

U N I V E R S I D A D E D O M I N H O



20.3
2006

REVISTA DO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

DIACRÍTICA

(N.º 20/3 – 2006)

Série CIÊNCIAS DA LITERATURA

DIRECÇÃO

MARIA EDUARDA KEATING e ANA GABRIELA MACEDO

COORDENADOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

COMISSÃO REDACTORIAL

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
CRISTINA ÁLVARES
EUNICE RIBEIRO
JOSEPH EUGENE MULLIN
MARIA EDUARDA KEATING
ORLANDO GROSSEGESSE

COMISSÃO CIENTÍFICA

ABEL BARROS BAPTISTA (Universidade Nova de Lisboa), BERNARD MCGUIRCK (University of Nottingham), CLARA ROCHA (Universidade Nova de Lisboa), FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA (Universidad de Santiago de Compostela), HÉLDER MACEDO (King's College, London), HELENA BUESCU (Universidade de Lisboa), JOÃO DE ALMEIDA FLOR (Universidade de Lisboa), MARIA ALZIRA SEIXO (Universidade de Lisboa), MARIA IRENE RAMALHO (Universidade de Coimbra), MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE (Universidade de Coimbra), NANCY ARMSTRONG (Brown University), SUSAN BASSNETT (University of Warwick), SUSAN STANFORD FRIEDMAN (University of Wisconsin-Madison), TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO (Universidad Autónoma de Madrid), VITA FORTUNATI (Università di Bologna), VÍTOR AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho), ZIVA BEN-PORAT (Tel-Aviv University)

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados aos Coordenadores.

Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

DEPOSITÁRIO:

LIVRARIA MINHO
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66
4710-443 BRAGA
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C — 4700-385 BRAGA
TELEFONES 253263063/253618916 • FAX 253615350

ÍNDICE

NOTA DE APRESENTAÇÃO	5
----------------------------	---

TRADUZIR O *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

SEMINÁRIO «TRADUZIR O <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> » Eduarda Keating	9
---	---

PESSOA E O PRINCÍPIO DA TRADUÇÃO Rita Patrício	23
---	----

ELOGIO DA SINTAXE. TRADUÇÃO, ENSINO E POESIA, A PARTIR DO <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> (SINOPSE DE UMA COMUNICAÇÃO) Maria Alzira Seixo	31
--	----

TRADUZIR O <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> : NOTAS PARA UMA NÃO-TEORIA Richard Zenith	37
---	----

«O LIVRO DO DESASSOSSEGO» DE PESSOA Françoise Laye	43
---	----

<i>INTRANQUILLITÉ OU INQUIÉTUDE?</i> QUELQUES REMARQUES SUR LA TRADUCTION FRANÇAISE DU <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> , DE FERNANDO PESSOA-BERNARDO SOARES Inês Oseki-Depré	51
--	----

<i>LE LIVRE DE L'INTRANQUILLITÉ</i> : DRAMATIZAÇÃO DO DESASSOSSEGO: AS VOZES E OS CORPOS DO <i>LIVRO</i> Christine Zurbach	63
--	----

FIALHO DE ALMEIDA, VICENTE GUEDES, BERNARDO SOARES & C. ^ª : NOTAS SOLTAS PARA UM LIVRO DO DESASSOSSEGO Isabel Cristina Mateus	75
--	----

RÉSUMÉ	97
--------------	----

ANEXO	101
-------------	-----

OUTROS ENSAIOS

EM TORNO DO NOVO HISTORICISMO Américo António Lindeza Diogo e Fernando Coimbra	107
---	-----

O DISCURSO <i>CONTRA TIMARCO DE ÉSQUINES</i> E A PRESENÇA DO FEMININO Ana Lúcia Curado	133
O UNIVERSO FEMININO EM <i>A NOITE E O RISO:</i> <i>ZANA, A MULHER-SORRISO</i> Ana Ribeiro	157
CELTIC INFLUENCE ON ARTHURIAN ROMANCE Anabela Garcia Ferreira Pinto Nogueira	183
O ROMANTISMO, A EPOPEIA E A DEMOCRATIZAÇÃO DA LITERATURA Carlos Cunha	193
RENEWING OLD ACQUAINTANCES: PERFORMING SHAKESPEARE THE END OF THE MILLENIUM Francesca Rayner	215
TURNING THE COMMON INTO POETRY: RUTH SUCKOW'S <i>IOWA INTERIORS</i> Isabel Alves	231
<i>TUDO ISTO SE PASSOU NA SOMBRA. LENDO MAFALDA IVO CRUZ</i> Luís Mourão	239
«HISTORY AND RESURRECTION»: O PÓS-MODERNISMO E A HISTÓRIA NA NARRATIVA NEO-VITORIANA DE A. S. BYATT Margarida Esteves Pereira	265
MOZART E O SURTO ROMÂNTICO DO MITO DE DON JUAN Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes	287
ON MOTHERS, BEAUTIES AND MA(ON)STERS. MARTIN MCDONAGH'S <i>THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE VIS-À-VIS SAMUEL BECKETT'S</i> <i>FOOTFALLS AND ROCKABY</i> Maria José da Silva Gomes	319
VOZES DA IMIGRAÇÃO PORTUGUESA: ENTRE O PAÍS E O LONGE Maria Zilda Ferreira Cury e Regina Antunes Meyerfeld	335
NOVOS MUNDOS, NOVAS VOZES. FRAGMENTOS DO PORTUGAL PÓS-COLONIAL Micaela Ramon	353
PAIXÃO E REVOLUÇÃO NA OBRA DE A. P. LOPES DE MENDONÇA Sérgio Nazar David	363
DAR CONTA DO SOFRIMENTO: MORAL DA PROVIDÊNCIA E MORAL DA HISTÓRIA EM <i>A FILHA DO DOUTOR NEGRO</i> Sérgio Paulo Guimarães de Sousa	389
DOCENCIA E INTERCULTURALIDAD. UN NUEVO RETO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS Xaquín Núñez Sabaris	413
RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS	431
RECENSÕES	439

O número 20 da revista Diacrítica – série Ciências da Literatura apresenta um dossier monográfico sob o título «Traduzir o Livro do Desassossego». Coube à Prof.^a Doutora Eduarda Keating a organização deste dossier, no seguimento de um seminário por si dinamizado no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, no dia 13 de Junho de 2005.

Além da secção temática que abre o presente número da revista Diacrítica, encontramos ainda um conjunto de «outros ensaios». Aqui podem ler-se trabalhos de investigadores do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (alguns destes ensaios constituem sínteses de projectos de investigação dos membros do Centro) e textos de outros colaboradores. Por fim, surge a habitual secção de recensões a livros recentemente publicados.

TRADUZIR O *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

Seminário

«Traduzir o *Livro do Desassossego*»

EDUARDA KEATING
(Universidade do Minho)

Dos desassossegos do Tradutor

Mais valera, pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausência de palavras, o silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir.
(*Livro do Desassossego*)¹

Na verdade, tudo o que podemos escrever a propósito dos textos simultaneamente heteróclitos e coerentes que constituem hoje essa espécie de não-livro, concebido pelo seu escriturário como um amontoado de migalhas, é da ordem da redundância.
(Eduardo Lourenço)²

A 13 de Junho de 2005 realizou-se na Universidade do Minho, por iniciativa do Centro de Estudos Humanísticos, uma jornada dedicada à tradução do *Livro do Desassossego*, que reuniu vários tradutores da obra, assim como investigadores que se têm dedicado ao estudo da tradução literária e/ou à obra de Fernando Pessoa. Os textos que se seguem compreendem quer algumas das intervenções apresentadas no seminário, quer reflexões produzidas *a posteriori*, como resultado das discussões que aí ocorreram.

Esta Jornada contou com depoimentos de três dos tradutores do *Livro do Desassossego* para francês, inglês e espanhol – respectiva-

¹ Edição Richard Zenith, Assírio & Alvim 3.ª edição, 2001, p. 115 (85).

