZE G., GUATTARI F., *Kafka, pour une littérature mineure*. Coll. “Critique”, Paris, Éd. de Minuit, 1975. p. 29.

statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là.”³⁷

L'absence, encore une fois. L'absence ici est l'absence d'intégralité conventionnelle de l'héritage culturel et linguistique; c'est aussi l'absence du vernis de légitimité du maniement; c'est la désarticulation mentale nécessaire pour une prise de possession; c'est l'altération. Ce n'est pas le cri – l'exclusion n'est pas ici aussi *criante* – mais c'est la conscience de marges et de ghettos au cœur de la métropole, dont ces écrivains s'attachent à faire entendre la parole. C'est une langue déjà métissée.

Absence, mutisme, exclusion ne constituent pas des conditions spécifiquement périphériques. La conscience de la dépossession ouvre une marge en chacun de nous. Le métropolitain est aveugle à sa propre atrophie, exclu de soi sans s'en rendre compte. Rimbaud l'avait crié: **“Marchand, tu es nègre; magistrat, tu es nègre; général, tu es nègre; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre”**³⁸. D'où la valeur exemplaire du cri poétique de Césaire et sa revendication; d'où l'importance du projet de métissage culturel de Glissant, qui nous concerne tous.

La distance et l'isolement qu'implique la situation insulaire des Antilles pourraient s'avérer favorables à une prise de conscience plus aiguë et de la violence institutionnelle énorme que représente le silence de larges secteurs de la communauté, et de l'urgence d'avancer des solutions. A l'une répond la violence du cri de Césaire qui s'efforce de secouer la torpeur des consciences engourdies, tant métropolitaines qu'antillaises; à l'autre, le renversement de perspectives proposé par la réflexion et le projet de Glissant. La lecture de leurs poèmes et discours déborde la curiosité littéraire par sa malheureuse – car les décades passent sans que la situation progresse sensiblement – actualité.

Cette lecture nous confronte d'emblée à la nécessité de reconsidérer – voire de réapprendre – notre langue ; de découvrir derrière la variété, échappant à toute norme, des structures linguistiques la multiplicité des structures de pensée et des cultures. Car la lecture des poètes antillais est déjà métissage mental et culturel.

Serge Abramovici

³⁷ Interview recueillie dans Bernard-Marie Koltès, ...

³⁸ RIMBAUD A., *op. cit.*, p. 97.

LINGÜÍSTICA

**SOBRE AS CHAMADAS
“PERÍFRASES VERBAIS PARATÁCTICAS”
DO TIPO «PEGAR E + V₂»
NAS LÍNGUAS ROMÂNICAS
(com referência especial ao português e romeno)**

1. Pontos de vista

1.1. Entre as estruturas verbais que servem para a expressão da categoria “aspecto” nas línguas românicas são assinaladas em vários trabalhos consagrados ao assunto¹ as chamadas *perífrases paratácticas*, compostas por dois verbos flexionados no mesmo modo, tempo, número e pessoa, em relação copulativa, dos quais apenas o segundo conserva integralmente o semantismo. Tais “perífrases” são atestadas nas línguas românicas, excepto o francês, e contêm na primeira posição quer um verbo de ‘movimento’, do tipo «ir», «saltar», «vir», «chegar», «andar», quer um verbo designando ‘apropriação’, ‘assenhoreamento’, do tipo «pegar», «tomar», «agarrar», quer um verbo locativo, do tipo «pôr-se»²:

¹ Para uma bibliografia sobre as “perífrases paratácticas” nas línguas românicas e noutras línguas europeias, ver COSERIU, Eugenio — «Tomo y me voy». *Un problema de sintaxis comparada europea*, in vol. *Estudios de Lingüística Románica*, Madrid, Editorial Gredos, 1977, p. 79-152 (publicado inicialmente in «Vox Romanica», 1966, 25/1, p. 13-55).

² A única língua românica que usa um verbo locativo nas estruturas paratácticas do tipo «pegar e + V₂» é o romeno: *s-a pus și a ars totul* (lit. ‘pôs-se e queimou tudo’; ~ ‘pegou e queimou tudo’). Ver *infra*, 2.2.

- pg. *pegar + e + V₂*
agarrar + e + V₂
tomar + e + V₂
ir + e + V₂
chegar + e + V₂ (variante regional)
andar + e + V₂
- esp. *tomar + y + V₂*³
coger + y + V₂
agarrar + y + V₂
ir + y + V₂ (variante regional)
saltar + y + V₂ (variante regional)
venir + y + V₂ (variante regional)
- rom. *a (se) lua + ši + V₂*
a se apuca + ši + V₂
a se pune + ši + V₂
- it. *pigliare + e + V₂*
prendere + e + V₂
- sard. *pigare + e + V₂*
(pikkare + e + V₂)
- occit. *se prendre + e + V₂*
- cat. *agafar + i + V₂*
- retor. (ladino) *tour + ed/e + V₂*
piglier + ed/e + V₂

Para além das línguas românicas, as “perífrases paratáticas” encontram-se em várias línguas germânicas, eslavas, bálticas, em grego moderno, em albanês, em línguas ugrofinicas e em certos dialectos ciganos⁴. Uma tal difusão aponta para a antiguidade dessas “perífrases” e para uma origem

³ É em espanhol que a construção paratática foi assinalada pela primeira vez, já em 1535, por VALDÉS, Juan de — *Diálogo de la lengua*, e aproximadamente cem anos depois por CORREAS, Gonzalo — *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Ver sobre isso COSERIU, E. — «Tomo y me voy», p. 79, 104-105.

⁴ Ver COSERIU, E. — «Tomo y me voy», p. 112-113, 131-132 e a nota inscrita nas p. 149-151.

comum, ao excluir a hipótese da inovação paralela⁵ ou da influência de uma das línguas modernas que apresenta esse tipo de “perífrases” sobre as outras⁶, como também a interpretação delas como idiotismos⁷. Na opinião de E. Coseriu, o centro de difusão foi o grego antigo, a *koiné* dos primeiros séculos da nossa era e o grego cristão, língua-fonte igualmente das perífrases verbais hipotáticas de valor aspectual:

“la coincidencia funcional entre el griego moderno, el albanés y las lenguas románicas «meridionales», las varias correspondencias exactas que se comprueban entre esas lenguas, el empleo de dos series de verbos que a menudo coinciden en las varias lenguas, en cuanto a su significado léxico, sólo pueden explicarse por el griego antiguo”⁸.

Coseriu mostra que as “perífrases paratáticas” são o resultado da reestruturação formal da construção grega antiga λαβων γραφω (verbo auxiliar no particípio passado + verbo principal flexionado), enquanto as perífrases

⁵ Ver FRAENKEL, E. — *Baltoslavica. Beiträge zur baltoslavischen Grammatik und Syntax*, Göttingen, 1921, p. 54-56 e *Zur Parataxe und Hypotaxe im Griechischen, Baltoslawischen und Albanischen*, in IF, 1926, n.º 43, p. 303-304 que, ao registrar as “perífrases paratáticas”, no primeiro trabalho, em lituano, eslavo e danês, estima que se trata de um desenvolvimento paralelo e independente, para depois, no segundo trabalho, onde assinala que o giro se encontra em várias línguas indoeuropeias, chegar à conclusão de um paralelismo poligenético (*apud* COSERIU, E. — «*Tomo y me voy*», p. 81-83)

⁶ Ver SANDFELD, K. — *Linguistique balkanique*, Paris, 1930, p. 196-199, que, ao constatar que todas as línguas balcânicas conhecem a perífrase grega moderna *πιανει και του λεγει*, estima que o fenómeno se difundiu do grego moderno para as outras línguas balcânicas.

⁷ Ao discordar da opinião de Coseriu e W. Dietrich, que ilustram com exemplos de “perífrases paratáticas” em português europeu e brasileiro a assim chamada “visão globalizadora”, BARROSO, Henrique — *O aspecto verbal perifrástico em português contemporâneo: visão funcional/sincrónica*, Porto, Porto Editora, 1994, p. 84, menciona que “Tal objecção não tem, portanto, a intenção de excluir a visão globalizadora do sistema verbal português, mas simplesmente dizer que *não se expressa perifrásticamente* [n.s. – A.M.]”. Na sua opinião, trata-se de *idiotismos*. Na linguística romena, GUTU-ROMALO, Valeria — *Semiauxiliare de aspect?* [= *Semiauxiliares de aspect*], in «Limba română», Bucareste, 1961, n.º 10, p. 3-15), aprecia que o verbo *a lua* (‘tomar’) na construção paratática com *a se duce* (‘ir-se embora’) – *se ia și se duce* (esp. ‘toma y se va’) – constitui uma *expressão fixa*.

⁸ *El aspecto verbal perifrástico en griego antiguo (y sus reflejos románicos)*, in *Estudios de Lingüística románica*, p. 258 (inicialmente in «Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos», III, Coloquio de estudios estructurales sobre las lenguas clásicas, Madrid, 1968, p. 93-116).

hipotáticas continuam a construção grega, também reestruturada do ponto de vista formal, $\gamma\rho\alpha\phi\omega\nu\ \epsilon\iota\mu\iota$ (verbo principal no particípio passado + verbo auxiliar flexionado), que se tornou $\epsilon\iota\mu\iota\ \gamma\rho\alpha\phi\omega\nu$ (da qual nasceram as perífrases do tipo auxiliar flexionado + verbo no gerúndio: *estou lendo*). Da koiné e do grego cristão, a construção $\lambda\alpha\beta\omega\nu\ \gamma\rho\alpha\phi\omega$ veio penetrando — muito provavelmente, através das traduções dos textos religiosos — primeiro no latim vulgar, guardando a sua função, mas adquirindo uma nova estrutura, de tipo paratático. Desconhecidas no latim clássico, as “perífrases paratáticas” são atestadas nas obras dos escritores tardios. G. Ascoli cita exemplos de tais construções de Plautus e Terentius⁹. Do latim vulgar, a construção paratática permaneceu nas línguas românicas, e com uma maior relevância, nas meridionais, mais sujeitas à influência do grego.

1.2. No que ao valor dessas “perífrases” nas línguas românicas e ao papel que desempenha o primeiro verbo diz respeito, as opiniões são diferentes.

1.2.1. A interpretação com mais adeptos é aquela segundo a qual as “perífrases paratáticas” são *perífrases aspectuais* que expressam o *começo da acção* indicada pelo segundo verbo. Elas têm, pois, *valor ingressivo* (ou *inceptivo*, ou *incoativo*) e não se distinguem das perífrases aspectuais hipotáticas, sendo o primeiro verbo, nos dois tipos de estruturas, um mero instrumento gramatical, isto é, um *auxiliar de aspecto ingressivo*. É esse o valor que atribui R. J. Cuervo¹⁰ à estrutura do espanhol *coger + y + V₂*, G. Rohlfs¹¹ à estrutura do italiano *pigliare + e + V₂* (com uma frequência elevada nos dialectos meridionais), embora fale de “uso pleonástico do verbo *pigliare*” e não lhe reconheça explicitamente a função de auxiliar de aspecto, Sandfeld¹² ao mesmo tipo de “perífrases” ilustradas com exemplos do romeno, grego moderno, búlgaro e albanês, ao estimar que se trata de parataxe («pegar e + V₂») para hipotaxe («pegar a + infinitivo»), como também

⁹ *Un problema di sintassi comparata dialettale*, in AGI, 1896, n.º 14, p. 453-468, apud COSERIU, E. — «Tomo y me voy», p. 103.

¹⁰ *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, II, Paris, 1893, p. 180.

¹¹ ROHLFS, G. — *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, III, Bern, 1954, p. 22-23. Ver também ROHLFS, G. — *Griechischer Sprachgeist in Südtalien*, Munique, 1947, p. 32-33.

¹² *Ibidem*.

Reichenkron¹³, que refere brevemente a construção nas mesmas línguas “balcânicas”; Gh. Bogaci¹⁴, ao referir os verbos do romeno *a (se) lua* (‘tomar’, ‘pegar’) e *a se apuca* (‘pegar’, ‘agarrar’) nas “perífrases” em referência, considera-os “auxiliares para expressar o começo de uma acção”; a mesma interpretação propõe Sextil Puscariu para os verbos *a se apuca* e *a se îndemna* (‘animar-se’) no mesmo tipo de “perífrases”¹⁵; valor ingressivo (incoativo) atribuí aos verbos romenos acima referidos (menos *a se îndemna*), aos quais acrescenta *a se pune* (‘pôr-se’), Valeria Gutu Romalo¹⁶, mas sem lhes reconhecer a função de “semiauxiliares” (pois na sua opinião, os verbos mantêm o valor predicativo) e sem considerar gramaticalizada a estrutura em que esses verbos aparecem.

1.2.2. Aproximada da primeira pela atribuição de um certo *valor aspectual* às “perífrases paratáticas” é a interpretação segundo a qual estas “perífrases” expressam, dentro da categoria «aspecto», a *unidade* ou a *globalidade da acção*, ou seja, têm a ver com a consideração da acção (indicada pelo segundo verbo) pelo locutor *como um todo*. A interpretação pertence a H. Keniston¹⁷, que fala nesse caso de «aspecto unitário» (reflete uma atitude «integradora»), distinto dos «aspectos fraccionários» — progressivo, iterativo, continuativo, etc. — expressos pelas perífrases hipotáticas, e é compartilhada por Ch. E. Kany¹⁸, cujos exemplos mostram uma vez mais a expansão e a funcionalidade da construção. De acordo com Keniston, E. Coseriu¹⁹ — e, inscrevendo-se na direcção dos seus trabalhos, W. Dietrich²⁰ — considera as “perífrases paratáticas” pertencentes à *categoria aspectual* que designa por «visão», dentro da qual, por expressarem a *globalidade da acção*, ou seja a «visão global» (ou «globalizadora»), se

¹³ REICHENKRON, G. — *Der Typus der Balkansprachen*, in «Zeitschrift für Balkanologie», 1963, n.º 1, pp. 106-107.

¹⁴ «Arhiva», Iasi, n.º 45, p. 292.

¹⁵ *Études de linguistique roumaine*, Cluj-Bucarest, 1937, p. 382.

¹⁶ *Art. cit.*

¹⁷ *Verbal Aspect in Spanish*, in «Hispania», 1936, n.º 19, pp. 163-176.

¹⁸ *American-Spanish Syntax*, Chicago, 1951, 2.ª edição (1.ª edição 1945), pp. 197-200.

¹⁹ «*Tomo y me voy*», sobretudo pp. 115-131.

²⁰ *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*, Madrid, Editorial Gredos, 1983 (versão espanhola de HERNÁNDEZ Marcos Martínez de *Der periphrastische Verbalaspekt in den romanischen Sprachen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1973).

opõem às perífrases hipotáticas que expressam uma acção vista num ponto ou entre dois pontos do seu desenvolvimento, ou seja a «visão parcial» (ou «parcializadora»). Quanto ao estatuto do primeiro verbo, este é considerado, em todos os trabalhos referidos, um *auxiliar de aspecto*.

1.2.3. Sem reconhecerem à “perífrase paratáctica” um valor aspectual, outros autores consideram o primeiro verbo meramente *expletivo* ou *pleonástico*. É a opinião, entre outros, de R. J. Cuervo em *Apontaciones*²¹, onde refere a construção espanhol *agarrar + y + V₂*, de Al. Graur num dos trabalhos em que assinala, em romeno, as construções paratáticas com o verbo *a lua*²², de M. L. Wagner²³, que, apesar de qualificar o primeiro verbo como expletivo, lhe atribui ao mesmo tempo o sentido ‘beginnen, sich anschiken’.

2. “Perífrases paratáticas” no português e no romeno

No que se segue, procuramos analisar as “perífrases paratáticas” nas duas línguas românicas mais afastadas geograficamente, no português e no romeno, análise essa que, por um lado, conduzirá a uma *interpretação* parcialmente *distinta* no que ao estatuto dos verbos em referência e das estruturas em que eles se encontram diz respeito, e, por outro lado, chamará a atenção sobre o *funcionamento discursivo* desses verbos.

2.1. “Perífrases paratáticas” no português

2.1.1. No português, as “perífrases paratáticas”, específicas do estilo coloquial²⁴, constroem-se com os verbos:

— *pegar*, acompanhado ou não por pronome reflexivo tónico em caso preposicional: *pegar em si*;

²¹ *Apuntaciones criticas sobre el lenguaje bogotano*, & 548 (7.^a edição) Bogotá, 1939, p. 449-450.

²² In «Bulletin de Linguistique», 1937, n.º 5, pp. 68-69.

²³ *Expletive Verbalformen in den Sprachen des Mittelmeers*, in RF, 1956, n.º 67, p. 1-8.

²⁴ O facto de essas perífrases não se encontrarem nos textos literários não representa um argumento – como estima BARROSO, H. — *Op. cit.*, p. 84, para lhes negar a existência e a funcionalidade no português.

- *agarrar* ou *agarrar em si* ou, na forma reflexiva, *agarrar-se*;
- *ir*, com uma frequência menos elevada do que os dois primeiros, combinando-se preferencialmente com verbos declarativos;
- *chegar*, cujo uso parece ser regional²⁵;
- muito raramente, *tomar* e *andar*.

Alguns dos exemplos que se seguem foram construídos – espontaneamente ou a solicitação nossa – por falantes nativos do português, de várias idades, nível social e cultural; outros foram recolhidos de duas colectâneas de contos populares portugueses²⁶:

(1) “— Pois, se eu a não levar perco vinte e quatro [moedas]. Fizeram a aposta. João Peludo **pegou e meteu** o dedo mendinho debaixo da bengala e voltou-a logo. Depois o João Peludo pegou na bengala e foi-se embora.” (*Contos*, 236)

(2) “A princesa lembrou-se então de um noivo que tinha tido:
— Só se é ele, disse ela.
E **pegou em si e foi** ao palácio.” (*Contos*, 46)

(3) “Estava a ver televisão, mas como não me estava a agradecer, **peguei e fui** deitar-me.” (falante da região do Minho, 54 anos, funcionário; exemplo provocado)

(4) “O pai, muito desesperado, **agarrou em si e foi-se** embora.” (*Contos*, 48)

(5) “**Agarrei e contei-lhe** tudo.”

(6) “Era ua bez um galego e foi à missa e depois bêu da missa e procuroul’a mulher o que dixerá o crego na igreja e **foi** o galego e **dixo-le** [...]”

(*Contos e Lendas*, 51)

²⁵ Os exemplos que encontramos na literatura popular apontam para a região de Trás-os-Montes.

²⁶ PEDROSO, Consiglieri — *Contos Populares Portugueses*, Lisboa, Editorial Vega, 1978 [= *Contos*]; *Contos Populares e Lendas*, coligidos por VASCONCELLOS, J. Leite de, Coordenação de SOROMENHO, Alda da Silva e SOROMENHO, Paulo Caratao, II, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por ordem da Universidade, 1966 [= *Contos e Lendas*]

(7) “Quando já ninguém o esperava, **foi e disse**: «Hei-de partir. Não vale a pena discutir mais sobre o assunto».”

(8) “Ele assim que apanha o soldado a dormir, deu-lhe volta à mochila; tirou-lhe a carta e esteve lendo. Depois **chegou e começou** a escrever-lhe outra [...]”

(*Contos e Lendas*, 31)

(9) “O semáforo estava vermelho, mas como não passava nenhum carro, **tomei e atravessei** a rua.”²⁷

(10) “— Deus me disse no dia 20 de Janeiro: «Sebastião, é o teu dia. Vai salvar o mundo que se perde. **Anda e vai** com o teu cajado e faz o mundo andar direito»”.

(J. Lins do Rego, *Pedra Bonita*, apud H. Barroso, *Ob. cit.*, 84)

2.1.2. A bibliografia portuguesa ou brasileira sobre o uso dos verbos em referência é bastante escassa. A maioria dos dicionários não regista o uso deles nas estruturas paratáticas.

Dentre os dicionários portugueses, encontrámos referências apenas no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva e só para os verbos *agarrar* e *pegar*. Para *agarrar*, enquanto verbo intransitivo, são indicados dois sentidos: “afeiçoar-se, prender-se a” e “resolver-se, tomar uma deliberação: «agarrou e partiu», isto é, resolveu partir e partiu, sem atender a opiniões estranhas e contrárias”. Enquanto verbo transitivo, *agarrar* é registado com os sentidos “prender, segurar com garra; prender fortemente, empolgar, aferrar, tomar com violência; capturar; alcançar, apanhar” e “tomar uma resolução: «Agarrou e respondeu que não recebia ordens de ninguém»”²⁸. Quanto a *pegar*, enquanto verbo intransitivo, para além dos seus vários sentidos, menciona-se que “aparece também sem valor próprio, apenas para dar realce à frase”, e cita-se um exemplo da obra de Machado de Assis: “«Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou

²⁷ Os exemplos (5), (7) e (9) foram-nos oferecidos, na ordem em que se encontram citados, pelos professores Mário VILELA, Joaquim FONSECA e Olívia FIGUEIREDO da Faculdade de Letras do Porto. Agradecemos-lhes a amabilidade e o apoio.

²⁸ SILVA, António de Moraes — *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10.^a Edição revista, corrigida, muito aumentada e actualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, Lisboa, Editorial Confluência, 1948, vol. I.

em si e uma corda, foi aos jornais, copiou os anúncios, e deitou-se à caçada»²⁹.

Um exemplo com *pegar* em construção paratáctica, buscado também da obra de Machado de Assis cita, entre os primeiros, Júlio Moreira³⁰.

Dentre os dicionários brasileiros, o uso de *agarrar* na estrutura paratáctica é registado no *Dicionário brasileiro contemporâneo* de F. Fernandes³¹, com uma explicação semelhante à acima mencionada: “tomar uma resolução, decidir-se: «ai, êle agarrou e foi-se embora»”.

Nas gramáticas da língua portuguesa — por exemplo, de Celso Cunha e Lindley Cintra³², de Maria Helena Mira Mateus³³, de Pilar Vázquez Cuesta e Maria Albertina Mendes da Luz³⁴ —, as “perífrases paratáticas” não são mencionadas, embora se fale de uma conjugação perifrástica (onde são apresentadas somente as perífrases aspectuais hipotáticas).

2.2. “Perífrases paratáticas” no romeno

2.2.1. No romeno, as chamadas “perífrases paratáticas” contêm um dos verbos:

— *a (se) lua* (‘tomar’, ‘pegar’), o verbo com a maior ocorrência nas estruturas com verbos de movimento;

— *a se apuca* (‘agarrar’, ‘pegar fortemente’);

— *a se pune* (‘pôr-se’);

— raramente, e apenas como variante regional, *a se îndemna* (‘animar-se’)³⁵.

²⁹ *Idem* — *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10.^a Edição revista, corrigida, muito aumentada e actualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, Lisboa, Editorial Confluência, 1955, vol. VIII.

³⁰ MOREIRA, Júlio — *Estudos de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1922, p. 164

³¹ FERNANDES, F. — *Dicionário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro, 1953.

³² CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley — *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Edição dirigida por João Sá da Costa, 10.^a edição, Lisboa, 1994.

³³ MATEUS, Maria Helena Mira *et alii* — *Gramática da Língua Portuguesa: elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, Coimbra, Livraria Almeida, 1983.

³⁴ CUESTA, Pilar Vázquez; LUZ, Maria Albertina Mendes da — *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Edições 70, 1971, pp. 429-438 (*Conjugação perifrástica*).

³⁵ O uso deste verbo nas perífrases paratáticas é atestado por PUSCARIU, S. — *Op. cit.*

Na literatura romena, tais exemplos encontram-se sobretudo nos contos populares e em obras cultas de índole popular. As estruturas em foco têm, no entanto, uma frequência bastante elevada também na estilo coloquial. Enquanto falante nativo, eu própria surpreendo-me usar essas estruturas em situações informais. Não me são alheios enunciados do tipo: *M-am luat și am lucrat toată noaptea* ('Peguei e trabalhei toda a noite'), *M-am apucat și am făcut ordine în bibliotecă* ('Agarrei e fiz ordem na biblioteca'), *M-am pus și am terminat articolul* ('Peguei e acabei o artigo'; lit. 'Pus-me e acabei o artigo'). Outros exemplos:

(11) *Să iei și să te duci de la casa mea!* ('Pega e vai-te embora da minha casa!')

(12) *(S-)a luat și a plecat în lumea largă.* ('Pegou e partiu alhures no mundo')

(13) *S-a apucat și a săpat o groapă și a ascuns în ea comoara.* ('Agarrou e cavou uma cova e escondeu nela a fortuna')

(14) *S-a pus și i-a povestit tot ce s-a întâmplat.* ('Pegou e contou-lhe tudo o que aconteceu'; lit. 'Pôs-se e contou-lhe tudo o que aconteceu')

(15) *Se îndemnă și porni la drum.* ('Agarrou e meteu pernas ao caminho'; lit. 'Animou-se e meteu pernas ao caminho')

Para além dessas estruturas em que é a conjunção *și* ('e'; < lat. *sic*) que marca a relação copulativa entre os dois verbos, há também no romeno, embora menos usuais, estruturas paratáticas em que o mesmo papel é desempenhado por *de*, que, preposição no sistema, se converte num conector coordenativo no discurso, nas estruturas em referência³⁶. Os seguintes enunciados representam variantes de (12)-(14):

³⁶ A conversão da preposição *de* para uma conjunção copulativa é provada pelo facto de ela poder relacionar dois verbos no mesmo modo, tempo, número e pessoa. Não se trata, pois, neste caso de perífrases hipotáticas (como julga REICHENKRON, G. — *Op. cit.*, que discorda nesse ponto da opinião de SANDFELD, K. — *Die Konjunktion de im Rumänischen*, in «ZRPh», 1904, n.º 28, pp. 24-25), porque, enquanto preposição, *de* pode relacionar verbos somente em modos diferentes, sendo o segundo obrigatoriamente um modo nominal. Por exemplo, relaciona um supino com um indicativo, como em: *s-a luat de fumat* ('começou a fumar'), *s-a lăsat de băut* ('deixou de beber').

(12') *(S-)a luat de a plecat în lumea largă.*

(13') *S-a apucat de a săpat o groapă și a ascuns în ea comoara.*

(14') *S-a pus de i-a povestit tot ce s-a întâmplat.*

2.2.2. A bibliografia romena sobre o uso dos verbos acima mencionados na construção paratáctica, apesar de ser mais rica do que a portuguesa, não oferece uma análise pormenorizada do funcionamento desses verbos. Eles são registados em vários trabalhos, com uma menção breve sobre o valor, considerado muitas vezes equivalente ao dos auxiliares das perífrases hipotáticas ingressivas.

Em 1922, S. Puscariu regista a estrutura paratáctica com os verbos *a se apuca* ('agarrar') e *a se îndemna* ('animar-se') nas expressões do tipo *se apucă și făcu* ('agarrou e fez') *se îndemnă și merse* (lit. 'animou-se e foi'), verbos que qualifica como "mots fonctionnels", com a função (gramatical) de expressar o começo da acção³⁷.

Al. Graur, num primeiro trabalho publicado em «Bulletin Linguistique»³⁸ chama a atenção sobre *a lua* "employé comme explétif" nas estruturas de índole familiar e popular do tipo *să iei și să pleci* ('pega e vai'), *a luat și a stricat masina* ('pegou e destruiu o carro'), estruturas que, depois de assinalar o uso análogo do gr. mod. *πιανω*, inclui entre as concordâncias balcânicas. Um ano depois³⁹, propõe uma outra interpretação do verbo *a se lua* no mesmo tipo de estruturas (*se ia Țiganul si intră în casă* – 'pega o Cigano e entra em casa', *se ie și pornește* – 'pega e vai', *s'o luat și s'o dus la frate-sau* – 'pegou e foi ao irmão', *s'o luat ie fata și s'o mbrăcat* – 'pegou ela, a menina, e vestiu-se'): "*a se lua* semble n'apporter aucune idée concrète à l'expression, il sert uniquement à marquer la volonté du sujet de faire une action". Quanto ao seu sentido, o autor estima que este é, em função do contexto, "se décider à", "prendre son courage à deux mains", "se résigner à", etc. Enfim, acrescenta que se encontram com o mesmo uso *a lua* (não reflexivo), *a se apuca* e *a se pune*: *s'a apucat și a făcut* ("il a pris l'initiative de faire", "il a eu l'audace, l'impertinence de faire", "il n'a pas trouvé mieux que...", etc.), *s'a pus*, *s'a măritat* ("elle s'est mariée"). Num

³⁷ *Din perspectiva Dictionarului [= Da Perspectiva do Dicionário]*, Bucareste, em versão francesa in *Études*, p. 382.

³⁸ «Bulletin de Linguistique», 1937, n.º 5, pp. 68-69.

³⁹ Ver *Les verbes réfléchis*, in «Bulletin Linguistique», 1938, n.º 6, pp. 59-60.

terceiro artigo em que, brevemente, refere a construção paratáctica⁴⁰, Graur volta a falar de “emploi explétif”, ao acrescentar como alternativa “ou inchoatif”, mas já o não qualifica como “balcanismo”.

A ideia da “coincidência balcânica” leva Gh. Bogaci a mostrar, numa nota publicada em «Arhiva»⁴¹ e, ulteriormente, numa segunda nota publicada em «Buletinul Philippide»⁴², a difusão mais larga da construção, numa área que ultrapassa o espaço balcânico e inclui – segundo as informações do autor — o russo, o ucraniano, o sérvio-croato, o lituano, o paleoeslavo, o grego.

A mesma estrutura é assinalada por Valeria Gutu Romalo num trabalho consagrado aos “semiauxiliares” de aspecto, sem ser considerada distinta da estrutura hipotáctica com valor ingressivo e, afinal, sem ser vista como uma perífrase gramatical⁴³.

Os verbos *a (se) lua* e *a se apuca* nas estruturas paratácticas são mencionados também na segunda edição de *Gramatica limbii române*⁴⁴, entre os “verbos de modalidade e aspecto”. Falta qualquer referência à sua função.

Quanto aos dicionários, o uso apenas dos verbos *a se lua* e *a se pune* nas estruturas paratácticas (uso qualificado como “popular”) é registado em *Dictionarul limbii române literare contemporane*⁴⁵, sem serem distintas estas perífrases das hipotácticas.

3. Morfosintaxe e semântica dos verbos do tipo «pegar» nas estruturas paratácticas⁴⁶

3.1. Tanto no português como no romeno, de entre os verbos que ocorrem nas estruturas paratácticas alguns funcionam enquanto auxiliares de

⁴⁰ In «Bulletin de Linguistique», 1940, n.º 8, pp. 217-218.

⁴¹ «Arhiva», n.º 45, p. 292.

⁴² «Buletinul Philippide», 1938, n.º 5, pp. 236-237.

⁴³ *Art. cit.*

⁴⁴ *Gramatica limbii române* [= *Gramática da Língua Romena*], vol. II, Bucureste, Editura Academiei, 1963, pp. 98 e 237-238

⁴⁵ *Dictionarul limbii române literare contemporane* [= *Dicionário da Língua Romena Literária Contemporânea*], Bucureste, 1955-1956].

⁴⁶ Na análise que se segue referimos nomeadamente os verbos com a maior frequência, isto é, *pegar* e *agarrar* do português e *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* do romeno.

aspecto nas perífrases hipotáticas com valor ingressivo. Em português, é o verbo *pegar* que tem essa dupla função:

— estrutura paratáctica:

(16) *Pegou e contou tudo.*

— perífrase hipotáctica, cuja configuração é do tipo: auxiliar de aspecto + preposição + verbo básico no infinitivo:

(17) “— Não vou lá, que eu pego-me a rir.” (*Contos*, 92)

(18) “Eles entraram no quarto e pegaram a conversar.” (*Contos*, 292)

Em romeno, os três verbos que ocorrem nas estruturas paratáticas encontram-se também nas perífrases hipotáticas de valor ingressivo:

— estrutura paratáctica

(19) *S-a luat/s-a apucat/s-a pus și a povestit tot.* (‘Pegou/agarrou e contou tudo.’)

— perífrase hipotáctica, cuja configuração é do tipo: auxiliar de aspecto + verbo básico no conjuntivo (ex. (20a)), no infinitivo (ex. (20b)) ou no supino (ex. (20c)):

(20) a) *S-a luat/s-a apucat/s-a pus să povestească tot.* (‘Pegou/pôs-se a contar tudo’)

b) *S-a luat/s-a apucat/s-a pus a povesti tot.*

c) *S-a luat/s-a apucat de povestit tot.* (‘Pegou a contar tudo’)
S-a pus pe povestit tot. (‘Pôs-se a contar tudo’)

Neste tipo de perífrases (hipotáticas), em português *pegar* é o único veiculador das marcas de predicação (as marcas do modo, tempo, número e pessoa), sendo o verbo básico actualizado no infinitivo. Em romeno, a situação é sensivelmente mais complexa. A partir do século XVI, o modo conjuntivo foi concorrendo e substituindo cada vez mais o infinitivo. Uma das consequências desse processo foi a de, nas perífrases hipotáticas de valor aspectual, o verbo básico aparecer — tendencialmente — no conjuntivo, sem ser, porém, excluído o infinitivo ou, em função do verbo básico, um outro

modo nominal, o chamado “supino”. No romeno actual, diz-se habitualmente:

- (21) *S-a luat/a continuat/a încetat/a dat să povestească.* (‘Pegou a/continuou a/deixou de/esteve para contar.’)
(aux. asp. no indic. pret. perf. comp. + verbo básico no conj. pres.)

e muito raramente:

- (22) *S-a luat/a continuat/a încetat/a dat a povesti.*
(aux. asp. no indic. pret. perf. comp. + verbo básico no infinitivo)

Nessas perífrases (ingressivas, como também continuativas, cessativas, iminentiais) em que o verbo básico ocorre no conjuntivo, tanto o auxiliar como o auxiliado são portadores das marcas de predicção. São expressos redundantemente o número e a pessoa, enquanto a informação temporal cabe exclusivamente ao verbo auxiliar, tornando-se o presente do conjuntivo do verbo básico (marcado por sufixos) expletivo. Quanto aos valores modais, impõem-se exclusivamente os específicos do modo em que é actualizado o verbo auxiliar.

A situação que caracteriza no romeno as perífrases hipotáticas não é, no entanto, comparável com a que é específica das estruturas paratáticas⁴⁷.

3.2. No discurso, os verbos (pg.) *pegar, agarrar* — (rom.) *a (se) lua, a se apuca, a se pune* podem ocorrer em relação copulativa com uma perífrase aspectual em estruturas — segundo a nossa informação — não assinaladas nos trabalhos acima citados, do tipo:

pg. *pegar/agarrar + e + [Aux._{asp.} +/- Prep. + Vb]*

rom. *a (se) lua/a se apuca/a se pune + si/de + [Aux._{asp.} + Vb]*

3.2.1. São compatíveis com os verbos *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* as seguintes perífrases aspectuais:

- a) as perífrases de valor ingressivo, que contêm um auxiliar do tipo (pg.) *começar, principiar, desatar, pôr-se, largar, romper* — (rom.) *a începe, a prinde, a se porni*:

⁴⁷ Ver *infra*, 3.5.1.

(23) *Pegou/agarrou e começou/desatou/largou a dizer-lhe toda a verdade.*

(24) *(S-)a luat/s-a apucat/s-a pus și a început/a prins/s-a pornit să-i spună tot adevărul.*

b) as perífrases de valor iterativo do português, construídas com um dos auxiliares *voltar* ou *tornar*:

(25) *Pegou e voltou/tornou a pedir ao pai dinheiro.*

c) as perífrases de valor progressivo, também do português, que expressam a visão prospectiva — com o auxiliar *ir* — ou retrospectiva — com o auxiliar *vir*:

(26) *Então, pegaste e foste atravessando o rio ou...?*

(27) *Agarrara e viera percorrendo a pé os dez quilómetros até a casa.*

d) as perífrases de valor continuativo, com o auxiliar (pg.) *continuar* — (rom.) *a continua*:

(28) *Pegou em Si e continuou a contar-nos a história.*

(29) *S-a luat și a continuat să ne povestească întâmplarea.*

e) as perífrases de valor cessativo, que contêm um dos auxiliares (pg.) *acabar*, *terminar*, *deixar*, *parar* — (rom.) *a gati*, *a termina*, *a se lasa*, *a înceta*:

(30) *Agarrou e acabou/deixou de escrever o trabalho.*

(31) *S-a apucat și a terminat/a gătit de scris lucrarea.*

Convém salientar que no romeno, língua em que, como ficou dito, os verbos *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* funcionam também como auxiliares de aspecto com valor ingressivo, se encontram estruturas em que cada um desses verbos se relaciona copulativamente com perífrases aspectuais de valor ingressivo que contêm um dos outros dois. Por exemplo, são variantes estilísticas de (24) os seguintes enunciados:

- (32) (a) *(S-)a luat și s-a apucat/s-a pus să-i spună tot adevărul.*
 (b) *S-a apucat și s-a luat/s-a pus să-i spună tot adevărul.*
 (c) *S-a pus și s-a luat/s-a apucat să-i spună tot adevărul.*

Uma situação semelhante verifica-se no português: quando o primeiro verbo é *agarrar*, pode ocorrer em posição do auxiliar de aspecto ingressivo o verbo *pegar*:

- (33) *Agarrou e pegou a dizer-lhe toda a verdade*

3.2.2. São, em princípio, incompatíveis com os verbos *pegar*, *agarrar* – *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* as perífrases paratáticas de valor aspectual *durativo* (pg. *estar* + gerúndio/+ *a* + infinitivo), *durativo-frequentativo* (pg. *andar* + gerúndio/+ *a* + infinitivo), *pré-resultativo* (*estar/ ficar/continuar* + *por* + infinitivo), *resultativo* (pg. *ficar* + gerúndio/+ *a* + infinitivo; pg. *acabar* + *por* + infinitivo — rom. *a sfârși* + *prin* + infinitivo) e *iminențial* (pg. *estar* + *para/a* + infinitivo – rom. *a sta* + conjuntivo)⁴⁸.

3.3. A existência, tanto no português e romeno como noutras línguas românicas (o caso do espanhol, por exemplo), das estruturas do tipo *pegar e + perífrase verbal hipotática de valor aspectual* põe em questão não apenas a primeira interpretação, segundo a qual os verbos em referência têm valor ingressivo, mas também a segunda, segundo a qual os mesmos verbos servem para a expressão também de um valor aspectual, chamado “aspecto unitário” ou “visão globalizadora”. Se admitirmos esta interpretação, resultará que nos enunciados (23)–(33) as estruturas paratáticas exprimem simultaneamente o “aspecto unitário” ou a “visão globalizadora” — através dos verbos *pegar*, *agarrar* – *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* —, ou seja uma acção vista como um todo, e o “aspecto fragmentário” ou a “visão parcializadora” (ingressiva, iterativa, progressiva, continuativa, cessativa) através dos auxiliares de aspecto, ou seja uma acção vista num ponto ou entre dois pontos do seu desenvolvimento. Uma tal interpretação, no entanto, aparece em total desacordo com a própria tese, pois os dois aspectos ou as duas visões são considerados/-as *opostos/-as*, dispondo cada um(a) de meios próprios de expressão:

⁴⁸ Ver *infra*, 4.2. a explicação da incompatibilidade entre essas perífrases aspectuais e os verbos do tipo «pegar» nas estruturas paratáticas.

“En las lenguas románicas, [el giro paratáctico] pertenece a la categoría aspectiva a la que llamo «visión» y, en cuanto «global», se opone a las perífrasis verbales positivamente marcadas como «cursivas», es decir, a las perífrasis que señalan que la acción no está considerada en su globalidad sin en un punto (o entre dos puntos de su desarrollo)”⁴⁹.

Decorre implicitamente das observações anteriormente feitas que não se verifica nem a ideia de na construção paratáctica “*toda* la acción estar indicada como realizada”⁵⁰, já que a acção pode ser vista no seu início, no seu termo, como iterativa, progressiva ou continuativa.

Na base do que ficou salientado, podemos concluir, por enquanto, que os verbos ocorrentes nas estruturas paratácticas *não são auxiliares de aspecto*. Qual, então, a função deles? São eles auxiliares de modalidade como (pg.) *dever, poder*, etc. — (rom.) *a trebui, a putea*, etc.? A resposta é novamente negativa, pois os nossos verbos toleram à esquerda um tal modalizador. Por exemplo, em português, o verbo *dever*, ao indicar ‘necessidade’, ou *ter de/que* pode acompanhar estruturas paratácticas:

(34) *Deve/tem de pegar e cortar o mal pela raiz.*

O mesmo verifica-se no romeno, onde *a trebui* (‘dever’, ‘ter de/que’) pode surgir com os dois valores, ‘necessidade’ ou, quando seguido pela conjunção subordinativa *que*, ‘probabilidade’ (tendo o paradigma reduzido à forma do presente do indicativo e exigindo aos outros verbos uma certa forma temporal):

(35) *Trebuie să te iei și să tai răul de la rădăcină.* (‘Tem de pegar e cortar o mal...’)

(36) *Trebuie că s-a luat și a tăiat răul de la rădăcină.* (‘Deve ter pegado e cortado o mal...’)

A situação é semelhante quando o modalizador é um verbo de valor hipotético, como pg. *poder* — rom. *a putea*:

(37) *Cuidado, pode agarrar e contar tudo.*

(38) *Atenție, se poate apuca și povesti totul.*

⁴⁹ COSERIU, E. — «*Tomo y me voy*», p. 130.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 127.

Além dessa situação, encontram-se nas duas línguas estruturas compostas por um auxiliar de modalidade, um dos verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune*, um auxiliar de aspecto e um verbo “pleno”. Por exemplo:

(39) *Cuidado! Ele pode pegar e começar a contar tudo.*

(40) *Atenție! El poate să se ia și să înceapă a povesti totul.*

Se considerarmos os nossos verbos auxiliares, estaremos perante uma só perífrase verbal (gramaticalizada) composta por um verbo básico, colocado na última posição, e três auxiliares — ou mais, se o primeiro verbo estiver num tempo composto ou num modo marcado por auxiliar, como é o caso do condicional no romeno. Uma tal perífrase (sintacticamente, *um predicado*) teria, portanto, a seguinte estrutura:

(Aux._M + Aux._T +) Aux._{Md} + Aux.(?) + C.cop. + Aux._A + Prep. + V_b

pg.		<i>Teria</i>	<i>podido</i>	<i>pegar</i>	<i>e</i>	<i>começar</i>	<i>a</i>	<i>contar.</i>
rom.	<i>Ar</i>	<i>fi</i>	<i>putut</i>	<i>să se ia</i>	<i>și</i>	<i>să înceapă</i>	<i>a</i>	<i>povesti.</i>

(onde Aux._M = auxiliar de modo; Aux._T = auxiliar de tempo; Aux._{Md} = auxiliar de modalidade; Aux.(?) = auxiliar do tipo *pegar*; Aux._A = auxiliar de aspecto; C.cop. = conjunção copulativa; Prep. = preposição)

3.4. Da análise desenvolvida resulta já claramente que os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* ocorrentes nas estruturas paratáticas não são nem auxiliares de aspecto, nem auxiliares de modalidade. Certos aspectos do seu funcionamento discursivo mostram nitidamente que *o processo de desemantização e de gramaticalização destes verbos não está concluso, e põem em questão até a interpretação deles como auxiliares*. Focaremos de seguida alguns desses aspectos.

3.4.1. Ao contrário dos auxiliares de tempo, de modo, de aspecto ou de modalidade, que, na estrutura verbal, são (em português) ou podem ser (em romeno) os únicos portadores das marcas de predicação, nas chamadas “perífrases paratáticas” as marcas de predicação são expressas tanto ao nível do primeiro verbo, como do segundo:

pg. <i>pega e fala</i>	rom. <i>(se) ia și vorbește</i>
<i>pegou e falou</i>	<i>(se) lua și vorbi; (s-)a luat și a vorbit</i>
<i>(que) pegue e fale</i>	<i>să (se) ia și să vorbească</i>
<i>(que) pegasse e falasse</i>	<i>să (se) fi luat și să fi vorbit</i>
<i>(que) tivesse pegado e (tivesse) falado</i>	
<i>teria pegado e (teria) falado</i>	<i>(s-)ar fi luat și ar fi vorbit</i>
etc.	etc.

O facto de cada um dos dois verbos ter a sua *flexão própria* aproxima as estruturas paratáticas das estruturas copulativas livres e representa um primeiro argumento contra a interpretação delas como perífrases (gramaticalizadas).