² «O *Livro do Desassossego* ou o Memorial do Limbo», in Eduardo Lourenço, 2004: 94.

mente Françoise Laye, Richard Zenith e Perfecto Cuadrado³ – e com intervenções sobre as traduções do Livro e sobre a poética pessoana, de Frederico Lourenço, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho e Christine Zurbach⁴. Posteriormente, foram aparecendo contributos para esta reflexão, de outros investigadores, independentemente da sua participação no seminário (nomeadamente de Inês Oseki-Depré, autora também de uma tradução francesa do *Livro do Desassossego* (1987) e de Rita Patrício e Isabel Cristina Mateus, investigadoras do CEHUM)⁵. Os textos que agora apresentamos não pretendem, assim, constituir rigorosamente as «actas» deste encontro de tradutores e investigadores – uma vez que, por um lado, nem todas as intervenções, quer dos oradores, quer de outros investigadores participantes, ficaram registadas, e que por outro lado, se apresentam novas reflexões motivadas pelo tema deste seminário. Estes textos pretendem apenas assinalar esta jornada de investigação, dando conta da diversidade e do carácter simultaneamente estimulante e inesgotável da recepção deste «não-livro», deste «livro impossível, acabado e inacabável» (Eduardo Lourenço). O objectivo central do seminário era o de reflectir sobre a experiência de tradução de um livro que, como observa Maria Alzira Seixo (2006), contém «muito (quase tudo) do que interessa aos literários» no pressuposto de que igualmente porá muitas ou quase todas as questões que se colocam à tradução literária.

A história atribulada (e inacabada) da constituição e organização da obra original⁶, está já, à partida, genericamente ligada à questão da tradução – as diferentes edições do Livro, correspondendo à progressiva «descoberta» dos fragmentos deixados por Fernando Pessoa e aos diferentes critérios de organização que foram sendo adoptados pelos editores da obra, criam, no conjunto, outros tantos «textos originais» que são já «textos em segunda mão», uma vez que resultam de um trabalho de **leitura e de reescrita**.

³ Autores de algumas das traduções mais recentes do *Livro do Desassossego*. Cf. *infra*, Richard Zenith, «Traduzir o *Livro do Desassossego*: Notas para uma não-teoria»; Françoise Laye «O *Livro do Desassossego* de Pessoa».

⁴ Cf. *infra*, Maria Alzira Seixo, «Elogio da sintaxe»; Christine Zurbach, «*Le Livre de l'Intranquillité*; dramatização do *Desassossego*: as vozes e os corpos do Livro».

⁵ Cf. *infra*, Inês Oseki-Depré, «*Intranquillité ou Inquiétude?* Quelques remarques sur la traduction française du *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa-Bernardo Soares»; Rita Patrício, «Pessoa e o princípio da tradução»; Isabel Cristina Mateus, «Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.^ª: notas soltas para um livro do desassossego».

⁶ Cf. em anexo o historial das edições e traduções do *LdoD*.

A organização destes textos varia de edição para edição, de acordo com as leituras dos editores e por vezes dos tradutores, criando imagens globais do livro sempre ligeiramente diferentes umas das outras. A fixação e transcrição dos manuscritos pessoanos nem sempre são consensuais⁷. À partida esta é uma obra cuja identidade global depende antes do mais de critérios de leitura e de um trabalho de reconstituição e de montagem de fragmentos que afecta profundamente o estatuto de editores e de tradutores, apagando os limites entre edição e tradução e problematizando a própria ideia de «original».

Esta situação define assim o *Livro de Desassossego*, tal como o podemos ler hoje, como uma obra intrínseca e profundamente instável, em contínua transformação, característica essa que a percorre a todos os níveis, desde a fixação do «texto original» às traduções, passando pelo plano propriamente ficcional: como é sabido, a própria identidade do «autor» do *Livro do Desassossego* nem sempre foi clara, oscilando entre Fernando Pessoa, Alberto Caeiro e Vicente Guedes até acabar por se fixar em Bernardo Soares⁸. Em última análise, editores e tradutores, globalmente, mais não têm feito do que prosseguir as hesitações, reformulações e ambiguidades do projecto pessoano, mantendo e reforçando o «enigma» original.

Por outro lado, este livro inacabado e fragmentado, ao mesmo tempo de «júbilo», da «conversa infinita» e o «mais negro da literatura portuguesa», como o classifica Eduardo Lourenço (2004: 99), desenvolve-se numa «tentativa de capturar na armadilha das palavras um silêncio intacto» (*op. cit.*, 105), através de uma «escrita transparente» (*ibid.*, 100) que desafia hábitos interpretativos e envolve radicalmente qualquer candidato a tradutor, obrigando-o a uma reflexão aprofundada e permanente tanto sobre o texto pessoano como sobre a arte de traduzir. A leitura do *Livro do Desassossego* é assim, hoje, dificilmente separável dos discursos, reflexões e discussões que rodeiam o texto propriamente dito e que profundamente determinam os seus modos da recepção.

Foi pois entre o fascínio e a interrogação que as traduções (e retraduções) do *Livro do Desassossego*, assim como as diversas leituras do

⁷ A própria numeração dos fragmentos, variável entre as várias edições e traduções, funciona como referência apenas no interior de cada edição, apesar dos quadros de correspondências incluídos, acentuando a imagem de indefinição e de provisório.

⁸ Sobre a evolução do projecto pessoano do *Livro do Desassossego* e o historial da sua redescoberta e «reconstituição», cf. o prefácio de Richard Zenith à 3.^a edição do *Livro do Desassossego* (2001, pp.13-36, Assírio & Alvim).

Livro, foram aparecendo, e foi uma reflexão sobre essas diferentes experiências de leitura e de reescrita que este seminário se propôs realizar. Como seria de esperar, não foi possível chegar a conclusões globais e sistemáticas nem sobre o *Livro do Desassossego* nem sobre as suas traduções. Pelo contrário, toda esta reflexão mais não fez do que integrar-se naquilo que é a realidade da recepção da obra – um *work in progress*, baseado em descobertas, reflexões e leituras *en train de se faire*, como afinal é o próprio Livro – conduzindo a abordagens heterogéneas e diversificadas, como aliás se pode ver nos textos que aqui publicamos, que vão do ensaio académico ao testemunho pessoal, passando por notas de trabalho e por análises textuais mais ou menos detalhadas. Limitamo-nos por isso a registar aqui alguns dos eixos dessa reflexão.

A instabilidade deste texto e da sua recepção é desde logo patente na existência de várias traduções na mesma língua⁹. Esta multiplicação das traduções resulta, por um lado, da evolução editorial e da passagem ao domínio público da obra de Pessoa em 1985, correspondendo simultaneamente a projectos de tradução diferentes – por vezes do mesmo tradutor¹⁰.

Por outro lado, a função do tradutor estende-se frequentemente, como referimos, ao trabalho editorial, determinando desde logo uma relação *sui generis* com o texto de partida: com um texto de partida de fixação instável, o tradutor vê-se de certa forma compelido a escolher e reorganizar a ordem dos fragmentos de modo a construir o seu próprio projecto de tradução/edição, prosseguindo noutras línguas o movimento de releitura e montagem das edições portuguesas e recriando, de certo modo, o seu próprio «original»¹¹.

O carácter histórico da tradução, tão estudado em tradutologia, corresponde aqui muito concretamente, tanto à «história» do próprio texto de partida e das suas diferentes «versões» como aos diferentes

⁹ Pelo menos 5 em inglês, 3 em francês, 2 em espanhol, 2 em alemão, algumas pelos mesmos tradutores, motivadas em grande parte pela própria evolução a nível editorial. Ver *infra* os textos de Richard Zenith, Françoise Laye e Inês Oseki-Depré.

¹⁰ Cf. por exemplo as traduções de Richard Zenith (1991, 2001) e Françoise Laye (1988, 1999).

¹¹ O caso de Richard Zenith, autor da edição mais recente do *LdoD*, Assírio & Alvim, 1998, que é a edição de referência para as traduções mais recentemente editadas e simultaneamente autor de duas traduções em inglês, é, evidentemente particular, mas o trabalho de escolha e reorganização maior ou menor dos textos verifica-se em praticamente todas as traduções apresentadas no seminário.

estádios de leitura dos tradutores, tornando cada tradução num texto único, profundamente determinado pelo momento e contexto da sua realização e desmentindo a mítica «invisibilidade» do tradutor.