No romeno, essa situação não é, porém, singular. Têm a mesma configuração, de tipo paratático, e marcas redundantes para as categorias do modo, tempo, número e pessoa certas estruturas verbais, também específicas da linguagem popular e familiar, qualificadas esporadicamente como perífrases de valor aspectual durativo. Referimos as estruturas com o verbo *a sta* (‘estar’) ou *a șede* (‘estar sentado’) do tipo:

- (41) *Ce tot stai și/de spui acolo?* (lit. ‘Que estás e dizes aí?’; ~ ‘Que estás a dizer aí?’)
- (42) *Stau și/de mă gandesc câteodată la vremea copilăriei mele.* (lit. ‘Estou e penso às vezes na altura da minha infância’; ~ ‘Estou a pensar as vezes...’)
- (43) *Șede și/de cască gura prin târg.* (lit. ‘Está sentado e anda [sic!] à toa pela feira’; ~ ‘Está andando à toa pela feira’)

Tais “perífrases” são, no entanto, muito raras, ocorrem quase exclusivamente no indicativo presente e constroem-se apenas com certos verbos “plenos”, como os dos exemplos. Do ponto de vista do grau da cristalização, a sua situação é comparável à das estruturas com verbos do tipo «pegar»⁵¹.

No espaço românico, as estruturas paratáticas de valor aspectual durativo encontram correspondentes em italiano e, no perímetro balcânico, no

⁵¹ Ver *infra*, 3.4.10.

grego moderno e em albanês⁵². Trata-se, portanto, de um fenómeno de relativamente larga difusão, cuja origem deve ser a mesma das estruturas do tipo «pegar e + V₂», isto é, o grego antigo e cristão.

3.4.2. Nas estruturas paratáticas, os verbos do tipo «pegar» sofrem uma mudança semântica, precisamente *perdem o sentido concreto e adquirem um sentido abstracto*. Isto faz com que eles se coloquem relativamente perto dos autênticos auxiliares, sem se tornarem contudo meros instrumentos gramaticais. A abstractização semântica desses verbos está em sintonia com um processo de *reflexivização*, cuja melhor “tradução” em português se realiza através dos sintagmas *pegar em si*, *agarrar em si*, e em romeno através das formas pronominais em que tendencialmente ocorrem os verbos *a lua*, *a apuca*, *a pune*: *a se lua*, *a se apuca*, *a se pune*. Este processo de reflexivização dá conta da transferência do ‘movimento’ denotado pelo verbo *do domínio do mundo exterior para o domínio do mundo interior*. Ou seja, indica a conversação do ‘movimento’ objectivo — consistindo em deslocação (pg. *ir*, *chegar*, *andar*), colocação (rom. *a pune* — ‘pôr-se’) ou gesticulação (pg. *pegar*, *agarrar*, *tomar* — rom. *a lua*, *a apuca*) — num *movimento subjectivo*. Já que este movimento se consuma no domínio de EU e se apaga a ideia de espacialidade, assistimos simultaneamente a uma conversação da ‘extensividade’ em ‘intensividade’.

Para seguirmos melhor essas mudanças semânticas, analisaremos um caso particular, isto é, o verbo *pegar*.

3.4.2.1. Com o sentido concreto ‘apanhar, tomar, agarrar’ (do qual derivou o sentido abstracto), este verbo — que designamos por *pegar*₁ — convoca em competência dois actantes, A e B, diferentes do ponto de vista referencial (A # B):

A pegou₁ em B
(O Zé pegou no menino/no livro...)

De entre os dois actantes, A é o actante-agente, sujeito sintáctico e ‘origem’/‘fonte’ de um movimento que afecta B. Por seu turno, B é o actante-paciente, objecto sintáctico e ‘meta’ do movimento. Portanto, o movimento

⁵² Ver COSERIU, E. — *El aspecto verbal perifrástico*, pp. 257-258.

— unidireccional (de A para B) — consuma-se entre dois pontos que têm uma distribuição espacial:



3.4.2.2. Com o sentido abstracto — *pegar*₂ —, o mesmo verbo convoca em competência um único actante, A:

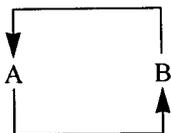
A pegou₂ e + V₂
(O Zé pegou e saltou)

Este actante é, na maioria dos casos⁵³, agente, sujeito sintáctico, ‘origem’/‘fonte’ de um movimento subjectivo e, ao mesmo tempo, ‘meta’ deste mesmo movimento. Como se trata de um movimento cuja origem e limite coincidem, a ideia de ‘espacialidade’ é substituída pela ideia de ‘locatividade’ e, daqui, a ‘extensividade’ por ‘intensividade’.

Com o mesmo sentido abstracto, *pegar*₂ pode também apresentar uma configuração actancial semelhante à de *pegar*₁:

A pegou₂ em B e + V₂
(O Zé pegou em si e saltou)

Neste caso, A é também o actante-agente, sujeito sintáctico e ‘origem’/‘fonte’ de um movimento que afecta B; B é o actante-paciente, objecto sintáctico e ‘meta’ do movimento. No entanto, ao contrário de *pegar*₁, os actantes de *pegar*₂ são coreferenciais, ou seja o actante-agente é ao mesmo tempo o actante-paciente (A = B) e, implicitamente, não só ‘origem’/‘fonte’, mas também ‘meta’ do movimento:



3.4.2.3. Em certos contextos, o *pegar* biactancial cumula os dois sentidos, concreto e abstracto — *pegar*₃. Trata-se dos casos — aliás raros —

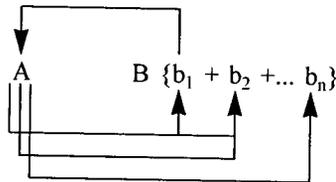
⁵³ Para outras situações, ver *infra*, 4.4.2.

em que o segundo actante (B) aparece como constituinte múltiplo, sendo um dos seus submúltiplos obrigatoriamente pronome reflexivo:

A pegou em B $\{b_1 + b_2 + \dots b_n\}$ e + V_2

(“«mais de um desempregado pegou em si e uma corda, foi aos jornais, copiou os anúncios, e deitou-se à caçada»”⁵⁴).

Dada a configuração de B, A é idêntico do ponto de vista referencial com um dos seus submúltiplos e distinto do(s) outro(s): $A = b_1$, mas $A \neq b_2, b_n$.



Há simultaneamente, nesse caso, um movimento subjectivo/reflexivo, que implica a ideia de locatividade — A é o actante-agente, sujeito sintáctico e origem/fonte do movimento, mas igualmente paciente e ‘meta’ do mesmo movimento (*pegou em si*) —, e um movimento objectivo, que implica a ideia de espacialidade, com origem em A – actante-agente, sujeito sintáctico — e ‘meta’ num actante distinto – entidade afectada (paciente).

3.4.3. Ao integrarem os verbos em foco na classe dos auxiliares, linguistas como Coseriu, Dietrich e outros invocaram certas propriedades semânticas e morfosintácticas, que, como veremos, nem sempre se verificam ou não se verificam na totalidade; isto é:

- a) os verbos não indicam uma outra acção para além daquela expressa pelo verbo que acompanham;
- b) não têm função predicativa própria (propriedade que decorre logo da primeira);
- c) não podem aparecer na voz passiva;
- d) não recebem complemento (nem directo ou indirecto, nem circunstancial).

⁵⁴ Apud SILVA, António de Morais — *Op. cit.*, 1955, vol. VIII: *pegar*.

3.4.3.1. De entre as propriedades assinaladas, a derradeira surge como o argumento mais forte para a defesa da índole morfemática dos verbos em análise (o facto de não expressarem uma outra acção distinta da acção do segundo verbo não significa logo que os verbos do tipo «pegar» não carregam uma informação léxica, e, daqui, que não têm função predicativa; a incompatibilidade com a voz passiva não se verifica somente no caso desses verbos, mas também de vários verbos “plenos” e tem a ver com o semantismo deles e com a intransitividade⁵⁵). Na verdade, ao compararmos os enunciados:

(44) *Pegou e cortou o cabelo.*⁵⁶

(45) *(S-)a luat și și-a tăiat părul.*

e:

(46) *Pegou numa tesoura e cortou o cabelo.*

(47) *A luat o foarfecă și și-a tăiat părul.*

observamos que apenas nos últimos dois os verbos *pegar* – *a lua*, com o sentido ‘agarrar, apanhar’, recebem um complemento — directo no romeno, indirecto no português. O mesmo acontece quando os nossos verbos são actualizados no discurso como reflexivos: enquanto verbos “plenos”, regem um complemento indirecto ou um circunstancial locativo, propriedade que perdem nas estruturas paratácticas, simultaneamente com a mudança semântica. Compare-se:

(48) *Agarrou-se e matou-o com a espada.*

(49) *S-a apucat și a sărit pe acoperiș.* (‘Agarrou e saltou em cima do telhado.’)

(50) *S-a pus și i-a despărțit.* (‘Pegou e separou-os’),

face a:

(51) “mas ela [...] chamou o leão, e o leão agarrou-se a ele, e ela com a espada matou-o”
(*Contos*, 215)

⁵⁵ Ver *infra*, 4.3.

⁵⁶ Os exemplos romenos que se seguem traduzem, com poucas excepções, os exemplos portugueses.

- (52) “— Mana, governa-te e pega-te com Nossa Senhora.” (*Contos e Lendas*, 14)
- (53) *S-a apucat de o creangă și a sărit pe acoperiș.* (‘Agarrou num ramo e saltou em cima do telhado.’)
- (54) *S-a pus între ei și i-a despărțit.* (‘Meteu-se entre eles e os separou’)

3.4.3.2. No entanto, apesar de deixarem de reger complementos directos, indirectos ou circunstanciais locativos, os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* não perdem por inteiro a capacidade de regente. Eles podem receber *determinantes facultativos*, precisamente circunstancias temporais da categoria semântica dos “instantâneos”, tais como pg. *logo*, *imediatamente*, *no mesmo instante*, etc. — rom. *pe loc*, *imediat*, *îndată*, *în aceeași clipă*, etc., ou circunstanciais modais, tais como pg. *subitamente*, *de repente*, etc. — rom. *brusc*, *deodată*, etc. Muitas vezes, o circunstancial cumula os dois valores, temporal e modal. Assim, nos enunciados:

- (55) *Pegou/agarrou logo e fez as malas.*
- (56) *S-a luat/s-a apucat/s-a pus imediat și a făcut bagajele.*

é obvio que os circunstanciais temporais-modais *logo* – *imediat* dependem de *pegou/agarrou* – (*s-*) *a luat/s-a apucat/s-a pus*, e não de *fez* – *a facut*, pois a colocação deles após o segundo verbo altera a informação:

- (57) *Pegou/agarrou e fez logo as malas.*
- (58) *S-a luat/s-a apucat/s-a pus și a făcut imediat bagajele.*

3.4.3.3. Não é menos importante um outro aspecto, que se verifica desta vez somente em português e apenas com *pegar* e *agarrar*: estes verbos guardam — como vimos⁵⁷ — parcialmente, apesar da abstractização semântica sofrida, a configuração actancial que apresentam enquanto verbos concretos. Justamente, continuam a receber um tipo especial de determinantes acompanhados pela preposição *em*, iguais formalmente a um complemento indirecto. Ter-se-á presente, no entanto, que estes “determinantes”

⁵⁷ Ver *supra*, 3.4.2.2.

são expressos exclusivamente por pronomes reflexivos e são dispensáveis (ou seja, facultativos): *peguei/agarrei em mim e...*, *pegaste/agarraste em ti e...*, *pegou/agarrou em si e...*, *pegámos/agarrámos em nós e...*, etc.⁵⁸. Quando actualizado, o pronome reflexivo consome a valência do verbo, como o nome ou um outro tipo de pronome a valência do mesmo verbo usado com sentido concreto: *pegou no livro, agarrou nele*, etc.

3.4.4. Nos enunciados com a *passiva resultativa*⁵⁹ que ilustram a predicação do objecto directo (pg. *ter* + *objecto directo* + *particípio passado acordado em género e número com o objecto directo* — rom. (a) *avea* + *objecto directo* + *particípio acordado em género e número com o objecto directo*), os verbos em foco apresentam uma notável *autonomia formal* em relação ao segundo verbo da estrutura paratáctica: eles ocorrem ou podem ocorrer num *tempo diferente do do segundo verbo*. Em português, se *pegar* ou *agarrar* estiver no pretérito perfeito simples, o segundo verbo (*ter*) estará, normalmente, no pretérito imperfeito:

(59) *Peguei/agarrei e às cinco/numa hora tinha o trabalho feito.*

Um enunciado com a *passiva resultativa* em que os dois verbos estão no pretérito perfeito, se não é mal formado, é, de qualquer maneira, pouco acessível:

(60) (?) *Peguei/agarrei e às cinco/numa hora tive o trabalho feito.*

Uma situação semelhante verifica-se no romeno, só que aqui são possíveis as duas variantes:

(61) *M-am luat/m-am apucat și la cincii/intr-o oră aveam lucrarea făcută (gata).*

(62) *M-am luat/m-am apucat și la cincii/intr-o oră am avut lucrarea făcută (gata).*

⁵⁸ Ver também os exemplos (2), (4), (147).

⁵⁹ Para os conceitos *passiva resultativa* e *passiva pré-resultativa* e para uma análise pormenorizada das estruturas correspondentes em português, ver FONSECA, Joaquim — *Predicação do complemento directo em português*, in FONSECA, J. — *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto, Porto Editora, 1993, nomeadamente pp. 46-52.

Essa dessimetria (pretérito perfeito — pretérito imperfeito) que se produz dentro da estrutura paratáctica reflecte a *sucessividade lógica dos factos*, pois o resultado da acção (indicado pela estrutura condensada *tinha o trabalho feito < tinha o trabalho + o trabalho estava feito*) não pode senão surgir certos momentos depois do impulso (*peguei, agarrei — m-am luat, m-am apucat*) que provoca e leva a efeito a própria acção. Por outras palavras, o imperfeito do segundo verbo indica a *posterioridade do resultado da acção em relação ao tempo da sua iniciação*, que coincide com o tempo do impulso de vontade por parte de locutor⁶⁰.

Se na estrutura paratáctica dos enunciados com a passiva resultativa os verbos do tipo «pegar» ocorrerem no presente — que tem o valor do futuro próximo —, o segundo verbo estará quer no futuro, quer no presente com valor do futuro menos próximo. Por consequência, mesmo que os dois verbos estejam no mesmo tempo gramatical, desenha-se uma certa graduação do ponto de vista temporal das “situações” que cada um denota:

(63) *Pego e às cinco/dentro de uma hora (mostro-te que) terei o trabalho feito.*

(64) *Pego e às cinco/dentro de uma hora (mostro-te que) tenho o trabalho feito.*

(65) *Mă iau și la cinci/intr-o oră (îți dovedesc că) o să am lucrarea făcută.*

(66) *Ma iau și la cinci/intr-o oră (îți dovedesc că) am lucrarea făcută.*

3.4.5. A independência formal, que reflecte uma certa independência das “situações” do plano extralinguístico, verifica-se também ao nível do modo dos dois verbos da estrutura paratáctica: enquanto o primeiro verbo aparece no *indicativo*, o segundo pode estar no *condicional*⁶¹:

⁶⁰ Ver *infra*, 4, o funcionamento discursivo desses verbos.

⁶¹ Ao contrário da gramática portuguesa (moderna) que considera o condicional um tempo do indicativo, designado por «futuro do passado», na gramática romena o condicional continua figurar entre os modos predicativos, já que não perdeu os valores modais específicos. Aliás, apesar de poder exprimir o futuro no passado, nem em português o condicional perdeu os seus valores modais. Em muitos contextos ele serve para a expressão de um desejo ou tem valor hipotético, como em: *Gostaria de ir visitar Lisboa, Para ti faria isto, Iria, se for possível*, etc.

- (67) *Peguei e, se não tivesse entrado o Victor, ter-lhe-ia dado uma bofetada.*
- (68) *M-am luat și, dacă n-ar fi intrat Victor, i-aș fi dat o palmă.*

O uso dos dois modos não é casual, pois o indicativo aponta para uma situação *real*, que se efectivou (*peguei — m-am luat*), enquanto o condicional aponta para uma situação *irreal*, que esteve para se efectivar, mas acabou por não o ser (*teria dado — as fi dat*).

3.4.6. Um outro aspecto que põe em questão a interpretação dos verbos *pegar, agarrar — a (se) lua, a se apuca, a se pune* como auxiliares é o facto de eles poderem ocorrer, nas duas línguas, numa *oração de tipo enunciativo*, enquanto o segundo verbo pertence a uma *oração de tipo interrogativo*, situação que não se verifica em nenhuma das autênticas perífrases verbais (gramaticalizadas). Exemplos:

- (69) *Então eu peguei e aonde (é que) fui?*
- (70) *E tu agarraste e (o que é) que fizeste?*
- (71) *E ele pegou e (o que é) que disse?*
- (72) *Atunci m-am luat și unde (anume) m-am dus?*
- (73) *Și tu te-ai apucat și ce (anume) ai făcut?*
- (74) *Și el s-a luat și ce (anume) a spus?*

Visto que as interrogativas são parciais, o morfema *Q* (o pronome ou o advérbio interrogativo) pode aparecer colocado em posição final, sendo esta ordem uma estratégia de o pôr em destaque e de o isolar, do ponto de vista fonético, dos demais constituintes do enunciado. De entre as duas línguas, é o português que valoriza mais a estratégia:

- (69') *Então eu peguei e fui aonde?*
- (70') *E tu agarraste e fizeste o quê?*
- (71') *E ele pegou e disse o quê?*

Em romeno, tais estruturas são pouco frequentes:

(72') (?) *Și eu m-am luat și m-am dus unde?*

(73') (?) *Și tu te-ai apucat și ai făcut ce?*

(74') (?) *Și el s-a luat și a spus ce?*

Por vezes, nos enunciados caracterizados por contorno entoacional descontínuo, pode surgir, depois da conjunção copulativa, um verbo na segunda pessoa, com função fática, como nos exemplos:

(75) *Peguei e sabes aonde é que fui?/o que é que lhe disse?
Fui.../Disse...*

(76) *M-am luat și știi unde m-am dus?/ce anume i-am spus? M-am
dus.../I-am spus...*

Todos esses enunciados são a consequência da mudança do projecto sintáctico pelo locutor: em vez de dizer *Peguei e disse-lhe*, o locutor abandona, logo depois da conjunção copulativa, a estrutura de tipo declarativo e opta para uma estrutura interrogativa que estimula a atenção do alocutário, adianta a revelação dos eventos do que está falando e lhes confere dimensões que os projectam para cima do vulgar. Em consequência, o segmento declarativo *peguei e* fica suspenso no enunciado em que ocorre, sendo a estrutura sintáctica do enunciado também *descontínua*⁶². Semanticamente, esse segmento relaciona-se com o verbo que inicia o enunciado seguinte: *Peguei e [...?] Fui.../Disse...*”.

3.4.7. Uma situação semelhante encontramos nos enunciados compostos por um segmento declarativo, representado por um dos verbos em foco,

⁶² Sobre o fenómeno de descontinuidade considerado sob os seus dois aspectos fundamentais — descontinuidade existente como «datum» na estrutura interna da língua e descontinuidade configurada no discurso —, ver MERLAN, Aurélia — *Sintaxa si semantica-pragmatica limbii române vorbite, vol. I, Discontinuitatea* [*Sintaxe e Semântica-Pragmática do Romeno Falado. vol. I: Descontinuidade*], Iasi, Editura Universitatii “Al. I. Cuza”, 1998, onde são analisadas, para além das estruturas do romeno falado em que o fenómeno se objectiva, as estruturas correspondentes de outras línguas românicas, nomeadamente do português.

e um segmento exclamativo, enunciados cuja circulação na variante popular tanto do português como do romeno está fora de qualquer dúvida:

(77) *Olhe, peguei e o que lhe fiz!... Nem imaginas!*

(78) *Apoi (apăi) m-am luat și ce i-am făcut!... Nici nu-ți închipui!*

como também em:

(79) *Peguei e não imaginas o que eu lhe fiz!*

(80) *M-am luat și nici nu-ți imaginezi ce i-am făcut!*

Semanticamente, o verbo com que *pegar* – a (se) *lua se* relaciona é (pg.) *fiz* – (rom.) *am făcut*, mas do ponto de vista sintáctico, dado que este verbo pertence a uma oração exclamativa, como em (77)–(78), ou a uma oração subordinada (completiva), como em (79)–(80), a relação de coordenação, marcada pelo conector *e* – *și*, está suspensa.

3.4.8. Os verbos *pegar*, *agarrar* – a (se) *lua*, *a se apuca*, *a se pune*, tendo a configuração semântica que apresentam nas estruturas paratáticas, ocorrem também em estruturas de tipo subordinativo, justamente em subordinadas condicionais. É apenas no romeno que se verifica uma tal situação. Compare-se (a) e (b):

(a) (81) *Pego e numa hora tenho/terei o artigo escrito.*

(82) *Mă iau și într-o oră am/voi avea articolul scris.*

(b) (83) **Se (eu) pegar, (mostro-te que) numa hora tenho/terei o artigo escrito.*

(84) *Dacă mă iau, (îți demonstrez că) într-o oră am articolul scris.*

3.4.9. Não deixamos de salientar um outro aspecto que sublinha a autonomia dos verbos do tipo «pegar» na estrutura paratáctica. Este aspecto tem a ver com a *negação*, que pode atingir, em certos contextos, somente o segundo verbo, enquanto o primeiro mantém a forma afirmativa:

(85) *Pegou e não falou comigo mais de um mês.*

(86) *Pegou e não parou de correr até a casa.*

(87) *S-a luat și n-a vorbit cu mine mai bine de o lună.*

(88) *S-a luat și nu s-a oprit din alergat până acasă.*

3.4.10. Enfim, acrescentemos que às vezes os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* se relacionam com o segundo verbo por *justaposição*, o que mostra uma vez mais que a estrutura paratáctica *não está cristalizada*. (Nas perifrases gramaticalizadas, como são por exemplo as de valor aspectual, a supressão da preposição conduz a uma construção não identificável na língua: pg. **pôs-se falar*, em vez de *pôs-se a falar*; rom. **s-a pus povestit*, em vez de *s-a pus pe povestit*.). Para o romeno cita um tal exemplo Al. Graur:

(89) “«s’a pus, s’a maritat»” (‘pegou, casou’)

Encontrámos um exemplo semelhante em português, no texto de um conto popular da região transmontana, *O Olharapo*⁶³; outros dois foram preferidos espontaneamente por uma senhora do Porto enquanto estávamos a conversar:

(90) “O home[m], coitadinho, não cerrou olho e estava a estudar como devia fazer. E, então, do que se lhe lembrou: agarrou, meteu o espeto no lume a aquecer e, quando já estava reluzente, bai mu[i]nto debagarinho e, zás!, espeta-lho no olho e tirou-lhó olho.”

(91) “Hoje vão dar a novela mais cedo e às dez dão futebol. E eu pego, deito-me.” (M.S., 56 anos, costureira)

(92) “Peguei, assei as batatas.”

3.4.11. Os aspectos que acabamos de focar levam à conclusão de que, apesar de os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* apresentarem, nas estruturas paratácticas, um semantismo que dificilmente se deixa captar, eles *não chegaram a ser meros “mots fonctionnels”*. Logo, as

⁶³ O conto foi publicado por RAMOS, Manuel — *Do Ciclope da Odisseia ao Olharapo da Tradição Oral Transmontana*, in «Estudos de Literatura Oral» (ELO), 1997, n.º 3, Universidade do Algarve, pp. 145-158. O uso do verbo *agarrar* chamou a atenção do autor, que lhe atribui um “valor puramente expletivo [s.n.], servindo apenas para reforçar o verbo seguinte.” (pp. 146, nota 12).

estruturas paratácticas *não são estruturas cristalizadas, gramaticalizadas*, mas — talvez — estruturas *em decurso de gramaticalização*. Uma tal hipótese não deve surpreender, pois em cada sincronia da evolução de uma língua há *processos já concluídos, processos numa fase transitória*, que não se deixam enquadrar perfeitamente numa classe, e o que se pode chamar *tendências*.

4. Pragmática dos verbos do tipo «pegar» nas estruturas paratácticas

4.1. Ao analisarmos os enunciados que ilustram acima as estruturas paratácticas com *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune*, observamos que, devido à presença destes verbos, está projectado em cada um deles o traço */+ impulso/* — visto como um *acto de vontade, de decisão, de atrevimento*, etc. — que leva o actante-sujeito sintáctico⁶⁴ a cumprir a acção indicada pelo segundo verbo da estrutura. Este traço arrasta consigo a ideia de *arranque e efectividade da acção* — sem que esta seja necessariamente realizada na sua globalidade. Por implicarem arranque e efectividade da acção, os verbos em foco são compatíveis com estruturas (ilustrando a predicação do objecto) que albergam a passiva resultativa⁶⁵, mas incompatíveis com as estruturas condensadas que albergam a passiva pré-resultativa, do tipo:

pg. *ter + objecto directo + por/sem + infinitivo* (termo predicativo)
rom. *(a) avea + objecto directo + supino* (termo predicativo)

Da associação de *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* com uma tal estrutura surgem enunciados mal formados:

(93) **Pegou e teve o quarto por/sem arrumar.*

(94) **S-a luat și a avut camera de aranjat.*

Ter-se-á presente, no entanto, que os verbos em referência podem ocorrer também em *situação de “não acção”*, quer com verbos actualizados na

⁶⁴ Usamos o termo “actante” sem nenhuma alusão ao qualificativo ‘activo’ em oposição com ‘passivo’.

⁶⁵ Ver *supra*, 3.4.3.

forma negativa, quer com perífrases aspectuais de valor cessativo, quer com estruturas representando soluções condensadas que albergam o verbo *deixar* como transitivo predicativo⁶⁶ e a subestrutura estativa *N + ser/estar + Predicado* ou a passiva pré-resultativa *N + estar + por + infinitivo*:

(95) *A Ana pegou e não fez nada.*

(96) *A Ana pegou e deixou de falar.*

(97) *A Ana pegou e deixou o quarto por arrumar.*

Ao mesmo tempo, o traço /+ impulso/ envolve a ideia de *salto* quer de um momento “passivo”/do tempo da não acção ou da indecisão para um momento “activo”/o tempo da acção (o tipo: *peguei e fui-me embora*), quer, pelo contrário, de um momento activo/do tempo da acção para um momento “passivo”/o tempo da não acção (o tipo: *peguei e calei-me, peguei e deixei de falar*), o que equivale a uma *mudança no estado das coisas*. Isto faz com que a fronteira entre os dois estados de coisas opostos, que, na maioria dos casos, coincide com o ponto de partida da acção, apareça sempre bem destacada. Julgamos que é esse o aspecto que levou muitos autores, em épocas e espaços diferentes e ao referirem a construção paratáctica em línguas diferentes, a atribuírem aos verbos em referência valor aspectual ingressivo. Ao mesmo tempo, os verbos em foco têm ainda em comum com os auxiliares de valor aspectual ingressivo o traço /+ instantaneidade/.

Por desenharem pelo seu semantismo uma mudança no estado de coisas, os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* das estruturas paratácticas aproximam-se dos verbos *eventivos*.

4.2. É essa *mudança* — e *dinâmica* —, consequência imediata do traço /+ impulso/, projectada nas perífrases paratácticas pelos verbos em referência que é responsável pelas restrições combinatórias assinaladas em 3.2.2.

Primeiro, não são compatíveis com os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* as perífrases aspectuais de valor durativo ou dura-

⁶⁶ Ao contrário do verbo transitivo predicativo *ter*, que coloca o actante na posição de ‘beneficiário’ e, consequentemente, de ‘não agente’, *deixar*, para além de exprimir o valor ‘cessativo’, coloca o actante na posição de agente, que reage de uma certa maneira. É por isso que a estrutura condensada com *deixar* + passiva pré-resultativa se pode relacionar copulativamente com os verbos do tipo «pegar», enquanto a com *ter* + passiva pré-resultativa se mostra incompatível.

tivo-frequentativo a indicarem uma acção vista no seu *efectivo desenvolvimento*, entre o ponto de partida e o ponto de chegada:

(98) **Pegou e esteve a contar a história.*

(99) **Pegou e andou a procurar a filha.*

Em segundo lugar, são incompatíveis com esses verbos as perífrases aspectuais de valor iminencial, pois o traço ‘iminencialidade’ torna gratuito o traço ‘impulso’ que desencadeie a acção:

(100) **Peguei e estava para entrar na sala.*

(101) **M-am luat și am stat să intru în sală.*

No entanto, essa incompatibilidade não é alheia à função do auxiliar de aspecto *estar* — cujo correspondente no romeno é (*a*) *sta* —, pois enquanto *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca* (menos *a se pune*) são operadores dinâmicos, o auxiliar *estar* é um operador de *estatividade*. Julgamos que é esta a motivação principal da incompatibilidade. Se em vez de *estar* — (*a*) *sta* recorrermos a um auxiliar aspectual de valor iminencial não *estativo*, como é *ir* em português e (*a*) *da* (‘dar’) em romeno, as estruturas tornam-se gramaticais:

(102) *Peguei e ia a entrar na sala, mas a porta estava trancada.*

(103) *M-am luat și am dat să intru în sală, dar ușa era încuiată.*

4.3. Da análise acima desenvolvida e dos exemplos com que ilustrámos as estruturas paratácticas resulta já claramente que dois enunciados do tipo:

(104) *Cortou o mal pela raiz.*

(105) *A tăiat răul de la rădăcină.*

e

(106) *Pegou e cortou o mal pela raiz.*

(107) *S-a luat și a tăiat răul de la rădăcină,*

não são iguais do ponto de vista semântico e pragmático (para além da diferença sintáctica). Enquanto o primeiro enunciado veicula apenas a informação objectiva, o segundo carrega-se, simultaneamente, de uma *informação subjectiva*, que tem a ver com o *envolvimento/a implicação do actante no cumprimento da acção* e/ou com uma *avaliação por parte do locutor* dessa implicação⁶⁷. Na maioria dos casos não se trata de uma implicação não intencional, antes pelo contrário, de uma *implicação consciente, deliberada*. Portanto, devido aos verbos *pegar, agarrar — a (se) lua, a se apuca, a se pune* nessas estruturas está *presente um actante-agente*, que provoca *deliberadamente* um processo. Logo, tudo isto infirma a teoria da “expletividade” ou do uso “pleonástico” dos verbos em referência.

Do que acabámos de salientar, resulta que:

- a) as estruturas paratácticas são *estruturas pessoais*, cujo sujeito gramatical é um nome da classe dos ‘humanos’;
- b) não podem surgir senão *na voz activa* (já que os verbos *pegar, agarrar — a (se) lua, a se apuca, a se pune* projectam nelas o traço /+ *agentividade*/).

Para provar as duas características, basta imaginar os seguintes exemplos:

- a) (108) **Pegou/agarrou e anoiteceu/amanheceu/choveu...*
- (109) **Pegou/agarrou e saiu fumo em toda a casa.*
- (110) *(S-)a luat/s-a apucat și s-a înnoptat/s-a luminat de ziuă/a plouat...
- (111) *S-a luat/s-a apucat și a ieșit fum în toata casa.
- b) (112) *O Paulo pegou e arrumou os livros. # Os livros foram pegados e arrumados pelo Paulo.*
- (113) *Paul s-a luat și a aranjat cărțile. # Cărțile au fost luate și aranjate de Paul.*

(Os enunciado passivos são variantes dos enunciados: *O Paulo pegou nos livros e arrumou-os — Paul a luat cărțile și le-a aranjat*, e não variantes de *O Paulo pegou e arrumou os livros — Paul s-a luat și a aranjat cărțile*.)

⁶⁷ Ver *infra*, 4.6.

Os verbos ou as perífrases lexicais impessoais podem ocorrer nas estruturas paratáticas se utilizados/-as como pessoais, mudança que arrasta geralmente a passagem da intransitividade para a transitividade, sendo muitas vezes o nome em acusativo o assim chamado complemento interno⁶⁸. Tais situações encontram-se no romeno, na linguagem popular. O uso dos verbos como *a ploua* (‘chover’), *a ninge* (‘nevar’), *a tuna* (‘trovejar’) ou das perífrases como *a da o ploaie* (lit. ‘dar uma chuva’/‘chover’), *a da o ninsoare* (lit. ‘dar uma neve’/‘nevar’) nas estruturas paratáticas em foco justifica-se do ponto de vista da crença ou da mentalidade popular, que atribui a Deus ou a vários santos os fenómenos atmosféricos. Eis alguns exemplos:

- (114) *Și unde nu se pune și-i dă o ploaie ca aceea, de s-au umflat apele râurilor.* (lit.~‘E onde não se põe [= ‘pega’] e dá uma chuva como aquela, que transbordaram as águas dos rios.’)
- (115) *Și peste noapte ia și plouă o ploaie de-aia adevărată.* (lit. ‘E de noite pega e chove uma chuva daquela verdadeira.’)
- (116) *Și deodată se apucă și-i trage o ninsoare/și se pune pe nins, de nu te vedeai om cu om.* (lit. ‘E de súbito, pega e dá uma neve/põe-se a nevar, que não se via pessoa com pessoa.’)

4.4. Em estreita relação com a semântica lexical do segundo verbo da estrutura paratática, os verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* adquirem funções pragmáticas diferentes, que possibilitam a distinção entre dois funcionamentos/valores básicos:

- a) *valor deliberativo*;
- b) *valor não deliberativo*.

4.4.1. O **valor deliberativo** manifesta-se nas estruturas em que *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* se relacionam copulativamente com verbos que indicam *processos* (sobretudo processos *dinâmicos*) — ver-

⁶⁸ Em enunciados do tipo *Plouă o ploaie de primăvară* (‘Chove uma chuva de primavera’), o verbo *plouă* (‘chove’) é intransitivo e o nome *ploaie* (‘chuva’) é o seu sujeito interno. Nas estruturas paratáticas do tipo «pegar e + V₂», devido ao primeiro verbo (*pegar*, *agarrar* — *a se lua*, *a se apuca*, *a se pune*) está presente um actante-agente, responsável pela acção. A presença deste actante nota-se melhor nos enunciados em que ocorrem perífrases lexicais (designando fenómenos atmosféricos) que envolvem o verbo *a da* (‘dar’): *a da o ploaie* (lit. ‘dar uma chuva’), *a da o ninsoare* (lit. ‘dar uma neve’).

bos factitivos, de movimento, locativos, declarativos, etc. — ou *eventos* cujo sujeito sintáctico cumpre o papel de *agente*. Nessas estruturas, os verbos em foco exprimem *deliberação*, em estreita relação com o traço /+ *agentividade*/. Ou seja *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* instauram no discurso um *contexto intencional*. A hipótese de estes verbos se combinarem preferencialmente com verbos dinâmicos e agentivos acha a melhor confirmação nas perguntas do tipo *E ele pegou/agarrou e fez o quê?*, em que o *fazer* (+ pronome interrogativo) não é senão um substituto de um verbo dessa classe (um pro-verbo). Por exemplo:

- (117) — *E ele agarrou e fez o quê?*
 — *Agarrou e* | — *destruiu tudo.*
 | — *correu cinco quilómetros.*
 | — *escondeu o dinheiro numa gaveta.*
 | — *respondeu ao director que não recebia ordem*
 | — *de ninguém.*
 | — *entrou na sala.*

- (118) — *Şi el s-a apucat şi ce a făcut?*
 — *S-a apucat şi* | — *a distrus totul.*
 | — *a alergat cincii kilometri.*
 | — *a ascuns banii într-un sertar.*
 | — *i-a răspuns directorului că nu primea ordin*
 | — *de la nimeni.*
 | — *a intrat în sală.*

No enunciado interrogativo, na mesma posição é excluído um substituto dos verbos não agentivos e não dinâmicos:

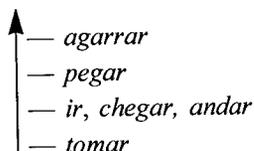
(119) **E tu agarraste e sofreste o quê?*

(120) **Şi tu te-ai luat şi ce ai păţit?.*

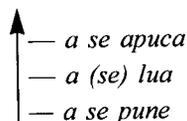
O uso de um tal substituto não é possível senão na ausência de *pegar/agarrar* — *a (se) lua/a se apuca/a se pune*, o que dá conta da incompatibilidade entre este e aquele.

A compatibilidade quase exclusiva com verbos que expressam processos dinâmicos (agentivos) deve-se ao facto de os verbos em foco serem eles próprios *verbos dinâmicos*. Apesar de estarem em parte esvaziados do sen-

tido lexical, eles guardam traços do dinamismo que lhes é característico enquanto verbos plenos. Dentro dessa classe de operadores dinâmicos, há, obviamente, uma certa graduação, no sentido do que uns têm um dinamismo mais forte do que outros. Em português, os extremos da escala são representados por *agarrar*⁶⁹ e *tomar*, enquanto *pegar* e os verbos de movimento — *ir*, *chegar* — se colocam numa posição intermédia:



Em romeno, aos extremos da escala situam-se *a se apuca* ('agarrar') e *a se pune* ('pôr-se'), tendo *a (se) lua* ('tomar', 'pegar') uma posição intermédia:



Ao compararmos os operadores das duas línguas, observamos que o português recorreu aos verbos caracterizados por um dinamismo mais forte do que o dos verbos romenos. Um verbo como pg. *tomar* ocorre bastante raramente nas estruturas paratáticas, enquanto o seu correspondente romeno, *a (se) lua*, parece ser o mais frequente. Também é relativamente frequente em romeno o verbo *a se pune* ('pôr-se'), que traduzimos, nas estruturas paratáticas, por 'pegar' sem ter o dinamismo deste. Por ser um verbo de muito fraco dinamismo semântico, *a se pune* não tem a mesma capacidade combinatória dos outros dois verbos romenos. Por exemplo, não pode, em princípio, ocorrer nas estruturas paratáticas com verbos de movimento. Diz-se:

⁶⁹ Chamamos a atenção sobre um pormenor relacionado com o semantismo de *agarrar* que sustenta a ideia do dinamismo forte deste verbo: em vários dicionários, alguns dos sinónimos que traduzem os seus valores semânticos — sinónimos entre os quais figuram *pegar* e *tomar* — aparecem acompanhados por advérbios ou perífrases adverbiais do tipo *fortemente*, *com violência*, *com força*, *muito*, *obstinadamente*. Ver, por exemplo, SILVA, A. de Morais — *Op. cit.*, vol. I: “*agarrar*¹ v.t. = ‘prender fortemente’, ‘tomar com violência’, ‘pegar com força’”; “*agarrar*² v. refl. = ‘conchegar-se muito’, ‘dedicar-se obstinadamente’, etc.”.

- (121) *S-a luat/s-a apucat și s-a dus/a alergat...* ('Pegou/agarrou e foi-se/correu...')

e não

- (122) **S-a pus și s-a dus/a plecat/a alergat...* (lit. 'Pus-se e foi-se/correu...')

4.4.2. O valor **não deliberativo** manifesta-se nas estruturas em que os verbos *pegar, agarrar – a (se) lua, a se apuca, a se pune* se relacionam com certos verbos (ou perifrases lexicais) *eventivos-ergativos* que expressam eventos *independentes do controlo, da vontade, da intencionalidade... do actante-sujeito gramatical*. A maioria destes verbos tem uma configuração *decausativa*, marcada com pronome pseudo-reflexo. Fazem parte da classe dos eventivos decausativos que podem ocorrer nas estruturas paratáticas em análise:

— verbos de sentimento — na maioria, verbos com dupla configuração semântica no sistema, causativa e decausativa, mas actualizados nas estruturas paratáticas como decausativos, tais como: pg. *apaixonar-se, irritar-se, enervar-se, entristecer-se, acalmar-se*, etc. — rom. *a se irita, a se enerva, a se întrista, a se calma*, etc.:

- (123) *Pegou e apaixonou-se como nem um louco pela Ana.*
- (124) *Pegou e irritou-se/enervou-se/entristeceu-se com a notícia que lhe dei.*
- (125) *S-a luat și s-a îndrăgostit ca un nebun de Ana.*
- (126) *S-a luat și s-a iritat/enervat/intristat cu vestea pe care i-am dat-o.*

— verbos eventivos que denotam mudanças sócio-económicas — tais como pg. *enriquecer-se*, rom. *a se îmbogăți* —, mudanças psíquicas — pg. *enloquecer, endoidecer*, rom. *a înnebuni* —, mudanças fisiológicas — pg. *adoecer, cair de cama, desmaiar, morrer*, rom. *a se îmbolnăvi, a cădea la pat, a leșina, a muri*:

- (127) *Que sorte! Pegou e enriqueceu-se de noite com a fortuna deixada por uma tia.*

- (128) *O coitado de Paulo pegou e enlouqueceu depois daquela tragédia.*
- (129) *Um dia antes da viagem a Paris, ele pega e adoece/cai de cama.*
- (130) *Ele pega e zás! morre de repente.*
- (131) *Ce noroc! S-a luat și s-a îmbogățit peste noapte cu averea lăsată de o mătușă.*
- (132) *Bietul Paul s-a luat și a înnebunit după acea tragedie.*
- (133) *Cu o zi înainte de călătoria la Paris, el (se) ia și se îmbolnăvește.*
- (134) *Se ia/se pune și hop!, moare pe nepusă masă.*

Para além dos verbos acima mencionados, relacionam-se copulativamente com *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* certos verbos eventivos que denotam ‘afecção física’, do tipo: pg. *bater com a cabeça/a testa, cortar-se (num dedo), ferir-se, torcer (um pé), quebrar (uma perna)*, etc. — rom. *a da cu capul/cu fruntea, a se tăia (la un deget), a se răni, a(-și) scrânti (glezna), a(-și) rupe (un picior)*, etc.:

- (135) *Peguei e* | — *torci-me o pé.*
 — *quebrei-me a perna.*
 — *bati com a cabeça num prego.*
 — *cortei-me num dedo.*

- (136) *M-am luat si* | — *mi-am scrântit glezna.*
 — *mi-am rupt piciorul.*
 — *am dat cu capul într-un cui.*
 — *m-am tăiat la un deget.*

A função de *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* é, nos casos mencionados, a de exprimir o *inesperado do evento* e o seu *carácter repentino e súbito*. Para além dessa função, estes verbos indicam, de um contexto para outro, a *admiração, o espanto, a irritação, o descontentamento, o lamento, a censura, a ironia...* do locutor.

Quanto ao actante-sujeito sintáctico, ele já não cumpre o papel de agente que reage deliberadamente, antes pelo contrário, é, em função do contexto:

- o *experienciador* e o *paciente* do evento como também o “*lugar*” em que o evento se repercute⁷⁰ (em enunciados do tipo (123)-(126));
- o *beneficiário* e o *falso agente* do evento (em enunciados do tipo (127), (131))
- o *paciente* e o *falso agente* do evento (em enunciados do tipo (128)-(130), (132)-(134))
- o *paciente* do evento na medida em que é o *agente involuntário* do mesmo (em enunciados do tipo (135)-(136)).

Ou seja, o actante-sujeito sintáctico surge — com a excepção dos casos em que é o beneficiário — como *entidade afectada*, sendo a causa ou a ‘fonte’ de afectação, se explícita, designada pelo actante-objecto sintáctico (“apaixonou-se *pela Ana*”), por um circunstancial de causa (“irritou-se/entristeceu-se/enervou-se *com a notícia*”) ou por um circunstancial de tempo (“enlouqueceu *depois daquela tragédia*”).

Apesar de o segundo verbo pertencer à classe dos não agentivos, nas estruturas paratácticas de valor não deliberativo está presente contudo a ideia de *agentividade*. Visto que ela é projectada pelo primeiro verbo (*pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune*, trata-se, desta vez, de uma *falsa, aparente ou involuntária agentividade*

Em estreita relação com este tipo de agentividade, surge nas estruturas paratácticas de valor não deliberativo uma restrição que não se verifica nas de valor deliberativo, isto é, os verbos *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* deixam de ser acompanhados pelos pronomes reflexivos (*em mim, ti, si...*). Se o pronome for actualizado, quer o segundo verbo passa a indicar um evento provocado voluntariamente, sendo o actante-sujeito gramatical o agente:

(137) *Peguei em mim e quebrei-me a perna para não ser recrutado.,*

quer o enunciado apresenta-se como mal formado:

(138) **Ele pega em si e zás!, morre de repente.*

⁷⁰ Ver FONSECA, Joaquim — *Aspectos centrais da semântica-sintaxe e pragmática dos predicados de sentimento*, in «Diacrítica», Braga, 1999, sobre os papéis semântico-funcionais que cumpre o actante-sujeito sintáctico dos predicados de sentimento.

Podemos agora avaliar que os pronomes reflexivos que acompanham, facultativamente, os verbos *pegar* e *agarrar* do português representam marcas (suplementares) do traço /+ deliberação/ projectado nas estruturas com verbos do processos dinâmicos e do envolvimento do actante-agente nestes processos. Com essa função, os pronomes em causa estão directamente relacionados com o primeiro valor básico dos verbos *pegar* e *agarrar*.

No romeno, no uso dos verbos *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* não se regista nenhuma mudança que esteja relacionada com um dos dois valores básicos. Ao contrário do português, há uma óbvia preferência para as formas pronominais, seja qual for a natureza semântica do segundo verbo. Se no caso do verbo *a (se) lua* o pronome reflexivo é facultativo (embora seja muito mais frequente a forma pronominal do que a não pronominal), no caso de *a se apuca*, *a se pune* (que são pronominais ou não pronominais) o pronome reflexivo acompanha quase sem excepção o verbo. A (quase) generalização, nas estruturas paratácticas em foco, das formas pronominais deve-se provavelmente ao facto de serem menos ambíguas do que as não pronominais ou de criar menos expectativas ao alocutário; pois uma forma não pronominal surge aos olhos do alocutário, num primeiro momento do acto receptivo, como transitiva, o que provoca logo a falsa expectativa da breve actualização de um complemento directo que preencha o “vazio” semântico do verbo em causa. Além de serem menos ambíguas, as formas pronominais dão melhor conta do envolvimento do actante no processo ou no evento.

4.5. Os valores pragmáticos dos verbos *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* causam mudanças na relação *tempo da enunciação* — *tempo do processo/do evento* projectada no discurso.

4.5.1. Uma dessas mudanças consiste no facto de *o tempo do processo/do evento nunca coincidir com o tempo da enunciação*. Isto não quer dizer que as estruturas paratácticas não aparecem no presente, mas que *o presente gramatical não é o presente efectivo*⁷¹. Ele aponta quer para uma *acção/evento passada/-o*, quer para uma *acção/evento futura/-o*, quer para uma *acção/evento iterativa/-o*. Por exemplo, nos enunciados:

⁷¹ Ver KENISTON, H. — *Art. cit.*, que observa que a construção paratáctica não pode estar no “presente próprio” e ainda menos no imperfeito. Ver também COSERIU, E. — *«Tomo y me voy»*, p. 121.

(139) *Estou a arrumar o quarto.*

(140) *Aranjez camera.*

a acção indicada pelos verbos (pg.) *arrumar* – (rom.) *a aranja* desenvolve-se no próprio momento da enunciação. Pelo contrário, nos enunciados:

(141) *Pego e arrumo o quarto.*

(142) *Mă iau și aranjez camera*

a acção indicada pelos mesmos verbos, que desta vez surgem numa estrutura paratáctica, há-de ser cumprida num momento posterior ao da enunciação. Se os mesmos enunciados ocorrerem num contexto narrativo, a acção aparece como já concluída, sendo o presente uma estratégia de actualizar o passado (o *presente narrativo*). Enfim, se imaginarmos estes enunciados como resposta à pergunta “Que costumás fazer quando estás irritada?”, a acção aparece como repetitiva.

4.5.2. Uma outra mudança regista-se no funcionamento do imperfeito e consiste na redução dos valores aspectuais possíveis deste tempo. Precisamente, enquanto um verbo actualizado no imperfeito pode expressar, para além do valor temporal específico (acção iniciada no passado e concluída ou ainda não concluída no momento da enunciação), o valor aspectual durativo (*Estava a chover – Plouă*) ou iterativo (*Comia, lia, dormia, nada mais — Mâncam, citeam, dormeam, nimic altceva*), uma estrutura paratáctica no imperfeito expressa uma acção passada exclusivamente *iterativa*. Generalizando, diremos que nessas estruturas o imperfeito é um *tempo da iteratividade no passado*. Exemplos:

(143) *Em tais momentos, pegava e oferecia-lhe ramos de flores.*

(144) *În astfel de momente, se apuca și-i oferea buchete de flori.*

A explicação dessa redução dos valores aspectuais está de novo relacionada com a função do auxiliar de exprimir um acto de vontade, de decisão, etc., visto como um *impulso*, que arrasta uma *mudança* no estado de coisas, aspecto incompatível com o valor durativo — e, por isso, indefinido — do imperfeito.

Ao contrário do que se verifica com os seus valores aspectuais, o imperfeito mantém nas estruturas paratácticas os valores modais. Por exemplo,

mantém o valor irreal que adquire, em ambas as línguas, nos contextos do tipo:

(145) — *O que fazias se ele te pedisse isto?*
— *Pegava e ia com ele.*

(146) — *Ce făceai dacă îți cerea asta?*
— *Mă luam și mă duceam cu el.*

Nota-se, no entanto, uma diferença de um contexto para outro quanto à possibilidade de o imperfeito ser substituído pelo condicional: enquanto no enunciado interrogativo esta substituição funciona perfeitamente (condicional composto no português – condicional composto no romeno):

(147) *O que terias feito se ele te pedisse isto?*

(148) *Ce-ai fi făcut dacă îți cerea asta?,*

no enunciado declarativo o uso do condicional em vez do imperfeito do indicativo torna esse enunciado quer mal formado (no português), quer pouco provável (no romeno):

(149) **Teria pegado e ido com ele.*

(150) (?)*M-aș fi luat și m-aș fi dus cu el.*

A exclusão ou a pouca acessibilidade do condicional deve-se a *pegar* — *a se lua*, pois na ausência destes verbos, à pergunta *O que terias feito se ele te pedisse isto?/Ce-ai fi făcut dacă îți cerea asta?* a resposta pode ser: *Teria ido com ele/M-aș fi dus cu el*. Por consequência, se o sistema (*la langue*) oferece ao locutor a liberdade de escolher entre o imperfeito do indicativo e o condicional para exprimir a irrealidade de uma acção, o discurso (*la parole*) impõe-lhe restrições: o uso dos dois mecanismos gramaticais depende da ocorrência vs. não ocorrência dos operadores do tipo *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune*. Estes verbos, enquanto verbos “concretos”, são perfeitamente compatíveis com o condicional:

(151) *Teria pegado no menino e...*

(152) *Aș fi luat copilul și...*

A incompatibilidade nasce, pois, dentro da estrutura paratáctica, entre o valor modal do condicional e o valor modalizador desses verbos. Em rela-

ção ao imperfeito do indicativo, a irrealidade da acção surge mais forte com o condicional, o que está em total desacordo com o contexto intencional criado pelo primeiro verbo da estrutura. O imperfeito, por ser um tempo do indicativo, não deixa exprimir, para além do valor (modal) irreal adquirido no contexto, o valor próprio do indicativo, isto é, o valor de certeza. Num enunciado do tipo:

(153) *Pegava e ia com ele.*

o imperfeito veicula, pois, duas informações modais: a suposição da ocorrência da acção e a certeza do locutor de ter cumprido essa acção na hipótese de ela ter surgido. É esta segunda informação modal que está em sintonia com o contexto intencional criado por *pegar, agarrar* etc.

4.6. A análise desenvolvida até este ponto, permite-nos pôr em destaque uma outra função dos verbos *pegar, agarrar* — *a (se) lua, a se apuca, a se pune* nas estruturas paratáticas: eles representam operadores/mecanismos através dos quais está explicitamente inscrita no discurso a *voz do locutor*. Qualquer que seja a pessoa gramatical das estruturas paratáticas, nos enunciados em que elas ocorrem encontra-se sempre projectada uma *avaliação por parte do locutor da atitude ou do comportamento do actante perante o processo/o evento* designado pelo segundo verbo. Afinal é sempre o locutor quem considera o processo/o evento como ‘inesperado’, ‘repentino’, ‘realizado decididamente’, etc., e exprime a sua atitude — espanto, irritação, etc. — em relação à maneira como esse foi realizado.

4.6.1. Nos enunciados na primeira pessoa, essa avaliação não é independente de um certo *trabalho de figuração*, ou seja da imagem que o locutor procura/cuida levar aos olhos do seu alocutário. Porque a acção surge muitas vezes como um obstáculo ou como algo de pouca acessibilidade, o locutor no papel do actante-agente, ao efectivá-la, adquire qualidades de “herói”. De modo que estimula a admiração do alocutário e se coloca numa posição superior.

Para uma imagem positiva podem estar orientados também certos enunciados em que o locutor desempenha o papel de experienciador e paciente de um evento inesperado. Por exemplo, ao dizer:

(154) *Naquela noite conheci a Marta. E peguei e apaixonei-me como nem um louco,*

o locutor não procura estimular a compaixão do alocutário, mas sim a admiração, o espanto, a curiosidade. A reacção verbal com a qual conta é do tipo: *Não me diga!*, perseguida por elementos-estímulo: *E?... Conta lá!* Geralmente, esta imagem de “herói” surge quando se trata de um evento contemplado de uma certa distância temporal.

O locutor coloca-se, pelo contrário, na posição de “vítima” que estimula a compaixão do outro no caso de um evento recente, cujas consequências, concretas, se prolongam no momento da enunciação, como em:

- (155) — *O que te aconteceu?*
— *Peguei e torci-me o pé.*

4.6.2. Nos enunciados na segunda pessoa, o uso dos verbos *pegar*, *agarrar* – *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* reflete, antes de mais nada, a visão do locutor sobre o modo como o alocutário-actante devia ou deverá cumprir uma acção. Estes enunciados na segunda pessoa veiculam geralmente *actos ilocutórios directivos com função fortemente constrictiva*, que exclui qualquer estratégia de negociação por parte do alocutário. Em princípio, este não tem alternativa e obedece ao pedido do locutor. Por exemplo:

- (156) “— Que andas tu aí a fazer, ó gigante?
Ele respondeu:
— Eu ando aqui a arrancar estes pinheiros.
O João Peludo agarrou na bengala e arrasou logo o pinhal de uma vez.
Depois disse-lhe:
— Agora já não tens que fazer, pega em ti e vem comigo, que eu pago-te a soldada.”
(*Contos*, 237)

Para além dos actos ilocutórios directivos, os enunciados na segunda pessoa podem veicular também o acto ilocutório de *censura*, se os verbos da estrutura paratáctica estiverem no conjuntivo imperfeito ou mais que perfeito no português⁷² ou no conjuntivo perfeito no romeno:

⁷² Ver FONSECA, Fernanda Irene — *Subjonctif et Impératif en Portugais. Une contribution à l'étude de la configuration linguistique du SOUHAIT, de l'ORDRE, du REGRET et du REPROCHE*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, 1984, n.º 1. Ver também FONSECA, Joaquim — *Pragmática dos enunciados vazados nas sequências 'p!' e 'q' e 'p! ou q'*, in FONSECA, J. — *Op. cit.*, pp. 149-194, e nomeadamente pp. 169-175.

- (157) *Pegasses e jogasses até ao fim!*
 (158) *Tivesses pegado e jogado até ao fim!*
 (159) *Să te fi luat și să fi făcut ce fi-am spus!*

4.6.3. Apesar de não faltarem os exemplos da chamada “linguagem indexical”, em que quer o locutor, quer o alocutário desempenham o papel de actante, são do *discurso narrativo* que as estruturas paratáticas são específicas. Elas fazem parte do conjunto de *estratégias narrativas* de que se serve o locutor para despertar ou estimular o interesse do alocutário (muitas vezes ouvinte) e manter viva a sua atenção. Não por acaso, tais estruturas têm uma maior frequência, tanto no português como no romeno, na literatura fantástica popular, cujos principais destinatários são as crianças. Nos contos, elas ocorrem com uma certa regularidade com respeito aos actos da *personagem positiva*, nomeadamente quando encontradas em *situação-limite*.

4.7. O funcionamento dos verbos em foco nas estruturas paratáticas não é alheio a uma certa estratégia que tem a ver com a *dinâmica interlocutiva*, com a *alternância das vozes* no discurso. Citamos, nesse sentido, um fragmento de um conto (do qual seleccionámos o exemplo (6)), em que o uso do verbo *ir* em relação copulativa com um verbo declarativo é uma estratégia a que recorre o locutor-narrador para dar conta da alternância de voz/vez na interacção dialógica:

- (160) “Era ùa bez um galego e foi à missa e depois bêũ da missa e procuroul’a mulher o que dixerá o crego na egreja e **foi** o galego e **dixo**-le qué toda a mulher que quisesse a outro hóme qu habia de lubar ùa mulida [de jungir os bois] prà igreja, senão que perdieim-nos bens, e depois **foi** êla e **dixo**-le que não, que nũ queria a outro. **Foi** o hóme e **tornou a ênteimar**, e **foi** êla e **dixo**-le assim:

— Pelo sim e pelo não lubarás a mulida do bôĩ pequêno.”

(*Contos e Lendas*, 51).

5. Conclusões

Da análise acima desenvolvida, resulta que:

1. em português e romeno, os verbos do tipo «pegar» nas estruturas paratáticas «pegar e + V₂» sofrem um processo de abstractização semântica em sintonia com um outro de reflexivização;
2. apesar da substituição do sentido concreto por um sentido abstracto, estes verbos não se tornam meros instrumentos gramaticais/auxiliares – e, conseqüentemente, as estruturas em que ocorrem não são estruturas gramaticalizadas/perífrases; eles revelam uma óbvia autonomia em relação ao segundo verbo, que se reflecte ao nível morfemático, sintáctico, semântico e se justifica também do ponto de vista pragmático;
3. em relação com o semantismo do segundo verbo da estrutura paratáctica, *pegar*, *agarrar* — *a (se) lua*, *a se apuca*, *a se pune* apresentam dois valores básicos: valor deliberativo e valor não deliberativo;
4. estes verbos dão conta, por um lado, da atitude e da implicação do actante na acção/no evento e, por outro lado, da avaliação por parte do locutor dessa atitude/implicação.

O facto de duas línguas românicas afastadas geograficamente apresentarem múltiplas concordâncias no funcionamento morfosintáctico e semântico-pragmático dos verbos e das estruturas em foco leva-nos à conclusão de que a situação é semelhante nas outras línguas românicas (no espanhol, catalão, italiano, sardo, retoromano).

Aurélia Merlan *

* Aurélia Merlan é professora da Universidade “Alexandru Ioan Cuza” de Iasi, Roménia, onde realizou, em 1998, o doutoramento em Linguística. Frequentou, como bolseira do Instituto Camões, entre 1996 e 1997, na Faculdade de Letras do Porto o “Curso de Especialização «Diploma Universitário de Formação de Professores de Português — Língua Estrangeira»”. Realizou ainda nesta Faculdade, também como bolseira do Instituto Camões, trabalho de investigação no âmbito da Linguística Românica.

TRABALHOS
DE ALUNOS

GÉRARD GENETTE: A ESCRITA DE FIGURES IV

Há teóricos da literatura que, além de teses e antíteses, nos oferecem todo um imaginário pessoal — de tal forma que os actos de ler e pensar o texto literário ficam alterados. Gérard Genette é um destes teorizadores míticos, capaz de desenvolver, ao longo de três décadas de escritos, um estilo inconfundível. A obra de Genette, dotada de extrema clareza, de perspicácia, não raro de humor, tem ainda a qualidade de inventar sempre perspectivas inovadoras, mesmo quando retorna a temas já uma ou outra vezes versados (Proust é uma presença constantemente revisitada mas sempre por caminhos diferentes). Ultrapassada a dezena de obras publicadas, Genette continua a surpreender-nos, estendendo as suas análises à pintura e, embora em menor escala, à música erudita e ao jazz.

Por todas estas razões, merece atenção o surgimento, em Março deste ano, de *Figures IV*, editado pela Seuil. Trata-se, como as demais *Figures* de 1966, 1969 e 1972, de uma colectânea de textos com datas, origens, motivações e temas muito diversos. O mais antigo é de 1961, o mais recente, de 1997. O livro funciona como uma ilustração bastante completa do percurso genettiano. De resto, vários estudos se relacionam temática e metodologicamente com as suas diversas obras, à guisa de *post-scriptum* aos textos publicados. Por outro lado, o primeiro estudo, “Du texte à l’oeuvre”, é uma reflexão do autor sobre as constantes e as variáveis do seu próprio pensamento, uma explicação do encadeamento lógico entre as suas obras, ou ainda um “exercice d’autodiction pré-posthume” (p. 7)... Nietzsche diria, mas com um misticismo amargo que não se encontra aqui, “*Ecce Homo*”.

Mas afinal poderemos pensar este livro em termos de unidade ou dispersão? Este problema é recorrente em *Figures IV*, seja porque o próprio autor lembra, ao relacionar os seus estudos, “l’illusion rationalisante qui souvent nous pousse à imposer une unité factice à toutes choses assemblées par

le hasard qui nous gouverne” (p. 7), seja quando procura, em *Fêtes Galantes*, o elemento comum a todos os poemas e a lógica do seu encadeamento. Ora, da mesma forma que em Verlaine se trata menos de um “recueil” de poesia do que de uma “suite” poética (p. 182), no sentido do género musical, também em *Figures IV* encontramos “la complémentarité dans la diversité” (p. 174) ou a diversidade dos ensaios na complementaridade do pensamento.

Não existe aqui um fio condutor exclusivo. Ora esta heterogeneidade tem uma riqueza em si mesma, e nada está mais longe do pensamento de Genette do que a subordinação a um único eixo de pensamento necessário. De resto, está implícito em *Figures IV* que a preocupação com a homogeneização temática e estilística em literatura e no ensaio provém menos de uma escolha livre do que da subordinação a um mito (religioso? clássico? positivista?) da Unidade e da Coesão. Um dos méritos deste livro é a crítica a esta mitologia, segundo a qual “l’unité thématique est généralement tenue pour une valeur positive” (p. 173).

Gostaria contudo de encontrar alguns *topoi* de estudo constantes ao longo de *Figures IV*, unindo o que é por natureza diverso.

Um percurso em quatro sequências

Em primeiro lugar, são reconhecíveis nesta série de estudos quatro abordagens teóricas distintas, que se relacionam entre si de maneira motivada. Sobre as três primeiras escreve Genette, em “Du texte à l’oeuvre” (pp. 7-45). A uma primeira filiação em estudos de crítica literária imanentista (o que é, como é construído *este* texto), seguiu-se a descoberta da poética de índole estruturalista (*como é feito* o texto *em geral*). Mais recente é a tentativa de abarcar uma teoria geral da arte (*como é feito* o texto literário, o texto pictórico, o texto musical). Gostaria de salientar uma quarta abordagem, recente, mais ou menos contemporânea da terceira, dirigida para a observação da pragmática e da psicologia da recepção (*como é que* uma sociedade, um grupo, um leitor *reconhecem, legitimam* a obra de arte). Um relevo especial é agora dado à subjectividade do receptor da obra de arte e aos mecanismos psíquicos e sócio-culturais que subjazem à definição da arte. Um exemplo marcante em *Figures IV* é o estudo da superioridade sentida por quem não gosta de determinada obra sobre quem gosta. Dito de outra forma, é mais difícil defender a apreciação positiva do que a negativa. Porque se subentende que quem aprecia a obra é *naïf*, em comparação com o sujeito

que não aprecia, mais exigente. De resto, aceita-se que este último terá começado por admitir as razões de mérito artístico da obra, que seguidamente contesta e desvaloriza, até formar o seu juízo negativo; enquanto o apreciador *apenas* conheceria aquelas primeiras razões de simpatia. Na dialéctica deste diferendo, a relação estética está próxima da relação axiológica e de esquemas psicológicos que ultrapassam largamente o campo da discussão sobre estética. Assim, a formação de juízos sobre a arte pode ser estudada à luz dos conhecimentos da psicologia em geral. Genette assume a passagem de uma questão essencialista sobre a definição teórica de literatura para um questionar das condições sociais, culturais, psicológicas em que se reconhece um dado objecto como literatura; em termos goodmanianos, efectua a viragem da questão “*what is art?*” para “*when is art?*” Mas isto não significa que a literatura se torne um objecto indefinível ou arbitrário. Implica antes que a constituição de determinado conceito de literatura num dado sistema histórico-social depende tanto de uma definição formal e instituída como da avaliação pessoal e afectiva do receptor.

Genette esclarece assim teses já desenvolvidas desde *Fiction et Diction* (1991). À definição essencialista de Jakobson da literariedade (como se sabe, a literariedade seria “aquilo que faz do texto um texto literário”; e se esta definição, inexcelsivelmente clara, se revela útil para teorizar sobre a literatura, é igualmente verdade que Jakobson não chega a explicar em 1919 *o que é aquilo que faz dum texto um texto literário...*), Genette responde com a teoria de dois regimes de avaliação do texto. Um, constitutivo, implica que é literário todo o texto que obedece às exigências de uma poética ou um juízo instituídos (exemplos já clássicos: um soneto, uma tragédia, embora medíocres, não deixam de ser textos literários). A esta compreensão da literatura correspondem poéticas constitutivas, como, por exemplo, a de Käte Hamburger, estudada em *Figures IV*. Para esta autora é literário todo o texto em que a língua sirva “soit à constituer de toutes pièces des réalités fictives, et, très spécifiquement, des personnages fonctionnant non comme objets d’énoncés, mais comme sujets doués d’autonomie (c’est le cas de la fiction narrative ou dramatique), soit à produire des énoncés de réalité dont la fonction n’est pas de communiquer, mais de constituer une expérience vécue inséparable de son énonciation, et dont l’origine reste essentiellement indécidable, c’est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire): c’est le cas de la poésie lyrique.” (p. 327); os demais textos são excluídos do campo da literatura. O outro regime, condicional, refere-se à avaliação subjectiva / afectiva que o leitor estabelece com

os textos; neste caso, é literatura aquele texto que *me agrada*. Parece-me que seria esclarecedor relacionar esta sistematização por regimes com a dicotomia, estabelecida em “Quelles valeurs esthétiques?”, entre julgamentos de valor livres ou autónomos (não subordinados a normas de apreciação exteriores), por um lado, e heterónomos (subordinados), por outro (*Figures IV*, p. 66).

Entre aqueles dois regimes, Genette não estabelece nenhuma hierarquia de valor — nem, de resto, entre quaisquer géneros literários (pp. 28-29). Apenas exige uma exactidão que a teoria da literatura nem sempre respeita, confundindo critérios de ordens diferentes e juízos condicionais com constitutivos: “notre définition implicite de littérature est boiteuse, c’est-à-dire incohérente, puisque elle englobe à la fois des genres, comme la tragédie ou le roman, où la littérarité est indépendante de toute évaluation, et d’autres, comme l’essai, l’Histoire ou l’autobiographie, où elle en dépend presque entièrement.” (p. 333). Genette preserva assim o essencialismo e o relativismo ao mesmo tempo: estabelece uma dupla ontologia da literatura.

Não nos devemos admirar se parece que a tónica recai sobre o regime condicional: na verdade, a tradição ocidental é rica em poéticas fechadas (constitutivas), que não permitem ao receptor a liberdade de intervir na constituição da literatura. Este é o modelo horaciano, que apenas no século XX de um Borges e de um Barthes se vê seriamente questionado. O critério condicional (que parece esquecido na definição de literariedade por Jakobson em 1919, e na de função poética em 1963) legitima que cada receptor *crie* uma literatura diferente (permitam-se-me mais estas sugestões borgesianas...), sendo que nenhuma sistematização ou poética instituída, temática ou remática, pode anular a avaliação condicional: como sabemos, *de coloribus et gustibus, non disputandum...*

Ora o gosto está também dependente do objecto atencional: o objecto em avaliação não é sempre igual, embora o objecto material em si mesmo não mude. De facto, o receptor cria objectos atencionais diferentes ao fazer uma leitura “selvagem” da *Gioconda*, quando compara a técnica do quadro com a de outros mestres italianos quinhentistas, ou depois de ler *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, de Freud. Mas a avaliação que faz de um quadro também é diferente em momentos diferentes da sua vida, conforme as experiências, a educação, a cultura que o forma. O reconhecimento de qualidades literárias num texto varia igualmente conforme a idiossincrasia do receptor, a opinião pública (moda, críticas, etc.), as explicações que lhe dá um outro receptor sobre a mesma obra... Neste caso, deter-

minado objecto apreciado pode perder a sua qualidade estética quando visto “por outro prisma” (embora não deixe por isso de ser arte, se se enquadra nos padrões da poética constitutiva). Dou um exemplo caro a Genette (e estudado por Rorty no sentido que aqui nos interessa): o jovem Marcel que acaba por negar a qualidade estética (e espiritual, aristocrática, humana...) aos seus ídolos nos domínios da arte, no momento em que decide escrever o seu próprio livro, a *Recherche*. Aqui, o objecto atencional sofre uma metamorfose extrema e as obras perdem o seu valor estético que o juízo (de regime condicional) de Marcel lhes atribuía. Assim, Genette escolhe um muito amplo objecto de estudo: tudo o que se passa na receptor, desde a imposição, mais ou menos marcante, de um cânone social da literatura, até à defesa de um juízo estético afectivo e pessoal.

Contudo, penso que os dois critérios de avaliação do texto literário são mais antagónicos do que cooperantes. De resto, o regime constitutivo beneficia de um prestígio (confirmado por instituições: a escola, os prémios, a história oficial da literatura...) que falta ao condicional, instaurando-se um desequilíbrio. Ora, o texto que não se enquadra nas exigências da poética constitutiva instituída pode ser resgatado por uma recepção subjectiva positiva. Um exemplo: é possível dizer sobre um estudo de História que “não parece literatura (viola a exigência de ficção imposta pela muito constitutiva *Poética* de Aristóteles), mas eu *gosto*, logo reconheço-lhe qualidades estéticas, literárias, e enfim considero-o literatura”. O contrário, contudo, é um paradoxo dificilmente defensável: dizer da *Odisseia* que “é (considerada) literatura e obedece aos cânones tradicionais, mas eu não *gosto*, logo não é literatura” não faz sentido (lembre-se *Fiction et Diction*, p. 30). Na verdade, o regime constitutivo está defendido à partida, quanto mais não seja, por uma tradição tácita. O condicional deve defender a sua autonomia de cada vez que é afirmado.

Genette apenas esboça esta dialéctica entre os dois regimes que, a meu ver, é decisiva na evolução histórica do conceito de literatura. Sobre a possibilidade de o indivíduo valorizar o seu julgamento estético pessoal e dar prestígio à afirmação do seu gosto, Genette escreve em *Figures IV* que “le jugement esthétique est un jugement de valeur qui se prend pour un jugement de réalité, c’est-à-dire un jugement de réalité subjective (“J’aime cette fleur”) qui s’exprime en jugement de réalité objective: “Cette fleur est belle.” (p. 71). Trata-se, como lembra Genette, daquilo a que Kant chamou “preensão à universalidade”. Se aqui está exposto o núcleo da cisão entre a avaliação pessoal e relativa, por um lado, e, por outro, a constituição de um

paradigma de estética geral, depressa a capacidade de constituição de uma literatura condicional pelo *individuo* é esquecida, em benefício do estudo da oposição entre *grupos* com avaliações estéticas diferentes. Genette cunha, a este propósito, o termo de sociossincrasia (p. 145) para se referir a uma avaliação estética, ou melhor, uma definição condicional de literatura assumida por um grupo ou um país (e como tal capaz de se integrar num novo conceito de literatura constitutiva *ad hoc*). Esta perspectiva é importante, mas fica talvez por esclarecer qual a importância da iniciativa do indivíduo e do grupo ao criarem, *a partir de* uma consideração *condicional* da literatura, um *novo paradigma* constitutivo. Quando, por exemplo, se entende a correspondência de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa como literária, esta avaliação condicional luta contra a avaliação constitutiva instituída que exclui a epistolografia do campo da literatura, dado um alegado carácter utilitário e essencialmente comunicativo daquele género (neste caso, seriam Kant, com a teoria do carácter desinteressado da arte, e Jakobson, com a tese do primado da função poética no texto literário, que impedem o reconhecimento da literariedade na carta). Mas a história do conceito de literatura mostra como inúmeras formas têm sido consideradas literárias em regime condicional *antes de* devirem literárias em regimes constitutivos: é o caso da correspondência.

Por estas razões, não me parece destituído de sentido entender toda a evolução (desde já me dispenso de definir aqui um tal conceito) da literatura como a defesa de determinadas leituras condicionais *contra* certas leituras constitutivas instituídas. Quando Genette apresenta os dois critérios paralelamente e sem mostrar se é possível um anteceder o outro, ganha em clareza estruturalista e perde em interpretação histórica.

Da arte e das artes

Outro traço característico deste livro é a diversidade de objectos artísticos considerados: a literatura, a pintura, a música. E Genette revela mais uma vez extrema perspicácia. Leia-se, por exemplo, o aliciante “Les deux abstractions” (pp. 297-318), onde defende que a pintura abstracta geométrica é figurativa, uma vez que a ela subjaz um princípio clássico de figurabilidade: a única diferença é que aqui se representam figuras geométricas em vez de paisagens, figuras humanas, rostos. Ora Kandinsky denota as figuras, enquanto Pollock, símbolo aqui da “segunda” abstracção, exemplifica os meios, recusando toda a representação (p. 308). Talvez se pudesse pen-

sar a diferença entre estas duas abstracções (denotação *versus* exemplificação) em termos de entropia das figuras. Pois parece-me defensável que uma obra de Pollock, graças aos métodos da *action painting*, à carga de aleatório assumida, à recusa de uso de meios tradicionais de pintura (rejeitar o cavalete é decisivo...), consegue uma figuração mais entrópica do que a de Kandinsky. O desafio (tenho consciência de que se trata de uma utopia irrealizável) seria então definir o grau na relação entre entropia e ordem a partir do qual passamos de uma abstracção figurativa (denotativa) para não figurativa (exemplificativa). Neste sentido, Genette analisa quadros que não pertencem a nenhum dos dois extremos, gerando uma ambiguidade que os respectivos títulos acentuam. Por outro lado, não sei se é possível entender Pollock como não representativo: ao contrário do que propõe Genette, acho tão fácil “compor” na realidade aquilo que vemos numa tela de Kandinsky como o que vemos numa de Pollock. (Terceira objecção, também fantasista: podemos imaginar, esquecendo a intervenção do aleatório na *action painting*, que Pollock representa na tela, com um rigor extremo, determinadas figuras (ou traços, ou manchas...) que visualiza mentalmente. Neste caso, que Genette não admite, a “segunda” abstracção seria tão representativa e rigorosa como a “primeira”).

Muito interessantes são também os estudos deste livro dedicados a influências exercidas por um objecto artístico sobre outro de ordem diferente, “comme si tous les arts éprouvaient plus ou moins cette nostalgie ou utopie trans-artistique qui parfois les pousse à s’emprunter et à s’imiter réciproquement, en oubliant (ou pour oublier) leurs spécificités respectives, à nier l’hétéroénéité de leurs moyens au nom d’une peut-être illusoire convergence de leurs fins.” (p. 117). Neste sentido, *Figures IV* funciona também como *post-scriptum* a *Palimpsestes* (1982) e à teoria da intertextualidade de Julia Kristeva. Mas a intertextualidade de que se trata aqui dá-se entre artes diferentes. Leia-se, por exemplo, a tese de que a descrição stendhaliana recorre a processos pictóricos e sobretudo musicais (pp. 161-162). Ou, noutra dimensão, veja-se como uma mesma técnica de composição é analisada por Genette em várias artes distintas: é o caso da repetição / variação, processo trabalhadíssimo na música (cf. as referências muito claras às *Variações Goldberg* e às *Variações Eroica*) e desenvolvido na literatura (o *nouveau roman*, dimensão musical do romance). Genette parece procurar assim algo como uma teoria geral das artes.

Outro exemplo é “Romances sans paroles” (pp. 109-118), em que se procura estudar a relação entre a obra musical e o seu título. Genette siste-

matiza notavelmente esta relação, fazendo uso de um leque alargado de referências em que a música se refere a uma obra literária através do micro-texto que é o seu título (exemplo entre muitos: o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, sobre o celeberrimo poema de Mallarmé). Todavia, surgem-me algumas dúvidas quando afirma que o título da peça musical muitas vezes sugere uma obra literária que na verdade não existe: “la présence d'un titre thématique suffit à suggérer l'existence d'un texte qui serait l'équivalent littéraire de l'oeuvre musicale ainsi désignée. (...) Ce texte n'existe pas, mais le titre nous suggère qu'il pourrait exister” (p. 112). Por um lado, por que remeteria a música para uma obra literária, e não para outras formas de arte (um quadro, uma escultura) ou de experiência (um sonho)? Por que seriam *Ce qu'a vu le vent d'ouest* ou *La cathédrale engloutie*, de Debussy, mais depressa poemas (p. 112) do que quadros? Por outro lado, até que ponto seria esta capacidade de sugestão de outras obras uma propriedade exclusiva da música? É legítimo procurar, dado um determinado quadro, uma hipotética obra literária “sugerida” pelo seu título? Genette parece tomar como princípio que o título é um micro-texto que resume um macro-texto literário. Talvez dos títulos apenas se possa dizer, não que eles se referem a algo exterior, mas que são um texto completo e autónomo, cuja função se esgota neles e na relação com o quadro designado.

Grandes ausentes deste grupo de ensaios são a ópera, o *happening*, formas de arte onde a relação entre música, literatura, dança, pintura se revelam mais complexas. O mito wagneriano de um “arte total” poderia ser bom ponto de partida para o estudo da relação entre as artes, e, *a fortiori?*, do conceito de arte.

Uma mitologia

Por fim, resta lembrar a própria idiosincrasia genettiana como elemento unificador do livro. É que os andamentos de uma *suite* têm também em comum o facto de serem escritos pelo mesmo autor (não conheço nenhum exemplo de *suite* cuja sarabanda seja de um autor, a gavota de outro, a giga de um terceiro...), que deixa algo da sua subjectividade no texto.

Isto significa, em primeiro lugar, que todos os textos são eminentemente autobiográficos, porque nascidos na subjectividade inalienável do autor. Mas *Figures IV* é ainda *declaradamente* autobiográfico. Genette apresenta-se a si mesmo, enquadra-se na (ou demarca-se da) panorâmica da poé-

tica francesa na segunda metade deste século, relata encontros e conversas com Barthes.

Mas a presença da subjectividade do autor encontra-se de forma mais subtil na escolha do seu *corpus* de análise. Penso que um autor se define (também) por aquilo que decide estudar; no caso de Genette, os objectos de estudo parecem coincidir com os objectos de predilecção pessoal. O exemplo mais óbvio é a presença insistente de Proust (e não só como autor da *Recherche*, mas também do *Contre Sainte-Beuve*, dos *Pastiches*, do *Jean Santeuil...*), inaugurada em *Figures I* (1966), marcadíssima em *Figures III* (1972), dispersa em toda a obra e regressando ainda em *Figures IV*. Aqui é preciso lembrar, não só as conclusões dos estudos de Genette, mas também a relação implícita estabelecida, afectivamente, com a obra. Em *Figures IV*, é assinalável ainda o efeito de atracção que a actividade de escritor provoca no ensaísta: quem ler “Trois traitements de textes” (pp. 347-355) sentirá quanto o estudioso se sente fascinado pelo momento de génese da obra. Transforma-se o amator na cousa amada, / por virtude do muito imaginar...

Mas não há só paixão pela arte; também um implícito fascínio pelo ensaio em si mesmo. Leia-se o ensaio sobre uma referência que Marcel faz, na *Recherche*, a “Un de mes écrivains préférés” (pp. 283-296), sem desfazer o anonimato do seu ídolo (Riffaterre supõe que seja Virgílio; Genette analisa as possibilidades de serem Balzac, Flaubert, Ruskin ou Bergotte). O ensaio revela-se investigação de um enigma, comparando textos e autores, recuando até à génese das primeiras versões do texto. Outro exemplo, também proustiano: a investigação das razões por que Proust elimina um texto, primitivamente pensado como *incipit* de *Un Amour de Swann* (“Matière de Venise”, pp. 251-262). Mais uma vez o cotejo de versões de revela alicianete.

Penso que não abuso dando como certas estas paixões apenas implícitas no texto. Ora, assumir a paixão da leitura no interior de ensaios não é o menos importante da teoria literária. Talvez seja o ponto de chegada. Este partilha de interesses, esta criação de uma mitologia própria são um dos atractivos de ler Genette. De resto, as paixões por uma obra, por uma cidade (leia-se, no último ensaio, a admiração por Veneza, se subsiste ainda alguma dúvida) não são separáveis das teses deste livro, onde a presença de razões afectivas e, como tal, subjectivas, no contacto com a arte, se revela uma ideia constante. Genette-enquanto-ensaísta estuda também Genette-enquanto-receptor. *Figures IV* reclama a fulcralidade da presença daquele que frui.

São opções que parecem nada interessar à ciência *stricto sensu*, mas fazem parte do melhor deste livro: convidam, não só à análise, mas ao gosto; partilham, identificam. Dilatam uma simpatia (no sentido mais grego da palavra, *sympátheia*, afinidade, atracção crescente entre nós, leitores, e o objecto da nossa fruição). Porque Genette ensina a pensar a literatura como não a pensaríamos sem ele. Por esta razão, a publicação de *Figures IV* é também um momento de festa.

*Pedro Eiras **

* Aluno de doutoramento em Literatura Portuguesa.

HEMINGWAY E BIRON: UM PERCURSO DONJUANESCO EM *THE SUN ALSO RISES**

A 19 de Abril de 1824 morria, na Grécia, o poeta inglês George Gordon Byron, deixando inacabada aquela que é, segundo a opinião generalizada dos estudiosos, a sua obra mais significativa, *Don Juan*. Em Outubro de 1926 publicou Ernest Hemingway *The Sun Also Rises*, mais tarde editado em Inglaterra com o título *Fiesta*. Hemingway terá iniciado a escrita deste seu primeiro romance em Julho do ano anterior¹. Verifica-se, pois, uma relativa proximidade entre esta data e o centenário da morte de Byron.

A hipótese de que essa proximidade tenha um significado mais do que circunstancial merece ser considerada, na medida em que *Don Juan* e *The Sun Also Rises* têm em comum uma série de aspectos temáticos que tornam interessante o confronto das duas obras. É nosso objectivo presente efectuar esse confronto, identificando os pontos de contacto e examinando as modulações estruturais introduzidas pelo ficcionista norte-americano na matéria mítico-temática de *Don Juan*. Não nos encontramos na posse de elementos que confirmem a conjectura de que Hemingway leu, por alturas do germinar do romance, aquela obra do poeta oitocentista, que a releu ou que foi levado pela ocorrência da referida efeméride a recordar-se do seu conteúdo, mas, à

* Versão revista de trabalho elaborado em 1993 no âmbito de um seminário de Literatura Norte-Americana do curso de mestrado em Estudos Anglo-Americanos da FLUP, frequentado pelo autor na qualidade de bolseiro da JNICT. Agradeço ao Professor Doutor Carlos Azevedo as pertinentes sugestões e os seus comentários críticos enriquecedores do trabalho.

¹ Cf. BALASSI, William – *The Writing of the Manuscript of The Sun Also Rises, with a Chart of Its Session-by-Session Development*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 73.

falta de tal prova decisiva, cremos que ressaltará do que se segue a plausibilidade dessa leitura.

* * *

Lady Brett Ashley, com a sua voracidade passional e o seu envolvimento numa sucessão intérmina de relações esporádicas, fornece o ponto de partida inevitável para este projecto. Brett pode bem ser encarada como uma reescrita da demanda donjuanesca no feminino. Sedutora inveterada, o seu percurso compõe-se de jogos de conquista infinitamente repetidos, um conjunto de estratégias e processos que se diluem na própria recorrência. O ciclo dos amantes, o ciclo das festas e o ciclo dos casamentos tudo reduzem à igual medida do efémero, um efémero que nem trágico chega a ser porque não merece mais do que um sentimento de indiferença e até de desdém ².

De modo análogo, o fidalgo Don Juan demonstra uma notável propensão para esquecer as amantes passadas sempre que surge uma nova e apetecível pretendente. A meio do idílio com Haidée, questiona-se o narrador do poema, sempre pronto a salientar a pureza de sentimentos do protagonista:

But Juan, had he quite forgotten Julia?
And should he have forgotten her so soon?
I can't but say it seems to me most truly a
Perplexing question, but no doubt the moon
Does these things for us, and whenever newly a
Strong palpitation rises, 'tis her boon,
Else how the devil is it that fresh features
Have such a charm for us poor human creatures? ³

A inconstância no amor é, para o narrador de *Don Juan*, um dado adquirido, em especial no que concerne às mulheres:

² Cf. HEMINGWAY, Ernest – *The Sun Also Rises*, Nova Iorque, Charles Scribner's Sons, 1954, pp. 199 e 241. Futuras referências ao romance serão feitas através da sigla SAR, seguida da indicação do número das respectivas páginas.

³ BYRON, George Gordon – *Don Juan*, ed. T. G. Steffan, E. Steffan e W. W. Pratt, Harmondsworth, Penguin, 1986, Canto II, estrofe 208. Doravante, nas referências ao poema utilizar-se-á a sigla DJ, seguida de indicação de Canto e estrofes.

In her first passion woman loves her lover,
In all the others all she loves is love,
Which grows a habit she can ne'er get over
And fits her loosely like an easy glove,
As you may find whene'er you like to prove her.
One man alone at first her heart can move;
She then prefers him in the plural number,
Not finding that the additions much encumber (DJ III.3)

– uma sentença que se adequa perfeitamente a Lady Brett Ashley.

Situada, desta forma, entre a unidade e a pluralidade, a demanda donjuanesca situa-se, em simultâneo, entre o masculino e o feminino: à ambivalência do número soma-se a ambivalência do género. Brett é uma mulher emancipada, cujo aspecto se assemelha ao de um rapaz. É um traço vincado da sua presença que o narrador Jake Barnes salienta logo aquando da sua primeira aparição: «Brett was damned good-looking. She wore a slipover jersey sweater and a tweed skirt, and her hair was brushed back like a boy's. ... She was built with curves like the hull of a racing yacht, and you missed none of it with that wool jersey.» (SAR 22) Mais tarde, Brett conta a Jake que Pedro Romero desejara que ela deixasse crescer o cabelo: «He said it would make me more womanly. I'd look a fright.» (SAR 242)

Inversamente, a aparência efeminada de Juan merece grande destaque ao longo do poema: ele tem a cara de uma virgem (cf. DJ XVII.13) e consegue pernoitar num harém disfarçado de mulher sem que ninguém se aperceba do embuste, sendo mesmo a sua beleza (feminina) muito apreciada. Ao longo desse episódio, de resto, Juan intitular-se-á “Juanna” (cf. DJ VI.44), usando o narrador, em conformidade, a forma feminina do pronome pessoal para se lhe referir.

Para mais, Juan é «... As warm in heart as feminine in feature» (DJ VIII.52). Como a crítica notou⁴, a sua natureza efeminada revela-se pela assunção de um papel eminentemente passivo nas relações que estabelece com as mulheres. Já Brett, ao contrário do prescrito pelas convenções sexuais, é uma mulher activa, que domina em vez de se deixar dominar pelas relações que enceta: «I've always done just what I wanted», diz (SAR 184). Juan é menos o sedutor que o seduzido, isto é, seduz passivamente, dá-se ao olhar,

⁴ Veja-se, por exemplo, ELIOT, T. S. – *Byron*, in «On Poetry and Poets», Londres, Faber, 1990, p. 203; e PAGLIA, Camille – *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Harmondsworth, Penguin, 1991, pp. 352-3.

para ser depois conquistado e possuído. Se as suas aventuras amorosas são jogos de poder, então são jogos em que ele se submete, e as soberanas são Julia, Haidée, Gulbeyaz, a imperatriz Catarina. Brett e Juan descrevem, portanto, dois movimentos simétricos em direcção a um mesmo centro ausente: a indistinção dos sexos, a androginia.