É assim que, por exemplo, entre a década que medeia entre as duas edições em inglês de Richard Zenith (1991 e 2001), se verifica que, para além de uma transformação do título (*The Book of Disquietude; The Book of Disquiet*), esta «Autobiografia sem factos» passa a ser composta por um número menor de textos, organizados diferentemente, o que resulta tanto do progresso do conhecimento dos manuscritos pessoais como da evolução na interpretação dos textos pelo tradutor. Por outro lado, numa das primeiras traduções francesas (não integral), de Inês Oseki-Depré, realizada em 1987 (com base na edição de Jacinto Prado Coelho ¹²), verifica-se uma escolha e reorganização de uma parte dos textos pessoais, que a tradutora empreendeu com o objectivo explícito de transmitir «um projecto poético». A edição portuguesa da obra é aqui assumida como «matéria-prima» de uma obra nova em língua francesa, de um projecto «pedagógico» de divulgação e transferência de uma obra poética excepcional:

«*Livre de l'Inquiétude*, sans l'article, comme dans l'original (*Livro do Desassossego*) n'a pas eu, dès le départ, une prétention d'exhaustivité, se voulant un projet d'introduction du grand poète dans la prose poétique en langue française. (...) Nous avons donc choisi de présenter les textes qui se rapprochaient le plus d'un projet poétique, ne tenant pas compte de l'apparence du journal intime, mais plutôt d'un cahier d'esquisses où le poète s'essaye à la prose, forme dans laquelle, dit-il, il est plus difficile de *s'autrefier*. (...) il s'agit ici d'un «découpage second, parce que retranché dans la totalité des textes réunis sous la même rubrique» (Oseki-Depré, 2006) ¹³.

É também uma reorganização do(s) texto(s) em função da adaptação teatral que realiza Alain Rais (1989), num trabalho aqui analisado por Christine Zurbach. Temos, neste caso, uma nova montagem dos textos já traduzidos em 1988 por Françoise Laye e a sua adaptação ao diálogo teatral ¹⁴. A questão da **montagem** aparece pois como central na recepção do Livro, assim como a das transformações sucessivas do texto, colocando todas as traduções e adaptações no campo

¹² *Livro do Desassossego*, vol. I e II, Lisboa, Atica, 1982.

¹³ Cf. *infra* «*Intranquillité ou Inquiétude?*».

¹⁴ Cf. *infra*, «*Le Livre de l'Intranquillité: dramatização do desassossego...*»

da **retradução**¹⁵, com o que isso implica em termos de acréscimo à complexidade da recepção de um texto:

«Later translations do supplement the initial translation, but rather than each translation building on the previous one, attempting to add another brick to complete the mosaic of understanding the original, there will be back and forth movement» (J. Milton, MHC Torres 2003: 10)¹⁶.

O carácter enigmático do original é determinante para a relação tradutores/texto/autor, marcada pela postura simultaneamente crítica e cúmplice em relação ao original: traduzir o *Livro do Desassossego* tem sempre uma componente de «jogo», significa para cada tradutor responder a um desafio. Por seu lado, esta relação de intimidade/distância crítica, que se pode observar em todos os testemunhos dos tradutores, pressupõe da parte destes a necessidade de assumir e explicitar os caminhos e os objectivos do seu trabalho, logo implica a enunciação/construção de uma «teoria» da tradução e de uma ética do tradutor adaptadas a cada caso¹⁷.

A tradução, quer represente uma experiência de «osmose com o autor», próxima do «naufrágio íntimo» (F. Laye), uma navegação pessoal «por las páginas encrespadas unas veces, dormidas entre traicioneros sargazos otras, algunas (pocas), en fin transparentes y convidadoras» (Perfecto Cuadrado) ou um «acto visceral, intuitivo, directo», na procura de uma «erotics of translation» (R. Zenith), tem como

¹⁵ Independentemente de se assumirem como «primeiras traduções» ou reescritas de traduções anteriores, como acontece com as traduções posteriores à edição de R. Zenith do *LdoD* (1998).

¹⁶ O estudo da retradução é uma das áreas de investigação dos Estudos de Tradução contemporâneos mais pertinentes para o estudo da recepção do *Livro do Desassossego*. «Little theoretical attention has been paid to the subject of Retranslation and Adaptation», observavam John Milton e M.-H Catherine Torres em 2003, na apresentação do n.º 11 dos Cadernos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. É interessante observar que vários dos estudos sobre retradução e adaptação apresentados neste número da revista mostram a profunda ligação entre o fenómeno da retradução e a existência de textos originais problemáticos (Bíblia, D. Quixote, as Mil e uma Noites, etc.), e estudam o estreitíssimo limiar entre tradução, retradução e adaptação, trazendo para primeiro plano tanto o projecto dos tradutores como os horizontes da tradução.

¹⁷ A reflexão dos tradutores sobre o seu trabalho, assim como a enunciação dos critérios adoptados para cada tradução encontram-se nomeadamente nos prefácios ou posfácios dos tradutores que sistematicamente acompanham cada edição traduzida do *LdoD*.

objectivo comum a todos os tradutores, o de «prestar um bom serviço a Fernando Pessoa e ao *Livro do Desassossego*» (*ibid.*). Este objectivo declina-se nos diversos modos de «negociação» com as línguas de chegada e com os seus leitores, articulados com as relações individuais do tradutor/leitor com o «grão» deste texto em particular e com a obra de Pessoa em geral.

Apesar da transparência da escrita apontada por Eduardo Lourenço, o facto é que todos os tradutores do *LdoD*, sem excepção, se referem a enormes dificuldades de tradução ligadas à especificidade da escrita pessoana, quer a nível da construção sintáctica, quer da complexidade semântica, ou da invenção a nível lexical. As dificuldades de fixação (que têm a ver com a legibilidade dos manuscritos, logo com a interpretação) verificadas na leitura dos textos originais estendem-se ao trabalho de tradução, motivando diferentes «intervencções» do tradutor, no sentido da interpretação ou mesmo da «correção» de algumas passagens. Estas intervenções, que variam também de tradução para tradução, produzem no conjunto minúsculas modificações de umas versões para as outras, que acabam por reforçar a relação interrogativa que todas as traduções e todas as leituras constroem com esta obra.

Na sua intervenção intitulada «Elogio da sintaxe», Maria Alzira Seixo coloca a questão da sintaxe no centro da reflexão sobre tradução, considerando-a um dos aspectos fundamentais do *Livro do Desassossego*:

«Se um texto, para ser entendido em tradução, tem tantas vezes de alterar significados para que se produza um efeito idêntico do lado de lá de quem vai ler a versão, o que é que o tradutor *tem* de manter para segurar os deslizes da diferença nas possibilidades de entendimento do mesmo? A sintaxe, claro está. Os muros que cercam o objecto mudado. (...) Fundamentar a compreensão do mundo na competência sintáctica, eis uma das lições mais importantes do *LdoD*» (Seixo, 2006).

Os tradutores do *LdoD* demonstram uma consciência e entendimento profundos da importância central da sintaxe pessoana, que constitui ao mesmo tempo uma das maiores dificuldades «técnicas» da tradução do livro. No entanto, a expressão «manter a sintaxe» é, na perspectiva da tradução, um conceito problemático, uma vez que, do ponto de vista da norma linguística, ele colide imediatamente com a gramática das línguas de chegada, podendo pôr em questão a própria comunicação e a capacidade de significar na língua de tradução.

A «competência sintáctica»¹⁸ é, assim, um lugar particularmente sensível e «conflitual» deste texto, quer, aliás, se trate do texto original, quer das traduções: no original, pelo despoletar de sentidos abertos por uma sintaxe que com frequência se desvia da norma; na tradução, por constituir um claro lugar de conflito do tradutor com a sua língua e com o seu leitor-modelo, ou seja, com o sistema linguístico, cultural e literário em que se insere.