Segundo Mircea Eliade, a androginia divina representa emblematicamente a plenitude dos deuses. Ela é uma metáfora – com o poder radical exercido pela metáfora sobre o discurso mítico, como sobre o literário – da *coincidentia oppositorum* que os caracteriza: «...a androginia divina, que se encontra em tantos mitos e crenças, tem um valor teórico, metafísico. A verdadeira intenção da fórmula é a de exprimir – em termos biológicos – a coexistência dos contrários, dos princípios cosmológicos – quer dizer, *macho* e *fêmea* – no seio da divindade». A problemática da criação resolve-se, assim, no mito de um ser bissexuado, reconciliador de polaridades: «... as divindades da fertilidade cósmica são, na maior parte, andróginas, ou, então, são fêmeas num ano e machos no ano seguinte ...»⁵.

O que vale para a cosmogonia dificilmente valerá para a poética. A exemplaridade dos mitos originais tende a surgir obscurecida nas formulações literárias. Esta circunstância foi já reconhecida por alguns estudiosos. Tanto Mario Praz como Camille Paglia inserem a problemática da androginia num panorama mais ou menos alargado de decadência nas artes ou das artes como expressão de decadência. De facto, é como se a literatura, mitologia de segunda ordem, não pudesse mais que apresentar uma versão degradada do mito primordial do andrógino (salvo raras excepções, como é o caso de *The Revolt of Islam* e *The Witch of Atlas* de Shelley, que tivemos oportunidade de comentar noutra lugar⁶). Versão degradada porque coincidente, não com uma abundância de gestação, mas com uma esterilidade perversa porque ambigualmente assumida; não com valores de equilíbrio e harmonia, mas com o caos emocional e psíquico; não com uma História primeira que se recupera e actualiza no ritual, mas com uma actualidade emersa de um passado recente desfeito em contradições e violência; não com a ressurreição esperçada, mas com a morte, a finitude, a imanência pura. O comentário que Praz produz a propósito da pintura de Gustave Moreau é exemplar:

⁵ ELIADE, Mircea – *Tratado de História das Religiões*, pref. Georges Dumézil, trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes, Porto, Asa, 1992, p. 520.

⁶ Cf. SILVA, Jorge Miguel Bastos da – *O Vêu do Templo. Contributo para uma Topologia Romântica*, Porto, Porto Editora, 1999, pp. 119-24.

Moreau's figures are ambiguous; it is hardly possible to distinguish at the first glance which of the two lovers is the man, which the woman; all his characters are linked by subtle bonds of relationship, as in Swinburne's *Lesbia Brandon*; lovers look as though they were related, brothers as though they were lovers, men have the faces of virgins, virgins the faces of youths; the symbols of Good and Evil are entwined and equivocally confused. There is no contrast between different ages, sexes, or types: the underlying meaning of this painting is incest, its most exalted figure the Androgyne, its final word sterility.⁷

Ou, numa leitura complementar, o que se encontra no literário não será androginia em sentido próprio, uma vez que nos deparamos com a contiguidade de opostos que não chegam a tornar-se solidários: nem Juan nem Brett são, realmente, figuras andróginas, embora exibam características de ambos os sexos. O que se verifica é uma *aproximação* à androginia cujos objectivo e consequência poderão ser menos degradar o mito da plenitude genésica do que evidenciar, por contraste, o estado decaído do presente – na medida em que a insinuação de uma completude virtual confere relevo à fissura manifesta. De qualquer forma, desprovida do seu sentido primordial, a androginia aparece, já não como encarnação de um ideal actuante de autonomia transcendente e fecundidade hermafrodita, antes de errância, descontinuidade, precariedade existencial. Em casos extremos, como o de *The Sun Also Rises*, o andrógino literário radica num sem-sentido escatológico falho de renovação.

A problemática da androginia é suficientemente relevante para que se nos ofereça, num como noutro autor, um seu contraponto directo que lhe esclarece o sentido. Não é difícil identificar nos textos uma categoria de personagens que transcende a oposição dos sexos por ironia extrema: o eunuco é o reflexo negativo do andrógino primitivo, definindo-se por amputação, por uma virtual assexualidade fisiológica.

Ao longo do episódio de Constantinopla, ocupa lugar de destaque, em *Don Juan*, o eunuco Baba, servo da sultana Gulbeyaz. Baba é «... neither man nor woman», antes «... a black old neutral personage / Of the third sex...» (*DJ* VII.60; V.26), merecendo esta sua neutralidade o uso do pronome pessoal correspondente. Na sua qualidade de eunuco, Baba tem acesso ao harém do sultão, no interior do qual introduz Juan.

⁷ PRAZ, Mario – *The Romantic Agony*, pref. Frank Kermode, trad. Angus Davidson, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 304-5. A perspectiva de C. Paglia é desenvolvida ao longo da sua obra já citada.

De modo idêntico, Jake Barnes, tornado sexualmente impotente por um acidente de guerra, assume o papel de agente das estratégias de conquista de Brett (cf. *SAR* 184-7), e é a ele que esta recorre, no capítulo final do romance, para escapar do labirinto de relações em que se envolveu. Jake, por infelicidade aquele que daí não pode colher o usufruto, é quem é capaz de se orientar por estes caminhos. Como o próprio regista com acentuado cinismo: «That was it. Send a girl off with one man. Introduce her to another to go off with him. Now go and bring her back. And sign the wire with love. That was it all right.» (*SAR* 239)

Poder-se-ia talvez extrair desta síntese elementos que conferissem razão a Robert Cohn ao acusar violentamente Jake de ser o proxeneta de Brett (cf. *SAR* 190). A verdade, porém, é mais complexa. Hemingway introduz uma modulação interessantíssima neste ponto do seu desenvolvimento da figura de Don Juan: o eunuco ama Brett e, mais curioso ainda, o seu amor é correspondido. Como consequência da “neutralidade” de Jake, Brett vê-se obrigada a substituir esse amor por uma sucessão infinita de outros, consumáveis e vertiginosamente consumados – de acordo, aliás, com os padrões de recorrência que, da epígrafe bíblica às liturgias religiosas e profanas de Pamplona, preenchem o romance. A impossibilidade de fixação do desejo que caracteriza Brett, então, procede de uma paixão que tem precedência sobre todas as outras mas para a qual não há consumação possível: «I suppose she only wanted what she couldn't have», reflecte o narrador (*SAR* 31). A impotência de Jake condena-os a ambos à irredutibilidade do desejo.

Consciente dessa insuficiência, é a própria Brett quem vê no seu tormento uma inversão da situação à qual ela costuma sujeitar os homens à sua volta: «When I think of the hell I've put chaps through. I'm paying for it all now.» (*SAR* 26) Frances dirá, num outro contexto: «Well, I suppose that we that live by the sword shall perish by the sword.» (*SAR* 50)

Brett encontra-se, assim, condenada à impossibilidade da entrega – algo que não sucede com o inocente Juan, como o romance com Haidée, apesar da sua brevidade, parece demonstrar –, porque a única entrega possível seria, num paradoxo que nada resolve, ao eunuco Jake. Este paradoxo reflecte-se no uso que ela faz da linguagem. «I've talked myself all out to Jake», declara, ao que retorque o conde Mippipopulous:

«I should like to hear you really talk, my dear. When you talk to me you never finish your sentences at all.»

«Leave 'em for you to finish. Let anyone finish them as they like.» (*SAR* 58)

À demanda surge como concomitante um falar intérmino, produto e instância perpetuadora de uma comunicação equívoca, de uma partilha imperfeita. De resto, a impossibilidade (ou impotência) do discurso percorre tematicamente a narrativa, cheia como está de escritores fracassados, cuja esterilidade criativa fornece um sentido possível para a “geração perdida” da epígrafe atribuída a Gertrude Stein. Em *Don Juan*, pelo contrário, os caminhos naturais do desejo não se encontram vedados: Juan ama Haidée e com ela aprende grego (cf. *DJ* II.163).

A dado momento da *fiesta* de Pamplona, Brett é subitamente tomada por imagem à volta da qual se dança (cf. *SAR* 155-9). É este o momento da sua consagração, o momento paradigmático da sua centralidade no mundo (sexual) do romance. A dança, porém, não deixa de obedecer a um esquema paradoxal: como Juan no harém de Constantinopla, Brett encontra-se cativa no seu centro, ela preside à dança ao mesmo tempo que é dominada pelas dinâmicas cíclicas do romance. No dizer de John Johnson em *Don Juan*: «Men are the sport of circumstances, when / The circumstances seem the sport of men.» (*DJ* V.17) Brett domina os amantes sucessivamente seduzidos sem poder escapar, ela própria, à dominação do tempo cíclico que a transcende e que se consubstancia na *fiesta*, nomeadamente na necessidade ritual da luta do homem contra a besta.

Na sequência da dança, Brett preside, idolatricamente, a uma cerimónia báquica⁸ que, nos termos em que é apresentada, vem a parodiar a procissão religiosa de San Fermin. A (im)possibilidade da vivência religiosa é um tema que percorre o romance, e Brett é, com (ou contra) Jake Barnes, o instrumento da respectiva equação. Há um conjunto de vazios espirituais que acompanham a exuberância sexual de Brett. Trata-se de uma personagem arredada da religião mas que em todo o caso manifesta curiosidade e até uma certa atracção recalcitrante por ela: embora considere que «I'm damned bad for a religious atmosphere I've the wrong type of face» (*SAR* 208), deseja ouvir Jake confessar-se, mesmo num idioma que desconhece (cf. *SAR* 150-1).

⁸ M. Eliade informa que Dioniso é «... le dieu bisexué par excellence» (*Méphisophélès et l'Androgyne ou le Mystère de la Totalité*, in «Méphisophélès et l'Androgyne», s. l., Gallimard, 1981, p. 157; veja-se também PAGLIA, C. – *op. cit.*, pp. 89-90), acrescentando que Ovídio e Séneca lhe atribuem um rosto de virgem (cf. *DJ* XVII.13).

Quanto ao narrador, a sua sensibilidade católica foi analisada por H. R. Stoneback. Segundo este estudioso, «At all levels of Jake's world, there is a sense of life as quest and ceremony, as ritual down to the smallest details, and this life is a transaction that numinously embodies the relation of self to nature, to the human community, to time, to God»⁹. A identificação de um substrato católico na figura de Jake efectuada por Stoneback parece-nos convincente, mas não anula o facto (antes o sublinha) de o romance exprimir a falência, a ineficácia perante o mundo contemporâneo, dessa fé, dessa demanda, desses rituais.

Enquanto *The Sun Also Rises* regista uma experiência de desilusão, *Don Juan* dramatiza uma fé hipócrita que obedece ao rumo tortuoso das conveniências. Juan, sujeito na infância a uma educação pia – «... half his days were passed at church, the other / Between his tutors, confessor, and mother» (DJ I.49) –, aduz as suas pretensas convicções católicas a favor de uma eventual união com Aurora Raby (cf. DJ XV.50), mas o facto é que só o faz para impedir que Lady Adeline Amundeville determine o seu destino. Nunca, para ele, as preocupações do espírito constituíram objecção à escolha carnal. Num momento anterior da narrativa, vemos o protagonista, à chegada a Inglaterra, visitar a catedral de Cantuária. Graças à intervenção da pequena muçulmana Leila, salva por Juan aquando da tomada de Ismail, o “feito sublime” do monumento reduz-se a estilhaços de ironia (cf. DJ X.73-5). Assim também Jake, Bill Gorton e Harris, contemplando a magnificência do mosteiro de Roncesvalles, acabam por concluir: «It isn't the same as fishing, though, is it?» (SAR 128)

A sátira literária, que em *Don Juan* se inicia logo no Prefácio aos dois primeiros Cantos, converge, em *The Sun Also Rises*, na figura de Robert Cohn. Ostensivamente desenquadrado do universo da boémia, Cohn manifesta um sentimentalismo exagerado, uma dependência patética de Brett, que equipara a Circe e a quem segue como um boi castrado (cf. SAR 144, 142), naquilo que Kim Moreland considera uma perversão da demanda cavaleiresca¹⁰. Para Mark Spilka, Cohn é «... the last chivalric hero, the last defender of an

⁹ STONEBACK, H. R. – *From the rue Saint-Jacques to the Pass of Roland to the 'Unfinished Church on the Edge of the Cliff'*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 27.

¹⁰ Vd. MORELAND, K. – *Hemingway's Medievalist Impulse: Its Effect on the Presentation of Women and War in The Sun Also Rises*, in «The Hemingway Review», Vol. VI, n.º 1, Outono de 1986, p. 32.

outworn faith, and his function is to illustrate its present folly – to show us, through the absurdity of his behavior, that romantic love is dead, that one of the great guiding codes of the past no longer operates»¹¹. Como diz o narrador de Byron: «... knights and dames I sing, / Such as the times may furnish.» (DJ XV.25) O drama de Cohn, e a fonte suprema do seu ridículo, é insistir num comportamento cavaleiresco, remanescente do universo idealizado dos romances medievais, para com uma mulher que se não ajusta, nem se quer ajustar, ao papel de Dulcineia e, para mais, num ambiente no qual não colhem qualquer espécie de simpatia as suas pretensões.

O delírio livresco de Cohn, neste mundo que é «... a curious sight / And very much unlike what people write» (DJ XI.47), aproxima-o, desta forma, da grande personagem que Cervantes criou para assinalar o declínio de toda uma mundividência. Do *Don Quijote* diz-se no poema de Byron:

Of all tales 'tis the saddest, and more sad,
Because it makes us smile. His hero's right
And still pursues the right: to curb the bad
His only object, and 'gainst odds to fight
His guerdon. 'Tis his virtue makes him mad.
But his adventures form a sorry sight;
A sorrier still is the great moral taught
By that real epic unto all who have thought. (DJ XIII.9)

Narrativas de desilusão, todas elas, a de Cervantes como a de Byron e a de Hemingway, mas esta última, mais céptica e mais sombria, despida da complacência que naquelas se detecta.

Acresce que, por entre o idealismo próprio e o sarcasmo envolvente, o tratamento da figura de Cohn recorda os ataques desferidos por Byron contra o círculo de Wordsworth, com Southey, a quem *Don Juan* é dedicado, como objecto de crítica preferencial. Talvez seja mesmo esta a chave para a compreensão do singular início de *The Sun Also Rises*: colocar o retrato de Robert Cohn a par da cáustica invocação byroniana de Robert Southey¹².

É tempo de analisarmos uma derradeira modulação introduzida por Hemingway na matéria de Don Juan e à qual não podemos deixar de atribuir

¹¹ SPILKA, M. – *The Death of Love in The Sun Also Rises*, in «Hemingway and his Critics: An International Anthology», ed. Carlos Baker, Nova Iorque, Hill and Wang, 1962, p. 82.

¹² Há ainda um outro Robert no romance, um jovem escritor recém-chegado dos Estados Unidos que Jake claramente considera um idiota (cf. SAR 21).

um relevo verdadeiramente excepcional. Como anota Octavio Paz, «El tema del Don Juan de Byron no es el libertino de la leyenda sevillana sino el poeta mismo...: el poeta rebelde y libre»¹³. Em *The Sun Also Rises*, pelo contrário, a demanda do artista deixa de ser correlata da demanda donjuanesca – mais: é sacrificada a esta. O artista é aqui Pedro Romero, o toureiro cuja maestria, contrastando com o desempenho decadente dos seus colegas, é largamente admirada nas páginas do romance:

It was like a course in bull-fighting. All the passes he linked up, all completed, all slow, tempered and smooth. There were no tricks and no mystifications. There was no brusqueness. And each pass as it reached the summit gave you a sudden ache inside. The crowd did not want it ever to be finished. (SAR 219-20)¹⁴

Mas não é só na arena que Romero se distingue. Ele demonstra uma devoção ao toureio que contém elementos vincados de ascese: Romero tem uma experiência escassa de mulheres e os seus aposentos são conotados com uma cela monástica (cf. SAR 163). Logo, a presença donjuanesca de Brett Ashley, como a reacção de Montoya evidencia, é uma profanação. A demanda do artista processa-se à distância do impulso passional, a *afición* não é extensível à volúpia da carne. Brett rompe onexo sacral da arena, fazendo com que Romero se afaste fatalmente dos toiros e da substância da sua arte.

* * *

Eis, pois, as principais coordenadas pelas quais se interseccionam as duas narrativas em estudo. Resta colocar uma questão que ultrapassa o âmbito restrito das relações entre os textos: o que terá motivado Hemingway a proceder a esta apropriação imaginativa do poema maior de Byron?

Mantendo embora uma desconfiança de princípio perante o biografismo em crítica literária, a única resposta que nos encontramos em condições de propor prende-se com eventuais afinidades entre os dois autores ao nível da sua personalidade e com uma plausível admiração de Hemingway pelo homem de ideais que Byron, na acção cívica como no universo das Letras,

¹³ PAZ, O. – *Contar y Cantar (Sobre el Poema Extenso)*, in «La Otra Voz: Poesía y Fin de Siglo», Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 26.

¹⁴ Valerá talvez a pena atentar no facto de Byron descrever também uma tourada no Canto I de *Childe Harold's Pilgrimage* (estrofes 72-9).

sempre foi ¹⁵. Acresce que as circunstâncias históricas em que um e outro viveram permitem pô-los a par, em certa medida, e terão porventura contribuído para uma eventual sim-patia para com Byron da parte de Hemingway: no que concerne àquele, pensamos essencialmente nas campanhas napoleónicas e na emergência de novas nacionalidades; quanto a este, na vivência do primeiro conflito mundial e do após-guerra. Em ambos os casos, verificou-se envolvimento pessoal dos escritores. Por outro lado, tanto Byron como Hemingway eram expatriados (e de exílios e peregrinações tratam também as obras aqui focadas). Mas nem os percursos biográficos e os traços de carácter de ambos são consensuais, nem qualquer deles escapou, em vida e depois da morte, a processos de mitificação pessoal – por eles próprios, aliás, estimulados – que não podem deixar de dificultar a clareza das nossas apreciações.

*Jorge Miguel Bastos da Silva **

¹⁵ Hemingway, de resto, foi já descrito como *dandy* literário e romântico na linha byroniana – veja-se MCCONNELL, Frank – *Stalking Papa's Ghost: Hemingway's Presence in Contemporary American Writing*, in «Ernest Hemingway: New Critical Essays», ed. A. Robert Lee, Londres, Vision and Barnes & Noble, 1983, pp. 195-7 e 201.

* Mestre pela FLUP em Estudos Anglo-Americanos.

NA FÁBRICA DO MITO

Algumas notas sobre a *estoria* de D. Afonso I

“Gonzalo — Nuestro conde infante es santo
porque no es inconveniente
ser religioso y valiente.”

Tirso de Molina- *Las Quinas de Portugal*,
jornada II, cena I.

Ao debruçar-se sobre a problemática do mito e da religião, Ernst Cassirer, no seu *Ensaio sobre o Homem*, regista um dado importante para a compreensão da base funcional do mito: «Na imaginação mítica, está sempre implicado um acto de crença. Sem a crença na realidade do seu objecto, o mito perderia o seu fundamento (...)»¹.

Necessariamente relacionado com este aspecto estará o elemento social. De facto, o mito, na sua essência, partirá do imaginário colectivo face a um fenómeno de procedência natural ou humana, estando a sua preservação e sucesso na dependência da sociedade que nele deposita as suas convicções. Preservação, sucesso e, sobretudo, continuidade ficarão sempre a cargo do ser humano tomado na sua dimensão social, e condicionado por um quadro de valores emergentes em função de uma determinada conjuntura.

Este último aspecto será mais facilmente compreendido em relação aos mitos político-heróicos, sobre os quais Pierre Brunel, no seu *Dictionnaire des Mythes Littéraires* adianta as seguintes afirmações: «Le mythe politico-heroi-que demeure très lié aux événements, même s’il s’agit ensuite de les trans-

¹ CASSIRER, Ernst – *Ensaio sobre o Homem*, Lisboa, Guimarães Ed., 3ª ed., 1995, pág. 74.

cender, voire de les déformer. En fonction des conjonctures, il se métamorphose, et il peut passer d'un mythe doré à un mythe noir ou à une autre forme encore (...) le mythe se modifie, récupéré et métamorphosé par les exigences et l'imaginaire du moment.»²

Se o quadro conjuntural, necessariamente variável, entra em estreita relação com a dinâmica do mito político-heróico, esta dependerá igualmente, na perspectiva do mesmo autor, da acção crucial da propaganda, realizada através da colectividade ou, mais especificamente, da manipulação da mesma, partindo esta de um indivíduo ou de um grupo restrito, sempre orientados segundo certos objectivos.

O meio mais fecundo e perdurável de propaganda é, sem dúvida, o discurso escrito. É deste modo que se explicará a perenidade (e banalização) de grandes mitos da Antiguidade, como o de Alexandre, Aníbal ou César, que, através da literatura escrita, granjearam a imortalidade junto do imaginário culto através dos séculos. Contudo, o processo de passagem de um discurso oral (próprio dos primórdios do mito) a um texto escrito dependerá, directa ou indirectamente, de quem o produz e/ou de quem fomenta a sua produção. De qualquer modo, em todo este processo, a supremacia de quem é responsável pela sua fixação escrita – porque detentor dos instrumentos e capacidades indispensáveis para tal – terá de ser reconhecida.

Estas considerações poderão ser aplicáveis à figura orientadora do presente trabalho, uma das personagens mais marcantes de todo o panorama mítico português, não só por representar a base inicial de projecção de um importante conjunto de mitos (como o de Ourique), como pelas sucessivas utilizações da sua *estória* ao longo dos séculos.

A força do seu significado é inegável, assim como o fascínio que exerceu (e exerce) sobre sucessivas gerações. Camões immortaliza-o em 46 estrofes (quase tantas quantos os anos do seu reinado)³ no Canto Terceiro de *Os Lusíadas*, e o “sebastianista-racionalista” Pessoa reserva-lhe o «Quinto Castelo» na *Mensagem*; Garrett, na adolescência, dedica-lhe um poema épico – *Afonseida ou Fundação do Império Lusitano* (1815-16) – que deixa incompleto⁴. Os exemplos multiplicam-se, parecendo conduzir, de uma forma ou de outra, à constituição de uma imagem tópica do nosso primeiro rei, reite-

² BRUNEL, Pierre – *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Poitiers, Edit. du Rocher, 1988, pág. 600.

³ SENA, Jorge – *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, Lisboa, Portugália Edit., 1970, pág. 133.

⁴ GARRETT, Almeida – *Poesias Dispersas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1985, pp. 193-250.

rada sucessivamente até à actualidade; em traços bastante largos, D. Afonso Henriques apresenta-se como o herói fundador de recortes épicos, em lutas constantes contra Mouros e Cristãos, auxiliado pela sua força e pela fidelidade de guerreiros como Egas Moniz, contando com as bênçãos de Cristo que lhe aparece em Ourique (ideia comumente aceite até à grande polémica iniciada por Herculano), assumindo uma dimensão trágica com o «Desastre de Badajoz». Esta imagem não surgiu *ex nihilo* e nem sempre foi homogénea. O nosso conhecimento do mito terá sido obtido através de uma tradição baseada em textos, num processo paulatino de elaboração, sempre sujeito a diversas intertextualidades, ou seja, a um jogo de diálogo constante com outros textos. É neste sentido que se entenderão as palavras de Brunel, quando afirma: «(...) le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu'il est déjà, qu'on veuille ou non, littéraire»⁵.

O presente estudo propõe, de uma forma concisa, o estudo de alguns percursos seguidos pelo mito do nosso primeiro monarca até ao reinado do *Desejado*. Dada a complexidade do objecto em questão, para além da consideração do itinerário dos textos responsáveis pela sua formação, serão focados outros aspectos, entre os quais o próprio desenvolvimento do seu processo de santificação.

A par de registos práticos como os anais, que se desenvolvem no ocidente da Península desde o séc. XI, não será inverosímil considerar a existência de uma lenda de D. Afonso Henriques nos finais do séc. XII. Lindley Cintra, um dos maiores estudiosos desta questão, invoca, como argumento, o conhecimento ainda que adquirido por via oral e muito adulterado, por parte do analista inglês Rogério de Hovenden (que terá redigido os seus anais entre 1191 e 1201) de dois episódios da lenda – o *Bispo Negro* e o *Desastre de Badajoz*⁶. Este facto é importante, e poderá evidenciar a existência de um relato oral, certamente difundido, mas apenas prosificado nos inícios do séc. XIV. Nesta perspectiva, tanto Lindley Cintra como António José Saraiva, o qual realizou igualmente alguns estudos neste sentido, colocam a hipótese da existência de um cantar épico, tendo como suporte a própria lenda. Este último adianta mesmo uma reconstituição deste cantar, baseado em duas crónicas do séc. XIV – uma de origem castelhana, a *Crónica dos Vinte Reis*, e outra prove-

⁵ BRUNEL, P. — *Dictionnaire...*, pág. 11.

⁶ CINTRA, Luís Filipe Lindley — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Vol. 1, (Introdução), Lisboa, IN-CM, 1983, pp. CCCLXVI/II.

niente do *scriptorium* de Sta. Cruz de Coimbra, a *IV Crónica Breve*. Os argumentos invocados relacionam-se, *grosso modo*, com aspectos textuais, como a permanência de vestígios de versos e o envolvimento de diversas variantes, característica própria dos cantares tradicionais ⁷. Na leitura proposta, apresenta o que poderíamos considerar o *corpus* básico da lenda, distribuído por seis grandes unidades: o discurso do Conde D. Henrique antes da sua morte, a guerra entre D. Afonso Henriques e a mãe e a maldição de D. Teresa, a batalha com o imperador Afonso VII, o episódio do Bispo Negro, a intervenção do cardeal e o desastre de Badajoz. Neste conjunto destaca-se a quase ausência de um dos episódios mais importantes e, sobretudo, mais conhecido: a batalha e o milagre de Ourique. Na verdade, nas duas crónicas aparece apenas uma breve notícia da batalha, referindo-a como o primeiro momento do uso do título de “El-Rei”. Todavia, não há ainda qualquer indicação do milagre.

O esquema assim delineado coincide com a opinião de Lindley Cintra, embora reticente em relação a alguns pormenores, nomeadamente aos que se referem à questão da transmissão textual e da formação do cantar. Contrariamente a António José Saraiva, que pretendia a sua génese no resultado do contacto de duas tradições distintas – uma leonesa, inspirada no «Desastre de Badajoz», e outra portuguesa (mais concretamente coimbrã), baseada no episódio do Bispo Negro – que teriam sido reunidas por um jogral nos inícios do séc. XIII (apontando mesmo a data de 1209) ⁸, Cintra entende que a formação da lenda não se deveria ter dado em Portugal, considerando desta forma a hipótese da sua origem leonesa; os argumentos prendem-se com o facto de o texto aparecer pela primeira vez numa fonte não portuguesa – a *Crónica dos Vinte Reis* – e com uma possível intertextualidade com outra lenda, também ela leonesa ⁹. Como o mesmo autor faz notar, o ponto de partida seria o «Desastre de Badajoz», considerando-o o episódio estruturador de tudo o resto, justificando do mesmo modo a maldição de D. Teresa. O castigo de D. Afonso Henriques seria fruto de uma determinação divina, sendo todos os restantes episódios a demonstração do agónico combate contra o seu destino ou, mais precisamente, contra quem o poderia abreviar: as forças temporais (na batalha contra o imperador) e as espirituais (o Bispo Negro e a

⁷ SARAIVA, António José – *A Cultura em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Gradiva, 1991, cap. IV.

⁸ *Ibidem*, pp. 134-135.

⁹ CINTRA – *Crónica Geral...*, pp. CCCLXV-CCCLXX.

intervenção do cardeal). A intertextualidade estaria relacionada com uma lenda também registada na *Crónica dos Vinte Reis* – a de D. Afonso VII e a de D. Urraca, sua mãe. As semelhanças são interessantes: também D. Urraca é presa pelo filho, obrigando o amante, D. Pedro de Lara, a desterrar-se (o mesmo se passa com D. Teresa em relação a Fernão Peres de Trava); há igualmente um castigo divino, mas o visado é, neste caso, D. Urraca, fulminada por Deus à porta de uma igreja. Neste desenlace, Afonso VII é inocente, e a culpa de D. Afonso Henriques poderá denotar a formação do cantar fora de Portugal¹⁰.

O problema da transmissão textual é também focado. Assim, segundo o mesmo investigador, a história do reinado de D. Afonso patente na *IV Crónica Breve*, considerando o texto mais amplo redigido em Portugal relativo a este assunto (terá sido composto em Sta. Cruz de Coimbra pouco depois de 1340) compreende extractos importantes da *Crónica dos Vinte Reis*, de inícios do séc. XIV¹¹.

Por outro lado, a utilização de um cantar épico (um registo oral) como fonte de uma crónica terá sido não pouco comum na Baixa Idade Média. Segundo Bernard Guenée, «(...) Dans ce moment de grande floraison historiographique que furent le XII et XIII siècles, partout en Europe, les historiens, soucieux de mieux éclairer un passé trop obscur, firent un systématique usage des récits populaires et des textes épiques»¹². Mais adiante, refere-nos que os compiladores que trabalharam sob as ordens de Afonso X na redacção da *Primera Crónica General de España* fizeram uso de pelo menos catorze cantares¹³. O processo não era, de forma alguma, desconhecido.

A *IV Crónica Breve* forneceu desde sempre um modelo bastante credível da figura do primeiro monarca português, e a prova é a sua subsequente utilização na elaboração de outros textos historiográficos, nomeadamente de dois, cuja lavra é actualmente atribuída ao filho bastardo de D. Dinis, D. Pedro, Conde de Barcelos; aludimos ao *IV Livro das Linhagens* (1340-44) e à *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Este último texto destaca-se pelas inovações bastante significativas ao nível do enriquecimento do *corpus* lendário; uma delas envolve a substituição de Soeiro Mendes, que auxilia o

¹⁰ *Ibidem*, pp. CCCLXIX-CCCLXX.

¹¹ *Ibidem*, pág. CCLXXII.

¹² GUENÉE, Bernard – *Histoire et Culture Historique dans L'Occident Médiéval*, Paris, Ed. Aubier, 1991, pág. 83.

¹³ *Ibidem*, pág. 83.

jovem Afonso Henriques a vencer a mãe e o padrasto, por Egas Moniz, o *Aio*. Encontramos referências aos seus feitos nos capítulos DCCV e DCCVII, narando-se, neste último, a famosa jornada à corte de Toledo. Diversas hipóteses foram colocadas: tanto António José Saraiva como Cintra parecem anuir na semelhança desta com a lenda de Pero Ançores, aio de D. Urraca, tendo o último feito notar a importância do aio e da sua dimensão de fidelidade nos cantares épicos castelhanos ¹⁴. José Mattoso, todavia, sugere uma outra possibilidade, estabelecendo uma relação entre o aparecimento de uma «Gesta de Egas Moniz» e a ascensão de um trovador da corte de D. Afonso III, João Soares Coelho, que pretendem assegurar uma propaganda eficaz para a sua família de origem um tanto duvidosa ¹⁵.

Surpreendemos outras novidades ao longo dos capítulos da Crónica que dizem respeito ao primeiro reinado, como o relato da conquista de Santarém denominado *De Expugnacione Scalabis* (nome atribuído por Herculano), escrito provavelmente por um monge crúzio nos inícios do séc. XIII, embora Cintra encare a possibilidade de a fonte residir num texto perdido ¹⁶. Um dos aspectos mais interessantes é, todavia, a permanência, ainda que mais desenvolvida, da versão tradicional da batalha de Ourique (cap. DCCVIII). A inovação resulta da riqueza de pormenores utilizada, nomeadamente na questão do uso de coordenadas espaciais (itinerários e lugar da expedição) e ao nome do principal adversário (“Ismar”); mas a narrativa é, na realidade, enriquecida pela aclamação de D. Afonso pelos seus guerreiros antes do combate e o envio da notícia ao papa, e a escolha das armas reais em memória do acontecimento. Embora importantes, estes dados reflectem no essencial, na opinião de Lindley Cintra, «a mesma narração de cunho tradicional e lendário do feito de Ourique» ¹⁷. Na verdade, a real inovação, que alterará completamente o valor do episódio, implicando uma profunda mudança na concepção do nosso primeiro rei, só aparecerá, pela primeira vez registada num texto do séc. XV, a *Crónica de 1419: O Milagre de Ourique*.

¹⁴ SARAIVA – *A Cultura...*, pp. 163-166; CINTRA — *Crónica...*, pp. CCCLXXXIX-CCCXCI.

¹⁵ MATTOSO, José – *Portugal Medieval: Novas Interpretações*, Lisboa, IN-CM, 1995, pp. 409-435.

¹⁶ CINTRA – *Crónica...*, pp. CCCXCI-CCCXCIII.

¹⁷ CINTRA, Luís Filipe Lindley – *Sobre a Formação da Evolução da Lenda de Ourique (Até à Crónica de 1419)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1957, pág. 35.

A importância da aparição de Cristo a D. Afonso Henriques, precedida do aparecimento de um misterioso ermitão, observa-se, sobretudo, a nível ideológico. Como fez notar Ana Isabel Buescu, a imagem do rei terá sofrido uma notável remodelação, passando de atitude sacrílega (que manifesta um episódio como a prisão da mãe e o Bispo Negro), para uma imagem mais piedosa e legitimadora, desenvolvida graças ao milagre¹⁸. A esta mutação não ficará alheio o contexto de produção da crónica; devido à sua condição de filho bastardo, o monarca reinante, o fundador da dinastia de Avis, não obteve desde logo a aceitação de todos os seus súbditos. Por outro lado, a guerra que manteve contra Castela, decorrente da sua eleição, terminara poucos anos antes, em 1411. Tal como outros reis europeus, tanto D. João I como os seus descendentes devem ter compreendido as vantagens de uma propaganda eficaz, apoio que souberam encontrar no discurso histórico, uma vez que este se tornava, na Baixa Idade Média, um importante auxiliar do poder.

Segundo Guenée, «Un roi était sans doute légitime parce qu'il tenait son pouvoir de Dieu, qu'il avait les vertus nécessaires ou qu'il détenait la couronne, mais son meilleur argument restait encore qu'il était de sang royal»¹⁹. Nesta perspectiva, o cronista, ao serviço de uma nova dinastia, poderia garantir a confirmação destes argumentos nos textos que compõe, procurando atingir o apaziguamento das tensões através de um discurso legitimador. Será neste processo que poderemos incluir Fernão Lopes, o mais hábil dos cronistas do séc. XV e, em opinião de alguns (Cintra, Magalhães Basto, etc.) o autor da *Crónica de 1419*²⁰.

Desde 1418 que desempenhou cargos importantes na hierarquia administrativa até ao final do reinado de D. Duarte²¹, denunciando uma estreita proximidade com a família real. A sua objectividade e o seu rigor na escolha de fontes têm sido assaz exaltados, assim como as críticas que promove aos que, tomados pela «mundanal afeição»²² preferem os caminhos da parcia-

¹⁸ BUESCU, Ana Isabel – *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 128-129.

¹⁹ GUENÉE – *Histoire...*, pág. 333.

²⁰ CINTRA – *Sobre a Formação...*, pág. 5.

²¹ MONTEIRO, João Gouveia – *Fernão Lopes: Texto e Contexto*, Coimbra, Minerva, 1988, pp. 71-73.

²² LOPES, Fernão – *Crónica de D. João I* (Introdução de Humberto Baquero Moreno), Vol. I, Barcelos, Liv. Civilização, 1983, pág. 1.

lidade. Itinerários esses que, aliás, não terá desprezado totalmente, como salienta Teresa Amado: «Colocado perante a tarefa de escrever a *Crónica de D João I*, Fernão Lopes percebeu que o problema mais importante e mais complexo que se lhe deparava era a legitimação incontestável do investimento do poder real no Mestre de Avis, fundador de uma nova dinastia. Antes, pois, de mostrar como a história do reinado veio a comprovar o acerto da escolha, tratava-se de fazer ver que ele se impusera pela razão e pela justiça, vindo por isso a merecer a sanção da protecção divina»²³. Será segundo esta orientação que terá composto as suas crónicas, verificando-se, antes de mais, a preocupação em sublinhar o encadeamento das acções até à ascensão de um novo rei e de uma nova dinastia. Em todo este processo, e perante tal necessidade, o *Milagre de Ourique* não poderia deixar de ser mais oportuno, ao esclarecer a origem divina dos poderes vigentes, assumida pelo primeiro monarca de quem é descendente (cuja comprovação fora já apresentada pelo Dr. João das Regras nas cortes de Coimbra).

A exaltação da sacralidade de D. Afonso Henriques corresponde, a partir do séc. XV, à exaltação do monarca reinante. A este nível, não passarão despercebidas outras menções, ainda que sucintas, ao milagre, até à *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão – encontramos referências na *Segunda Crónica Breve* de Sta. Cruz de Coimbra (1451), na *Oração de Obediência ao Papa Inocêncio VIII* (1485) de Vasco Fernandes de Lucena, importante figura nas cortes de D. Afonso V e D. João II, e o relato confuso do nobre borgonhês Olivier La Marche (1491)²⁴.

Contudo, o momento mais nítido de celebração do poder real na figura do primeiro rei cabe a Duarte Galvão, funcionário nas cortes da D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I, autor da *Crónica d'El Rei D. Afonso Henriques*, composta nos inícios do séc. XVI (1505), a qual, embora tardiamente editada (1726), conheceu uma ampla divulgação manuscrita²⁵. A *estória* de D. Afonso não sofre grandes alterações; Galvão serve-se da produção historiográfica dos séculos anteriores, nomeadamente da *Crónica de 1419*²⁶, introduzindo certos pormenores estilísticos exclusivamente da sua lavra.

²³ AMADO, Teresa – *Fernão Lopes, O Contador de História*, Lisboa, Edit. Estampa, 1991, pág. 31.

²⁴ BUESCU – *O Milagre...*, pp. 124-125; CINTRA – *Sobre a Formação...*, pág. 6.

²⁵ BUESCU – *O Milagre...*, pág. 30.

²⁶ CINTRA – *Sobre a Formação...*, pág. 8.

Há, todavia, algumas inovações dignas de grande interesse, na medida em que reflectem a atmosfera política presente na corte do *Venturoso*, um momento de glorificação da figura do monarca, que saberá encontrar nas páginas da *Crónica* um outro excelente meio propagandístico. Neste sentido, diversas manifestações artísticas podem igualmente ser tomadas em consideração, entre as quais a construção dos novos túmulos de D. Afonso e de D. Sancho I em Coimbra, iniciativa que D. Manuel tomou na sua peregrinação a Compostela em 1502²⁷, que denunciariam, por si só, na opinião de Paulo Pereira, « uma intenção de propaganda centrada num autêntico mito das origens que procurou “elear” a figura do próprio monarca »²⁸.

Segundo Jean Aubin, o mérito de Galvão é bem claro: «Galvão met sur l’histoire du Portugal le sceau du vouloir divin»²⁹. Nesta perspectiva, a vontade divina seria o verdadeiro móbil da monarquia portuguesa desde a sua fundação. O providencialismo torna-se explícito em relação às suas funções mais imediatas – a propagação da fé, tendo Deus comissionado esta missão aos reis portugueses na pessoa de D. Afonso Henriques, ele próprio um predestinado. A este respeito, a interferência divina na crónica é elucidativa; o jovem príncipe nasce com um defeito físico, impossibilitando-o para o resto da vida. É entregue aos cuidados de Egas Moniz, a quem, uma noite, aparece a Virgem Maria que lhe explica como deverá proceder para curar o infante. Antes de desaparecer, todavia, anuncia-lhe algo importante: «E nam menos te trabalha de hi avante de ho bem criar e guardar como fazer, porque meu filho que pur elle destruir muitos jmijgos da fee»³⁰.

Os episódios dedicados a Ourique (caps. XIII a XVIII) evidenciam o conhecimento prévio, por parte de D. Afonso, da sua missão, contando já com o apoio divino nos acontecimentos subsequentes. O discurso que profere às tropas antes do combate – em parte ampliado pelo autor³¹ – desenvolve o sentido cruzadístico que envolve os acontecimentos: «Nos pelleiamos por

²⁷ GÓIS, Damião de – *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, parte I, Coimbra, Ed. Acta Universitatis Conimbrigensis, 1949, cap. LXIV, pág. 158.

²⁸ PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Círculo de Leitores, 1995, pp. 126-128.

²⁹ AUBIN, Jean – *Duarte Galvão*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», IX, Paris, F. C. G., 1975, pág. 74.

³⁰ GALVÃO, Duarte – *Crónica de D. Afonso Henriques* (reimpressão), Lisboa, IN-CM, 1995, pág. 16, L. 27-30.

³¹ CINTRA – *Sobre a Formação...*, pág. 8.

Deus, pella fee, pella verdade. Estes arrenegados que veedes, peleiam contra Deus, pella falsidade»³².

A aparição de Cristo (cap. XV) reveste-se de uma importância extrema, enaltecida pelas inovações que o autor introduziu no relato; na parte final, declara que « neste aparecimento foy o príncipe dom Affonso certificado por Deus de sempre Portugal aver de seer conservado em regno»³³, referindo ainda que «tudo he de creer que nosso senhor queria e faria a Príncipe tam virtuoso, sobre que fundava rregno e Reis tam virtuosos pera tanto seu serviço e de santa fee catholica (...)»³⁴.

A par dos aspectos já abordados, perspectiva-se neste comentário a dimensão da virtude como elemento essencial no processo de fundação. O esforço de Galvão em acentuar o carácter virtuoso de D. Afonso leva-o a justificar uma das suas acções mais excessivas – o caso do Bispo Negro, ao qual dedica o cap. XXII³⁵. A argumentação apresentada continua a referir a vontade divina «por cuja providência se nam faz nada neste mundo sem causa»³⁶; neste sentido, não escapam os exemplos de Sansão e de alguns santos, que cometeram pecados por inspiração de Deus³⁷, pelo que «Quanto mais se deve cuydar e creer em mesmo erro de Reis virtuosos, por Deus muy ajudados e prosperados, sendo pessoas prunicas, postas nas mãos de Deus mais que nenhuus certos homees»³⁸. Nada é votado ao acaso, nem mesmo a cor do bispo, referindo-se a ele «como fegura ja entam prenosticada do grande misterio, que soo por mãos de seus sobçessores nosso Senhor ao adiante hordenava, que as gentes tinham das Ethiopias e Indias e outras terras novamente per sua navegaçam e conquista achados, vehessem entrar e seer metidos na fee de Christo»³⁹.

À virtude do primeiro monarca corresponde, pois, a virtude dos seus sucessores, herdeiros de um reino cujos sucessos estariam já delineados por Deus. Nesta perspectiva, o caso de D. Manuel não poderá ser mais venturoso, uma vez que, nas palavras do cronista, o seu reinado foi, desde logo, providencial: «Escusa-me, Senhor, de seer nom parecer adullaçam, que digo

³² GALVÃO – *Crónica de D. Afonso...*, pág. 52, l. 24-26.

³³ *Ibidem*, pp. 58-59.

³⁴ *Ibidem*, pág. 59, l. 8-11.

³⁵ *Ibidem*, pp. 81-84.

³⁶ *Ibidem*, pág. 84.

³⁷ *Ibidem*, pág. 83, l. 10-11.

³⁸ *Ibidem*, pág. 83, l. 11-15.

³⁹ *Ibidem*, pág. 82, l. 10-14.

primeiramente nessa sobçessam nestes regnos, por nosso Senhor tam claramente querida e hordenada, levando para si tantos que mais nella preçediam, segundo seus juyzos ocultos forem sempre justos»⁴⁰. Também a Providência estará na causa das suas acções mais memoráveis (a expulsão das minorias religiosas, as grandes viagens marítimas, a conquista das Índias etc.), que provocam admiração pelo pouco tempo em que foram realizadas, fazendo todas parte do grande mistério «per elle em nosso tempo predestinado»⁴¹.

Em suma, a exaltação da figura régia consistirá não só no esclarecimento das origens dos seus poderes e do prestígio assumido pela sua posição de paladino de fé, como também na celebração dos seus feitos, cumprindo o plano divino delineado desde as origens e acabando mesmo por suplantar os seus antepassados no pouco tempo de que necessitou para tal: «Nem isso mesmo fazem nossos antecessores em sassenta annos, com muytas mortes de gentes, grandes despesas e continuadas diligências, o que se fez e compriu nas premeiras dous e tres annos de nosso rregnado (...)»⁴². A monarquia manuelina ofusca, deste modo, os reinados anteriores.

Uma das informações contidas no último capítulo da *Crónica* de Duarte Galvão confronta-nos com uma outra faceta do mito, também ela desenvolvida no séc. XVI: «(...) e muytas vezes ouvy dizer a meu jrmaão dom Joham Gualvam, arçebispo que foi de Bragua, e Prior de Santa Cruz de Coymbra, e escripvam de Puridade del Rey dom Affonso ho quinto, que santa gloria aja, que segundo achava pellas cousas daquelle mosteiro, e outras obras deste virtuoso Rey, elle o tynha por santo, e que por tall a seu parecer deve seer avido»⁴³. Este testemunho, filiado num momento decisivo – o processo de santificação de D. Afonso – aponta-nos desde logo para o grande protagonista desta questão, o influente mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. O seu prestígio e importância não consistiram apenas no facto de ter sido o primeiro rei um dos promotores da instituição (fundada em 1131) e de nela conter a sua sepultura, mas sobretudo na conservação da memória do rei, quer através da preservação de tradições (como os poderes e significação da sua espada e escudo, que conservava religiosamente)⁴⁴, quer sob a forma de textos, alguns dos quais já referidos anteriormente.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 3, l. 13-18.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 4, l. 20-21.

⁴² *Ibidem*, pág. 4, l. 15-19.

⁴³ *Ibidem*, pág. 207, l. 16-22.

⁴⁴ MATTOSO, José – *Fragmentos de Uma Composição Medieval*, Lisboa, Edit. Estampa, 1993, pp. 224-229.

As tradições conservadas poderão ter levado, na opinião de António Cruz, à constituição de uma autêntica *Legenda Aurea*, deixando entrever sinais de uma progressiva santificação, que atingirá o seu auge no reinado do *Piedoso*: «A coroa de glória de D. Afonso I era assim entretecida de milagres por mercê do *scriptorium* conventual. E a expressão final dessa nova lenda, posto que destituída do êxito desejado, havia de ser representada, mais tarde, – já no reinado de D. João III – através de diligências iniciadas em ordem a obter a canonização do nosso primeiro monarca»⁴⁵. Será digno de nota, em todo o caso, um eco da santidade do rei na produção literária deste reinado, como poderemos observar na *Fábula do Mondego*, escrita por Sá de Miranda e dirigida a D. João III; falando sobre as excelências da cidade de Coimbra, o poeta adianta, na quarta estrofe, os seguintes versos:

“Mas sobre todo que la enriqueció
 La antigua tierra mia, es el tesoro
 Del santo cuerpo de su rei primero
 Que en un dia venció tanto rei moro
 Quando aquel mayor le apareció,
 Erijido qual estuvo en el madero,
 Por el padre primero
 Que com el bien no pudo,
 Causa que en vuestro escudo
 Real, se vem pinturas tan divinas,
 De tales tan catolicos reis
 El buen hijo cabe él quiso iazer,
 Que desplegó las quinas,
 Sangre a Guadalquivir hizo correr”⁴⁶

Relativamente a todo este processo, concluído em Junho de 1556, convém, todavia, salientar a directa participação dos cruzios. Segundo Costa Brochado, «Parece não haver dúvidas de que foram os cónegos regrantes de Santa Cruz de Coimbra quem transitou, pela primeira vez, da lenda para

⁴⁵ CRUZ, António – *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média*, Vol. I, Porto, Ed. Marânus, 1964, pág. 293.

⁴⁶ MIRANDA, Francisco de Sá de – *Poesias* (Ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos), Lisboa, INCM, 1989, págs. 268 e 269.

a História, propondo e defendendo formalmente a canonização de El-Rei D. Afonso Henriques»⁴⁷. Das tentativas da canonização, subsiste ainda, entre outros, um importante documento, o *Treslado dos Apontamentos que se Fizerão sobre El-Rey Dom Afonso Henriques*⁴⁸, da autoria de um memorialista do séc. XVII, D. José de Cristo, sobre o qual escreveu António Cruz⁴⁹.

Os argumentos em questão no dito *Treslado* assentam numa base histórica, recolhida nos textos cronísticos anteriores (como os milagres da Virgem e de Ourique, a fundação de mosteiros, a transladação do Mártir S. Vicente e a tomada de Santarém), assim como num interessante repositório de tradições directamente relacionadas com o mosteiro – as conversações com os cónegos, a utilização de uma sobrepeliz quando ali se encontrava, os poderes taumatúrgicos manifestados no momento da abertura do seu túmulo e a fama do seu escudo, que caía quando um rei português morria, e até mesmo pequenas histórias, como a experiência de um cónego que o viu juntamente com o filho a regressar da tomada de Ceuta, e as aparições a D. João I e a um bispo de Coimbra. Um dos textos é particularmente revelador, pelo que decidimos reproduzi-lo:

«Que cõmumnte he tido por sancto. E como a tal muitas pss se encomendaõ a elle em seus trabalhos e necessidades e sam socorridos e emparados por sua intercessão. O que bem tem exprimentado os coneguos antiguos do dito mx. de Sancta Cruz como foy na agoa da fonte da Rainha q a çidade lhe queria tomar, por cuja causa o filho do alcaide moor q zombara dos coneguos por se encomendare a reis mortos em agoa muy bayxa se afogou como se vee nas memorias antiguas do mx. q em elle estão escriptas»⁵⁰.

Este tipo de alusão à protecção que D. Afonso, mesmo depois de morto, dispensava aos crúzios não é única. Segundo o testemunho de D. Manuel

⁴⁷ BROCHADO, I. da Costa – *Tentativas de Canonização de El-Rei D. Afonso Henriques*, Sup. de « Anais », IIª série, Vol. VIII, Lisboa, 1958, pág. 308.

⁴⁸ B. P. M. P., Códice nº 86.

⁴⁹ CRUZ – *Santa Cruz...*; Vide também artigo do mesmo autor, in *VVAA – Santa Cruz de Coimbra do Séc. XI ao Séc. XX – Estudos*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1974, pp. 29-31.

⁵⁰ B. P. M. P., Códice nº 86.

⁵¹ O episódio terá ocorrido antes de 1540, ano do seu falecimento. Cf. RESENDE, André de – *Vida do Infante D. Duarte*, in «Obras Portuguesas», Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1963, pág. 129.

Galvão, arquivista do mosteiro, que prestou o seu depoimento nos inquéritos então realizados (e publicados, desde o séc. XVII, por Dom Nicolau de Santa Maria), este também terá aparecido ao infante D. Duarte⁵¹, chegando a ameaçá-lo de morte por apoderar-se das rendas do mosteiro (o infante foi prior-mor em Santa Cruz; desde 1507 que o rei tinha a faculdade de apresentar prior-mor na dita instituição)⁵².

Em todos estes apontamentos, o rei aparece como o justo protector do mosteiro perante todo o género de adversidades, sem atender à sua proveniência, mesmo que de origem régia. Não será difícil entrever o prestígio que tal solução granjearia para os monges e, do mesmo modo, para o monarca reinante, porque descendente de um santo operador de milagres. Contudo, o processo de canonização, iniciado em 1556, foi interrompido pela morte de D. João III no ano seguinte; D. Sebastião manifestou interesse em continuá-lo (sabe-se que mantinha uma grande admiração por D. Afonso, ao ponto de levar para a jornada de África a sua espada)⁵³, mas o desastre de Alcácer-Quibir foi decisivo para uma nova interrupção. Sabemos que, em 1641, foi pedido a D. João IV que mandasse tratar da beatificação do rei. Impossibilitado pela conjuntura política, só em 1716 voltaremos a assistir, com D. João V, a algum interesse em retomar a questão, sobretudo após 1747, culminando no reinado de D. José I com um avançar dos trabalhos, fatalmente interrompidos pelo Terramoto e por questões políticas várias⁵⁴.

Mas se os caminhos de santificação ficaram irremediavelmente comprometidos, o mesmo não se poderá dizer em relação às tradições envolvendo milagres e outras manifestações. Uma das mais curiosas é a que Pero Roiz Soares, memorialista que teria escrito entre os sécs. XVI e XVII, regista com admiração: «Neste mesmo anno [1601] veio nova certa e estom.to tirado disso em como em Coimbra no mostrº de Santa Cruz estando cinco frades encostados a sepultura del Rey dom Afonço Anriques disse hu se ouvera Rey purtugues tivera esta sepultura outras corediças milhores e este Rey fora ya canonizado. Respondeu outro frade vira agora El-Rey dom Sebastião e porlhea outras de borcado . Respondeo o frade que não avia tall rey no mundo que tudo erão patranhas quando se delle dezia e em dizendo isto deu de dentro

⁵² BROCHADO – *Tentativas de Canonização...*, pp. 310-315.

⁵³ MATTOSO – *Fragmentos...*, pág. 224.

⁵⁴ BROCHADO – *Tentativas de Canonização...*, pág. 307, 315-337.

da sepultura tam grandes tres pancadas que abalou os frades e acodindo mais frades e o priol estando lhe contando o que passara indo nas mesmas palavras de não aver tal rey no mundo tornou a dar outras tres pancadas de que ouve grãde espanto em todos e se tirou estromento disto e foy verdadeira verdade passar desta ma.ra »⁵⁵. Defensor da fé, da terra, de outros mitos...

*Francisco Saraiva Fino **

⁵⁵ SOARES, Pero Roiz — *Memorial* (leitura e revisão de Lopes de Almeida), Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1953, pág. 378.

* Licenciado pela F.L.U.P.

VARIA

THAT WAS THEN, THIS IS NOW: FORMAL KNOWLEDGE ATTAINMENT AMONG STUDENTS OF ENGLISH AT THE FACULTY OF LETTERS, THE UNIVERSITY OF PORTO

Introduction

One way to test the assumption that students actually do learn is to administer the same test to students during the first week of their course (English I) and give the same test to students during the last week of their course (English IV). But what should that test consist of? Bearing in mind that “For many researchers and teachers, learning a second or foreign language is primarily a question of learning grammar, of learning the rules by which sentences are constructed in the target language.” (1) it was decided to focus the inquiry on a pre-defined area of the English language, verbal structures, and more specifically to investigate the ability of the students to make accurate judgements of grammaticality (whether or not a sentence is grammatically well-formed). While the quoted interpretation of learning a language may no longer apply so strongly, this task does create a high degree of explicitness in that “... asking a subject to decide whether an isolated sentence is grammatical or not draws attention to judging the form of a sentence, ...” (2) Furthermore this decision was based on the fact that this type of judgement forms part of many of the students’ post-graduate use of English: teaching English in secondary schools. As Ellis points out: “The kind of language use that the learner engages in determines the kind of knowledge he acquires. Similarly, different kinds of knowledge are used in different types of language performance.” (3) In general terms, more than half of the students at this Faculty take a degree in Modern Languages and Literature (*Linguas e Literaturas Modernas*) and more than half of those students pursue the teacher training option (*Ramo Educacional*). These students also opt for English in

combination with another language: Portuguese, German or French (*variantes*). In addition this type of knowledge or skill has been identified by Stern as being a major factor in achieving native-like proficiency: "As native speakers we possess norms of language use against which we can judge utterances we hear or produce ... This mastery of the forms of the language which is intuitive and yet can be conscious under certain circumstances is a characteristic of first language proficiency, which second language learners in the early stages of a second language lack entirely and acquire only gradually as they progress." (4)

Theoretical background

The "Monitor Model" of Krashen (5) seeks to explain differing language performances (how "much" and how "well" students "know" a language) in terms of language output which has been subject to regulation by a Monitor as distinguished from language output which has not. The substance of the Monitor is identified as being formalised linguistic knowledge which is only employed in a consciously aware manner when there is focus on form and sufficient time available: both conditions were in operation in the case of this inquiry.

However, appealing to the notion of a Monitor as envisaged by Krashen as the conscious application of rules that have been inculcated by formal classroom instruction does not reveal the range and levels and circumstances of use that a student or speaker's critical ability can cover. Monitoring can be interpreted in terms of being a more basic psycho-linguistic process: behaviour associated with monitoring of an overt kind can involve judgements, modifications or repairs at the level of lexis, syntax, discourse or truth.

It is important for students to develop various types of self-control (monitoring, reflecting, assessing feedback and so on) in terms of modifying their communicative behaviour to approximate to whatever might be regarded as the norm. As Klein has stated: "Progress in language acquisition requires the learner to match continuously his own language performance against the standards of the target language speakers. This matching task confronts the learner at all stages of the process: at the beginning the discrepancy is striking and cannot go unnoticed: the smaller it becomes, towards the end of the process, the greater the matching problem." (6)

Enquiry materials

Twenty EFL teachers were given a questionnaire containing 20 examples of verbal structures and asked to score these structures on a scale of one to seven according to degree of difficulty for students. The results of this questionnaire enabled the establishment of a rating table of grammatical difficulty (see Table One). By selecting the odd numbers from the rating table to be examples of “good grammar” and the even numbers to be examples of “bad grammar” the Faculty students were presented with a questionnaire containing a balanced distribution of grammatical and ungrammatical items across an empirically controlled range of grammatical difficulty (see Appendix One).

The limitation of the language items to be judged to verbal structure does not eliminate all the content problems in consideration of making grammaticality judgements. However, the exclusion of concerns such as prepositions, adverbial forms, comparative constructions and so on does allow for a defined area of inquiry: an area considered important, for example, in syllabus design and in the eyes of the students themselves reporting that “tenses are difficult in English”. Perhaps an over-simplified statement which has as its basis the complexity and flexibility of temporal perspective in English, made possible by the capacity to juxtapose states, events, duration, sequentiality, simultaneity and so on.

There are doubts as to whether the rating of grammatical difficulty is accurate as some examples concentrate more on form than meaning and vice versa. The almost infinite variety in the relationship between form and meaning does not permit any truly objective criteria of difficulty. Similarly some examples rely on combinations of verbal structures adding an inter-clausal to the intra-sentential dimension. However it may be possible to shed some light on second language acquisition processes through means of enquiry such as the one employed in this study since, according to Hatch: “Experimental measures allow us to test large numbers of learners on whatever syntactic structure we wish to investigate. These tests, frequently called cross-sectional studies, look at the learner at one point in his development. If several structures are tested, an accuracy order for those structures can be obtained. Hopefully, that accuracy order is similar to an acquisition order.” (7)

Overall questionnaire results

From the overall questionnaire results (see Table Two) the main focus should be placed on the results obtained in the area of the ungrammatical examples presented for judgement. It is impossible to gauge whether chance was a factor in an example being identified correctly as grammatical; the basis of judgement in these cases would require further, additional deeper levels of investigation beyond the limiting inquiry format of the questionnaire. For example, a learner interview format could be used to gain more insight into the initiating factors of “good grammar” decisions. At the same time it should be noted that the students, while engaged in an overtly linguistic task, were not pressurised as identified individuals, as the questionnaire was conducted anonymously.

Each of the three groups (according to language combination “variante”) showed some progress. In terms of proportional ratios of progress, the students of English/French progressed most (ratio: 18.5), followed by the students of English/German (ratio: 12.7), with the least progress being made by the students of English/Portuguese (ratio: 11.6). (These proportional ratios are calculated on the basis of the difference between the start and finish percentage being divided by the start percentage and multiplied by one hundred. The ratios are listed in Table Three.)

These results may in part be explained by the fact that the English/Portuguese students are those who receive the least exposure to foreign language teaching/learning and are as such less likely to be equipped with the type of mechanisms and knowledge about language that is required for this kind of judgement activity which calls for the employment of explicit grammatical awareness. It would appear that the English/French students and the English/German students reach broadly the same level with the English/French students progressing further proportionally, having started from a weaker position. This explanation is supported by official Faculty statistics concerning the minimum scores permitting entry into the first year of the LLM course: for English/German the score is 155/200 while for English/French the score is 138/200 (for English/Portuguese the score is 144/200).

Individual ungrammatical sentences

When considering the results obtained by English IV students, both sentence n° 1 (He wants have another sandwich) and sentence n° 8 (He had eat his lunch when the phone rang) were recognised as being ungrammatical in 100% of the responses. This degree of certainty is perhaps explicable in terms of the simplicity of the formal, structural error under consideration, that is to say, there is little beyond the regularity of the mechanics of grammar in doubt. Both of the structures here can be characterised as “early learnt” as the English I percentage scores were comfortably above 90%, leaving little room for improvement, which explains the low proportional ratio figures.

Indeed, the English I teachers at the Faculty of Letters would be surprised if errors of this nature had not already been largely eliminated from the production of the students at Faculty entry level (generally considered to be approximately the same as a Cambridge First Certificate pass) and as such would assume a high degree of success at this lower level skill of error recognition.

Sentence n° 3 (I have learning English for three years) also falls into this group of a very low proportional change (4.4) having started at the high level of 93.7% recognition of ungrammaticality but fails to reach the threshold of 100%. A speculative explanation could centre on the doubts the students had resulting from not being sure if the structure should be “I am learning English for three years” (a frequently seen L1 based assumption) or the grammatical “I have been learning English for three years”. These doubts may have caused confusion so as to allow sentence n° 3 to be considered a valid alternative.

A further structure which might be said to be an example of a relatively simple formal error is sentence n°15 (Does he has any brothers?) But, in this case, the score does not approach the 100% success benchmark, climbing from 83.6% to only 91.0% (proportional ratio: 8.9). The fact that the error has its basis in an interrogative form employing an irregular verb may be the root of the problem. If the example structure had contained a regular verb, perhaps the ungrammaticality would have been highlighted to a greater extent. In addition it should be noted that the difference between grammatical and ungrammatical is determined at the level of one single phonemic detail, and this in a structure which would normally be associated with the spoken channel. The surprisingly high failure rate of 9% at the end of the fourth year may indicate some form of fossilised error which due to the fact that it does impede the communicative or functional value of the sentence may have escaped correction procedures.

A similar explanation could be put forward for sentence n° 17 (Was the school build in 1926?) with the added formal complication of the passive voice being present. Here a more obviously irregular verb may have provided higher percentage scores. It could be that these two examples (sentence n° 15 and sentence n° 17) represent mere “slips” in the students’ capacity for making correct grammaticality judgements and the results would be different if the test/questionnaire were administered on a different day under different circumstances,

In contrast, the three structures which exhibit the highest proportional ratio scores (sentence n° 5, ratio: 28.6: He usually plays football but today he plays tennis; sentence n° 11, ratio: 28.3: If I had seen you, I would say “hello”; sentence n° 19, ratio: 24.1: If it will rain, we will go to the cinema) are all structures which involve a degree of formal as well as conceptual complexity, whereby any grammaticality judgement or comprehension is dependent on the ability to recognise elements such as whether states are permanent or temporary, degrees of probability, distinctions between different time references and irregularity of relationship between form and function. In this respect it would not be unreasonable that English I percentage scores should be comparatively low.

Conditional sentences present particular difficulties to Portuguese learners of English as it is an area very open to negative mother tongue interference, especially in making the distinction between what are commonly known as the First and the Second Conditional. There also exists the tendency for teachers/course books to lump these together, on the basis pattern similarity, with the Third Conditional, an approach to teaching which does little to clarify the profound distinctions that may need to be made in terms of meaning, attitude of the producer, time reference and so on.

It is interesting to note that a similar background of accepted teaching practice may be at the root of the low English I percentage score for sentence n°5 (He usually plays football, but today he plays tennis). The teaching of the present continuous form often occurs early in the syllabus, focusing on the kind of “What is Fred doing?”, “Fred is washing the car” picture prompt scenario. In a second phase of learning, students may be introduced to the present continuous for future plans/arrangements as an alternative/complement to the “going to” form. But the distinction in play here, the habitual/temporary contrast, falls outside of either of these two typical teaching contexts.

The correct use of the present continuous is also dealt with in sentence n° 13 (This flower is smelling of oranges) but here the result (97.8% correct

identification with a proportional ratio of 12.6) is more likely to be founded on the relatively straightforward learning chunk that some verbs do not normally appear in continuous form. This is significant also in terms of teaching methodology issues in that “ease of teaching” becomes a critical factor in success in learning. A proportional ratio of a similar level (14.5) occurs with reference to sentence n° 16 (I saw “Rambo” again last night, I saw it ten times before) with a final percentage score of 93.3%. The difficulty in identifying grammatical status here is linked to the absence of the present perfect verb form and requires a highly developed knowledge of how past time can be described through various verb forms in the English verb tense system. It is probable that the contrast between two clauses with distinct time references (“last night” and “before”) will have guided the students towards the unacceptability of the same verb form in both clauses: a distinction which also plays a part in sentence n° 5 (referred to above), but which seems to carry less force in comparison when related to present time (“usually” and “today”). However the inclusion of a more specific adverbial than “today” to indicate “at this point in present time” may have increased the students’ recognition of the need for the differentiation in concept referred to above to be marked by a different verb form.

Concluding remarks

Although the questionnaire and the task it required of the students was very limited it nevertheless reveals significant information about where progress is achieved and where knowledge remains in deficit. While acknowledging the self-evident truth that a more extensive investigation would be required to assess more fully the effectiveness of the faculty/university programme for teaching/learning, it is also worth noting what Davies makes clear: “What are needed for proof of the language knowledge residing in the programmes are separate proficiency tests which themselves demand a construct of their own i.e. a hidden syllabus ... Overall language control must be shown to operate in a variety of situations and on an array of tasks.” (8)

Bearing in mind that the ultimate aim of this faculty/university course should be to enable students to achieve 100% scores across the whole range of verbal structures, it could be argued that a similar questionnaire style activity, which exhibited tighter control over task-related and learner-related factors, could serve as an indication of how to focus the teaching of English

at the Faculty of Letters more specifically on developing, according to our students' needs, relevant different knowledge resources: "Formal instruction contributes directly or indirectly to the internalisation of these different knowledge types and in doing so enables the classroom learner to perform a wider range of linguistic tasks than the naturalistic learner." (9) This comparison could prove highly relevant as far as non-native teachers of English are concerned.

Any explanation of the distribution of the structures which exhibit the greatest proportional variation or failure to gain proximity to the ideal 100% threshold perhaps may be thought of as being related to the learning environment at the Faculty of Letters where emphasis is given to exploring the non-standard, more marked elements of verbal structures. The greater availability of teaching time, reference resource materials, access to native speaker university teachers and a syllabus fashioned in the knowledge that the target learners will, for the most part, become professional users of the foreign language should also be taken into account. These factors contrast sharply to the current situation that predominates in local secondary schools, where the multiplicity of variables such as pupil age, level of proficiency, educational framework, learner volition, language of instruction and target language status may interact to create less positive learning outcomes. However as Stevens pointed out: "... the undoubted existence of inferior language teaching in no way obscures the existence — equally real but often overlooked - of superior language teaching, in which learners achieve high levels of command of the languages in direct response to deliberate schemes of teaching and learning." (10)

References

- (1) RICHARDS, J.C. — *Models of Language Use and Language Learning* in RICHARDS, J.C. (ed.) — *Understanding Second and Foreign Language Learning*. Rowley, Mass. Newbury House, 1978, pp. 94/95.
- (2) SELIGER, H.W. and SHOMAMY, E. — *Second Language Research Methods*, Oxford, O.U.P., 1989, p. 39.
- (3) ELLIS, R. — *Understanding Second Language Acquisition*, Oxford, O.U.P., 1986, pp. 237/238.
- (4) STERN, H.H. — *Fundamental Concepts of Language Teaching*, Oxford, O.U.P., 1983, pp. 342/343.

- (5) KRASHEN, S.D. — *The Monitor Model for Second Language Performance* in BURT, M., DULAY, H. and FINNOCHIARO, M. (eds.) — *Viewpoints on English as a Second Language*, Regents, New York, 1975 (and other associated articles).
- (6) KLEIN, W. — *Second Language Acquisition*, Cambridge, C.U.P., 1986, p. 138.
- (7) HATCH, E. — *Acquisition of Syntax in a Second Language* in RICHARDS, J. C. (ed.) — *Op. cit.*, p. 34.
- (8) DAVIES, A. — *Communicative Language Testing* in HUGHES, A. (ed.) — *Testing English for University Study*, ELT Document 127, MET in association with The British Council, 1988, p. 13.
- (9) ELLIS, R. — *Op. cit.*, p. 241.
- (10) STREVENS, P. — *The Nature of Language Teaching* in RICHARDS, J.C. (ed.) — *Op. cit.*, p. 180.

Appendix One

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Questionnaire for English Language Students

This questionnaire is part of project to try and find out more about areas of difficulty in English Grammar.

Many students are going to answer the questionnaire, it is NOT a test of any individual student so you don't need to write your name on any of the pages.

However, some further information would be useful:

- a) Is this your first attempt at this level/year? Yes/No
- b) What is the other language element of your degree course:
Portuguese / German / French

Please look at the twenty sentences in English on the following page and say if you think the sentences contain "good grammar" (correct) or contain "bad grammar" (wrong).

Remember this is not a test of your individual ability. Please answer all twenty questions.

THAT WAS THEN, THIS IS NOW

- | | |
|--|-----------------|
| 1. He wants have another sandwich. | Correct / Wrong |
| 2. I would buy the book if it was cheaper. | Correct / Wrong |
| 3. I have learning English for six years. | Correct / Wrong |
| 4. He didn't have any lunch yesterday. | Correct / Wrong |
| 5. He usually plays football, but today he plays tennis. | Correct / Wrong |
| 6. You like sugar in your coffee, don't you? | Correct / Wrong |
| 7. The boys were playing football and the girls were playing tennis. | Correct / Wrong |
| 8. he had eaten his lunch when the phone rang. | Correct / Wrong |
| 9 I always get up at half past eight. | Correct / Wrong |
| 10. He has already visited France many times. | Correct / Wrong |
| 11. If I had seen you, I would have say "hello". | Correct / Wrong |
| 12. He enjoys playing tennis. | Correct / Wrong |
| 13. This flower is smelling of oranges. | Correct / Wrong |
| 14. He makes me wash the dishes. | Correct / Wrong |
| 15. Does he has any brothers? | Correct / Wrong |
| 16. I saw "Rambo" again last night, I saw two times before. | Correct / Wrong |
| 17. Was the school build in 1926? | Correct / Wrong |
| 18. She told me she watched a lot of TV. | Correct / Wrong |
| 19. If it will rain, we will go to the cinema. | Correct / Wrong |
| 20. I wish the weather were better in England. | Correct / Wrong |

Have you answered all twenty questions? Thank you for your help.

Table One: Rating Table of Grammatical Difficulty: Mean Scores.

1) I always get up at half past eight.	1.40
2) Does he have any brothers?	2.40
3) He didn't have any lunch yesterday.	2.55
4) He usually plays football but today he is playing tennis.	3.05
5) You like sugar in your coffee, don't you?	3.15
6) He wants to have another sandwich.	3.20
7) The boys were playing football and the girls were playing tennis.	3.30
8) This flower smells of oranges.	3.55
9) He enjoys playing tennis.	3.60
10) If it rains, we will go to the cinema.	3.85
11) He makes me wash the dishes.	4.15
12) I have been learning English for six years.	4.40
13) He has already visited France many times.	4.60
14) I saw "Rambo" again last night, I have already seen it twice before.	4.65
15) She told me she watched a lot of TV.	4.70
16) Was the school built in 1926?	4.80
17) I would buy the book if it was cheaper.	4.85
18) He had eaten his lunch when the phone rang.	5.05
19) I wish the weather were better in England.	5.80
20) If I had seen you, I would have said "hello".	5.85

Table Two: Overall Questionnaire Results.

1) All sentences: Correct judgements

	English I	English IV
- Portuguese	78.9%	83.3%
- German	79.7%	84.0%
- French	77.2%	84.1%
Average:	78.2%	83.8%

2) Ungrammatical sentences: correct judgements

	English I	English IV
- Portuguese	81.2%	90.6%
- German	82.5%	93.0%
- French	78.9%	93.5%
Average	80.9%	92.4%

Table Three: Individual Ungrammatical Sentences (All Variantes).

	English I	English IV	Ratio
1. He wants have another sandwich.	98.9%	100%	1.1
3. I have learning English for 6 years.	93.7%	97.8%	4.4
5. He usually plays football but today he plays tennis.	64.6%	83.1%	28.6
8. He had eat his lunch when the phone rang.	94.7%	100%	6.0
11. If I had seen you, I would say "hello".	70.9%	91.0%	28.3
13. This flower is smelling of oranges	86.8%	97.8%	12.6
15. Does he has any brothers?	83.6%	91.0%	8.9
16. I saw "Rambo" again last night, I saw it two times before.	81.5%	93.3%	14.5
17. Was the school build in 1926?	58.7%	69.7%	18.7
19. If it will rain, we will go to the cinema.	78.8%	97.8%	24.1

Nicolas Robert Hurst

VIAGEM AO MUNDO DAS NOTAS NA F.L.U.P. – 1.^a ÉPOCA DE 1996-1997¹

As considerações que se vão seguir não passam de uma tentativa de ensaio sobre uma das facetas do aproveitamento escolar: as classificações obtidas pelos estudantes que, ao longo do percurso curricular, convergem para a determinação de um valor final, a nota de licenciatura, que pretende atestar, por parte da instituição ministrante do curso, o grau de competência relativa alcançada.

No entanto, dizer que as notas afixadas nas pautas ou constantes dos diplomas de curso correspondem a um determinado índice de saber obtido pelos alunos, dentro de um dado quadro (nível do curso no sistema de ensino, tipo de instituição, conteúdo dos programas, etc.), não adianta grande coisa: buscar nas notas um critério inquestionavelmente objectivo para determinar, em termos comparativos, o valor exacto do saber apreendido pelo estudante ou, de outro modo, o grau exacto da competência com que este se apresenta habilitado perante o mundo do trabalho e da inserção social é perseguir um objectivo impossível. As notas «obtidas» pelos alunos são, no fundo, as notas «dadas» pelos professores. A linguagem corrente não deixa de evidenciar, neste uso do verbo «dar», uma das facetas marcantes das classificações: a intervenção do critério do docente, por sua vez marcado, e até movido, por diversíssimos factores, uns mais pessoais, outros mais contextuais.

Apesar disto, as notas não deixam de ser um sinal exterior e marcante do trabalho pedagógico realizado numa escola. Apesar, também, do subjectivismo e do relativismo que compoitem, como qualquer juízo formulado por

¹ Ensaio apresentado ao «II Encontro de Questões Pedagógicas» realizado pelo Conselho Pedagógico da FLUP em 21 de Outubro de 1998.

alguém, as notas não podem deixar de significar alguma coisa, incluindo a qualidade do trabalho produzido por professores e estudantes. Para além disto, revestem-se de um aspecto fundamental: é que designando quantidades, oferecem-se como sinais susceptíveis de uma abordagem mais rigorosa e operacional.

Por isso, sem perder a noção de que o valor global de um ensino, sobretudo o universitário, onde tantas variáveis intervêm, desde a formação dos docentes, suas tendências e atitudes face ao saber e à investigação, até às circunstâncias concretas da prática pedagógica e da avaliação de conhecimentos, não é de fácil caracterização, irei tentar fazer uma viagem ao mundo das notas «dadas» nesta Faculdade na primeira época do ano lectivo de 1996-1997, em todos os cursos de licenciatura. Ficam de fora, por conseguinte, os mestrados e outros cursos de pós-graduação, fundamentalmente porque as próprias classificações finais não são do mesmo tipo das da licenciatura.

Mas antes de avançar impõem-se algumas explicações sobre o material utilizado. Os dados de que me sirvo na primeira parte foram fornecidos pelos Serviços Académicos da Faculdade, em forma de listagens respeitantes aos cursos e suas variantes. O programa informático fornece as classificações por época de avaliação, calcula os totais relativos às aprovações, reprovações, provas sem resultado e respectivas percentagens, mas não permite, a não ser com laborioso trabalho externo, obter os totais (isto é, o conjunto das três épocas de avaliação anual) das parcelas relativas às notas por disciplina de cada curso ².

Esta é a razão fundamental por que o trabalho que ensaiei se confina aos resultados da chamada época normal, que abrange a avaliação periódica e contínua e ainda os exames de Junho-Julho. Penso, no entanto, que este aspecto se reveste de algum interesse: tratando-se das notas saídas logo a seguir à avaliação contínua, ao segundo teste de avaliação periódica e aos exames de Junho-Julho, esses dados marcam, de forma nítida, uma fase do ano lectivo bastante unitária. Para contar os resultados de Setembro e hipo-

² O programa informático utilizado na Secretaria, criado pela Universidade para gerir os resultados finais dos alunos, pode fornecer indicações quantitativas e percentuais, fundamentalmente na perspectiva da produção de certidões e outros documentos, a par de análises estatísticas sobre resultados finais. As disciplinas têm um código próprio para cada ocorrência dentro de cada curso e de cada variante; assim uma mesma disciplina pode ter diversos códigos, não sendo identificada por o mesmo código nas diversas licenciaturas e variantes a que pertença.

teticamente os de Dezembro, seria preciso levar a cabo um trabalho muito mais moroso de articulação dos dados. Haverá, portanto, que compreender que não vou focar a totalidade das notas do ano lectivo de 1996-97, mas somente as da época normal. Não devemos, todavia, esquecer que em Setembro se fazem muitos exames, cujos resultados são também determinantes para uma visão de conjunto. Anote-se todavia que mais de metade do total das provas (ou seja, o conjunto das «inscrições») foi realizada na 1.ª época em causa³.

Comecemos por atentar no Quadro Geral (Resultados+Percentagens) (Q.1)⁴, que fornece uma visão de conjunto sobre todas as licenciaturas em funcionamento, evidenciando, através dos valores percentuais, a relatividade dos números face aos quantitativos das inscrições (não dos alunos inscritos, note-se) em cada uma delas⁵.

O quadro mostra uma distribuição que é muito significativa: pondo de parte as provas não realizadas (FAL) e os resultados negativos (REP)⁶, e isolando o conjunto dos três valores mais elevados de notas em cada curso, é nítido que duas licenciaturas concentram esses seus totais de modo particular nas linhas da parte superior do quadro, respeitantes ao 10-11-12: LLM e GEO. EEU deixa transparecer alguma irregularidade, provavelmente por se tratar de uma licenciatura construída com disciplinas dos diversos outros cursos.

³ Os dados recolhidos indicam que a maioria das provas de avaliação, correspondentes às inscrições, tem lugar na 1.ª época: num total de 21.733, só 6.446 não foram prestadas (= FAL), ou seja 29,65%, e 2.825 traduziram-se em resultados negativos (= REP), isto é 12,99%. A soma destas duas parcelas equivale a 42,65%; portanto, 57,35% do aproveitamento anual é obtido na 1.ª época. Convém ainda registar que os elementos fornecidos pela Secretaria incluem situações de «Sem resultado» e de «Desistiu», que foram subsumidas em FAL para o objectivo desta análise.

⁴ Os valores utilizados neste trabalho foram tratados numa base de dados com 763 entradas, correspondentes às ocorrências das disciplinas nos cursos e suas variantes.

⁵ Os dados que se utilizam aqui levam em consideração os quatro anos das licenciaturas; fica de fora o 5.º ano do estágio. Para um análise mais fina, deveriam subtrair-se os elementos relativos às disciplinas do Ramo Educacional do 3.º e do 4.º anos de HIS, FIL, LLM e GEO, já que a perspectiva deste trabalho são as notas «dadas» pelos docentes de cada licenciatura. No entanto, como se pode observar pelo Quadro 20-E, tal subtração só muito residualmente afectaria as projecções gráficas e, conseqüentemente, a interpretação aqui feita.

⁶ Esclareço que os termos finais das disciplinas não discriminam as notas inferiores a 10.

Não é o que sucede no caso das três outras licenciaturas: HIS, FIL e SOC. Aqui os três valores mais elevados começam na linha do 12 e ocupam a área do 14, significativamente duas linhas mais abaixo no quadro, portanto, na zona do suficiente alto / bom.

Deste modo, podemos desde já assinalar o seguinte panorama:

1 — dois cursos de dimensões evidentemente distintas do ponto de vista do montante de inscrições, como são LLM e GEO, apresentam valores percentuais bastante parecidos, o que indicia um comportamento classificativo também idêntico;

2 — dois cursos com um número de inscrições relativamente aproximado, como é o caso de HIS e de GEO, revelam atitudes claramente diferentes sob esse ponto de vista;

3 — FIL e SOC, com inscrições em número quase igual, aproximam-se bastante quanto ao comportamento das notas;

4 — por seu turno, HIS e FIL, bastante diferenciadas em termos quantitativos (um é o dobro do outro), mostram-se praticamente coincidentes nos valores relativos às classificações.

Antes de prosseguir, observemos de modo particular o somatório global respeitante aos resultados inferiores a 10, designados por REP, ou seja às notas negativas nas provas de avaliação periódica e contínua e ainda nos exames de Junho, calculando as percentagens uma vez subtraídas as «faltas» às «inscrições» (Q.1).

As percentagens mais altas de REP encontram-se em LLM, com 23%, EEU, com 18.1%, e em GEO, com 15.9%. Abaixo destas marcas vemos HIS e SOC, bastante vizinhas, respectivamente com 10.9% e 11.5%. Mas ainda mais abaixo temos FIL, numa marca nitidamente inferior, com 5.8%, o que se relaciona com o facto de ser para este curso que os dados da Secretaria registam um valor zero de reprovações no 4.º ano da 1.ª época em causa (Q.7).

Mais uma anotação, relativa à quantidade de provas não realizadas na 1.ª época (FAL). Vale a pena observar como, nos cursos em que se manifesta uma tendência maior para notas globalmente mais elevadas, se detecta também uma maior tendência para prestar menos provas na 1.ª época: as «faltas» foram 31,3% em HIS, 38,6% em FIL, 40,7% em SOC (o nível mais alto), mas 28,9% em LLM, 28,8% em EEU e 20,2% em GEO (o nível mais baixo). Que significado deveremos atribuir ao facto de quanto mais baixa é a média classificativa mais baixa é também a ausência às provas na 1.ª época? Observe-se, a propósito, que no 1.º ano de HIS, FIL e SOC

(Q.4, Q.7, Q.18) as percentagens de «faltas» a estas provas assumem níveis elevados, indiciando que esses alunos utilizam bastante a época de Setembro. Em todos os cursos, porém, a situação melhora no 4.º ano, o que é compreensível, por se tratar do ano de saída, com a necessidade de os estudantes estarem em condições de se candidatarem a concursos antes da época de recurso.

Com este cenário se relaciona, provavelmente, o panorama nas disciplinas do «Ramo Educacional» (Q.20), no 3.º e no 4.º anos. Na generalidade, verifica-se uma quebra acentuada nas «faltas» e nos resultados negativos do 3.º para o 4.º ano, o que indicia a preocupação dos alunos por estas disciplinas, a que parecem atribuir importância para a sua carreira profissional depois da licenciatura⁷. Quanto às notas, vê-se que, enquanto no 3.º ano predominam as notas da faixa 10-12, no 4.º ano há uma extensão para o 14. Quanto às classificações no 5.º ano, que incluem o estágio pedagógico (Q.20), as notas aglomeram-se na sequência 13-15, o que parece revelar um bom resultado geral dos alunos da Faculdade no desempenho pedagógico; quanto às «faltas» e «reprovações» nesse ano, caem para valores residuais⁸.

Posto isto, podemos passar à observação dos gráficos e procurar um comentário interpretativo.

O G.1, construído sobre as percentagens do Q.1, dá-nos uma visão de conjunto, que merece ser pormenorizada com o auxílio dos gráficos seguintes, mais particularizantes.

Quanto ao G.2, aponta-nos os níveis relativos às médias das classificações obtidas nas provas da 1.ª época (12,93); aí se destacam duas posições: uma mais baixa de LLM, outra mais alta de SOC. Anote-se aqui a similitude de HIS e FIL.

Interessantes são os gráficos relativos a cada curso individualmente considerado. Prescindindo das variantes existentes em HIS⁹, em LLM¹⁰ e

⁷ O chamado «Ramo Educacional» das licenciaturas da FLUP (excepto Sociologia e Estudos Europeus) está envolvido numa rede complicada de problemas, mas corresponde, nos dois últimos anos curriculares, à quase totalidade dos estudantes neles inscritos. Cf. CORREIA, Luís Grosso — *O Ramo de Formação Educacional da Faculdade de Letras: Breve retrato estatístico*, «Boletim da Universidade do Porto», n.º 31, ano VII, 1997, p. 28s.

⁸ Cf. Quadro 20-20 D.

⁹ Cf. Quadros 4, 5 e 6.

¹⁰ Cf. Quadros 9-16.

em EEU, comecemos pelos que visualizam os quantitativos das diversas notas em valores brutos.

De novo se patenteia a arrumação dos cursos em dois grupos: de um lado temos HIS, FIL e SOC; do outro LLM, GEO e EEU. As linhas respeitantes ao primeiro grupo oferecem uma mesma base: concentração dos totais mais elevados na faixa 12-14. Sobressai de algum modo FIL (G.5), com o pico no 13, descendo depois gradualmente até ao 18. Registe-se, no entanto, que FIL e SOC (G.8) comportam uma descida do 10 para o 11, o que não acontece em HIS (G.4).

No segundo conjunto o panorama é totalmente diferente: LLM (G.6) manifesta uma visível regularidade, em linha descendente a partir do 10, estirando-se até ao 20, ou seja, percorrendo toda a escala classificativa. Com expressão similar está GEO (G.7), embora com uma curva que prolonga os valores mais elevados no 11-13; EEU (G.9), só com dois anos de funcionamento, aproxima-se de LLM até ao 13, mas depois revela alguma tendência para uma irregularidade que pode ou não vir a ser mantida no futuro.

Estes gráficos, projectando o comportamento global dos cursos, sem o pormenor da distribuição das notas pelos diversos anos, não permitem, porém, trazer à superfície uma realidade bastante mais complexa. Os gráficos seguintes, construídos com as percentagens das notas em cada ano de cada licenciatura, calculadas com base nas provas efectivamente realizadas, isto é, descontadas as «faltas», revelarão outras facetas não menos importantes e significativas.

Comecemos por HIS, com G.10 (cf. Q.4): é notória a tendência para as notas da faixa 12-13-14 no 1.º ano, bastante acima do 10 e do 11; no 4.º ano estas duas notas mantêm quase os mesmos valores, enquanto o 10 mostra um pico no 3.º ano. O que ressalta neste caso é o facto de, no 1.º ano, as notas da faixa 12-14 registarem uma tendência para se evidenciarem, com alguma descida do 12 e do 14 no 3.º ano, seguida pela retoma do 13 e do 14 no 4.º ano. Poderíamos interrogar-nos sobre qual o significado desta situação: será que, neste curso, a passagem do ensino secundário para o universitário se processa com um impacto menor do que nas outras licenciaturas, onde as notas acima do 13 tendem a impor-se gradualmente, à medida que os alunos progredem nos anos? Veja-se como a nota 10 sobe no 3.º ano para uma quantidade igual à do 1.º ano, mas percentualmente

com um peso bastante maior (Q.4: ao total 75 correspondem 9,98% no 1.º ano e 14,82% no 3.º ano)¹¹.

Esta paisagem muda em FIL, como mostra G.11 (cf. Q.7): as notas 13 e 14 dominam claramente no 3.º e 4.º ano, ou seja, no final do curso. Mas o 10 sobe nestes anos. A curva da distribuição das classificações ao longo dos anos nesta licenciatura é bastante regular: tendência para as notas de 13-15 no 3.º e 4.º ano, o que pode significar uma determinada orientação pedagógica, que privilegia a subida gradual dessa faixa classificativa na parte final do curso.

O G.12, que visualiza os dados do Q.8 respeitantes a LLM, traz-nos um outro tipo de estratégia distributiva nas notas. Nas diversas variantes desta licenciatura (só EFA é menos regular nesta distribuição¹²) podemos anotar como as notas 10 e 11 se afirmam no 1.º ano, o 12 e o 13 no 2.º ano e a sequência 14-16 no 4.º ano. Parece claro que há uma progressão ao longo dos diversos anos, tendência que já anotei atrás para FIL, se bem que noutra quadro distributivo. Note-se como, a partir do 13, a distribuição se desenha sempre em subida regular.

Mas não posso deixar de apontar aqui um outro pormenor. Se olharmos para a coluna referente aos resultados negativos, marcada como REP («reprovações»), é notória a distinção de LLM face a todos os outros cursos: ao contrário destes, que oferecem uma linha algo irregular quanto a notas abaixo do 10 nos diversos anos, geralmente com um pico no 3.º, LLM mostra uma descida em cascata, do 1.º para o 4.º ano, perfeitamente regular.