Os tradutores confrontam-se com as especificidades das línguas de tradução, que exigem adaptações, e com as expectativas dos leitores dos sistemas de recepção, que justificam modificações do texto de partida. A questão da capacidade de recepção do «diferente» na língua de recepção coloca-se, aliás, tanto ao nível da frase como ao nível da palavra e leva com frequência os tradutores aos dramas da «normalização linguística», quer por substituição, quer por paráfrase, quer por explicitação, por necessidades de «receptibilidade» das traduções nos sistemas de chegada. A utilização de neologismos, por exemplo, que é lida na língua original como evidente processo poético, tende a ser recebida, no caso de uma tradução, como sinal de uma «má tradução», pressupondo portanto falta de «competência» do tradutor:

«Del original he tratado de conservar en lo posible la sintaxis con frecuencia agramatical o antigramatical ... así como las frases de semántica pessoana, es decir, imposible (...) En el caso de ciertos términos que obsesivamente se repiten en el *Libro* con mayor o menor carga de sentido (y a veces sin necesidad ni sentido específico o matizador alguno) ... he tratado de jugar con esos mismos términos y con sinónimos o recurriendo a la paráfrasis a fin de no abrumar el lector ni entorpecer o hacerle gratuitamente desasosegante la lectura del *Libro*» (Perfecto Cuadrado)¹⁹.

«É uma perpétua acrobacia para verter no molde da língua francesa, bastante rígida e racionalizadora, o poder poético da língua de Fernando Pessoa sem o enfraquecer ou deturpar (...) Também era preciso atender à necessidade, vital para o leitor francês que se gaba de cartesianismo (é um pouco o nosso galo de Barcelos!), de sublinhar as etapas do raciocínio de Pessoa que resultam claras em português, mas falhas de solidez ou consistência em francês, realçando-lhes estas etapas com palavras de pura lógica, como «portanto, daí resulta, no entanto, porém» etc. (Françoise Laye).

¹⁸ «Há uma relação entre a competência sintáctica, pela qual se distingue a valia dos seres, dos sons, e das formas, e a capacidade de compreender quando o azul do céu é realmente verde, e que parte de amarelo existe no verde azul do céu ... Sem sintaxe não há emoção duradoura», lembrava Bernardo Soares (228, edição Assírio & Alvim).

¹⁹ *Nota del Traductor, in Libro del Desasosiego*, 2002, pp. 601-602.

«Pessoa viola, estica, transforma a sintaxe portuguesa. Emprega neologismos. Tento segui-los em inglês, evidentemente. Há jogos e invenções e improvisações que funcionam lindamente em português mas não em inglês, que são um pouco estranhos em português mas *muito* estranhos em inglês (...) Muitos manuscritos eram, na verdade, meros rascunhos que o autor nunca reviu minimamente (...) Há aí infelicidades de expressão que Pessoa teria certamente corrigido. Tem o tradutor o direito de ‘melhorar’ uma frase mal feita? Teoricamente não, mas na prática acho que sim, desde que a intervenção seja mínima e se encontre no estilo de Pessoa» (Richard Zenith).

«En quelques mots, notre traduction est bien plus ‘littérale’, parti-pris qui prend en compte le fait que Fernando Pessoa est suffisamment maître de son art pour que l’on puisse le traduire de la façon la plus proche possible en français. Cela signifie l’ordre des mots, aucun effacement, le respect de sa syntaxe, de la néologisation» (Inês Oseki-Depré).

O problema dos tradutores, (que se manifesta também em debates **entre** tradutores²⁰), é aqui, à partida, o tradicional e insolúvel conflito da «adequação» vs. «aceitabilidade»²¹, que os obriga a definir conscientemente opções de tradução e a gerir criteriosamente «o incómodo de servir a dois amos, o estrangeiro na sua estranheza, o leitor no seu desejo de apropriação» (Ricoeur, 2004: 63), assumindo os limites da tradução.

Mas os debates dos tradutores são também, muito fortemente, debates de leitura e o principal conflito parece ser o do tradutor com a sua própria língua, uma espécie de «medir forças» com a língua de tradução, que toca radicalmente as questões do discurso, o seu ritmo, a sintaxe, e também as questões da palavra, da sua sonoridade, da invenção lexical.

O desassossego dos tradutores começa logo, aliás, com o título do livro, um dos lugares emblemáticos dos debates:

«O próprio título da obra é problemático. Nem o *desasosiego* espanhol tem a mesma carga que a palavra ‘desassossego’. A tradutora francesa / F.Laye / praticamente inventou a palavra *intranquillité* (...) que passou a fazer parte do vocabulário francês. Na minha primeira versão optei por

²⁰ Basta comparar as passagens aqui incluídas das 5 versões em inglês existentes ou ler as reflexões de Françoise Laye e Inês Oseki sobre as traduções francesas.

²¹ Recorde-se que esta oposição distingue, em Estudos de Tradução, no âmbito da Teoria do Polissistema, as abordagens da tradução que privilegiam o texto original («adequação») das que privilegiam a recepção das traduções nas línguas de chegada («aceitabilidade»).

disquietude, mas na Inglaterra a palavra é considerada meio obsoleta, o que me induziu a usar, na minha segunda versão, a palavra *disquiet*» (Zenith, 2006).

As versões francesas de Françoise Laye e Inês Oseki-Depré têm também títulos diferentes, aqui longamente analisados pelas tradutoras e que resultam de «dicionários» diferentes, de interpretações opostas: a *intranquillité*, que «soa mais estranho, menos banal», Inês Oseki-Depré preferiu *inquiétude*, termo que considera mais preciso, «en ce qu'il désigne un état d'âme, un sentiment humain alors que le premier, d'être opposé à *tranquille*, peut renvoyer au bruit, au silence, et s'il renvoie à l'humain, il désigne une attitude ou un comportement plus qu'une agitation interne». Inversamente, e também por uma questão de rigor, Françoise Laye explica ter optado por *intranquillité*, mesmo «quando os Portugueses insistiam que se devia ter traduzido por *inquiétude* (por se parecer com *inquietação*)» – considerando que «*inquiétude* não corresponde em nada à palavra *desassossego* nem à noção de angústia, central na obra de Pessoa, mas apenas à ideia de cuidado, de preocupação concreta, porque o comboio se atrasou ou o gato está doente».

O que aqui ressalta é a discussão no interior da própria língua de tradução, fazendo aparecer de modo sensível as relações específicas de cada tradutor com a língua em que traduz, e obrigando-o a definir e a aprofundar o significado exacto que as palavras têm para si próprio na sua própria língua²². A famosa «heterogeneidade radical» das línguas, tão estudada por filósofos e linguistas desde o século XIX e argumento fundamental da noção de «intraduzibilidade»²³, estende-se aqui à utilização individual da língua, questionando tanto a noção (e a possibilidade) da tradução como da própria comunicação, e transpondo para a reflexão sobre tradução as interrogações sobre a impossibilidade de comunicar enunciadas no *LdoD*:

«O que sinto, na verdadeira substância com o que sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é» (260).

²² A esta diferença de posições de tradução não é alheia, aliás, a situação de cada uma das tradutoras para francês, como salienta Inês Oseki nestas páginas: a diferença entre «uma tradução feita por uma tradutora francesa bilingue e uma tradução feita por uma tradutora de origem lusófona (brasileira)» determinará forçosamente abordagens específicas tanto da leitura do original como da poética e da própria «língua» do texto de chegada.

²³ Cf. Ricoeur, 2004, pp. 55-70, «Uma *passagem*: traduzir o intraduzível».

«Ninguém compreende outro. Somos, como disse o poeta, ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se esforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – sombra disforme no chão do seu entendimento» (359)²⁴.

Esta impossibilidade essencial de comunicar, motivada pelas «descontinuidades decorrentes da expressão em palavras» está, aliás, profundamente ligada à questão da tradução no conjunto da obra pessoana, como demonstra Rita Patrício no seu estudo sobre «Pessoa e o princípio da tradução»²⁵ e como enunciam diversas passagens do *LdoD*:

«Saber bem que quem somos não é connosco, que o que pensamos ou sentimos é sempre uma tradução, que o que queremos o não quisemos, nem porventura alguém o quis – saber tudo isto a cada minuto, sentir tudo isto em cada sentimento, não será isto ser estrangeiro na própria alma, exilado nas próprias sensações?» (433).

«A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação» (260).