Isto merece menção particular, pois deve ser visto como sintoma do comportamento dos estudantes na 1.ª época de avaliação de cada ano do seu

¹¹ As notas mínimas de acesso em 1996-1997 foram as seguintes:

HIS: 14,59	LLM:	GEO: 13,73
HIS: ARQ: 14,15	EFA: 9,06	SOC: 13,95
HIS: ART: 13,51	EFI: 14,18	FIL: 15,08
Geral: 14,08	EIA: 14,3	
EEU:	EPA: 12,85	(Geral: 12,66)
EEU-EFA: 10,72	EPE: 9,33	
EEU-EFI: 13,3	EPO: 12,46	
EEU-EIA: 13,98	EPF: 13,97	
Geral: 12,66	Geral: 12,43	

¹² Cf. Quadro 9.

curso. Efectivamente, e conforme os gráficos G.12-21 ajudam a ver, em todas as licenciaturas a 1.^a época parece causar certo impacto no aproveitamento dos estudantes do 1.^o ano, o que nada terá de anormal. Os valores para as «faltas» (FAL) e para os resultados negativos (REP) são em todos os casos mais altos nesse ano, enquanto no último descem nitidamente. Significará isto, certamente, alguma tendência para os estudantes utilizarem, no início do curso, a época de recurso em Setembro na perspectiva de terem mais êxito nesses exames.

Já agora registre-se que as reprovações em HIS (G.10) descem, como nos restantes cursos, no 4.^o ano; têm uma subida também no 3.^o, mas a sequência 1.^o-2.^o-3.^o anos mostra valores quase iguais nesta época. O 1.^o ano mal se distingue dos dois seguintes, o que individualiza este curso com uma dada irregularidade distributiva, sobretudo se tivermos presente que é também nele que existe uma percentagem elevada de notas da faixa 12-14 no 1.^o ano e que o 10 se faz notar no 3.^o ano.

O caso de GEO (cf. Q.17) aparece em G.13; revela algumas similitudes com LLM, de que se aproxima por exemplo pelo facto de, a partir do 12, as notas superiores se imporem no 2.^o e 3.^o ano; a faixa 14-16 torna-se dominante no 4.^o ano. Mas o 10 e o 11 afirmam-se inquestionavelmente no 1.^o e 2.^o anos. No entanto, também aqui se detecta uma progressão para as notas mais altas à medida que os estudantes avançam no seu curso, com o 15-18 a marcar o 4.^o ano.

Os dados de SOC (cf. Q.18) visualizam-se em G.14. No que diz respeito aos resultados negativos nos três primeiros anos, SOC avizinha-se de FIL; quanto às notas positivas, é fácil ver como, após o forte predomínio do 10 no 1.^o ano, no ano seguinte a sequência 13-14-15 regista valores elevados e a faixa 15-17 se torna predominante no 4.^o ano. Mas note-se o pico do 18 no 2.^o ano. De qualquer forma, o grupo 12-13-14 representa a classificação principal no 3.^o ano, o que manifesta uma progressão de certo modo regular neste curso na 1.^a época de avaliação. Uma nota mais: SOC e LLM são os cursos onde os reprovações no 1.^o ano sobem acima de todos os outros valores.

O caso de EEU (G.15) (cf. Q.19) é ainda pouco significativo, visto que só tinha dois anos de funcionamento na 1.^a época de 1996-97, se bem que o 1.^o ano nos apareça caracterizado pelo 10-11. O 2.^o ano trouxe uma subida do 12 e do 13, mas o 16-18 tinham já sido dominantes no primeiro. Note-se, porém, que nos resultados negativos há analogia com os dois primeiros anos de LLM.

Creio mais uma vez que uma conclusão se pode desde já esboçar: três cursos se destacavam claramente pelo seu comportamento mais definido quanto à estratégia classificativa na 1.ª época: FIL, LLM e, em parte, GEO, embora as curvas desenhadas sejam completamente distintas entre si, traduzindo, conseqüentemente, atitudes distintas no domínio do comportamento pedagógico. Na verdade, nestes dois casos é muito mais evidente que as notas 13-14 subiam gradualmente do 1.º para o 4.º ano (em LLM a regularidade era ainda maior: logo a partir do 12), coisa que em HIS só se podia ver no 17 entre o 1.º e o 3.º ano. Aliás, tudo indica que é neste curso que as notas do suficiente alto / bom menos se afirmam gradualmente à medida que os estudantes progredem nos anos. Por sua vez, LLM e GEO mostram com clareza de que modo os seus alunos progredem ao longo dos anos, já que fazem diminuir regularmente as notas 10-11, pelo menos no caso da 1.ª época de 1996-97.

Conforme anotei logo no início, as notas são «dadas» pelos docentes. Não significa isto que sejam arbitrárias, mas unicamente que os responsáveis legais por elas são de facto os docentes. Poderá dizer-se que elas dependem em alguma medida do critério de cada docente ou então do ambiente de cada curso. Não me atreverei a impugnar totalmente esta observação.

Os docentes agem num quadro estabelecido, onde intervêm diversos factores de relevo. Entre eles, e sobretudo entre os susceptíveis de uma abordagem de tipo estatístico, estão aqueles que se relacionam com o serviço docente e com a distribuição dos alunos pelas disciplinas e pelos docentes, ou seja, a relação actualmente designada por rácio, com base na qual se equacionam assuntos tão importantes como os orçamentos e os quadros.

Posto isto, vou tentar relacionar os dados apresentados atrás com outros retirados de uma diferente fonte de informação: a distribuição do serviço docente para o ano lectivo em causa, 1996-1997, incluindo nela a carga horária e o número de alunos por docente. Para tal socorri-me dos mapas dos horários afixados no início desse ano, no pressuposto de que se podem considerar razoavelmente eloquentes e fidedignos nesta matéria.

Volto a sublinhar que me restrinjo unicamente às disciplinas das licenciaturas, deixando de lado os cursos de pós-graduação ou outras situações que não surgem nos referidos mapas. Por outro lado, anoto que nem todos os casos registados nos horários afixados se podem considerar de igual modo exactos tradutores da realidade efectivamente praticada em tempo de aulas. Não constitui com certeza novidade alguma que, após o início das aulas, surgem diversas situações caracterizadas por um diminuto número de ins-

crições em turmas ou mesmo em disciplinas, o que, em aliança com o facto de a assistência às aulas nunca corresponder à totalidade dos estudantes inscritos, se traduz, na prática, pelo encerramento de turmas ou mesmo pelo desaparecimento das horas de aula previstas para uma disciplina. Ainda que periféricos estes casos, a verdade é que perturbam as abordagens fundadas unicamente naquilo que consta das informações documentadas.

Uma última observação: ao passo que nas linhas precedentes me apoiei nos registos de resultados em provas de avaliação da 1.^a época, contabilizando inscrições por disciplina independentemente do número de alunos, agora vou-me servir de três tipos de quantidades: número de alunos por disciplina (sabendo que a cada um correspondem, em regra, cinco inscrições por ano), número de docentes por curso e por disciplina e número de horas de aula por docente nas disciplinas previstas no horário (Q.21-24).

Não oferece dificuldade anotar o destaque de LLM em quase todos os quadros: só no relativo à média de alunos / docente é que GEO está ligeiramente acima (Q.24). Nos restantes casos encontramos diversidade de situações: dois cursos de dimensões aproximadas em número de alunos como FIL e SOC divergem em sentidos opostos no caso da rácio «aluno / docente», aspecto em que FIL se irmana com HIS, e quanto à média «inscrições / curso». Da mesma forma, se entre GEO e SOC há quase igualdade quanto ao número de disciplinas ministradas, já nos restantes aspectos as diferenças tornam-se evidentes (Q.24).

Significa isto que existe uma razoável diversidade no interior da Faculdade, gerada por diversos factores como é óbvio. Mas o que importa aqui é focar aquelas situações suficientemente relevantes por exercerem alguma influência no panorama geral das notas.

Nesta perspectiva podemos atentar numa distribuição dos cursos, no que diz respeito à rácio aluno / docente (Q.24): HIS e FIL coincidem de forma nítida num grupo com uma relação claramente mais favorável, assim como LLM e GEO num outro, desta vez menos favorável; num plano de certo modo intermédio fica SOC. Mas devemos ainda focar algo mais: HIS, sendo embora o curso que ocupa o 2.^o lugar em número de alunos, é manifestamente aquele onde essa rácio é mais favorável no conjunto geral: 73,67, a longa distância do curso mais parecido em número de alunos, GEO, que apresenta a rácio mais elevada de aluno / docente: 109,22.

Ora, se olharmos para o quadro da carga horária por docente, na licenciatura, de novo se destaca a mesma situação: HIS e SOC são os cursos

onde os docentes tinham uma menor carga horária semanal na licenciatura, com 5,35 e 5,29 horas semanais, enquanto em GEO havia 8,31 horas, a seguir a LLM, mais uma vez com o valor mais alto: 8,39. No meio ficava FIL: 6,11 (Q.23) ¹³.

Há inquestionavelmente aqui uma geografia que não pode deixar de fixar a nossa atenção e a nossa reflexão nesta viagem ao mundo das notas (em 1996-97 — época normal).

Na verdade, vai-se tornando patente a posição dos cursos onde as notas (pelo menos as da 1.ª época) traduzem o que se poderia dizer um critério mais apertado, face aos outros onde se diria mais largo. Esse agrupamento encontra correspondência no panorama revelado pela vertente respeitante ao serviço docente: carga horária e rácio aluno / docente.

Assim, os cursos com uma tendência para uma maior quantidade de notas na faixa 10-12, nomeadamente nos primeiros anos, são aqueles onde os valores referentes ao trabalho dos docentes nos surgem mais onerosos; o inverso dá-se nos outros casos, ou seja naqueles que tendem a privilegiar as classificações na zona do 13-14, isto é na zona alta do suficiente e no terreno do bom.

Idêntica paisagem se patenteia nos quadros relativos à dimensão das turmas por disciplina (tanto quanto é possível inferir dos mapas dos horários, repito) e à dimensão das turmas por docente. Aqui de novo se sobrelêva a situação de LLM e de GEO, claramente distinta da de HIS e FIL. No entanto, LLM oferece o valor mais elevado em turmas de pequenas dimensões, provavelmente por causa das disciplinas de Tradução, fatalmente com poucos alunos.

·Como interpretar esta teia de relações, tendo em vista a viagem ao mundo das notas de 1996-97?

¹³ Os quadros apresentados foram elaborados sobre os mapas dos horários afixados no início do ano lectivo, com a distribuição de serviço docente que o Conselho Científico havia previamente aprovado. Consequentemente, devem ser tidos como fundamentos fiáveis em si mesmos, o que não impede que haja discrepâncias na prática, geradas por modificações de diverso tipo posteriormente introduzidas, nem sempre registadas neles e nem sempre controladas pelos órgãos de gestão. Por outro lado, os números relativos aos quantitativos de alunos têm como fonte os dados disponibilizados pela Secretaria; chamo a atenção para o facto de estes não se apresentarem coincidentes com os totais de inscrições respeitantes às provas da 1.ª época, já que a situação curricular dos alunos é muito variada quanto ao número de disciplinas em que se inscrevem cada ano.

Em primeiro lugar evitemos cair nas leituras fáceis, como por exemplo: há cursos mais difíceis, porque incidem sobre matérias e saberes mais difíceis; há cursos cujos docentes são mais exigentes por estratégia assumida; há cursos cujos estudantes são dotados de um mais elevado QI ou sabem mais ou são mais dotados para as matérias desses cursos; há cursos cujos docentes são mais competentes, científica e pedagogicamente, ou porque sabem mais ou porque são mais inspirados na actuação pedagógica. Seguir por esta via é entrar em apreciações subjectivas.

Prefiro sugerir o seguinte: há cursos onde a relação aluno/professor e as condições de trabalho dos docentes parecem favorecer uma tendência para a atribuição de classificações mais elevadas, o que nos poderá levar à seguinte conclusão: para se alcançar o panorama mais excelente observável nesses cursos seria absolutamente necessário reforçar o corpo docente dos cursos onde as notas se situam entre limites mais estreitos. Desse modo, tanto a quantidade de alunos por docente como as horas de aula atribuídas aos docentes permitiriam instituir as condições concretas para que, alegadamente, as qualificações se pudessem distribuir nestes cursos como naqueles outros onde são mais elevadas e onde as reprovações são proporcionalmente menos significativas!

Até aqui trabalhei sobretudo com dados mais relacionados com o corpo docente (as notas «dadas» pelos professores aos estudantes, o número de disciplinas leccionadas por eles, o número de alunos e a carga horária atribuída a cada um) do que com parâmetros mais ligados aos alunos. Para tentar focar esta faceta da questão, vou servir-me de alguns elementos oriundos da utilização de um serviço fundamental numa Faculdade de Letras: a Biblioteca Central.

É suposto que a Biblioteca seja um lugar de frequência do estudante universitário e de modo mais particular do estudante de uma Faculdade de Letras, onde o livro, nas suas diversas formas, deve constituir um instrumento de trabalho de alto relevo.

Vou socorrer-me dos dados fornecidos pela Biblioteca quanto à leitura domiciliária, relativamente à qual os registos são mais eloquentes sobre a distribuição dos utentes segundo a sua tipologia. No presente caso, interessa observar o comportamento dos estudantes segundo os cursos a que pertencem. Os dados reportam-se a 1997-98 ¹⁴.

¹⁴ Os dados reportam-se à data de 16-7-98.

É preciso levar em consideração que o universo de leitores da Biblioteca abrange uma tipologia variada, segundo a condição de cada um. Os valores aqui utilizados dizem respeito unicamente aos alunos de licenciatura, que constituem, aliás, o sector mais volumoso: 3966, ou seja 77,29% dos utentes, tomando como base o universo dos possuidores do cartão de leitor: 4836. Quer isto dizer que o conjunto de detentores do cartão de leitor representa um universo naturalmente superior, se bem que não muito, ao do número de alunos da Faculdade. Desse universo os estudantes ocupam a parte mais significativa e no seu interior a maior fatia pertence ao curso já de si também mais volumoso: LLM.

O quadro Q.25 mostra-nos, na coluna da direita, de que modo os alunos interessados na leitura domiciliária se servem desse serviço: é em HIS e em SOC que nos deparamos com mais de uma leitura por utilizador; a seguir vem LLM, com um muito ligeiro desvio para menos de uma leitura por cartão; com um desvio bem mais acentuado para menos surgem FIL e GEO.

Poderia pensar-se que os índices de requisição de livros para leitura domiciliária estivessem directamente relacionados com a distribuição das notas pelos cursos. Mas tal não é legítimo concluir, dado que sendo FIL um curso com classificações agrupadas mais na faixa do 13-15, com acento nos dois últimos anos, parece ser também o curso cujos estudantes menos vezes requisitam livros da Biblioteca para consulta em casa. A não ser que se conclua exactamente pela inversa: tanto melhores notas quanto menos leituras domiciliárias, o que é, *obviamente*, um contra-senso. No entanto, isto serve para mostrar como é impossível reduzir a distribuição das notas à explicação a partir de um único factor, por mais palpável que ele seja.

É claro que para estabelecer uma correspondência entre níveis de leitura e notas seria preciso analisar muitos outros aspectos, alguns dos quais de praticamente impossível estatística, como a bibliografia mais utilizada ou consultada (obras de referência ou genéricas como as enciclopédias, obras de simples divulgação, obras mais especializadas, artigos de revistas); ou então qual o índice de aquisição de livros de estudo por parte dos estudantes (sendo certo que o aluno de «Letras» é, genericamente, de posses modestas); quantas horas são dispensadas à leitura presencial na Biblioteca; ou então qual a percentagem dos utilizadores da leitura domiciliária que vivem fora da cidade, não podendo servir-se do horário de

funcionamento da Biblioteca para além de certa hora. Ou ainda a incidência dos Institutos no tempo de leitura e de consulta dos estudantes na Faculdade ¹⁵.

Conforme os dados de que me servi evidenciam, há diferentes comportamentos dentro desta Faculdade (como certamente no interior de todas as outras) no relativo aos critérios de atribuição das notas aos alunos. Há cursos onde esses critérios se concentram mais na zona do bom; há outros cursos onde eles se refugiam mais na zona do suficiente. Em termos gerais, verifica-se que a nota média atribuída nas provas realizadas pelos estudantes desta Faculdade na época normal se situa no nível do suficiente elevado: 12,93 (G.2).

Mas poderemos interrogar-nos também sobre se estaremos diante de uma situação conjuntural, restrita à 1.ª época de 1996-97 aqui considerada, ou se se tratará de uma situação instalada e com tradições enraizadas. Sem perder de vista que falta a esta análise o impacto dos exames de Setembro (notar, por exemplo, em SOC, uma alta percentagem de «faltas» a esta época no 1.º, 2.º e 3.º ano — Q.18), que afecta certamente o aproveitamento final nas disciplinas, se bem que, em termos pedagógicos, não tenha o mesmo significado, creio que a segunda hipótese é a mais verdadeira. De facto, no ano passado procedi a uma análise sobre 1995-1996 absolutamente similar a esta, podendo verificar que, à parte ligeiríssimas discordâncias, o panorama era inquestionavelmente idêntico.

Muitas questões se poderiam convocar para uma reflexão suscitada por análises deste género, levadas a cabo de forma mais exaustiva e tecnicamente mais apurada. Uma delas consistiria, com certeza, em avaliar o efeito produzido pelos comportamentos classificativos aqui esboçados sobre o tempo de conclusão da licenciatura por parte dos estudantes. Num estudo pormenorizado feito em 1994, a Doutora Rosa Fernanda Moreira da Silva ¹⁶, verificava que HIS e LLM (em especial LLM) eram os cursos onde, em 1990-1991, existiam mais alunos cuja primeira inscrição na Faculdade remontava à década de 1970. E anotava tratar-se de «prolongamento exa-

¹⁵ Ou ainda a língua dos estudos consultados: na Base BIBLIO, o português, o francês e o inglês são as línguas mais representadas: 29,48%, 28,30%, 20,64%.

¹⁶ SILVA, Rosa Fernanda M. — *Faculdade de Letras do Porto (1980/1994). Seu enquadramento nacional e regional*, Porto, Edição do Conselho Directivo, 1994, p. 18-19.

gerado da escolaridade e consequente permanência no quadro discente da FLUP». Ora estas duas licenciaturas posicionam-se em campos opostos no que diz respeito às notas dadas em 1995-96 e 1996-97 (1.^a época). Talvez não sejam tanto as médias das classificações a determinar alongamentos deste género, quanto outros factores externos relacionados com situações individuais, como por exemplo a entrada no mundo do trabalho durante o curso e as consequências decorrentes disso, impeditivas muitas vezes da disponibilidade para o estudo.

Dizendo de outro modo, não me parece seguro atribuir às médias um significado convincente sobre a dificuldade dos cursos. Do mesmo modo, não creio que das diferenças entre elas deva deduzir-se uma correlativa diferença de preparação científica final dos licenciados.

Onde buscar as respostas para isto tudo? Atrevo-me a apontar para a intervenção de alguns factores externos, que podem actuar sobre os critérios classificativos dos docentes, onde interagem factores diversos, uns mais concretizáveis, outros mais do foro da psicologia colectiva.

Se olharmos para o que é a distribuição geográfica da colocação dos licenciados que enveredam pela profissão docente, e tomando ainda por base o trabalho atrás mencionado da Doutora Rosa Fernanda, vemos que os cursos onde se atribuem notas com médias mais altas correspondem precisamente àqueles cujos licenciados maiores dificuldades têm tradicionalmente de encontrar colocação profissional no ensino: HIS e FIL¹⁷. No caso de LLM e de GEO, com médias mais estreitas, verificou-se em tempos relativamente próximos um grau menor de dificuldade. Poderá dizer-se que nestes dois cursos (SOC e EEU ficam à margem deste factor, porque não formam professores) as dificuldades de entrada no estágio (e por consequência de profissionalização) ainda não terão produzido efeitos visíveis no comportamento classificativo? Será que um dia também aí os docentes começarão a «dar» notas genericamente mais altas, se se agudizar o problema das vagas para colocação dos licenciados com profissionalização? Pessoalmente espero que não! E permito-me acrescentar que não creio que estes comportamentos estejam muito dependentes dos modelos organizativos dos cursos e dos seus currículos, nem das suas reestruturações.

¹⁷ *Ibidem*, p. 45. Em 1988, 1989 e 1990 o Conselho Directivo havia já realizado inquéritos sobre esta problemática.

Em conclusão, atrevo-me a sustentar que as médias mais altas podem ocultar a influência de um factor psicológico: nas licenciaturas onde elas predominam tradicionalmente pode actuar alguma tendência em defesa dos alunos, sendo certo que, uma vez terminados os cursos, eles terão de concorrer num mercado de ensino muito mais saturado ¹⁸.

Outubro de 1998

Jorge A. Osório

¹⁸ Agradeço à Dr.^a Raquel Marina Magalhães a elaboração dos Quadros e Gráficos deste trabalho.

Q.1

QUADRO GERAL

Notas	HIS	%	FIL	%	LLM	%	GEO	%	SOC	%	EEU	%
Fal	1022	31,3	552	38,6	3584	28,9	556	20,2	616	40,7	116	28,8
Ins-Fal	2237		877		8799		2193		895		286	
REP	244	10,9	51	5,8	2026	23	350	15,9	102	11,3	52	18,1
10	229	10,2	108	12,3	1726	19,6	355	16,1	103	11,5	42	14,6
11	238	10,6	98	7,7	1301	14,7	339	15,4	98	10,9	46	16
12	366	16,3	136	15,5	1110	12,6	337	15,3	127	14,1	40	13,9
13	367	16,4	162	18,4	830	9,4	297	13,5	135	15	27	9,4
14	343	15,3	155	17,6	677	7,6	224	10,2	133	14,8	39	13,6
15	256	11,4	120	13,6	480	5,4	125	5,6	105	11,7	9	3,1
16	171	7,6	56	6,3	313	3,5	69	3,1	61	6,8	13	4,5
17	48	2,1	25	2,8	112	1,2	12	0,5	15	1,6	8	2,7
18	10	0,4	10	1,1	58	0,6	10	0,4	13	1,4	2	0,6
19	2	0,08	0	0	18	0,2	0	0	3	0,3	0	0
20	0	0	0	0	6	0,06	0	0	0	0	1	0,3
Ins	3259		1429		12383		2749		1511		402	

Q.2

MÉDIAS GERAIS

Curso	HIS	FIL	LLM	GEO	SOC	EEU	Média Geral
Média	13,24	13,09	12,43	12,84	13,34	12,65	12,93

Q.3

HISTÓRIA – GERAL

	1.º ano	%	2.º ano	%	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	533	41,5	240	33,1	180	26,2	69	12,2
Rep	100	13,31	59	12,16	65	12,84	20	4,04
Ins-Fal	751		485		506		495	
10	75	9,98	32	6,59	75	14,82	47	9,49
11	71	9,45	46	9,48	63	12,45	58	11,71
12	121	16,1	93	19,17	68	13,43	84	16,96
13	120	15,97	65	13,4	82	16,2	100	20,2
14	116	15,44	65	13,4	63	12,43	99	20,2
15	89	11,85	74	15,25	39	7,7	54	10,9
16	40	5,32	56	11,54	34	6,71	41	8,28
17	15	1,99	12	2,47	16	3,16	5	1,01
18	3	0,39	6	1,23	1	0,19	0	
19	0		2	0,41	0		0	
20	0		0		0		0	
Ins	1284		725		686		564	

Q.4 HIS – HISTÓRIA (HIS)

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	35	98	113	37
Rep	39	18	27	11
10	47	17	23	31
11	48	28	26	37
12	72	24	21	49
13	72	27	35	64
14	67	28	29	61
15	57	32	15	24
16	25	30	21	13
17	11	5	10	2
18	2	4	1	0
19	0	1	0	0
20	0	0	0	0
Ins	786	314	321	323

Q.5 HIS – Arqueologia

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	64	74	28	7
Rep	10	13	17	5
10	16	9	30	5
11	12	12	20	13
12	22	58	31	21
13	11	19	35	21
14	20	21	23	23
15	11	25	13	15
16	9	14	10	9
17	0	1	2	1
18	0	0	0	0
19	0	0	0	0
20	0	0	0	0
Ins	175	219	209	121

Q.6 HIS – Arte

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	124	68	39	28
Rep	51	28	21	4
10	12	6	22	10
11	11	6	17	9
12	27	11	16	17
13	37	19	12	25
14	29	16	11	17
15	21	17	11	15
16	6	12	3	19
17	4	6	4	2
18	1	2	0	0
19	0	1	0	0
20	0	0	0	0
Ins	323	192	156	120

Q.7

FILOSOFIA

	1.º ano	%	2.º ano	%	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	191	55,6	197	45,6	127	34,4	37	12,9
Rep	20	13,15	7	2,97	24	9,91	0	0
Ins-Fal	152		235		242		248	
10	11	7,23	21	8,93	38	15,7	38	15,32
11	18	11,84	30	12,76	24	9,91	26	10,48
12	28	18,42	36	15,31	23	9,5	49	19,75
13	22	14,47	33	14,04	49	20,24	58	23,38
14	22	14,47	36	15,31	48	19,83	49	19,75
15	21	13,81	32	13,61	41	16,94	26	10,48
16	9	5,92	25	10,63	12	4,95	10	4,03
17	1	0,65	12	5,1	4	1,65	8	3,22
18	0		3	1,27	0		2	0,8
19	0		0		0		0	
20	0		0		0		0	
Ins	343		432		369		285	

Q.8

LLM — GERAL

	1.º ano	%	2.º ano	%	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	1594	33,1	1097	32,4	518	22,1	475	19,5
Rep	899	27,96	590	25,87	357	19,62	190	9,26
Ins-Fal	3215		2280		1819		2051	
10	507	15,76	486	21,31	400	21,99	363	17,69
11	365	11,35	351	15,39	297	16,32	288	14,04
12	290	9,02	273	11,97	232	12,75	315	15,35
13	229	7,12	201	8,81	156	8,57	244	12,1
14	129	4,01	167	7,32	136	7,47	245	11,94
15	92	2,81	114	5	114	6,26	156	7,6
16	58	1,8	65	2,85	69	3,79	121	5,89
17	28	0,87	19	0,83	23	1,28	42	2,04
18	14	0,43	10	0,43	7	0,38	25	1,24
19	4	0,12	5	0,21	2	0,1	7	0,34
20	0		0		2	0,1	4	0,19
Ins	4809		3377		2337		2426	

Q.9 LLM – EFA

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	56	14	18	18
Rep	27	13	13	6
10	15	5	5	6
11	10	5	2	10
12	8	6	0	5
13	4	9	5	5
14	3	6	1	2
15	1	2	5	1
16	0	3	5	3
17	0	0	0	0
18	0	1	2	0
19	0	1	0	0
20	0	0	1	0
Ins	124	70	56	12

Q.10 LLM – EFI

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	197	68	49	27
Rep	99	87	42	16
10	36	35	51	34
11	37	39	36	36
12	25	28	28	44
13	22	25	19	37
14	10	22	20	26
15	7	13	17	19
16	7	11	9	6
17	2	6	4	3
18	1	0	0	6
19	0	0	0	0
20	0	0	0	0
Ins	442	333	287	259

Q.11 LLM – EIA

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	166	119	107	174
Rep	131	92	83	39
10	73	83	47	80
11	67	67	57	56
12	48	72	53	72
13	40	60	30	55
14	27	42	38	54
15	15	37	49	44
16	7	20	25	37
17	2	2	13	19
18	3	5	5	5
19	3	3	2	5
20	0	0	1	4
Ins	594	602	510	590

Q.12 LLM – EPA

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	117	91	34	26
Rep	133	36	13	21
10	48	27	11	12
11	29	11	6	10
12	21	8	7	11
13	11	2	1	5
14	9	5	1	6
15	6	4	1	3
16	2	1	0	2
17	2	1	0	1
18	0	0	0	0
19	0	0	0	1
20	0	0	0	0
Ins	378	186	74	98

Q.13 LLM – EPE

	1.º ano	2.º ano
Fal	79	22
Rep	44	6
10	14	4
11	8	8
12	8	11
13	4	9
14	2	8
15	0	3
16	3	3
17	0	1
18	0	0
19	0	0
20	0	0
Ins	163	75

Q.14 LLM – EPF

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	441	259	134	92
Rep	134	135	74	40
10	143	97	84	110
11	80	68	44	61
12	46	42	38	58
13	40	22	36	56
14	16	18	29	52
15	13	12	12	25
16	7	5	10	16
17	4	2	0	4
18	0	0	1	0
19	0	0	0	1
20	0	0	0	0
Ins	947	66	462	515

Q.15 LLM – EPI

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	226	334	109	73
Rep	243	140	72	28
10	100	137	112	59
11	77	97	94	59
12	80	69	71	61
13	72	49	38	51
14	30	41	36	67
15	26	21	24	50
16	99	15	12	46
17	11	3	5	10
18	3	2	0	14
19	1	1	0	0
20	0	0	0	0
Ins	930	909	593	518

Q.16 LLM – EPO

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	272	190	67	65
Rep	87	81	60	40
10	78	94	90	62
11	57	56	46	56
12	54	37	32	56
13	36	25	24	35
14	32	25	11	38
15	24	22	6	14
16	13	7	8	11
17	7	4	1	5
18	6	2	1	0
19	0	0	0	0
20	0	0	0	0
Ins	664	542	346	390

Q.17

GEOGRAFIA

	1.º ano	%	2.º ano	%	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	250	27,9	167	24,4	107	14,6	32	7,2
Rep	202	31,26	55	10,63	78	12,56	15	3,66
Ins-Fal	646		517		621		409	
10	182	28,17	78	15,08	67	10,78	28	6,84
11	121	18,73	82	15,86	85	13,68	51	12,46
12	71	10,99	95	18,37	105	16,9	60	14,66
13	43	6,65	99	19,14	93	14,97	62	15,15
14	15	2,32	63	12,18	70	11,27	76	18,58
15	6	0,92	33	6,38	28	4,5	58	14,18
16	5	0,77	10	1,93	9	1,44	45	11
17	2	0,3	1	0,19	0		9	2,2
18	0		1		0		9	2,2
19	0		0		0		0	
20	0		0		0		0	
Ins	896		684		728		441	

Q.18

SOCIOLOGIA

	1.º ano	%	2.º ano	%	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	245	51	186	40,07	125	40,7	60	22,4
Rep	48	20,4	14	5,16	25	13,73	15	7,24
Ins-Fal	235		271		182		207	
10	37	15,74	21	7,74	21	11,53	24	11,59
11	25	10,63	25	9,22	22	12,08	26	12,56
12	33	14,04	39	14,39	32	17,58	23	11,11
13	29	12,34	52	19,18	34	18,68	20	9,66
14	32	13,61	45	16,6	26	14,28	30	14,49
15	20	8,51	38	14,02	13	7,14	34	16,42
16	7	2,97	24	8,85	5	2,74	25	12,07
17	3	1,27	4	1,47	3	1,64	5	2,41
18	1	0,42	7	2,58	1	0,54	4	1,93
19	0		2	0,73	0		1	0,48
20	0		0		0		0	
Ins	480		457		307		267	

Q.19 ESTUDOS EUROPEUS

	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano
Fal	91	29,5	25	25,7
Rep	40	18,43	12	16,66
Ins-Fal	217		72	
10	32	14,74	10	13,88
11	37	17,05	9	12,5
12	27	12,44	13	18,05
13	16	7,37	11	15,27
14	30	12,5	9	12,5
15	11	5,06	2	2,77
16	12	5,52	1	1,38
17	8	3,68	0	0
18	2	0,92	0	0
19	0	0	0	0
20	1	0,46	0	0
Ins	308		97	

Q.20 RAMO EDUCACIONAL – GERAL

	3.º ano	%	4.º ano	%	5.º ano	%
Fal	132	18,8	222	14	13	1,3
Rep	143	25,2	74	5,3	11	1,1
Ins-Fal	567		1374		962	
10	132	23,2	228	16,5	16	1,6
11	76	13,4	173	12,5	54	5,6
12	82	14,4	220	16	145	15
13	62	10,9	194	14,1	176	18,2
14	41	7,2	220	16	231	24
15	26	4,5	117	8,5	164	17
16	5	0,8	94	6,8	126	13
17	0		28	2	15	1,5
18	0		17	1,2	17	1,7
19	0		0		7	0,7
20	0		0		0	
Ins	699		1576		975	

Q.20A RAMO EDUCACIONAL – HISTÓRIA (Geral)

	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	37		4	
Rep	22		4	
Ins-Fal	133		133	
10	24	18,04	16	12,03
11	15	11,27	17	12,78
12	21	15,78	18	13,53
13	23	17,29	24	18,04
14	16	12,03	22	16,54
15	8	6,01	19	14,28
16	4	3	11	8,27
17	0		2	1,5
18	0		0	
19	0		0	
20	0		0	
Ins	170		137	

Q.20B RAMO EDUCACIONAL – FILOSOFIA

	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	40		13	
Rep	13		0	
Ins-Fal	71		94	
10	10	14,08	23	24,46
11	9	12,67	10	10,63
12	10	14,08	16	17,02
13	12	16,9	17	18,08
14	5	7,04	26	27,65
15	11	15,49	11	11,7
16	4	5,63	11	11,7
17	0		3	3,19
18	0		2	2,12
19	0		0	
20	0		0	
Ins	111		107	

**Q.20C RAMO EDUCACIONAL
– LLM (Geral)**

	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	54		189	
Rep	92		61	
Ins-Fal	272		942	
10	74	27,2	178	18,89
11	37	13,6	125	13,26
12	34	12,5	152	16,13
13	17	6,25	119	12,63
14	13	4,77	137	14,54
15	5	1,83	69	7,32
16	0		63	6,68
17	0		18	1,91
18	0		13	1,38
19	0		0	
20	0		0	
Ins	326		1131	

**Q.20D RAMO EDUCACIONAL
– GEOGRAFIA**

	3.º ano	%	4.º ano	%
Fal	1		16	
Rep	16		9	
Ins-Fal	91		185	
10	24	26,37	11	5,94
11	15	16,48	21	11,35
12	17	18,68	34	18,37
13	10	10,98	34	18,37
14	7	7,69	35	18,91
15	2	2,19	18	9,72
16	0		16	8,64
17	0		5	2,7
18	0		2	1,08
19	0		0	
20	0		0	
Ins	92		201	

Q.20E

**QUADRO GERAL
TOTAIS /PERCENTAGENS
SEM RAMO EDUCACIONAL**

Notas	HIS	%	FIL	%	LLM	%	GEO	%	SOC	%	EEU	%
Fal	981	33,23	499	41,2	3341	30	539	21,9	616	40,7	116	28,8
Ins-Fal	1971		712		7585		1917		895		286	
REP	218	11	38	5,3	1873	24,6	325	16,9	102	11,3	52	18,1
10	189	9,5	75	10,5	1474	19,4	320	16,6	103	11,5	42	14,6
11	206	10,4	79	11	1139	15	303	15,8	98	10,9	46	16
12	327	16,5	110	15,4	924	12,1	286	14,9	127	14,1	40	13,9
13	320	16,2	133	18,6	694	9,1	253	13,1	135	15	27	9,4
14	305	15,4	124	18,6	527	6,9	182	9,4	133	14,8	39	13,6
15	229	11,6	98	13,7	406	5,3	105	5,4	105	11,7	9	3,1
16	156	7,9	51	7,1	250	3,2	53	2,7	61	6,8	13	4,5
17	46	2,3	22	3	94	1,2	7	0,3	15	1,6	8	2,7
18	10	0,5	8	1,1	45	0,5	8	0,4	13	1,4	2	0,6
19	2	0,1	0	0	18	0,2	0	0	3	0,3	0	0
20	0	0	0	0	6	0,07	0	0	0	0	1	0,3
Ins	2952		1211		10926		2456		1511		402	

Q.21 VOLUME DAS TURMAS POR DISCIPLINA

	< 10	10-40	40-80	80-120	120-160	160-200	200-250	250-300	300-400	< 400	> 500
LLM	21	28	7	5	8	5	6	4	3	6	3
HIS	2	10	17	6	5	2	4				
FIL			11	4	1						
GEO	3	8	3	8	6	2					
SOC	1	9	18	4							

Q.22 VOLUME DAS TURMAS POR DOCENTE

	< 10	10-40	40-80	80-120	120-180	180-300	300-500	>500
LLM	2	7	19	31	23	11	4	2
HIS		4	15	5	10	4	1	
FIL		1	10	4	1			
GEO	2	1	2	2	10	3	2	
SOC	1	2	6	3	3	1		

Q.23 CARGA HORÁRIA DOS DOCENTES

	Docentes	Horas	Rácio
LLM	100	839	8,39
HIS	40	214	5,35
FIL	17	104	6,11
GEO	22	183	8,31
SOC	17	90	5,29

Q.24 1996-1997

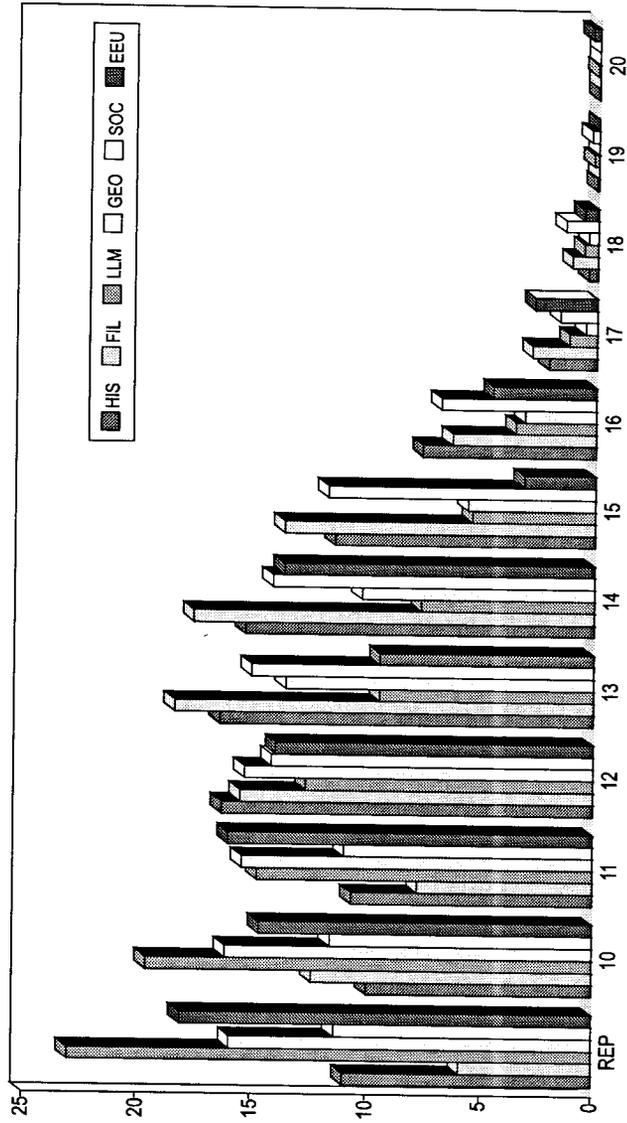
	HIS	FIL	LLM	GEO	SOC	EEU
N.º Disciplinas	43	17	96	31	32	7
Alunos/Curso	612	345	2397	504	293	49
Inscrições/Curso	2947	1263	10 627	2403	1605	297
Média Inscrições/Curso	68,53	74,29	110,69	77,51	50,15	42,42
Média Alunos/Curso	73,67	74,29	106,27	109,22	94,41	

Q.25 LEITURA DOMICILIÁRIA

(Universo de cartões de Leitores: 4836)

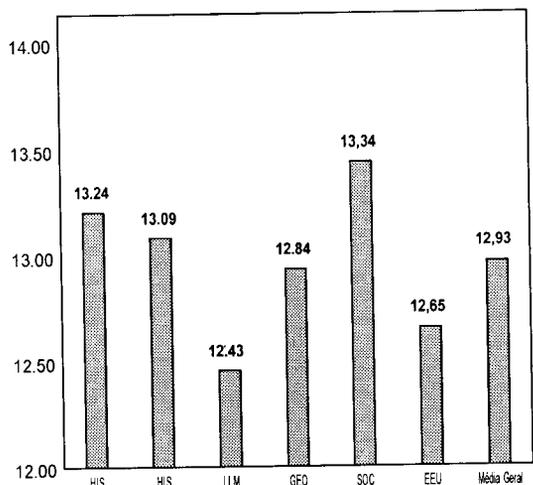
CURSOS	Percentagens Leituras/ /total Cartões Alunos: 3966	Registos de Leitura	Alunos insc./Curso	Rácio Insc./Leituras domiciliárias
LLM	58,66	2355	2397	1.02
HIS	16,26	646	612	0.94
FIL	6,8	270	345	1.27
GEO	10,06	388	504	1.26
SOC	7,96	316	293	0.92

G.1
QUADRO GERAL
(Porcentagens)



G.2

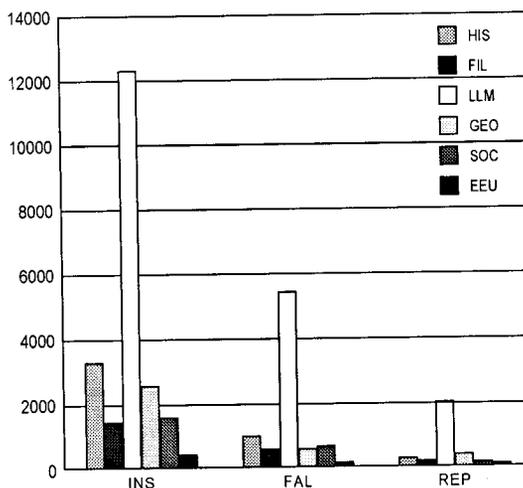
MÉDIAS



Curso	HIS	FIL	LLM	GEO	SOC	EEU	Média Geral
Média	13,24	13,09	12,43	12,84	13,34	12,65	12,93

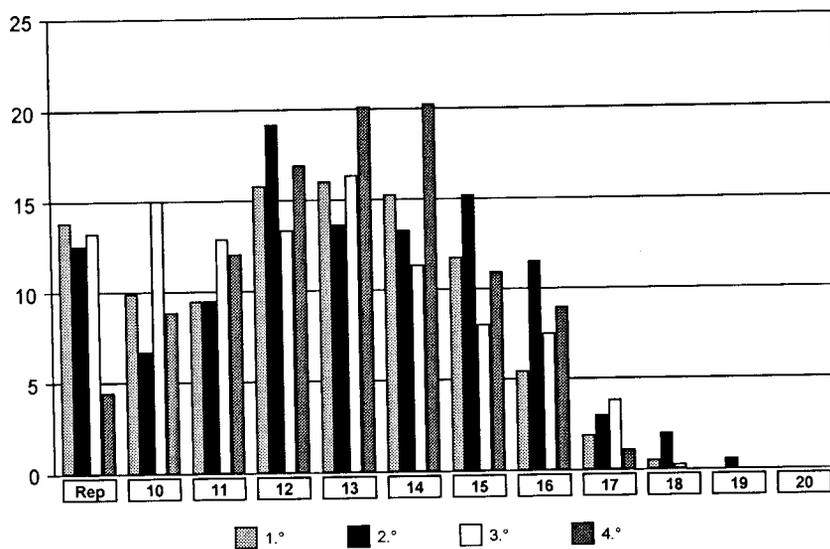
G.3

INS + FAL + REP

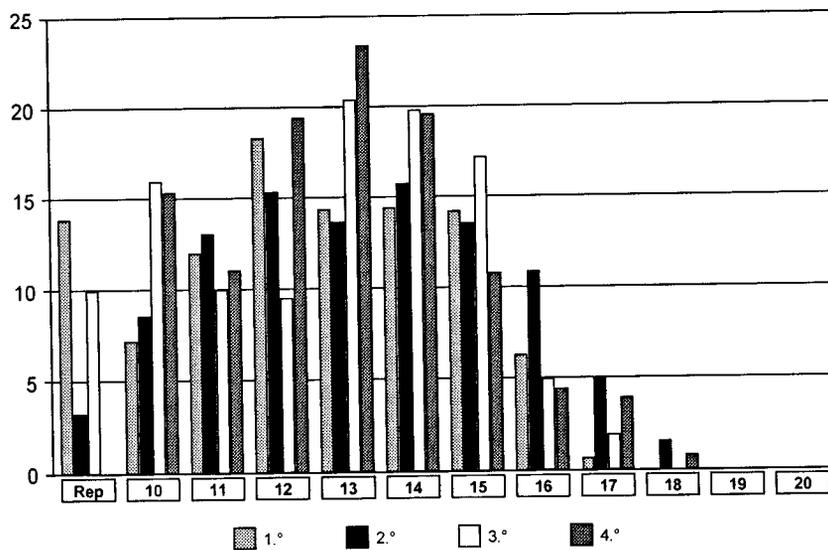


	HIS	FIL	LLM	GEO	SOC	EEU
INS	3259	1429	12383	2749	1511	402
FAL	1022	552	3584	556	616	116
REP	244	51	2026	350	102	52

G.10 HISTÓRIA — GERAL/ANOS
(Percentagens)