Uma vez que o único meio de comunicar é através da arte – «pois a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com eles» (260) – ela pressupõe necessariamente a tradução:

«Para que, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. (...)

Se vou traduzir esta emoção por frases que de perto a cinjam, quanto mais de perto a cinjo, mais a dou como propriamente minha, menos, portanto, a comunico aos outros.

(...) assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras forço-

²⁴ Edição Richard Zenith, 3.^a edição, 2001 Assírio & Alvim, pp. 327-328.

²⁵ «Um olhar sobre a tradução conduziu assim Pessoa a um olhar para dentro do poema. Aí vê uma série de elementos descoincidentes, em tensão e em movimento, e reconhece que esses trânsitos implicam perdas e quebras. Como essa lição lhe vem de dentro da poesia, a tradução pode agora ser olhada por Pessoa como não radicalmente distinta das coisas poéticas. Um texto traduzido já não é, assim, estrangeiro à natureza da poesia». Cf *infra*.

samente não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que, com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer»²⁶.

O desassossego dos tradutores deste livro parece vir antes do mais da consciência destas interrogações e da compreensão de que «a única personagem deste verdadeiro-falso diário é o acto da escrita» (E. Lourenço, 2004: 105). Traduzir o *LdoD* é recriar «esta espécie de estertor ontológico de uma voz que experimenta dizer-se, de uma existência que experimenta, também existir» (*op. cit.*, 96), assumindo «o que não se pode nunca traduzir» e que é indissociável da experiência individual de cada tradutor, da sua relação particular com a língua (com as línguas), com a literatura e com a realidade em geral, determinando a arte da tradução como arte «do tradutor», arte de cada tradutor em particular. As traduções do *Livro do Desassossego* tornam-se assim, porventura mais do que qualquer outras, não **na obra** propriamente dita, mas assumidamente e plenamente, nos *camino*s *hacia la obra* de que falava Ortega y Gasset, alargando as «entradas» para um livro que à partida se define, para o leitor contemporâneo, como «livro de entradas múltiplas»:

«Tal como hoje se apresenta, o conjunto de textos sem plano prévio, acumulados durante a vida inteira, destinado a ser o livro de entradas múltiplas que acabará por constituir para nós, é o equivalente textual da mala eternamente por fazer, impossível de arrumar, de um poema célebre de Álvaro de Campos» (E. Lourenço, *op. cit.*, 97).

Referências bibliográficas:

- PESSOA, Fernando, 2001 – *Livro do desassossego*, edição Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 3.^a edição.
- PESSOA, Fernando, 1987 – *Livre de l'Inquiétude*.
- PESSOA, Fernando, 1988 – Françoise Laye.
- PESSOA, Fernando, 1991 – Richard Zenith.
- PESSOA, Fernando, 2001 – Richard Zenith.
- PESSOA, Fernando, 2002 – Perfecto. E. Cuadrado.

²⁶ *Livro do Desassossego*, edição Richard Zenith, 2001, pp. 255-257.

- CUADRADO, Perfecto, 2002 – *Nota del Traductor*, in Pessoa, 2002: 599-603.
- LAYE, Françoise, 2006 – «*O Livro do Desassossego* de Pessoa», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- LOURENÇO, Eduardo, 2004 – *O lugar do anjo – Ensaio Pessoaano*, Lisboa, Gradiva.
- MATEUS, Isabel Cristina, 2006 – «Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C^ª: notas soltas para um livro do desassossego», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- MILTON, John & C. Torres, Marie-Hélène, orgs., (1996) – «*Tradução, retradução, adaptação*»; *Cadernos de Tradução* n.º 1, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
- OSEKI-DEPRÉ, Inês, 2006 – «*Intranquillité ou Inquiétude? Quelques remarques sur la traduction française du Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa – Bernardo Soares», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- PATRÍCIO, Rita, 2006 – «Pessoa e o princípio da tradução», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- RICOEUR, Paul, 2004 – *Sobre a tradução*, trad. port. *Sur la traduction*, Lisboa, Cotovia.
- SEIXO, Maria Alzira, 2006 – «Elogio da sintaxe – Tradução, ensino e poesia, a partir do *Livro do Desassossego*», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- ZENITH, Richard, 2006 – «Traduzir o *Livro do Desassossego*: Notas para uma Não-Teoria», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- ZURBACH, Christine, 2006 – «*Le Livre de l'Intranquillité: dramatização do Desassossego – as vozes e os corpos do Livro*», *Diacrítica/Literatura* n.º 20.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.

Pessoa e o princípio da tradução

RITA PATRÍCIO
(Universidade do Minho)

A tradução ocupou Pessoa, não só como prática literária, mas também como problema poético. O autor, em vários momentos da sua produção ensaística, reflecte sobre a natureza do processo tradutivo, sobre as suas dificuldades e os seus desafios. Esses apontamentos constituem valiosas linhas que contribuem para conhecer melhor a poética pessoana, pois o olhar de Pessoa sobre a tradução pode oferecer uma perspectiva privilegiada para a perscrutação da sua busca da identidade específica dos fenómenos poéticos. O que pretendo aqui é ler as primeiras reflexões do autor sobre essa matéria de forma a, seguindo esse fio, poder compreender melhor alguns dos entendimentos fundacionais pessoanos sobre literatura.

Num fragmento, datado de 1912 por Georg Rudolf Lindt e Jacinto do Prado Coelho na sua edição das *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literárias*, em que começa por discorrer sobre as características poéticas de Vítor Hugo, Pessoa distingue o «lirismo puro» do «lirismo de superfície». A explanação da primeira das diferenças entre estes dois tipos de poesia, ou entre poesia e retórica, resulta numa das primeiras reflexões pessoanas sobre tradução. É nesta passagem que gostaria inicialmente de me demorar um pouco, ressaltando nela a formulação de questões a que o próprio Pessoa responderá mais tarde.

No momento em que pretende circunscrever as características distintivas da verdadeira poesia, a lírica, contrapondo-a a uma manifestação menor, a poesia retórica, aqui exemplificada por Vítor Hugo (nome que, para o autor, resume toda uma tipologia poética, como numerosos escritos desta altura demonstram), não deixa de ser curioso

que, postulada a diferença entre esses dois tipos de poesia, seja a tradução que proporcione a primeira evidência dessa distinção. Para Pessoa, a imediata prova dessa diferença fica clara se submetidos estes dois modos discursivos à experiência da tradução. O que opõe retóricos a líricos começa por ser a distinta forma como são traduzidos: «Os retóricos têm a grande vantagem de serem facilmente compreendidos por grandes e de não perderem muito com a tradução, porque as frases epigramáticas e retóricas passam com facilidade de língua para língua. O lírico não. É quase impossível traduzir poesia lírica; precisa um tradutor lírico também, mas perde sempre» (Pessoa, 1994: 341).

Esta passagem começa por apontar para uma ideia que mais tarde se explicitará nos textos pessoanos sobre tradução: a circunscrição de um texto a um idioma específico obstaculiza o seu reconhecimento universal. Está interdita aos líricos a «grande vantagem de serem facilmente compreendidos por grandes», usufruída pelos retóricos, que advém da facilidade de aquilo que os distingue poder facilmente ser traduzido. Neste texto fica claro o ponto de que parte o autor: a tradução de um determinado tipo de lirismo, o lirismo puro, é sempre um projecto condenado à falência. A exigência de um tradutor lírico aparece como uma condição necessária para essa tentativa, mas insuficiente para o seu sucesso. Se a poesia que não dispensa epidérmicas «grandes frases, belezas de metáforas, imagens sublimes» pode ser mais facilmente traduzida sem que se registem perdas assinaláveis, o lirismo puro, o que «canta com a alma e da alma, não com a inteligência, imaginativa ou não», perde inevitavelmente com a transposição interlinguística.