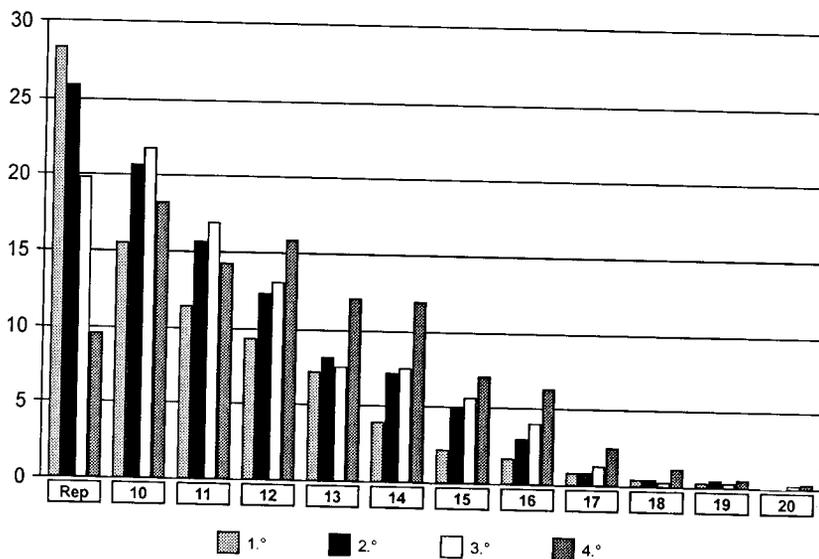


G.11 FILOSOFIA — GERAL/ANOS
(Percentagens)



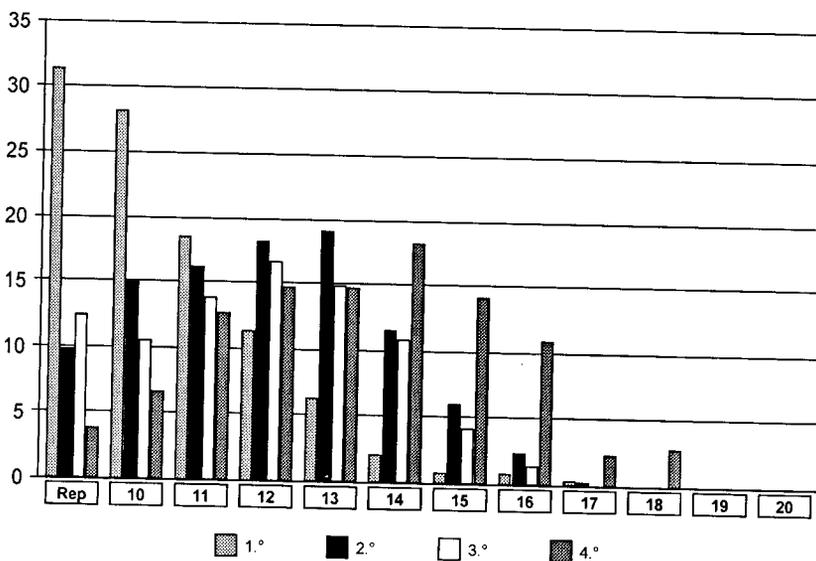
G.12

LLM — GERAL/ANOS
(Percentagens)

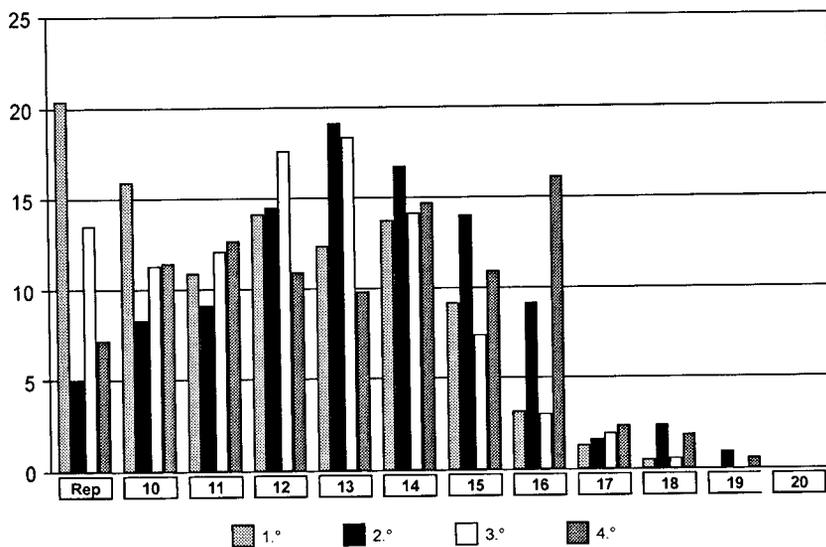


G.13

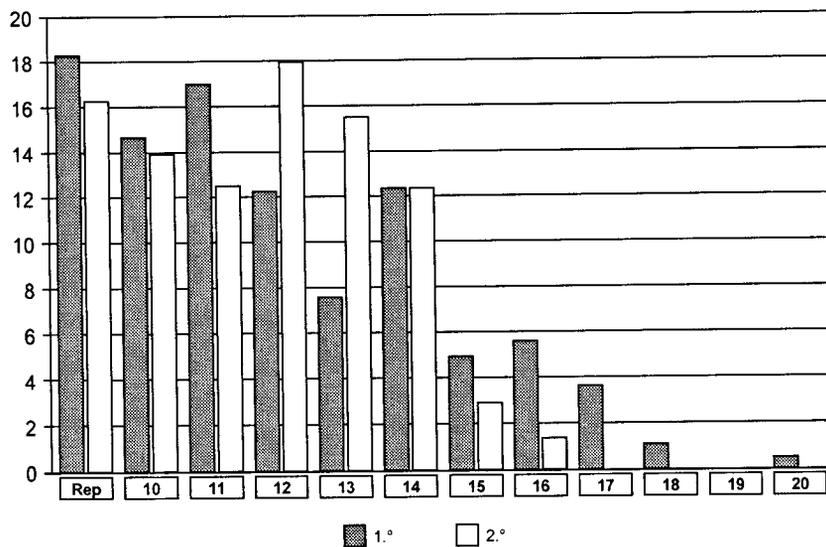
GEOGRAFIA — GERAL/ANOS
(Percentagens)



G.14 SOCIOLOGIA — GERAL/ANOS
(Percentagens)



G.15 EEU — GERAL/ANOS
(Percentagens)



RECENSÕES

AMÉRICO DA COSTA RAMALHO — *Para a História do Humanismo em Portugal* (III), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p. 306.

Divide-se este livro em quatro partes e, cronologicamente, em dois momentos: o Humanismo no tempo de Cataldo, o Humanismo depois de Cataldo. Na verdade, o humanista italiano, cuja obra de há muito o Professor Costa Ramalho vem dando a conhecer, desempenhou entre nós papel relevantíssimo na divulgação das formas e dos valores do humanismo. Além de promotor das belas letras no espaço da Corte, Cataldo contribuiu também no plano dos ideais pedagógicos para a difusão de modelos éticos de teor renascentista, como se pode ver no retrato que traça de João Rodrigues de Sá de Meneses, exemplo de *optimus uir* humanista. Cataldo distingue-o pela «bela aparência física, talento, boas maneiras, ótimos costumes, eloquência suave», como se no fidalgo português concorressem aquelas virtudes que anos depois B. Castiglione reclamará para o seu *Cortegiano* (1528). As condições da vida material do Renascimento italiano, tal como o viu J. Burckhardt, parecem corporizar-se na elegia e nos epigramas que Cataldo dirige a Pedro Homem, cujo peito, no dizer de Cataldo, estava cheio de doutrina socrática. Nessas composições dedicadas ao estribeiro-mor, Cataldo descreve o viver requintado da época, as caçadas, o fausto da casa de Pedro Homem, os seus jardins. O espírito do humanismo renascentista ressuma ainda de uma epístola de Cataldo a Marineo, texto também traduzido e comentado. Cataldo argumenta em favor da acumulação de riqueza, contanto que se use «dos bens adquiridos, não mal, mas bem, para o serviço de Deus». Embora surpreendente, sobretudo pelo tom usado, esta defesa dos valores profanos não feriria ao tempo a sensibilidade católica; anos mais tarde Santo Inácio, advogando a indiferença a todas as coisas criadas, afirmará que o homem tanto há-de usar delas, quanto o ajudem para o seu fim, e tanto deve privar-se delas, quanto disso o impeçam (EE 23).

Regressa o autor, na primeira parte da sua obra, à controversa questão da origem e início do Humanismo em Portugal. Recorrendo a excertos da produção poética, oratória e epistolar de Cataldo, Costa Ramalho de novo propõe como termo *a quo* do Humanismo em Portugal a chegada do humanista italiano em 1485, «data meramente simbólica» que, no entanto, marca o início da difusão dos métodos humanistas, dirigida à correcção no uso da língua latina, moldada agora pelo convívio com os modelos clássicos. É o próprio Cataldo quem se encarrega de lembrar, na *Querimonia*, os serviços prestados a Portugal, dos quais o maior seria o seu esforço para repelir a inata barbárie lusitana (cf. com Nebrija em Espanha).

No entanto, há quem considere «que não há humanismo num país, antes de nele aparecer a primeira edição crítica de um autor da Antiguidade Clássica, feita por um natu-

ral desse país», e que tal texto fundador só surgirá em 1529 com a edição da *Epistola de Plínio* por Martim de Figueiredo. Costa Ramalho rejeita tal teoria visto assentar num erro: o texto latino não é do português mas do seu mestre italiano, Angelo Poliziano. À objecção de que seria necessário um período de paz social e de sossego político para o florescimento das Humanidades, contrapõe o autor, fundando-se em testemunhos vários e cruzando fontes diversas, que os últimos 10 anos do governo do Príncipe Perfeito foram dos mais felizes que Portugal conheceu. De facto, quem circunscribe o Humanismo em Portugal a um curto período do reinado de D. João III, desde a reforma da Universidade e sua transferência para Coimbra à entrega do Colégio das Artes aos Jesuítas, esquece que, tanto na Itália como noutros lugares, os primórdios do Humanismo foram marcados pelo conflito com as instâncias universitárias. Não foi na Universidade que o humanismo floresceu nem aí que vingou. Veja-se, por exemplo, a acção da corte aragonesa de Afonso V em Nápoles, ou, em sentido contrário, a continuada reacção anti-humanista da Universidade de Paris. É neste quadro que convirá situar a hostilidade de Cataldo para com os *theologiculi*, patente, por exemplo, numa carta a D. Fernando de Meneses que «é o primeiro manifesto publicado entre nós contra a barbárie gótica». Como nota o Prof. Costa Ramalho, o humanismo de Cataldo, e podíamos dizer o humanismo em geral, é mais da Corte que da Universidade. Era humanista de Corte Mateus de Pisano, autor do *De Bello Septensi*, «o primeiro texto latino que possuímos de irrefutável teor humanístico». Eram humanistas de Corte D. Garcia de Meneses e Cataldo; e o conde de Alcoutim, quando pronuncia a sua *oratio* perante a Universidade, não pertencia à corporação, como não pertenciam outros oradores na Universidade, André de Resende ou Jerónimo Cardoso.

Outras razões de interesse se encontram no latim dos humanistas. Cataldo não é alheio ao clima de exaltação nacional, ao espírito épico que vai germinando. A expansão portuguesa motiva o seu poema *Arcütinge*, reflecte-se no discurso de 1490 quando anuncia a abertura da rota da Índia, insinua-se em cartas a D. Manuel, numa epístola a Martim de Sousa (através do tópico recorrente das armas e das letras) e ainda na *oratio* de D. Pedro de Meneses. Sobre a relevância da literatura novilatina para a história das conquistas e da expansão, veja-se o artigo «Os humanistas e a divulgação dos Descobrimientos» em que se elencam muitos textos desde o *De Bello Septensi* de Mateus de Pisano (1460), ao *De rebus Emmanuelis gestis* de Jerónimo Osório (1571), fonte usada nos *Essais* (39) por Montaigne.

De entre os portugueses que estudaram em Itália, Costa Ramalho destaca Henrique Caiado e os dois livros que reúnem as suas élogas, silvas e epigramas. Modernamente traduzido e editado em várias antologias, mercê das referências que lhe faz Erasmo nos *Adagia* e no *Ciceronianus*, Caiado foi, observa o autor, o poeta novilatino português com mais fortuna internacional. Caiado, no entanto, não foi só poeta estimável e estimado; embora menos conhecidas, têm também o seu interesse as *orationes*, de que se conhecem vários exemplares em bibliotecas estrangeiras (*Hermici oratio cum epistola ad Bartholomeum Blanchinum Bononiensem*, Veneza, Bernardinus Vitalis Venetus, 1504; *Hermici oratio cum epistola ad Lodouicum Leonem Patauinum iuris consultum*, Veneza, Bernardinus Vitalis Venetus, 1507; vd. reedição em fac-símile de A. Moreira de Sá).

Corrigindo, acrescentando ou revelando novos dados, continua o Professor Costa Ramalho pesquisas anteriores em torno de figuras como Henrique Caiado, Diogo de Teive, António Luís, Pedro Sanches ou João de Barros.

Pode-se ver como os textos humanísticos se tornam fonte importante para o conhecimento da vida diplomática e da política internacional. Em «Uma indiscrição de Diogo de Teive» encontramos a revelação de uma confiança relativa à dádiva de uma soma exorbitante a um embaixador estrangeiro que, observa Costa Ramalho, só poderia ser Luiz Sarmiento, o embaixador de Carlos V, destinando-se essa quantia a comprar o seu silêncio quanto às manobras de D. João III que impediram o casamento da Infanta D. Maria e a saída do respectivo dote.

Também a presença da obra de Erasmo na cultura portuguesa merece a atenção do autor, mormente em três artigos «Erasmo em Portugal no século XVI», «António Luís, corrector de Erasmo» e, ainda, em «O poema *De superstitionibus Abrantinatorum* de Pedro Sanches», crítica mordaz, em clave erasmista, aos excessos da religiosidade popular. No primeiro trabalho é de salientar, pela novidade, o testemunho da correspondência latina de Rodrigo Sanches: embora o capelão de D. Catarina omita o nome de Erasmo, as suas epístolas «estão polvilhadas de provérbios que se encontram quase todos entre os *Adagia* de Erasmo», p. 73. É conhecido o erasmismo do séquito de D. Catarina; há recibos assinados por Sanches relativos à aquisição de exemplares dos *Colloquia* de Erasmo para uso dos seus alunos na corte portuguesa (entre eles a Infanta D. Maria, que depois viria a casar com Filipe II, e o sobrinho do humanista, o celebrado Francisco Sánchez, el Brocense). Em 1548 António Luís criticava as traduções erasmianas da obra de Galeno. Recorrendo ao auto inquisitorial, Costa Ramalho traça-lhe a biografia. Cristão novo, denunciado por senhoria beata e coscuvilheira, António Luís é acusado de judaizante, de tresladar a Bíblia em linguagem e de escrever em grego e hebraico. Costa Ramalho, por isso, duvida da sinceridade do seu anti-erasmismo. Analisa as críticas do médico humanista à versão erasmiana da *Exortação ao estudo das Belas Letras*. Nesse protréptico Galeno exaltara as vantagens da cultura do espírito, apologia da *humanitas* que quadrava bem ao gosto erasmiano. Ramalho releva a impertinência de algumas críticas, preferindo muitas propostas de Erasmo. Só num ou noutro caso reconhece a justeza das sugestões do português: «Poucas são, na verdade, as [correções] que conseguem provar o descuido de Erasmo e, ainda menos, a sua falta de competência», e conclui: «António Luís, ao criticar Erasmo, mostra saber grego, mas exagera os defeitos de Erasmo como tradutor», p. 90.

A recepção de temas e tópicos da literatura greco-latina é tratada em «Terâmenes nos humanistas portugueses». Nas *orationes* universitárias de D. Pedro de Meneses (1504) e de Pedro Fernandes (1550) a reputação de Terâmenes, escreve Costa Ramalho, «é brilhante, elevada e não conhece reservas», embora Terâmenes nas *Rês* de Aristófanes seja um vira-casacas sem escrúpulos, um *sophós*, por isso ganhando entre os Gregos a alcunha de coturno (só Aristóteles faz dele uma apreciação positiva). D. Pedro de Meneses e Pedro Fernandes servem-se, como era de esperar, de fontes latinas, um passo das *Tusculanae* e outro do *De oratore* de Cícero. Em «Dois ditos portugueses» indica-se a fonte de uma festejada resposta na ponta da língua; D. Jorge, pensando em segundas núpcias, contesta a oposição dos filhos com palavras atribuídas a Catão nas *Vidas Paralelas* de Plutarco: quer casar de novo para poder haver filhos tão virtuosos como os que já tem. Na «Nótula sobre o brasão de Coimbra» mostra-se como na poesia novilatina as muralhas de Coimbra passaram a ser *hercúleas*.

Entretanto, nos últimos anos, novos interesses motivaram as pesquisas do investigador. Assim encontramos um grupo de textos sobre a formação humanista e a produção poética do P. José de Anchieta *excelente prosador latino e poeta verdadeiramente excepcional*, «José de Anchieta em Coimbra», «Estudante no Colégio das Artes», a que se seguem recensões aos livros *As poesias de Anchieta em português. Estabelecimento do texto e apreciação literária* de Leodegário de Azevedo Filho e Sílvio Elia, *A obra de Anchieta e a literatura novilatina em Portugal*, de Leodegário de Azevedo Filho, e *Padre Joseph de Anchieta, S. I., De Gestis Mendi de Saa*, do P. Armando Cardoso. É de notar a refutação da tese de Leodegário de Azevedo Filho, segundo a qual Anchieta dominava o latim por ser eclesiástico e *jamaís por ter recebido qualquer influência do Renascimento*.

Vem, na terceira parte do livro, um conjunto de trabalhos sobre «Os quatro fidalgos japoneses (1582-1590)», a propósito do *De missione legatorum Iaponensium*, diálogo em latim composto pelo jesuíta Duarte de Sande, um extraordinário livro de viagens do qual deu há pouco o Professor Costa Ramalho tradução portuguesa (*Diálogo sobre a Missão dos Embaixadores japoneses à Cúria Romana, Macau, 1997*).

Em «O padre Duarte de Sande, S. I., verdadeiro autor do *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam [...] Dialogus*», demonstra-se à saciedade que foi o jesuíta português quem o redigiu: «com estas três provas, a saber, a carta de Valignano e a de Duarte de Sande, e o parecer subscrito pelo próprio Valignano, creio que ficou documentalmente demonstrado que o autor do *De Missione* é o padre Duarte de Sande», p. 214. Trata-se de um livro muito interessante apresentado pelo próprio padre Sande como forma de promover o encontro de culturas. O diálogo, extraído do Diário dos próprios embaixadores e vertido em latim pelo P. Sande, veio a lume em Macau, na Casa da Companhia de Jesus, no ano de 1590. Foi, portanto, o segundo livro em caracteres móveis saído das oficinas macaenses dos jesuítas.

Nos artigos «A Missão Japonesa (1582-1590)», «Portugueses e Japoneses no *Dialogus* de Duarte de Sande (1590)», «Os quatro fidalgos japões em Coimbra (1585)» e «Aspectos da vida escolar ibérica, segundo o *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam*» resumem-se os factos que motivaram o diálogo bem como parte da informação que contém. Quatro jovens aristocratas japoneses partiram de Nagasáqui a 20.2.1582 com destino a Roma, para prestarem obediência ao Papa em nome de três príncipes nipónicos. Eram acompanhados por um aio, o P. Nuno Rodrigues, e por um intérprete, o P. Diogo de Mesquita. Chegaram a Roma em 1585. Viram subir ao sólio pontifício Sisto V. Regressaram em Julho de 1590, após oito anos de viagem.

As diferenças civilizacionais e culturais não deixam de ser vincadas ao longo do diálogo, a respeito, por exemplo, do apodo *bárbaro*. Um dos motivos de reparo para os japoneses era o portuguesíssimo e pelos vistos ancestral hábito de escarrar no chão. Da nossa defesa encarrega-se o japonês Miguel: *não pensarás do mesmo modo, se tiveres em conta a sua maneira de sentar-se: porque se sentam em cadeiras, não fazem uso daquelas nossas coberturas de palha, mas dum soalho construído apenas de pedra* [o que mais impressionava era o facto de tão civilizado acto se praticar... dentro das próprias igrejas]. *Dai que cuspir e escarrar no chão não lhes pareça impróprio, principalmente porque até nisso costumam ser cautelosos e circunspectos*. O conflito entre ocidentalizantes e nacionalistas evidencia-se com verosimilhança na réplica de Leão, uma das personagens

do diálogo que não fez a viagem: *parece-me que despistes inteiramente a natureza nipónica, para vestir à europeia, quando até a maneira de sentar, tanto vos agrada.*

No regresso de Roma os embaixadores pararam em Coimbra. Descrevem-se os monumentos da cidade: Santa Cruz e suas relíquias; a Sé Velha e o brilho interior do templo revestido de azulejos policromos (fabricados em 1503, foram, desgraçadamente, em tempos de manias repristinatórias, desmontados durante as obras de restauro iniciadas em 1893); descrevem-se a ponte manuelina, o castelo, o palácio real cedido à Universidade, o recente aqueduto de S. Sebastião e, claro está, o Colégio da Companhia. Quanto ao Colégio das Artes tinha, nesse ano de 1585, vinte professores, dois mil alunos externos e à volta de duzentos da Companhia. Os japoneses foram recebidos nas classes mais adiantadas de latim, e em latim assistiram a exibições literárias como a representação, durante sete horas seguidas, da tragédia *Ioannes Baptista* do jesuíta António de Abreu.

Finalmente num último apartado, «Recentiora», juntam-se dois estudos dedicados a temas que fogem ao âmbito temporal deste livro: o ensino da língua grega na Reforma Pombalina, a presença do Latim na obra de Camilo. No primeiro dá-se a conhecer um programa de exame de Grego da Reforma Pombalina. Em «Camilo e o Latim» o autor apresenta uma selecção bem-humorada de múltiplos e variados excertos da produção camiliana que comprovam a formação latina do romancista (*A Mulher Fatal, Noites de Lamego, Novelas do Minho, A Queda dum Anjo, Doze Casamentos Felizes, Cenas da Foz, Cousas Leves e Pesadas*).

O leitor atento facilmente perceberá algumas gralhas que escaparam à revisão de provas. Anotem-se apenas as mais incómodas: na p. 15 onde se lê *1448*, leia-se *1548*; na p. 20 onde se lê *Martim de Pisano*, leia-se *Mateus de Pisano*, na p. 67 onde se lê *Foreito*, leia-se *Foreiro*, na p. 73 onde se lê *Leterus*, leia-se *Luterus*, na p. 120 onde se lê *Jerónimo*, leia-se *jerónimo*, na p. 184 onde se lê *de ajuntam*, leia-se *se ajuntam* e na p. 186 onde se lê *uariis loeis*, leia-se *uariis locis*.

Em conclusão, trata-se de um livro riquíssimo de informações, sempre estribadas nos textos latinos dos nossos humanistas, um livro que aponta também o muito que ainda há a fazer: do *De bello Septensi* «ainda agora não possuímos um texto latino que mereça confiança», a *Ropicapnefma* e a *Eufrósina* precisam «não apenas da edição do texto, mas também de um bom comentário», «António Luís é mal conhecido e faz falta um estudo sobre a sua formação e actividade como professor, investigador, cientista e filósofo», «os tratados de D. Jerónimo Osório estão a precisar de tradução portuguesa».

Belmiro Fernandes Pereira

Ágora. Estudos Clássicos em Debate, I, Aveiro, 1999

Se, durante muito tempo, a investigação no âmbito dos Estudos Clássicos e Humanísticos, em Portugal, se viu confinada, basicamente, a duas revistas científicas, a *Humanitas* de Coimbra e a *Euphrosyne* de Lisboa, nos anos mais recentes, o acréscimo de interesse por este ramo do saber resultou no aparecimento de novas publicações periódicas, umas de intenção mais didáctico-pedagógica, outras com vocação mais interdisciplinar. Ao primeiro grupo pertencem o *Boletim de Estudos Clássicos* e a revista *Classica*, editadas em Coimbra e em Lisboa, respectivamente. No segundo grupo são de referir *Máthesis*, revista do Centro Regional de Viseu da Universidade Católica, e, agora também, a *Ágora*, iniciativa da Área de Estudos Clássicos do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Pelo primeiro número merece já os maiores encómios, desde logo pelo bom gosto revelado na sua apresentação gráfica. Como escreve o Reitor da Universidade, na mensagem que abre este volume, trata-se de uma «demonstração de energia e de compreensão das necessidades do mundo universitário», sinal do desenvolvimento alcançado num «domínio de estudos de fundamental importância para o projecto da Universidade de Aveiro». Na verdade, são devidas as maiores felicitações a quem ousou criar este espaço de encontro e convívio intelectual, nestes tempos de fascínio pelas vantagens imediatas dos conhecimentos e das técnicas. Abaladas as grandes certezas, perante as interrogações que a todos inquietam, é mister regressar à “madre antiga”, accionando a memória da herança clássica, esse fundo sempre actuante na língua, nas formas de pensar e nas doutrinas, na organização social e política.

Este primeiro número cumpre os propósitos enunciados pelo seu Director. Reúne artigos de estudiosos de várias universidades sobre assuntos da Antiguidade clássica, mas também sobre a pervivência do legado antigo no Renascimento, no Barroco e no Iluminismo, e ainda em escritores portugueses contemporâneos.

Maria Helena da Rocha Pereira escreve sobre a presença da paisagem grega, real e espiritual, na obra poética de Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Manuel Alegre e José Augusto Seabra. Mostra a autora como o esplendor cultural da Grécia passou aos Romanos, alimentou o humanismo do Renascimento e fascinou o romantismo alemão, tanto na literatura, como na arte e no ensino. São recordadas composições de poetas que se deixaram seduzir pelo sortilégio helénico: Hölderlin, Shelley, Byron, Vítor Hugo. Buscando reflexos de temas de origem grega no imaginário dos poetas portugueses escolhidos, conclui-se que em todos eles a Grécia surge como pátria intelectual, berço da liberdade e da justiça, da sabedoria e da beleza. Detém M. H. Rocha Pereira a sua

atenção na pregnância dos tópicos revisitados: o oráculo da Sibila, os lugares sagrados, o *locus amoenus* do Fedro platónico, o exilado Ulisses, Apolo e Píton, os *Persas* de Ésquilo e a luta pela liberdade. O processo de transmissão representa-o Sophia em *Epidauro* 62, na imagem do ressoar das vozes antigas subindo os degraus das idades futuras: *Ouvi a voz subir os últimos degraus/ Oiço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha.*

Ao último género literário criado pelos antigos, dedica Jacyntho Lins Brandão o artigo *O narrador no romance grego*. Forma híbrida e sincrética, o romance é definido como género sem teoria, permanentemente em constituição. Descrito o *corpus* textual do romance antigo, Lins Brandão analisa os modos de apresentação e de representação do narrador, nas suas diversas espécies, o narrador-personagem, o autor-narrador-personagem e outras variantes construídas a partir do modelo óbvio, a *Odisseia*.

Maria de Fátima Sousa e Silva apresenta o *Corpo de Helena*, primeira obra dramática de Paulo José Miranda, peça em que se procede a uma reelaboração do mito de Menelau e Helena. Subjugado ao poder do amor e dos sentidos, o rei de Esparta é, nesta nova versão da história, o protagonista, herói solitário e proscrito, que não pretende lavar a honra, mas apenas recuperar o amor da mais bela das mulheres, assim se desenvolvendo o tema da inutilidade da guerra.

Carlos Morais estuda a gramática de Grego de João Jacinto de Magalhães no contexto da reforma pombalina. Simplicidade, clareza e facilidade, princípios hauridos no método jansenista de Port-Royal, sintetizam a essência da nova ordem pedagógica instituída, em 28 de Junho de 1759, pelo Alvará Régio e pelas *Instruções para os Professores de Grammatica Latina, Grega, Hebraica, e de Rhetorica*. Demonstra o autor a influência de Verney e de Rollin na redacção das *Instruções*. Facilidade e brevidade caracterizam também os livros adoptados pela Reforma: a *Colecção de Patuza*, antologia da Academia Real de Nápoles, o dicionário de Kornelis Schrevel e o *Epitome do Methodo de Port-Royal* que devia substituir as gramáticas de Clenardo e Gretser. Traçada a biografia de João Jacinto de Magalhães (1722-1790), examina-se então o seu *Novo Epitome de Grammatica Grega de Porto-Real, composto na Lingoa Portuguesa para uso das Novas Escolas de Portugal*, tradução do compêndio de Lancelot, corrigido e adaptado, que «ficou como a primeira gramática de Grego impressa em língua portuguesa». O uso do vernáculo enquanto língua de explicação gramatical e de comunicação escolar não era novidade. Este princípio, estabelecido nas *Instruções*, tem origem, como diz o autor, nos métodos da escola jansenista. Mas podemos recuar à segunda metade do séc. XVI e filiar tal prática nas doutrinas de Pierre de la Ramée, o inventor do 'método'; com efeito, Francisco Sánchez de las Brozas, o Brocense, conhecido ramista, aplicava esses princípios pedagógicos em Salamanca, com incómodo e prejuízo da sua pessoa. Finalmente, Carlos Morais, contra o que se tem escrito, sustenta, de forma convincente, que foi larga a aceitação e influência da gramática de Magalhães, «não só satisfez, como ainda foi amplamente usada».

Em *A estética barroca do Latim da Clavis Prophetarum do P. António Vieira*, Arnaldo do Espírito Santo procede à análise estilística do livro III, encetando uma pesquisa que permitirá reconhecer na *Clavis* o que é ou não de Vieira. Para breve anuncia-se a edição crítica e tradução desta obra. No sumário da história do texto vieiriano há uma pequena incorrecção: o P. Tirso González, não foi o «5.º sucessor de Santo Inácio»,

mas sim o 13.º Geral, ou se se quiser, o 12.º sucessor de Santo Inácio. Mostra o autor como o barroco significou em parte um regresso a práticas medievais; Vieira não utiliza a prosódia clássica, mas o sistema rítmico do *cursus* medieval. Conservando as características do discurso escolástico, a oratória barroca retorna ao *sermo modernus*, às velhas *distinctiones* e *divisiones*. Ao nível temático, porém, a trave-mestra da *Clavis*, a teoria de que a acção desenvolvida pelos portugueses, ou seja, a pregação universal do Evangelho, aproxima a consumação dos tempos e o advento do Reino de Cristo na Terra, é ideia que remonta ao espírito épico da oratória humanista, que via na propagação da fé o caminho de regresso à idade do ouro, consubstanciada na unidade do género humano, forma de cristianizar o mito antigo que tanto fascinava os humanistas do Renascimento.

Carlos Mora ocupa-se das leituras dos humanistas, rastreando as fontes secundárias da poesia de Manuel da Costa. Defende o autor a presença de um espírito épico nas composições do humanista português, mitigando assim a afirmação corrente segundo a qual não há obras épicas em latim no humanismo renascentista português. Tal ideia, de facto, não só deve ser matizada, como em parte contestada. Na verdade conhecem-se alguns poemas épicos em latim renascentista, embora não alcancem o fôlego das epopeias antigas: a *Arcitíngē* de Cataldo, o primeiro poema heróico que em Portugal se publicou sobre a expansão ultramarina (traduzido pelo Professor Costa Ramalho na antologia *Latim renascentista em Portugal*, pp. 64-97), um poema de André de Resende sobre a vitórias de D. Luís de Ataíde na Índia, o *De Gestis Mendi de Saa* do P. José de Anchieta, mais de três mil versos que narram os feitos do terceiro governador-geral do Brasil, no dizer de Costa Ramalho, um dos mais belos exemplares da épica novilatina renascentista. Este estudo, interessante a vários títulos, merecia revisão mais cuidada: além de formas espanholas que escaparam na versão portuguesa, por vezes adivinham-se construções do castelhano.

António Andrade em *Demonstrativos e [ana]fóricos em Latim* estuda o sistema dos chamados pronomes demonstrativos. Abordando o complexo problema da referência, oferece ao leitor o enquadramento teórico para distinguir as funções deíctica, fórica e enfática, apresenta a proposta estruturalista de Mariner Bigorra, dá conta da reestruturação do sistema no latim tardio e, por fim, observa o tratamento da questão nas gramáticas e manuais de latim.

Como é comum em publicações do género, a estes textos segue-se uma secção de recensões e uma outra de notícias e informações. Neste ponto merece elogio, pela sua utilidade, o apartado *Temas clássicos na Internet*.

Belmiro Fernandes Pereira

CRISTINA MELLO — *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*,
Coimbra, Almedina, 1998.

“Tem-se dito que o género constitui uma espécie de «força» sobre a literatura independentemente da sua função real – da reiteração, superação ou negação dos sistemas de géneros e dos cânones literários. De facto, o surgimento de propriedades estranhas aos códigos dominantes dos géneros literários, num determinado período, não anula a importância dos géneros e dos modos. Ao lermos obras como o *Ulisses* de James Joyce, impõe-se-nos a força do arquitrato, ainda que, neste caso, a tendência para a transgressão do conceito de género não deixe de ser menos evidente. Com efeito, a multimoda utilização de procedimento constitui a armadura singular das obras literárias, mas, não obstante a singularidade, é possível determinar famílias de obras, estilos de autores, classes históricas e apontar procedimentos literários recorrentes – afinal, os universais literários” (p. 36).

Eis como, com uma orientação definida com o máximo de clareza, rigor e simplicidade, na Tese de Doutoramento *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários* Cristina Mello faz uma lúcida síntese da base teórica da obra a que lançou mãos, aflorando, ainda que de muito leve, as curvas do caminho. Onde a Autora, como sublinha Carlos Reis no Prefácio, “desenvolveu uma actividade ao mesmo tempo dinâmica e humilde, generosa e enriquecedora (...) com uma solidez que o leitor interessado facilmente reconhecerá” (p. 3).

Por acordo natural e estrategicamente assente, ocupar-me-ei um pouco mais da primeira parte, *Géneros Literários e Estudos Literários*, ficando a cargo de Isabel Margarida Duarte a articulação com a segunda e a terceira, que com ela se harmonizam, ainda que de todas seja possível fazer uma consulta – não digo uma leitura – relativamente autónoma, facto que a própria autora, com uma rápida, discreta e eficaz reiteração, propicia. Assim, se a leitura integral da obra, como de todo o bom livro, a si mesma se sustenta, é possível a um leitor experiente um fácil contacto com estas quatrocentas páginas ensaísticas, passando-lhes atentamente o olhar. Gostaria de salientar algumas das características da parte introdutória, *Géneros Literários e Estudos Literários*, que aborda um assunto que, sendo “um dos domínios mais fecundamente visados pela moderna teoria da literatura” (Carlos Reis, p. 3), desde logo promete um estudo qualitativo e quantitativo de grande porte. Nela, a distinção fundamental modo/género, é estabelecida com rara clareza. Cito: “Em termos didácticos, o conceito de modo literário é, de facto, de grande operacionalidade, precisamente por designar categorias abstractas e trans-históricas do discurso, que se manifestam nos textos literários. A utilização do conceito de género literá-

rio na prática didáctica é menos problemática do que a do conceito de modo, este menos assimilado e ensinado pelos professores, embora correntemente adoptado nos estudos literários e correspondendo à tripartição clássica: modo narrativo, dramático e lírico” (pp. 48/49). Uma distinção mais longamente explicitada e progressivamente aceite mas que, no momento fundamental de dimensão abreviada e pragmaticamente impossível de errar que é o dos títulos, assume ainda como termo guarda-chuva, englobante de modo e género, o segundo termo. Daí o título da Tese e suas subdivisões.

Pela exaustividade, solidez e singeleza com que a elaborou, Cristina Mello oferece nesta primeira parte da Tese, ao público de língua portuguesa, um instrumento de trabalho de rara qualidade que, mesmo sem a articulação superveniente, poderia merecer, creio, publicação autónoma, e vai decerto tornar-se uma utilíssima leitura para a generalidade dos que se ocupam dos Estudos Literários. Para além desta globalidade cerrada e, no entanto, sem excessos, que só a leitura poderá dar, salientarei de passagem, por exemplo, o modo eficaz como se faz a apresentação da tradição clássica versus romântica, fazendo-se decorrer da segunda, de reflexão rica mas não sistemática, a tradição da modernidade, a profunda liberdade artística modernista e pósmodernista e, claro, o surgimento do romance, que “obrigou a teoria dos géneros a refundir-se radicalmente, uma vez que, segundo Baktine, se mantinha substancialmente estável desde Aristóteles (p. 56)”. “Neste sentido, o conceito de género funciona como um horizonte teórico dinâmico (tanto na produção como na recepção) capaz de sofrer alterações e receber novas configurações” (p. 58). Repito: dificilmente não aprende nada ou muito quem ler seriamente este percurso sistemático.

Se é certo que “Às certezas da filologia tradicional, respondem, hoje, hermenêuticas que estão longe de acreditar numa verdade possível”, a sequência do livro, apoiada numa diversidade de materiais que vão da legislação em vigor a numerosas publicações de didática e de didática da literatura, a dados reais de docentes e discentes, aponta rumos concretos onde articular estes múltiplos corpus de reflexão. Reclamando-se de uma pedagogia não individualista (p. 106), que complementarmente reconhece que “Por mais percursos de orientação didáctica que se produzam (...) surgirão sempre problemas na prática pedagógica (p. 342), a sequência do livro, muito para além da validade de cada estratégia exposta, respectivamente centrada em *Frei Luis de Sousa, Os Maias e Orfeu Rebelde*, vai proporcionando a imagem do aluno “maieuticamente amparado (p. 95)” pelo professor, com o reconhecimento da “óbvia necessidade de incentivar processos práticos de leitura que obriguem a memória a funcionar desde um primeiro contacto com o texto. Trata-se de treinar as direcções do olhar (p. 100)”. “Constroi-se a leitura [escreve Cristina Mello, de uma maneira que estabelece mais que certo consenso na diversidade tipológica e diacrónica das abordagens possíveis], constroi-se a leitura, dizia, entre a compreensão subjectiva, feita de intuição, de adivinhação espontânea, e a compreensão objectiva, baseada em associações que se estabelecem entre os diversos níveis do texto (p. 102). Ou, ainda nas suas palavras, a leitura “implica a compreensão intuitiva, a descrição analítica e a síntese interpretativa (p. 110)”. De onde decorre, em propostas claramente empenhadas na mudança, o reconhecimento da “pertinência do saber acumulado (p. 107)”. E onde se declara, embora relativizando a questão do insucesso dos alunos na leitura literária (...) onde o professor não é o único mediador (p. 104)”, o papel docente na sua plena e tradicional dignidade. Cito: “... qualquer professor, enquanto mestre, sabe que deve preten-

der a promoção da inteligência, da perspicácia e da sensibilidade do aluno (p. 104)”. “O professor, mesmo quando não consegue romper barreiras e resistências, não deixa de dar o seu testemunho pessoal para uma importante vocação pedagógica do ensino da literatura – a de contribuir para a formação humanística do indivíduo (p. 104)”. Um objectivo onde, tanto ou mais do que nas diversas faces de glosa poliédrica, se revestirá de efectiva relevância “a formação científica, pedagógica e cultural do professor, e ainda a sua sensibilidade e bom senso (p. 291)”. Apoiada neles e num saber serenamente assimilado, facilmente se encara a conciliação teórico-prática de atitudes *a priori* dadas como antagónicas, por hipótese, dedutiva versus indutiva (pp. 120/123). Exemplifico: “Quanto ao ensino das categorias genológicas, consideramos de toda a pertinência o método dedutivo, através do qual o professor apresenta uma explicação teórica dos conceitos, seguida de exemplificações. No entanto, sem um contacto estreito com os textos, torna-se impossível uma aprendizagem eficaz das próprias categorias. Somente através de situações de leitura e actividades, tendendo para o reconhecimento, análise e interpretação das categorias, o aluno-leitor poderá desenvolver as suas competências genológicas, ampliando o conhecimento das formas literárias (p. 404/5)”. Uma atitude que, na conclusão da obra, ecoa, assumido o tempo-espácio de experimentação real, de carácter bifronte (p. 126), que a segunda parte, *Configuração e Recepção dos Géneros* postulava, na conclusão do seu fundamental primeiro capítulo: “Os géneros são uma espécie de estrutura compósita que a literatura realiza. Como categoria compósita e abstracta, não os podemos conceber de modo unívoco, mas apenas intuir, conceptualizar e racionalizar a sua realização nas obras, já que, como dizem Lacoue-Labarthe e Nancy, (...) «On ne peut jamais voir le genre littéraire» (p. 162)”.

Quem conheça de longa data Cristina Mello não encontrará nunca como ausência neste livro, todo ele de palavras rigorosamente medidas, a *Metade Silêncio* (cito um livro de poemas da Autora, de 1992) onde se afirma a “memória dos afectos (p. 17)”. Antes reconhecerá essa entevista “fissura da manhã (p. 15)” nas pequenas fissuras onde o discurso prescrito como universitário deixa entrever o lugar do referido afecto, algumas já citadas, outras de leve referenciáveis na qualidade de dedicatória ou agradecimentos, na primeira pessoa do singular. Uma mais valia sem preço, sem dúvida praticada pela autora, no acto pedagógico pleno como na arte de viver a que Platão chamou tão nobremente entusiasmo. E pela qual, através do docência de *Íon*, entendemos fazer parte de uma cadeia incandescente e alargada de força divina que se comunica em sucessivos graus. Cito a fala de Sócrates ao rapsodo Íon: “... esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte (...) mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que faz a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo (Inquérito, p. 49)”.

Escrevia em 92 a Autora: “Arde a terra/ quando escrevo nas fendas/ quando nas mãos deposito as feras/ e desafio a chama// As amarras desprendem-se/ como o vento/ até que a luz da noite/ alvejada seja por um nome (p. 7)”. Sem duvidar que em cada acto pedagógico ateie e desafie a chama, ocorre-me divertidamente questionar a passagem da

tese em que propõe para *Os Maias* (p. 369) uma leitura de ritmo uniforme, em vinte e cinco dias, aliás, como ela própria sublinha, meramente exemplificativa. Porque nos casos em que, segundo as sábias palavras de Umberto Eco (*Porquê O Nome da Rosa*), não tenha o aluno ficado perdido nas faldas da colina (isto é, nas cem primeiras páginas do romance) ou providencialmente apoiado na mais do que cómoda escada de um resumo para tal uso, ocorre-me que lhe possa ter acontecido tornar-se leitor e, como tal, ter chegado ao cimo da montanha no tempo progressivamente acelerado que a memória do texto alimenta. “Força a memória/ [escreveu Cristina Mello, nesse livro de poemas que insisto em citar] essa insistência da tarde em ser luz/ até condoer-se em despojos (p. 26)”. E ocorre-me ainda a célebre afirmação de que a cultura é o que fica depois de se ter esquecido tudo. Ou a antológica sequência de *Mulheres à espera* de Bergman em que um casal à beira da ruptura, fechado durante uma noite num elevador que avariou, reduzido à essencialidade de duas pessoas e mais nada, amanhece reconciliado.

Volto a Platão, ainda: “Confrontados arduamente uns com os outros, nomes, definições, percepções da vista e impressões dos sentidos, discutido com argumentos servidos pelo espírito de tolerância e não usando de má vontade nem nas perguntas nem nas respostas, a inteligência e a compreensão de cada uma das questões ilumina-se, com o máximo de intensidade possível às forças humanas (Carta VII, fragmento traduzido por Albano Martins)”. E depois? E Cristina Mello? E nós? Como ficaríamos, num elevador hipoteticamente avariado, após ter “esquecido” este livro em que acreditámos, que tanto sublinhámos, por algum tempo despojados de tudo o que julgámos indispensável suporte? Sem este livro? Sem nenhum livro à mão? Com essa mais valia essencial, imensa, baixa declinação do fogo contido na memória-pedra -de-magnésia onde “Um rasto acode/ perfuma a sílaba/ as paredes da mão (p. 9)”. E compreendemos que se conclua: “Cresce o universo/ em fôlego/ na mão que apreende/ sem nada reter (p. 15)”.