Acumulam-se depois as evidências exemplificadas dessas perdas. A primeira é a tradução dos sonetos e canções de Shakespeare: «Que fica dos sonetos de Shakespeare em uma tradução? O que fica das suas canções espalhadas pelos dramas?». O autor inglês será um constante objecto de tentação tradutiva, mas noto que aparece aqui restringido, como autor a traduzir, à sua poesia lírica, aos seus sonetos e canções incluídas nos seus dramas (interessa a Pessoa, no texto que leio, a oposição entre poesia lírica e poesia retórica; contudo, mais tarde será a tradução da sua produção dramática que lhe importará). Os exemplos do ensaio mostram, aliás, as predilecções literárias de Pessoa por esta altura: «Quem poderá reproduzir por tradução uma poesia lírica de Shelley? Como traduzir bem um soneto de Antero, sem desaparecer, pelo menos, aquela música suave, triste e penetrante, íntima de lirismo, que é parte psicologicamente componente da grandeza lírica de Antero? E, para último e flagrantíssimo exemplo, tomemos o célebre

soneto de Camões «*Alma minha gentil*». Traduzido, nenhum estrangeiro compreende onde esteja a beleza daquela linguagem sem imagens, metáforas nem frases, directa e simples, quando é justamente aí que a beleza toda está, una com o movimento lírico contínuo e íntimo do ritmo inquebrado e dolorido». Se Shakespeare e Shelley representam aqui a experiência da intraduzibilidade da poesia em inglês, primeira língua literária do ensaísta, com Antero, que, recorde-se, é um dos autores que Pessoa traduziu, e com Camões, figura determinante na recepção e construção que Pessoa faz da poesia portuguesa que por esta mesma altura assume pretender revolucionar, mostra o autor que a sua aprendizagem da literatura nova que lhe fora a portuguesa se fez também através da confrontação dessa nova língua poética com a possibilidade da sua tradução. Pessoa deixou de ser estrangeiro a essa poesia quando compreendeu o que nela não se podia traduzir. É, aliás, sintomático que seja já a propósito da passagem de português para inglês, ou seja, de Antero e de Camões, que se apresentem aqui exemplos da consciência da potencialidade expressiva de determinados traços formais, sobretudo rítmicos, que constituem um verdadeiro desafio para a tradução, o que Pessoa reiterará em posteriores reflexões sobre estas matérias. Agora é precisamente a intraductibilidade do ritmo do poema que o autor ressalta.

Não se trata aqui de postular a tradução como absolutamente impossível, pois pelo menos a poesia retórica pode, em parte, ser traduzida, sem que com isso perca algo que lhe seja essencial. Os ornatos verbais, parece sugerir Pessoa, podem ser facilmente traduzidos: «frases epigramáticas e retóricas passam com facilidade de língua para língua». O trânsito dessa «beleza de superfície» aparece aqui não só como possível, mas também como fácil. Se há algo que resiste inexoravelmente à tradução, esse *quid* estará identificado com a natureza mesma do «lirismo essencial» que «dispensa grandes frases, belezas de metáforas, imagens sublimes», pois «canta com a alma e da alma, não com a inteligência, imaginativa ou não». Ora, tradução alguma, adianta o mesmo fragmento, pode transpor essa alma, simultaneamente origem, tema e meio dessa poesia. Por isso mesmo, «quem quiser ler um poeta lírico não pode aceitar tradução alguma, por fiel que seja mesmo à alma do poeta». É a essa «alma» que nenhum outro texto pode corresponder, na medida em que só a expressão original que a diz lhe é absolutamente fiel. A defesa da intraductibilidade poética não implica aqui a experiência da resistência da matéria verbal, mas antes a assunção de uma poética de matriz expressivista na consideração de um poema lírico como canto «da alma e com a alma». Mas, já neste mesmo texto,

matizando possíveis hipervalorizações desta «alma» criadora, Pessoa avisa que, no lirismo puro, «a poesia lírica gera a sua própria forma; a forma da poesia corresponde sempre ao pensamento». Defendendo-se esta perfeita correspondência entre fundo e forma, ainda que advogando a primazia do primeiro, uma vez que a forma é gerada, e não geradora, e deve ela corresponder ao pensamento, e não o contrário, compreende-se que a leitura de um poema lírico não dispense o conhecimento da língua em que se concretizou esse texto. Por isso, aquele que quiser ler um poema numa língua outra do que a sua «tem de aprender a língua em que a poesia foi escrita».

Acaba assim Pessoa por defender o estatuto secundário de toda a tradução, só válida como preparação para a experiência insubstituível que é a leitura do original: «A tradução de um poeta lírico só serve para dar uma ideia do que ele escreveu e sobre o que escreveu; o leitor dela deve, porém, estar sempre premunido com uma certeza: a de que essa tradução, por boa que seja, é ao mesmo tempo incompleta e falsa». Neste mesmo texto em que Pessoa pretende definir o que seja a poesia lírica, é a identidade entre forma e pensamento que funciona como um dos critérios distintivos, justificando-se assim a defesa da sinceridade como valor poético. Ora, a apologia da necessidade de leitura do original deve ser entendida à luz desta concepção de lirismo e, por isso, a tradução de um poema, «por fiel que seja mesmo à alma do poeta», trai inevitavelmente esse resultado que é o poema, produto de uma conformidade absoluta e insubstituível entre fundo e forma. Todo o texto traduzido trai o texto de origem não só porque não dá conta dessa totalidade, e, por isso, é incompleto, como altera necessariamente a natureza desse todo e, assim sendo, é falso. A apreciação do soneto camoniano, cuja beleza da linguagem é «una com o movimento lírico contínuo e íntimo do ritmo inquebrado e dolorido», dá conta desse conceito de poema enquanto indivisibilidade absoluta.

A tradução da verdadeira poesia começou, então, por aparecer a Pessoa como conducente a uma perda irreparável, consequência da inquebrantabilidade entre o fundo lírico, a alma do poeta, e a forma poética que o diz. A existência de um tradutor lírico atenuaria os efeitos dessa perda, mas não pode, de modo algum, anulá-la. «A pior poesia é esta»: poesia lírica traduzida. E contudo, Pessoa traduziu poesia. Aliás, o autor não só foi um tradutor poético, como deixou apontamentos vários em que reflectiu sobre os critérios que nortearam as suas traduções. É a duas dessas passagens que gostaria de me referir, de modo a tentar compreender como é que Pessoa saiu da condenação a que começou por votar a tradução.

Pessoa deixou-nos algumas considerações sobre o modo como concebia a sua prática de tradutor, por exemplo, na explanação do critério em que baseou as suas versões para o português dos poemas «Annabel Lee» e «Ulalume» de Poe, que traduziu «não por causa do seu valor intrínseco, mas porque constituíam um verdadeiro desafio para os tradutores» (*idem*, 1986: 91). Vejamos o que motiva a aceitação desse repto, até porque se rejeita que a eleição destes poemas para tradução se deva a razões de ordem estética. Se antes apresentara a tradução como impossível, como é que agora a justifica enquanto desafio aceite?

Começa o autor, neste texto, por definir um poema como «uma impressão intelectualizada ou uma ideia feita emoção, comunicada aos outros por meio de um ritmo». Ser o poema uma «impressão intelectualizada» ou uma «ideia feita emoção» pressupõe considerar-se que a criação poética pode ser entendida enquanto um acto de tradução, na medida em que há uma transferência de um elemento (impressão ou ideia) para um domínio outro (intelecto ou emoção). Para além disso, Pessoa diz-nos que o resultado desse primeiro movimento (essa «impressão intelectualizada» ou essa «ideia feita emoção») é comunicado a outros, fazendo entrar nessa definição de poema a referência a um segundo movimento, o de transporte do resultado desse movimento inicial, indicando-se o ritmo como o meio através do qual se deve efectuar essa comunicação. Caracteriza-o do seguinte modo: «Este ritmo é duplo num só, como nos lados côncavo e convexo do mesmo arco: é feito de um ritmo verbal ou musical e de um ritmo visual ou imagético, que para ele concorrem interiormente». Num arco, na mesma linha definem-se dois lados opostos, o côncavo e o convexo. De acordo com a frase citada, o que chamamos ritmo de um poema é a reunião de dois ritmos diferentes: por um lado, um «ritmo verbal ou musical», ou seja, a cadência que a sonoridade das palavras provoca e, por outro, um «ritmo visual ou imagético», isto é, a sucessão das imagens que essas palavras convocam. Que estes dois movimentos, ainda que de âmbitos distintos, sejam indissociáveis, fica visível na figura do arco, que se desenha precisamente na linha de fronteira que distingue essa diferença. O ritmo de um poema, que é uno, aparece como resultado da confluência desses dois movimentos diferentes. Considerar que todos estes movimentos sejam modos de tradução implica desfocar a tradução enquanto problema específico e fazer sobrepôr os conceitos de tradução e de poesia que conduzirá a uma previsível reversibilidade dos termos. Numa acepção mais lata de tradução, aqui toda a poesia é tradução. Não é contudo isso que aqui

me importa, preferindo concentrar-me na tradução enquanto prática interlinguística, até porque é a esse uso do conceito que chega o autor neste texto. Depois dessa definição de poema enquanto «uma impressão intelectualizada ou uma ideia feita emoção, comunicada aos outros por meio de um ritmo», Pessoa explicita o que pretende de uma tradução: «A tradução de um poema deveria pois coadunar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que constituem o poema, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa; deveria adunar-se relativamente ao ritmo interior ou visual, guardando as próprias imagens originais quanto possível, quando não conservando o mesmo tipo de imagens». Uma tradução de um poema deve fidelidade, em primeiro lugar, «à ideia ou emoção que constituem o poema», ou seja, a esse ponto inicial de que parte o poema e que sofre uma primeira transformação: a ideia é feita emoção, recorde-se, e a emoção intelectualiza-se. Defende-se a necessidade desta coadunação primeira para depois se acrescentar (e a numeração mostra a precisão na distinção desses dois ajustes) que é necessário encontrar uma harmonia relativamente ao ritmo do poema a traduzir, o que está explanado no segundo ponto. Mas o ritmo de um poema, como se viu, é duplo, e assim, este segundo ponto é constituído por duas faces, referindo-se Pessoa, por um lado, «ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa», e por outro, «ao ritmo interior ou visual, guardando as próprias imagens originais quanto possível, quando não conservando o mesmo tipo de imagens».

Dizer que a tradução poética deve tentar coadunar-se a cada um destes elementos constituintes de um poema é assumir que no ritmo, de acordo com a definição apresentada, o resultado final de uma série de movimentos, não se recolhe integralmente a expressão dessa emoção ou ideia base de que parte o poema. Ou seja, ao longo do processo que é a expressão, através de um ritmo verbal e de um ritmo visual, de uma ideia tornada emoção ou de uma emoção intelectualizada, há algum tipo de descoincidência entre o que é expresso e o que o exprime. O que podemos conhecer como poema é o que fica depois dessa perda.

O poema já não é esse lugar de pleno encontro entre um fundo lírico e a forma por ele gerada e que a ele em absoluto correspondia. O poema é, em si mesmo, lugar de uma perda. Mas é no espaço assim aberto dentro do poema que Pessoa pode conceber a tradução como possível, como desafio a ser aceite. O poema traduzido prolonga a série de movimentos de aproximações, de tentativas de correspondências que o próprio poema original já em si mesmo encerra e que são a sua

natureza específica. Já não é a tradução qualquer coisa espúria ao poema, que o falseie ou que o negue, como acontecia no texto anterior, mas, pelo contrário, um eco dos movimentos que um poema em si mesmo contém e que constituem a sua identidade própria, se olhado por dentro.

Num texto em que figura a indicação «Poe introd», reencontramos uma insistência no ritmo como elemento distintivo da poesia. Começa esse fragmento por afirmar que: «O poema é uma obra literária em que o sentido se determina *através* do *rhythm*» (*idem*, 1993: 386). O ritmo não é aqui um simples meio em que o sentido possa ser determinado, mas antes um agente específico de determinação do sentido (e a relevância do advérbio está sublinhada). Isso mesmo se explicita em seguida, com a seguinte distinção: «O *rhythm* pode determinar o sentido inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira, é o *rhythm* que talha o sentido, quando é parcial, é no *rhythm* que o sentido se precisa ou se precipita». No primeiro caso, ser o ritmo um escultor de sentido é atribuir-lhe um papel ostensivamente activo na construção da esfera semântica de um poema (mas nesta imagem fica evidente, por um lado, a pré-existência de uma matéria, o sentido, a ser talhada pelo ritmo e, por outro, que essa acção pressupõe uma certa resistência do material a ser esculpido, pois o que é informe ou sem densidade não pode ser talhado); no segundo, o ritmo é o meio que promove pequenas, mas importantes, afinações de sentido. De acordo com Pessoa, entre ritmo e sentido estabelece-se uma relação de força que não anula a distinção dos dois elementos.

É nesta apologia da defesa do ritmo como marca poética por excelência que se conclui que «na tradução de um poema, portanto, o primeiro elemento a fixar é o *rhythm*». A partir da importância concedida ao ritmo no poema compreende-se que este seja apresentado, muitas vezes, como objecto privilegiado de tradução. Recorde-se que, no fragmento de 1912, eram sobretudo questões de ritmo poético que ilustravam a impossibilidade de bem traduzir Antero e Camões.

Contudo, o ritmo, não nos esqueçamos, é um dos elementos do poema e ainda que apresentado como primeiro e mais determinante não permite subsumir em si todos os outros. Assim, uma aproximação rítmica do texto traduzido ao texto original não é suficiente para garantir uma correspondência de sentido. Isso mesmo se torna explícito, por exemplo, no prefácio às suas traduções de *Canções* de António Botto, em que Pessoa avisa que estas teriam sido feitas na máxima conformidade possível «both expressional and rhythmical, with the

original text»¹. A necessidade de distinguir numa tradução a conformidade expressiva da rítmica demonstra a descoincidência destas esferas, mas essa natureza fracturada não é imposta pelo trânsito interlinguístico, sendo da própria identidade do poema o ser constituído pelas descontinuidades decorrentes da expressão em palavras.

Nestas reflexões de Pessoa, os critérios que sustentam a tradução poética partem da assunção de que o poema não é um todo inextricável: o que aqui legitima a tradução e permite apresentar o poema traduzido como possível aproximação ao texto de origem é a entrevisão das distâncias e das pequeníssimas fracturas que constituem esse mesmo texto primeiro. Um olhar sobre a tradução conduziu assim Pessoa a um olhar para dentro do poema. Aí vê uma série de elementos descoincidentes, em tensão e em movimento, e reconhece que esses trânsitos implicam perdas e quebras. Como essa lição lhe vem de dentro da poesia, a tradução pode agora ser olhada por Pessoa como não radicalmente distinta das coisas poéticas. Um texto traduzido já não é, assim, estrangeiro à natureza da poesia.

Bibliografia

- PESSOA, Fernando, 1986 – *Obra Poética e em Prosa*. Volume III. Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto, Lello & Irmão Editores.
- PESSOA, Fernando, 1993 – *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa, Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando, 1994 – *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 2.^a edição. Lisboa, Edições Ática.

¹ Não conhecendo uma edição publicada deste texto, cito a partir do original, que se encontra no espólio de Fernando Pessoa, na Biblioteca Nacional, com a cota 86-9.

Elogio da sintaxe

Tradução, ensino e poesia, a partir do Livro do Desassossego

(Sinopse de uma comunicação)

MARIA ALZIRA SEIXO
(Universidade de Lisboa)

1.

Escreve Eduardo Lourenço em *O Lugar do Anjo* (Lisboa, 2005): «A condenação à morte da escrita, como porto de abrigo da reconciliação da nossa vida com os nossos sonhos, faz-se acompanhar, apesar de tudo, por uma transfiguração irónica em que a ilusão associada ao acto de escrever se faz esquecer e, finalmente, perdoar. Virado de certa forma sobre si, enquanto livro impossível, acabado e inacabável, o *Livro do Desassossego* é o livro da conversa infinita». É o *Livro do Desassossego* bom para colóquios, portanto. E porque, em boa verdade, se pode dizer que muito (quase tudo) do que interessa aos literários nele se contém.

E esta perspectiva de um dos maiores críticos do livro atribuído à obra de Bernardo Soares, que a partir de agora designarei por LdoD, salienta noções tão comuns (rasteiras e decisivas) como a morte, a vida e o júbilo da conversa, isto é, da comunicação. Comunicamos aqui para tentar iluminar reflexões sobre a *actividade* e a *atitude* que orientam a prática da tradução (Morre um texto, outro nasce. A verdade/não veio nem se foi. O erro mudou – e assim andamos em torno, ou a caminho, de formas possíveis das nossas verdades).