Vera Vouga

JOSÉ CARLOS MIRANDA — *A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da Vulgata*, Porto, Granito, 1998, 287 pp. e *Galaaz e a ideologia da linhagem*, Porto, Granito, 1998, 215 pp.

A Demanda do Santo Graal tem sido votada a um injusto esquecimento pelos estudiosos portugueses e pelos especialistas da literatura arturiana em geral, que desvalorizam este texto alegadamente tardio e confuso face à ascética *Quête del Saint Graal*.¹ José Carlos Miranda, nos dois volumes que acaba de publicar e que resultam da sua tese de doutoramento, apresentada em 1993 à Faculdade de Letras do Porto, demonstra que a Demanda Portuguesa é preciosa não só pela coerência ideológica e diegética que, apesar das interpolações, apresenta, mas também por se tratar de um testemunho único de um dos textos que terão constituído a segunda fase do ciclo romanesco construído em torno do *Lancelot en Prose*, que, redigida por volta de 1230, terá transitado para Portugal em meados do século XIII. Os fragmentos galego-portugueses da *Continuação do Merlim*² e o manuscrito do *José de Arimateia*³ que ainda hoje subsistem terão pertencido ao mesmo ciclo.

A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata retoma o título e as duas primeiras partes da tese de doutoramento e é, sem dúvida, o mais denso e inovador dos dois volumes, ainda que o público a que se destina seja menos vasto, já que pressupõe o conhecimento de um enorme conjunto de textos — praticamente todos os romances arturianos em prosa francesa redigidos até c.1230. Desde que, em 1966, Fanni Bogdanow publicou *The Romance of the Grail*, onde defendia que a Demanda Portuguesa era a tradução de um romance pertencente a um ciclo tardio (a que chamou «ciclo da post-vulgata») que visava corrigir as incoerências diegéticas e ideológicas do chamado

¹ Nos anos 90, saíram já duas obras sobre a Demanda Portuguesa: *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur* (S. Paulo, Íbis, 1995) de Lênia Mongelli e *Le Graal Ibérique et ses rapports avec la littérature française* (Paris, 1992) de Irene Nunes. Esta última, uma tese de doutoramento orientada por Daniel Poirion e visando, como o trabalho de José Carlos Miranda, integrar o texto português na literatura francesa arturiana, ignora quase sempre a especificidade da *Demanda*, mesmo, por vezes, nos seus aspectos literais. Aceita sem as questionar as reconstituições textuais de Fanni Bogdanow, o que condiciona necessariamente a interpretação do romance, afastando-a da de J.C. Miranda.

² Cf. SOBERANAS, A. J — *La version galaico-portugaise de la "Suite du Merlin"*, in «Vox Romanica», 38, 1979, pp. 174-193.

³ Cf. *The Portuguese Book of Joseph Arimatea*, ed. Henry Hare Carter, Chapel Hill, 1967.

ciclo da Vulgata, construindo-se já não em torno da figura de Lancelot, mas da de Artur e da história do seu reinado, ninguém ousara contradizer a tese da erudita filóloga. José Carlos Miranda, depois de uma meticolosa análise dos textos, chegou a várias conclusões que colidem com as de Bogdanow:

— A Demanda Portuguesa não resulta de uma refundição da *Queste del Saint Graal*: os dois textos descendem de um original comum.

— Não é a *Mort Artu* da Vulgata que está na origem da parte final da *Demanda do Santo Graal*: a primeira versão da queda do mundo arturiano era mais curta e vinha imediatamente após o fim da demanda, como acontece no romance português, que estará assim mais próximo da configuração inicial do ciclo.

— O ciclo do «Pseudo Robert de Boron», que deverá deixar de ser designado como ciclo da «post-vulgata», seria constituído pela *Estoire del Saint Graal* e pelo *Roman de Merlin* e a sua *Suite* («pré-histórias» da Demanda, que narram os primórdios do Graal e do reinado de Artur), pelo *Lancelot en Prose*, por uma primeira versão do *Roman de Tristan en Prose*, e ainda por um texto intermédio, que tem sido designado como *Folie Lancelot*, que faria a ligação entre o fim do *Lancelot* e o início da *Queste*. Este romance, o último do ciclo, terminava com a queda do mundo arturiano e era o original francês da Demanda Portuguesa. Era já uma refundição da primitiva *Queste-Galaad*, à qual acrescentara matéria proveniente do *Tristan en Prose* e da *Suite du Merlin*.

— Paralelamente à *Queste* do «Pseudo Robert de Boron», ter-se-ia constituído a chamada *Queste-Vulgata* — a *Queste del Saint Graal* editada por Pauphilet —, que não contém matéria tristaniana mas resulta de uma profunda refundição. Por um lado, o romance foi redigido segundo uma lógica não cíclica: retomando grandes partes da *Estoire* e eliminando sistematicamente as alusões ao fim do reino de Logres, parece funcionar autonomamente, como um romance isolado. Por outro lado, a refundição foi também ideológica: profundamente hostil à cavalaria cortês e marcado por uma espiritualidade ascética, o redactor da *Queste Vulgata* afastou-se resolutamente do que fora o espírito do primeiro ciclo arturiano, ainda visível, apesar das interpolações, na Demanda Portuguesa.

— A *Demanda do Santo Graal* é, portanto, o testemunho mais fiel da desaparecida *Queste-Galaad* que, com a *Estoire del Saint Graal* e o *Lancelot en Prose*, integrava o primeiro ciclo em prosa do Graal. O texto português, nas palavras de José Carlos Miranda, «surge assim como fruto de dois grandes momentos sucessivos de escrita, que produziram duas camadas que ora alternam ora se justapõem. A camada primitiva, correspondente à versão primitiva da *Queste del Graal* (...). A camada posterior, resultante das transformações e adições operadas aquando da expansão cíclica que resultou da elaboração do *Tristão em Prosa* e da *Continuação do Merlin* (...)» (p. 69)

Depois de devolver à *Demanda* o seu justo lugar no contexto da literatura do Graal e tendo delimitado os episódios pertencentes a cada um dos níveis redaccionais, (cf. descrição do nível primitivo, p. 249-63), o autor faz, na segunda parte do volume, um estudo detalhado da diegese do nível primitivo e das suas relações textuais com o restante universo arturiano.

Naturalmente, não podemos apresentar nestas breves páginas senão as conclusões finais a que chegou José Carlos Miranda: conclusões espectaculares, já que põem em causa toda a complexa arquitectura dos ciclos arturianos, e aparentemente discutíveis, nesta resenha em que aparecem descontextualizadas. Na verdade, o autor vai-nos persua-

dindo a pouco e pouco dos seus pontos de vista, através de uma argumentação convincente que se baseia num minucioso trabalho de colação dos mais variados textos: é que o estudo da relação entre a *Demanda do Santo Graal* e a *Queste-Vulgata* não depende apenas de uma análise das várias versões destes dois textos, pois os romances arturianos em prosa constituem uma intrincada rede que se complica com as frequentes interpolações, remissões cruzadas ou falsas indicações redaccionais. Consciente do carácter por vezes especulativo das reconstituições a que se dedica, J.C. Miranda retoma o assunto que já evocava em epígrafe (*Résignons-nous à faire la part très large aux hypothèses; elles sont permises à l'historien, à condition qu'il ne les prenne pas pour des certitudes* — Marc Bloch) e afirma na Conclusão: «... a identificação, na *Demanda do Santo Graal*, daquilo que terá pertencido à primitiva *Queste*, redigida para dar sequência ao *Lancelot*, não é mais do que uma hipótese que suscita naturalmente inúmeros pontos de dúvida, alguns deles necessariamente em aberto.» (p. 247)

Ora, alguns pontos de dúvida suscitou-nos a definição dos dois níveis do romance. Por uma questão de delimitação do objecto de estudo, J.C. Miranda optou por analisar apenas o primeiro nível; compreende-se que não tenha podido justificar sistematicamente as suas escolhas porque isso equivaleria por vezes a analisar também com alguma profundidade a matéria não primitiva. Naturalmente, os episódios comuns à *Queste* da *Vulgata* e à *Demanda* não põem problemas: não há dúvidas de que pertencem ao nível primitivo, que remonta à fonte dos dois textos. Há no entanto alguns episódios aparentemente privativos da *Demanda* e incluídos pelo autor do estudo no nível primitivo que me parecem, pelas suas características temáticas, pertencer à matéria tristaniana. Duas hipóteses podem pôr-se neste caso:

1 — Trata-se de episódios que pertencem originariamente à matéria do *Tristan* ou da *Suite du Merlin* que, por se encontrarem alterados, não foram identificados como tal.

2 — Trata-se de episódios que pertencem à matéria da *Queste* mas que foram alterados através da introdução de motivos ou temas especificamente tristanianos.⁴

Este não é o lugar para desenvolver a análise destes passos problemáticos da tradição textual; serve, porém, esta oportunidade para manifestar a convicção de que a *Demanda* merece ainda um novo estudo de fôlego, complementar do que aqui apresentámos, que deverá centrar-se já não sobre a matéria primitiva mas sobre os episódios tristanianos.

Galaaz e a Ideologia da Linhagem, versão modificada da terceira parte da tese de doutoramento de José Carlos Miranda, retoma a análise do romance partindo das teses expostas no volume anterior, de que se apresenta uma breve síntese na Introdução para,

⁴ A biografia da tia de Perceval, por exemplo, é diferente nas duas versões da *Queste* que conhecemos e J. C. Miranda confessa não saber qual seria a versão original (cf. p. 211). Ora, se na *Queste del Saint Graal* a tia de Perceval explica simplesmente que, morto o seu senhor, se refugiou na floresta com medo de ser assassinada (Pauphilet, p. 80-81), na *Demanda Portuguesa*, o narrador informa-nos de que ela fora perseguida pelo rei Artur, que a amava, mas conseguira resistir-lhe graças à sua grande virtude. Na hora da morte, apareceria ao rei anunciando-lhe que o pecado o levaria ao Inferno. Esta imagem negativa de Artur, um rei marcado pela luxúria à imagem de Marc, é típica da matéria tristaniana e está bem patente na história da concepção de Artur o Pequeno. Parece portanto mais provável que seja a versão da *Vulgata* a que, neste caso, se encontra mais próxima do original.

deste modo, «possibilitar ao leitor a abordagem do conteúdo do presente livro com alguma autonomia, ou, pelo menos, permitir-lhe encarar de forma independente a problemática específica que ele trata» (p. 5). Tanto as relações intertextuais com os outros romances do ciclo e com a *Queste* da Vulgata como as especificidades da Demanda Portuguesa são agora objecto de uma interpretação que privilegia a construção das personagens e as ressonâncias ideológicas da obra, pondo em prática um dos pressupostos metodológicos enunciados no volume anterior segundo o qual, para evitar anacronismos, o estudioso de literatura arturiana deve ter em conta as condições concretas de produção e recepção dos textos: os romances cíclicos do Graal, que tinham como destinatadoras e destinatárias as casas senhoriais francesas, reflectem a visão do mundo da nobreza feudal e constituem um instrumento importante de legitimação e elaboração mítica ao serviço de uma certa visão da Cavalaria e da sua relação com a Realeza.

A preferência da *Demanda* por temáticas de natureza ético-política, como a da linhagem ou da necessidade de reforma da Cavalaria, vem confirmar a inclusão deste romance no ciclo do «Pseudo-Robert de Boron» e a sua proximidade em relação ao primeiro ciclo em prosa, já que mantém as preocupações do *Lancelot en Prose* e da *Estoire del Saint Graal*, muito diversas das considerações meramente espirituais e anti-cavaleirescas da *Queste-Vulgata*, que constitui com efeito, seja qual for a perspectiva adoptada, um caso *sui generis* da literatura arturiana. Ao contrário do protagonista deste romance, o Galaaz da Demanda Portuguesa é uma personagem dotada de personalidade e não um abstracto cumpridor de profecias; herói modelar pelo valor guerreiro e pela santidade, é um Lancelot renovado, o cavaleiro que ele teria sido se não tivesse cometido o pecado de amar Genevra. Através desta personagem, é a uma Cavalaria livre dos seus vícios mais frequentes — do orgulho, da luxúria e da violência gratuita — que se aspira, mas os valores que se defendem são ainda, em grande parte, os do *Lancelot en Prose*.

Porém, não são apenas as qualidades morais de Galaaz que o designam como o cavaleiro do Graal. Herdeiro de três linhagens santas — a de Nascimento, o primeiro cavaleiro cristão, a de David, o rei bíblico, e a de José de Arimateia, o primeiro guardião do Graal —, Galaaz apresenta «um grau máximo de predestinação», o que não impede que a aventura do Graal diga respeito a toda a Cavalaria. A hierarquização dos heróis da demanda — dos mais reprovados aos mais santos — depende sempre, aliás, de subtis e matizadas combinações de graça e santidade, de predestinação genealógica e valor cavaleiresco. Por outro lado, a rivalidade entre as linhagens do rei Ban e do rei Loth, que levará à destruição do reino de Logres através dos múltiplos crimes perpetrados por Gauvain e seus irmãos e, sobretudo, da denúncia de Lancelot e Genevra por Agravain, inscreve o texto português no contexto cíclico, pois prepara a *Mort Artu* e retoma um tema que já vem do *Lancelot en Prose*.

Naturalmente, a *Demanda* rompe com a tradição, central no romance cortês, do amor como fonte de proeza e procede a uma desvalorização da figura feminina que vai de par com uma firme defesa da virgindade, mas também com a crescente mitificação da linhagem, «concebida como rígida estrutura de sucessão masculina» (p. 194). É que, ao contrário da *Queste del Saint Graal*, que ao arrepio de toda a tradição cíclica se bate por ideais monásticos, a *Demanda Portuguesa* é ainda uma peça fundamental na construção do «grande mito cavaleiresco».

Ana Sofia Laranjinha

SUMMARIES

CARLOS AZEVEDO, **O Lugar da Literatura** (*The Place of Literature*)

This paper discusses the place of literature inside and outside the University. In a world dominated by sophisticated technology, the importance of the so-called and often repeated “uselessness” of literature is taken into account in this analysis. The problems the teacher faces — What can be taught? What to teach? What do students learn? — are also emphasized.

As a possibility for the teaching of American Literature, this paper focuses on Paul Auster and his celebrated novel *The New York Trilogy*.

MARIA DO ROSÁRIO PONTES, **O Simbolismo do Centro nas Narrativas Maravilhosas (Notas Introdutórias)** (*The Symbolism of the Centre in Wondrous Narratives (Introductory Notes)*)

Stories, legends and myths speak almost always of a pilgrimage in the direction of the Centre, of the initialising function of tests and successive meetings. Only the hero (or the heroine) who is given the opportunity to read and decipher the multiplicity of the trodden paths will be able to recognise the direction and meaning of the journey. Only he or she will know how to take full conscience of the sacred value of his / her ascension, on a journey of reconciliation which recognises and overtakes all destructive dualities.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, **A Conceção da Natureza na obra poética da Marquesa de Alorna** (*The Conception of Nature in the Marchioness of Alorna's Poetical Work*)

In this study, the author attempts to demonstrate the extent to which the neo-classical and Arcadian education of the Marchioness of Alorna conditioned the use she made of nature in her poetical work, despite her effective knowledge of new romantic aesthetics. The study of one of her translations (or imitations), Thomson's *Primavera*, allows us to see the form in which she always treats the poetical material of the representation of nature. Special mention will be made to *Recreações Botânicas* (1813), in that in this long poem (in the form of six *cantos*) we note the didactic concerns, the details and the comparisons proclaimed by Buffon, Daubenton and Saint-Lambert.

SUMMARIES

FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS, **Filosofia da Linguagem do Século XVIII** (*The Philosophy of Language in the 18th Century*)

The context of 18th century thought is of particular relevance in the Western World in regard to the change of traditional mimetic to non-mimetic poetics: this is the case with the Swiss poetical theories of possible worlds and with the romantic, post-romantic and modernist sequences from about the 1740's / 1750's until the 1930's / 1940's. Emphasis will be placed, however, on the influence of Leibniz' thinking on language in the creation of a valid alternative to mimetic theories through the concept of possible worlds.

AMÉRICO MONTEIRO, **As leituras heinianas de Nietzsche. Ambivalência e contradições de juízos** (*Nietzsche's Readings of Heine. Ambiguity and Contradictions of Judgements*)

In his work Nietzsche reveals a great admiration for Heine as a poet. Nevertheless among laudatory judgements we find also less flattering ones. This essay stresses the ambiguity and even the contradictions of Nietzsche's opinion about Heine and his work and at the same time shows the link between the defence of Heine against anti-Semites and the attack of German nationalism made by Nietzsche.

MARIA JOÃO PIRES, **Descontinuidades do Tempo e da História na pós-modernidade** (*Discontinuities in the Time and History of Post-Modernism*)

This article attempts to problematize the notions of time / temporality and history in the cultural area of post-modernism. The point of departure is the philosophical premise which alters narrativity and foundationism (since it is with Nietzsche that post-modernism is, in truth, anticipated). Post-modern thought thus executes the negation of essential senses, the fragmentary nature and the loss of continuities, breaking with the temporal order of things.

CARLOS AZEVEDO, **Emerson Revisitado: Ralph Ellison, INVISIBLE MAN e a Tradição Americana** (*Emerson Revisited: Ralph Ellison, INVISIBLE MAN and the American Tradition*)

This article analyzes Emerson's presence in Ralph Ellison's novel. The narrator's underground tinkering with Emersonian ideas suggests an attempt at appropriation and redirection. Through these complex efforts, Ellison claims a heritage and places his book within the (African-) American tradition.

MARIA JOÃO REYNAUD, **Raul Brandão e o Expressionismo Literário (Notas para uma leitura de A Farsa)** (*Raul Brandão and Literary Expressionism (Notes for a Reading of A Farsa)*)

Taking as a point of departure the narrative *A Farsa*, this article attempts to reflect briefly on Raul Brandão's literary proto-expressionism, emphasising certain aspects which

allow us to bring Brandão closer to, or indeed place him within, the vast constellation of European expressionism.

JOANA MATOS FRIAS, **Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático** (*Murilo Mendes and the Ideogrammatical Cosmotext*)

This article intends to reflect on the way in which Murilo Mendes' poetical works, which are protoformic in their own bases, are changed to such an extent that they surprise us, with the last book published during his life, with a radical transformation on the level of the dominant rhetorical principles. The path which is analysed is thus that of a poetry which abandons the metaphor as a matricial figure of discourse to dedicate itself to the playful anamorphosis of significance, or rather, to dedicate itself essentially to the rhetorical operations of a metaplasmatic nature, which have paranomasia as a central and regulating feature.

SERGE ABRAMOVICI, **L'Autre est un Je** (*The 'Other' is an 'I'*)

The 'differentness' of the poets of the Antilles cannot be attributed to an exotic cultural — thematic or cultural — point of reference; rather it structures the language of the respective texts in their minimum units, rhythm, syntax, prosody, etc.. The perception of the 'Other' points us to our own obscurity from which only the crossing of races — or rather, the linguistic crossing of races — can liberate us.

AURÉLIA MERLAN, **Sobre as chamadas "perífrases verbais paratáticas" do tipo «pegar e + V₂» nas línguas românicas (com referência especial ao português e romeno)** (*On the so-called "verbal paratactic paraphrases" of the type «pegar e + V₂» in Romance languages (with special reference to Portuguese and Romanian)*)

This study represents a syntactic-semantic and pragmatic analysis of the paratactic structures of the type «pegar e + V₂» in Portuguese and Romanian, with the following intention:

- a) to show that these structures are not (grammatical) paraphrases of aspect value (theory of wide circulation) and that, in the structures under analysis, the verbs of the type «pegar» are not auxiliary;
- b) to describe the discursive functioning of these verbs and the paraphrases in which they occur.

PEDRO EIRAS, **Gérard Genette: a escrita de Figures IV** (*Gérard Genette: the Writing of Figures IV*)

This article reflects on Genette's most recent work and his theorisation on his own work (its unity and heterogeneity) and the recent multiplication of the areas of study (from music to painting, from Stendhal to Proust). Note is also made of Genette's idiosyncrasy in *Figures IV*.

SUMMARIES

JORGE MIGUEL SILVA, **Hemingway e Byron: um percurso donjuanesco em *The Sun Rises* (*Hemingway and Byron: The Path of Don Juan in The Sun Also Rises*)**

This paper aims at an understanding of *The Sun Also Rises* as a rewriting of Byron's famous poem on the myth of Don Juan, focussing on such aspects as the presentation of love and sexuality, spirituality, and art.

FRANCISCO SARAIVA FINO, **Na fábrica do mito — Algumas notas sobre a estória de D. Afonso I (*In the Factory of Myth — Some Notes on D. Afonso I's Estoria*)**

This article attempts to study, from a diachronic perspective, some of the fundamental features of the construction of the mythical image of the first Portuguese monarch until the reign of D. Sebastião; among other aspects, the development of the process of sanctification is discussed.

NICOLAS ROBERT HURST, **That was then, this now: Formal knowledge attainment among students of English at the Faculty of Letters, the University of Porto**

The aim of this study is to discover if the general assumption that students "know" more English at the end of their degree course than they "knew" at the beginning, in fact, corresponds to a quantifiable truth. The students in question receive on average, 500 hours of direct English language instruction as well as many more hours of associated study of literature, linguistics and other subjects during their four years at the Faculty of Letters the University of Porto. The investigation employed a grammaticality questionnaire as its principal means of inquiry, the formulation and the results of which are discussed in general as well as statistical terms.

JORGE A. OSÓRIO, **Viagem ao mundo das notas na F.L.U.P. — 1.ª época de 1996-1997 (*Journey into the Realm of Marks at the Arts Faculty of the University of Porto — First Exams, 1996-97*)**

Through the use of text, graphs and tables, this article undertakes an analysis of the classifications gained by students at the Arts Faculty of the University of Porto in the exams taken by the end of June of the academic year 1996-97 in all subjects and in all courses. By conjugating these with other data the study allows us to observe the way in which these classifications appear to be distributed in the various courses at the Faculty.

NOTÍCIAS

“CANTIGAS DE AMIGO — *FRAUENLIEDER*”

Colóquio Interdisciplinar de Estudos Medievais

Teve lugar entre 28 e 30 de Abril de 1999, num centro de congressos, na Apúlia, um colóquio interdisciplinar de estudos medievais subordinado ao tema “Cantigas de Amigo — *Frauenlieder*”: neste colóquio foram abordados — de uma perspectiva comparatista — diversos aspectos do género lírico em que “fala” a voz da mulher e que ocupa um lugar de relevo no contexto das literaturas medievais alemã e portuguesa.

A conferência de Ingrid Kasten (U. Livre, Berlim) “Zur Poetik der weiblichen Stimme” deu o mote ao colóquio, mostrando como as manifestações deste género na literatura europeia medieval estão interligadas e que existe, de facto, uma poética da voz feminina: também Ulrich Wyss (U. Erlangen) discutiu as maneiras como se poderá analisar esta lírica de uma perspectiva comparatista, tarefa que Victor Millet (U. Santiago) tentou realizar, comparando a relação entre mãe e filha em algumas cantigas de amigo galego-portuguesas e nos textos do poeta lírico médio alto alemão Neidhart von Reuenthal.

Outros conferencistas focaram aspectos mais específicos da lírica galego-portuguesa; assim, Jorge Osório (U. Porto) debruçou-se sobre o “novo” na cantiga de amigo, Mercedes Brea (U. Santiago) sublinhou a existência de duas correntes nas cantigas, José Carlos Miranda (U. Porto) discutiu aspectos dos cantares de amigo da fase inicial, M^a Rosário Ferreira (U. Coimbra) fez um levantamento de algumas configurações simbólicas nas cantigas, Manuel Ramalho Ferreira (U. Católica, Porto) focou a questão da música e acentuação nas cantigas e John Greenfield (U. Porto) questionou a existência da alba nesta poesia.

Diversos especialistas analisaram o género poético do *Frauenlied* alemão: Thomas Cramer (U. Técnica, Berlim) explicou quais as marcas que nos deixam reconhecer uma cantiga de mulher médio alto alemã, assunto que também foi focado nas comunicações de John Margetts (U. Génova), que se debruçou sobre a sintaxe alternativa desta lírica, e de Elisabeth Schmid (U. Wurzburg) e Norbert Richard Wolf (U. Wurzburg), que focaram questões da perspetiva feminina. As canções de mulher dos poetas líricos mais importantes da Idade Média alemã foram analisados por alguns participantes: Anton Masser (U. Innsbruck) e Jeffrey Ashcroft (U. St. Andrews) debruçaram-se sobre Walther von der Vogelweide e Anton e Ute Schwob (U. Graz) e Kerstin Helmkamp (U. Livre, Berlim) sobre Oswald von Wolkenstein. A estudiosa Ingrid Bennewitz (U. Bamberg) analisou ainda o carácter erótico / obsceno desta lírica e Heike Sievert (U. Humboldt, Berlim) discutiu o significado do sub-género *Wechsel*.

No entanto, o Colóquio não se limitou a comparar apenas o género lírico em que fala a mulher nas literaturas de expressão alemã e portuguesa: também a poesia em latim foi largamente analisada, com comunicações sobre as figuras femininas na lírica latina medieval por Virgínia Pereira (U. Minho) e sobre a voz da mulher nos *Carmina Burana* por Cyril Edwards (U. Oxford). Outras conferências focaram a relação entre o *Frauenlied* e Flamenco (Hugo Laitenberger, U. Wurzburg), a importância das cantigas de amigo japonesas do séc. VIII (M. Sato, U. Sendai) e o significado das cantigas de mulher irlandesas do séc. XVII (Michael Shields, U. Galway). O Colóquio terminou com comunicações sobre o *Frauenbuch* de Irmtraut Morgner (Ute Gent, U. Minho) e as pastorelas religiosas (E. Koller, U. Minho); finalmente, ao encerrar do Colóquio, os participantes ouviram um recital musical de Cantares de Mulheres do Minho.

As Actas do Colóquio, integradas por mais de três dezenas de textos sobre as cantigas de mulher, serão publicadas, em breve, em dois volumes: uma versão em português que sairá como Anexo da "Revista da Faculdade de Letras" do Porto e uma versão em alemão a ser publicada pela editora S. Hirzel (Estugarda / Lipsia): assim, os resultados deste Colóquio interdisciplinar e multi-lingual poderão ser conhecidos por um público mais vasto no mundo académico internacional.

Os organizadores do Colóquio (John Greenfield, Instituto de Estudos Germanísticos, U. Porto e Erwin Koller, Secção de Estudos Alemães, U. Minho) tiveram o apoio de diversas entidades, a quem agradecem: o Conselho Directivo da Faculdade de Letras do Porto, o Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas (CRUP), o Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), a Deutsche Lufthansa A.G., a Fundação Gulbenkian, o Governo Civil de Braga, o Instituto Camões, a Staedler Portuguesa e a Universidade do Minho.

John Greenfield

CURSOS DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS
NA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO
1999-2000

Informação

1 – Curso de Português para Estrangeiros:

O curso organiza-se em dois semestres (1.º Semestre – Outubro / Fevereiro; 2.º Semestre – Fevereiro / Junho), distribui-se pelo nível elementar e pelo nível médio e tem, em cada um destes níveis, uma carga horária de seis horas lectivas.

O nível elementar visa o domínio das estruturas básicas do Português, atendendo às necessidades comunicativas ligadas às situações correntes do uso da língua.

O nível médio orienta-se para o reforço do domínio dos recursos básicos do Português e para o alargamento desse domínio a elementos de crescente complexidade, cobrindo situações de comunicação mas variadas e, eventualmente, especializadas, ao mesmo tempo que se abre progressivamente à consideração de dimensões culturais.

2 – Curso de Verão – Língua e Cultura Portuguesa para Estrangeiros, de finais de Junho a finais de Julho.

3 – Curso de Especialização «Diploma Universitário de Formação de Professores de Português, Língua Estrangeira» (em colaboração com o Instituto Camões), de Outubro a Julho – VI: 1999-2000.

DISSERTAÇÕES

DISSERTAÇÕES DE DOUTORAMENTO NA ÁREA DE L.L.M.
1998-1999

CRISTINA ALEXANDRA MONTEIRO DE MARINHO

Teatro francês em Portugal: Entre a alienação e a consolidação de um teatro nacional (1737-1820), Porto, 1998 (Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada)

Abstract

French Drama in Portugal. Between Alienation and Consolidation of National Drama (1737-1820), Porto, 1998 (Doctoral Dissertation in Comparative Literature)

The complex picture of the continual influence of French drama in Portugal in the XVIIIth century displays a difficult progression starting as an aristocratic movement and maturing into a growing bourgeois frame of reference connected with socially progressive and ascensional expressions.

Alongside the persistent and widely admired dramatic castilianism, the popular sources of Gil Vicente, the luxurious operatic taste, of which the puppet theatre was a simpler and national embodiment, this innovative influence introduced French neoclassical patterns to our prolonged baroque, and with it the seeds of romantic genius.

As the alternative to such multidimensional dissolution of identity, this French voice paradoxically brought with it the desire for better quality Portuguese drama which by pug-nacious cosmopolitan stance could only improve with influences of dramatists such as Molière, Racine, Voltaire... From the plays with no audience, by Correia Garção or Manuel de Figueiredo, who were the fore-runners of Almeida Garrett in attempting to create a national drama based on a reconstruction of the nation (with French influences that were not always acknowledged), to the worthy translators — exiled, imprisoned, persecuted — of

greater or lesser French dramatists, resulted from this particular «dramatic question» the awareness that the nation had to grow and liberate itself.

The Portugal of fervent devotion — men performing female roles, shoemakers drunk on the stage — progressively instructed, according to the controversial evidence of foreign travellers, the attentive readers of an encyclopedic press how to find, in the imagined French settings, arguments for a future liberal intervention.

Résumé

Théâtre Français au Portugal: Entre l'aléniation et la consolidation d'un théâtre national (1737-1820)

(Dissertation de Doctorat en Littérature Comparée)

Le cadre complexe de la pénétration graduelle du théâtre français au XVIII^e siècle portugais met en évidence une évolution difficile d'un mouvement aristocratique initial jusqu'à une nouvelle sphère bourgeoise en développement, avide d'une expression socialement progressive et ascensionnelle. En coexistence avec une persistante présence dramatique espagnole largement appréciée, avec la lignée populaire de Gil Vicente, avec le goût luxueux de l'opéra — dont le théâtre de marionnettes réalisait la synthèse nationale possible — cette influence innovatrice a introduit le code néoclassique français dans notre baroque tardif, em même temps qu'elle préparait le génie romantique.

En tant qu'alternative à une dissolution si diversifiée, cette voix française de cosmopolitisme combatif va structurer, quasi paradoxalement, au Portugal, la volonté d'un théâtre portugais de qualité qui ne pouvait que gagner avec la grandeur de Molière, Racine, Voltaire... Du théâtre sans public de Correia Garção, ou de Manuel de Figueiredo, véritable anticipation arcadienne de l'effort d'Almeida Garrett en vue de la création d'un théâtre national, axé sur une civilisation portugaise réinventée (avec des fondements français, entre autres, pas toujours avoués), aux dignes traducteurs, exilés, emprisonnés, persécutés, de dramaturges français majeurs et mineurs, découle de cette particulière question dramatique la conscience d'un pays qui devait évoluer et se libérer.

Le Portugal de la dévotion exagérée, des hommes jouant des rôles féminins, des cordonniers soulés en scène, d'après les témoignages polémiques des voyageurs étrangers, a graduellement éduqué les lecteurs attentifs d'une presse encyclopédique qu'ils ont su puiser, dans les scénarios français imaginés, les arguments d'une future intervention libérale.

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO

Catarina de Lencastre (1749-1824). Libretto para uma autora quase esquecida, 2 tomos, Porto, 1999 (Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada)

Abstract

Catarina de Lencastre (1749-1824). Libretto to a Poetess Almost Forgotten, 2 vols., Porto, 1999 (Doctoral Dissertation on Comparative Literature)

To study the poetry of Catarina de Lencastre, first Viscountesse of Balsemão, means inevitably a reconsideration of eighteenth century Portuguese poetry, its commonplaces and common gaps. The knowledge of Catarina de Lencastre, referred to, during her life, as *the Portuguese Sapho*, is nowadays reduced to small references, spread in old literary histories, and to a few poems, published as curious compositions, specially during the nineteenth century. Her literary period seems as ambiguous as her work, classified now as neoclassic, then as late-baroque, rococo or pre-romantic. How could this study avoid the questions of literary history and comparative literature, life and writing, periods and authors, or the grounds that guarantee the authority of our judgements about innovating style, canonical works or representative authors?

The search carried out during several years in different libraries and manuscript collections, provided the present study with a most representative corpus, almost a thousand poems and four dramatic plays. The second volume assembles them, editing and organizing their multiple versions. The first volume, even considering those quantitative changes, reflects upon the unpublished poetry's functions and meanings, concluding upon the necessity of a new kind of literary history and comparative literature, based on the constant dialogue and simultaneity between what is considered antithetic, imitation and originality, identity and influence, voluntarism and aesthetic quietism, even between what we consider neoclassicism and what we call romanticism.

Résumé

Catarina de Lencastre (1749-1824). Libretto pour une poétesse presque oubliée, 2 tomes, Porto, 1999 (Dissertation de Doctorat en Littérature Comparée)

Etudier l'oeuvre de Catarina de Lencastre, première Vicomtesse de Balsemão, devient inévitablement la contre-visite des lieux-communs, et des lieux oubliés de la poésie portugaise de la fin du dix-huitième siècle. Admiré, par ses contemporains, avec l'épithète de *la Sapho portugaise*, le nom de Catarina de Lencastre se réduit, de nos jours, à une

douzaine de références de quelques historiens littéraires et à un nombre semblable de compositions poétiques, imprimées au cours du XIXe siècle. Son époque serait, apparemment, aussi ambiguë que son oeuvre, étant étiquetée de néoclassique, tardo-baroque, rococo ou pré-romantique. Reconstruire, lire et comparer l'oeuvre de Catarina de Lencastre serait finalement un projet qui se mêlerait à celui de reconstruire, de lire et de comparer la vie et le temps de la poétesse, le fondement de nos jugements sur le périodologie et les oeuvres élues, considérées significatives, canoniques ou inovatrices.

Les sept ans de nôtre enquête, de nôtre quête, suivant et poursuivant les manuscrits de plusieurs bibliothèques publiques et privées, nous ont permis l'amplification du *corpus* littéraire de Catarina de Lencastre jusqu'à presque un millier de poèmes. Le deuxième tome du travail recueille son édition critique. Changement quantitatif, certes, mais suffisant pour révéler la limitation des textes sur lesquels on travaille et l'inadéquation des perspectives historiques ou comparatistiques qui comprennent de façon antithétique l'imitation et l'originalité, l'identité et l'influence, la volition et le quiétisme esthétiques, le soi-disant néoclassicisme et le soi-disant romantisme.

DISSERTAÇÕES DE Mestrado na Área de L.L.M.
Apresentadas em 1998-1999

I — Em 1998

ALEXANDRA MARIA DE SOUSA DIAS MELO

Meckel versus Meckel. Um esboço analítico da obra «Suchbild / Über meinen Vater» de Christoph Meckel

(Mest.º em Estudos Alemães)

Porto, Ed. da Autora, 1998

ANA CRISTINA SOUSA MARTINS

O tempo e o sujeito em «A Ordem Natural das Coisas» de António Lobo Antunes
(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

CÉLIA MARIA PIRES PEREIRA

Inversão locativa em português

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

CLÁUDIA MARIA FERREIRA RIBEIRO

A reescrita autobiográfica dos romances «Tod in Persien» e «Das glückliche Tal» de Annemarie Schwarzenbach

(Mest.º em Estudos Alemães)

Porto, Ed. da Autora, 1998

DISSERTAÇÕES

CRISTINA RITA FERREIRA ARALA CHAVES

A dupla metamorfose literária: Eça de Queiroz e a tradução de «As Minas de Salomão»
(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1998)

CRISTINA SYLLA

Studien zu den Frauengestalten der Gawanhandlung im «Parzival» Wolframs von Eschenbach

(Mest.º em Estudos Alemães)

Porto, Ed. da Autora, 1998

FÉLIX EMANUEL MARTINS DO CARMO

A variação do número de palavras em tradução. Análise de sintagmas nominais

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. do Autor, 1998

FERNANDO JORGE DOS SANTOS MARTINHO

A elipse nominal em português e em francês

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. do Autor, 1998

ISABEL MARIA PARDAL HANEMANN SOARES

Sobre a semântica dos nomes próprios

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

JEROEN DEWULF

Hugo Loetscher und die «portugiesischsprachige Welt». Werdegang eines «literarischen Mulatten»

(Mest.º em Estudos Alemães)

Porto, Ed. do Autor, 1998

JOANA ALEXANDRA SOUSA CASTRO TEIXEIRA FERNANDES

O verbo «colher»: uma abordagem cognitiva em semântica lexical

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

DISSERTAÇÕES

JOANA MATOS FRIAS

Tempo e negação em Murilo Mendes

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. da Autora, 1998

JOÃO CARLOS GONÇALVES DE MATOS

Do campo lexical à explicação cognitiva: «cortar», «partir» e «quebrar»

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. do Autor, 1998

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Beau désordre. Approche de l'écriture dans l'oeuvre «romanesque» d'Eugène Savitzkaya

(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. do Autor, 1998

JOSÉ RODRIGO CARNEIRO COSTA CARVALHO

O Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. do Autor, 1998

LILIANA MARIA RODRIGUES QUEIRÓS MATIAS

Poesia, errância e mito em Florbela Espanca

(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. da Autora, 1998

LUÍS CARLOS MARTINS

«Ora bem prontos vá!». Marcadores discursivos num texto oral do português

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

LUÍS FILIPE ALVÃO SERRA LEITE DA CUNHA

As construções com progressivo no português: uma abordagem semântica

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. do Autor, 1998

DISSERTAÇÕES

MARIA CÂNDIDA SERRANO BARBOSA PINHERO TORRES
SPIRITE: Educar para «Ser». Uma outra forma de vestir o «gilet rouge»
(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)
Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA CLARA RIBEIRO DA COSTA
A América de Wolfgang Koeppen: as viagens de um observador
(Mest.º em Estudos Alemães)
Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA DA CONCEIÇÃO VARANDA MARTINS
O género em tradução
(Mest.º em Estudos de Tradução)
Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA DOLORES MARTINS NEVES SOUSA GARRIDO
Errância. Uma busca de comunhão universal em contos de J. M. G. Le Clézio
(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)
Porto, Ed. da Autora, 1998
Publ.: *Percursos em errância: uma leitura de textos de J. M. G. Le Clézio*, «Intercâmbio»,
9, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1998, p. 259s (Excerto)

MARIA MARGARIDA CASTRO LOPES BARBEDO MARQUES
Passivas com verbos psicológicos da família de «preocupar»
(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)
Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA MARGARIDA GOMES FARIA COSTA
A composição nominal [N N] e a interface morfologia / sintaxe
(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)
Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA MARGARIDA SOARES SILVESTRE
«Turnabout»: a importância da análise textual para a tradução do «short stories»
(Mest.º em Estudos de Tradução)
Porto, Ed. da Autora, 1998

DISSERTAÇÕES

MARIA RITA NOGUEIRA GONÇALVES ESTRADA

A despenalização do aborto: textos / discursos, argumentos e imagens

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

MARIA ROSINDA BORGES VIEIRA

Eufemismo e tradução

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1998

PAULO JORGE PEREIRA FURTADO

Tradução de poesia: Walt Whitman e o ciclo da vida

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. do Autor, 1998

PEDRO MANUEL NOGUEIRA DA SILVA MARQUES

A escrita da felicidade em «La Vie Mode d'Emploi» de Georges Pérec

(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. do Autor, 1998

Publ.: «Intercâmbio», 9, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1998, p. 177s. (Excerto)

ROSA MARIA BAPTISTA AMARAL

A «cor» na poesia de Vasco Graça Moura. Uma abordagem cognitiva

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

SÓNIA MARIA CORDEIRO VALENTE RODRIGUES

Polémica em torno de «Rumor Branco» de Almeida Faria: discurso e contra-discurso

(Mest.º em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

TERESA ALEXANDRA AZEVEDO PATACO

Convocações do género na tradução: a propósito de duas traduções portuguesas de «Lady Chatterleys Lover»

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1998

II — Em 1999 (até finais de Julho)

ANTÓNIO JOSÉ LEITE VILAS-BOAS

Poesia e música. O neobarroco em «Media Vita» de Fernando Echevarria

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. Do Autor, 1999

CARLOS MANUEL TEIXEIRA NOGUEIRA

A poesia oral em Baião

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. do Autor, 1999

LUÍS MANUEL TARUJO FERREIRA

D. Pedro e D. Inês de Castro na literatura de cordel

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. do Autor, 1999

LUÍS RICARDO MARTINS DE CARVALHO PEREIRA

Imagem e metaforização do real em «Geografia» de Sophia de Mello Breyner Andresen

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. da Autora, 1999

MARIA DE LURDES FERNANDES GUIMARÃES

Análise contrastiva de casos paradigmáticos das formas de tratamento na tradução de «Love in a Cold Climate» de Nancy Mitford

(Mestr.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1999

MARIA ERMELINDA DE AZEVEDO MACHADO

Formas de mediação na tradução de «The Princess» de D. H. Laurence. Análise da primeira edição portuguesa

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1999

MARIA INÊS PEIXOTO BRAGA BERTOQUINI

Ricardo Reis e a história: morte, vida ou ressurreição?

(Mest.º em Estudos Portugueses e Brasileiros)

Porto, Ed. do Autor, 1999

DISSERTAÇÕES

MARIA JOSÉ PEIXOTO AZEVEDO SILVA BRITO

A tradução da linguagem de informação turística. Uma abordagem funcional

(Mest.º em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1999

MARIA MANUELA MOREIRA P. M. P. SILVA

A intersecção do «Eu, Onde e Quando» na Obra de José Marmelo e Silva

(Mest.º em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. da Autora, 1999

ERRATA

No artigo “RELAÇÃO SEMÂNTICA LEXICAL-SINTAXE NA GRAMÁTICA GENE-RATIVA: UM BREVE BALANÇO. A PROPÓSITO DA NATUREZA ASPECTUAL E DA ESTRUTURA ARGUMENTAL DE ALGUNS TIPOS DE VERBOS”, de Ana Maria Brito, publicado na “Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas”, XV, Porto, 1998, há algumas gralhas e enganos; os fundamentais são a seguir discriminados:

- pp. 378, 397, 418: onde se lê aktionsart deve ler-se Aktionsart.
- p. 380: em (3), onde está o traço “-” deveria estar uma traço longo, para dar ideia de contexto.
- p. 385: a explicação da agramaticalidade de (10) deve ter a seguinte redacção: “Em (10) o papel temático do argumento precedido pela preposição por é Locativo (aqui num sentido abstracto) e o do argumento seleccionado para sujeito é Tema.”
- p. 392: o comentário sobre os exemplos (23) deve passar a ser o seguinte: “Veja-se a diferença entre verter, deitar e os verbos de alternância locativa (“spray / load verbs”) como carregar:
(23) (a) O João deitou água no copo.
(b) * O João deitou o copo com água / de água.
(c) O João carregou (o trigo) no camião.
(d) O João carregou o camião com / de trigo.”
- pp. 403-4: onde se lê “Objectivo” deve ler-se “Meta” (para traduzir o inglês “Goal”).
- p. 405: onde se lê “Exp. Tema
Causa ... (dimensão aspectual)” deve haver uma cruz a unir os quatro termos para dar ideia de que o Tema é Causa na dimensão aspectual, do seguinte modo:
“Exp. Tema
Causa ... (dimensão aspectual)”
- p. 410 e 419: onde se lê “Ropoport” deve ler-se: “Rapoport”.
- p. 414: onde se lê: “nomeadamente por serem “sujeitos de resultado” deve ler-se: “ou por serem “sujeitos de resultado”.
- p. 414, nota 60: onde se lê: “Borer - Passive / Antipassive, in a Predicate...” deve ler-se: “Borer - Passive / Antipassive in a Predicate...”
- p. 420: onde se lê: “como se confrontarem com problemas...” deve ler-se: “como analisarem problemas...”