2.

Penso a tradução em termos de *atitude*: teórica (integra-se numa forma de olhar o mundo e a palavra que o concretiza), comunicacional (analisa o carácter concreto da sua potencialidade de transmissão), pedagógica (como assegurarmo-nos de que essa transmissão é rece-

bida e elaborada? – objectivo do ensino), política (estudamos as transferências de sentido de acordo com uma concepção da cidade...) e social (... e em função de uma organização que na cidade integre o humano no seu melhor). E resumo os objectivos desta atitude:

A. Integrar uma actividade comum (traduzir é verter o incompreensível em algo que pode ser conhecido) e até rasteira (traduzir pode ser trocar as coisas ditas por formas aparentemente mais miúdas, e irrelevantes, do dizer) num argumento de consolidação da *comunidade* (é traduzindo, explicitando, retrovertendo, transferindo, que se pode estar com os outros);

B. Nesse paradigma da versão (tradução, adaptação, glosa, paráfrase – formas várias, englobantes ou englobadas, de reescrita), que é no fundo o do «*autrement dit*», sublinhar que o «dizer de outra maneira» (e entre as várias maneiras coloca-se a maneira linguística, que é a da tradução literária e da tradução interpretacional) envolve não apenas (e, em meu entender, não tanto) a componente linguística, como a componente de alteridade (cultural) que está em jogo, isto é, os mecanismos de diferenciação e mudança do texto (não do contexto, que é aquilo que acompanha o texto, mas do que, mesmo sendo exterior a ele, também o faz), e no seu plural, isto é, propor um interesse determinante (para a teoria e para a crítica e análise literárias, e para a história da literatura também) pelo jogo das traduções múltiplas, e não apenas pelo modo como um texto passa (bem) (mal?) de uma língua para outra.

Isto é, e formulando o argumento em termos de questão: o que poderemos retirar de comum da análise comparativa de várias traduções, e o que é que isso nos diz quanto ao texto que elas vão mantendo-modificando? Ou, para tornar o objectivo mais exequível: o que poderemos retirar do estudo comparatista de várias traduções de um texto na mesma língua? Que olhares de transferência estão aí implicados, e que capacitação possibilitou a emigração do objecto, que apesar disso se mantém sob a ondulação desses olhares, preso ao lugar de origem?

C. Aborda-se então um ponto delicado, que repugna à actual teoria da tradução: o da capacidade do tradutor, mais do que o das exigências e hipóteses de alteração provocadas pelo público-alvo, que foi, a certa altura, a possibilitação da teoria. Terá agora (terá tido alguma vez) razão de ser?

Quer dizer: no escalão de medidas dos graus de aproximação e de afastamento em relação ao texto original, reter que se encara a alteridade (duplos, dualidades, desdobramentos) como variação entre fidelidade e equivalência, que não são a mesma coisa, e podem coexistir ou não. Repare-se que quando se traduz um texto de certo modo ele é conjugado (passa pelas várias pessoas que preenchem um sujeito: «eu» que escrevo, «tu» que lê e traduzes, «ele» que se escreveu a si próprio, texto, ao fugir de nós ambos, escritor e tradutor, e «eles» que nos apreciam e nos julgam, a comunidade dos leitores). Mas talvez não seja conjugalizado (sempre a relação explícita entre conjugalidade e diversidade traz problemas: eu, tu, ele, vários, fazemos traduções múltiplas, competitivas, rivais, e onde é que reside a complementaridade, se não é um alibi? uma forma de justificação da atitude de abandono – porque traduzir é abandonar várias hipóteses linguísticas para escolher apenas uma; e no LdoD existe precisamente o desdobramento nas Mal Casadas – o que será interessante desenvolver noutra lugar). E em que consiste a recriação, ao surgir um novo texto?

Reencontramos assim Eduardo Lourenço, porque criar um novo texto (e substituir de algum modo o original por esse – porque não há leituras simultâneas), significa anular parcialmente o anterior, e ao mesmo tempo dar a vida, criar em júbilo. Isto é: con-versar, que consiste em dar o mesmo, mas alterado, por um discurso aliás tingido pelo outro, o anterior (conversão e transferência implicam uma inscrição no tempo, um fenómeno dilatatório em que usamos vida e consumimos opinião, isto é, hipótese de sentido). Até aos limites da interpretação, que são também, note-se, os limites da tradução.

3.

Penso a tradução em termos de ensino. Traduzir é comunicar, nos dois planos fundamentais: o comunicacional e o pedagógico. E nesse, como no campo textual (e literário) a actividade da tradução situa-se entre o desígnio da fidelidade e a noção do seu seguimento impossível. Vale a pena comentar a noção de fidelidade despidendo-a dos preceitos afectivos, para a colocar no plano em que aqui ela interessa, que é a da legitimação, com os graus de eventual anexação de fantasia que com ela despique.

Entre um texto e a sua tradução tece-se uma relação intersubjectiva, tal como ela se tece entre o docente e o estudante, e, em termos mais latos, entre o próprio texto e o seu leitor. Mais uma vez Benveniste intervém, com a sua proposta de entendimento de uma corre-

lação de subjectividade (a relação «eu»/«tu») e de uma correlação de personalidade (a relação «eu-tu», isto é, «nós»,/«eles»). O mesmo será dizer que a comunicação supõe e suporta a comunidade. Reenviando para as diferenças e alteridades acima aludidas, mas postulando igualmente a assunção de um «nós» exclusivo (eu + tu = nós # eles) ou inclusivo (eu + tu + eles = nós todos).

Ora na oscilação de textos para que esse balancear aponte, o que permanece é o «sujet» (sujeito, assunto, matéria) em «outra» língua, mas o texto, que deixa de ser o mesmo, NÃO É outro. Nunca. Se não, algo falha, o tradutor foi mal escolhido, a tradução está errada. HÁ traduções erradas. HÁ erros de tradução. Como há perversidade nas relações humanas. E até se pode gostar, e até se pode estudar. (Embora eu ache que convém dar cabo dela). Mas é a tal traição na tradução que uma «tradição» (que junta a estética com a ética) combate. (Ver, a este propósito, o temário do Congresso da AILC/ICLA, Rio de Janeiro, 2007, cujo programa apresenta um interessante ponto sobre esta matéria).

A tradução pode então ser entendida como uma das bases do ensino e da comunicação: «autrement dit» («modus dicendi» da explicação das coisas), o «sujeito alterado» (identidade, hibridismos, sinergias e etc.) prolonga o «mesmo» (não nos libertamos facilmente de nada, nem talvez isso seja desejável) «sujet» (assujeitado e submetido, ou, se preferirmos 'assunto', cf. 'assumptum', que significa «pôr debaixo»). Pois «autrement dit» significa: 1. dizer o mesmo por outras palavras; 2. acentuar a pertinência de uma identidade: outras palavras são outras coisas, mas na 'mesma' classe de objectos.

O ensino, recordemos, nunca é uma transmissão de conhecimentos (entendê-lo como tal equivale a reconhecer que ninguém sabe ler, ou que ler é desnecessário). O ensino é uma actuação institucional através da qual cada docente (e não «os docentes», e por isso não há cursos de actualização, nem seminários, nem estágios que possam «ditar» isso) se questiona: o que é que eu devo dizer, e como, para suscitar uma determinado descoberta de sentido nos meus alunos?

Por isso, a tradução (enquanto prática e enquanto reflexão sobre a sua hipótese e feita) é componente fecunda no ensino da língua e da literatura. A atenção à especificidade verbal (de carácter pleno mas também a de índole morfemática, os nomes e verbos mas também as partículas), do tipo de «veja as diferenças», é fundamental para o reconhecimento de qualquer estrutura linguística. Do mesmo modo, o grão do texto, como ensinou Roland Barthes, é decisivo para se

acompanhar a organização do discurso no ensino da literatura, para ponderar o delineamento das suas dimensões várias (isto é, tomar-lhes o peso) que na textualidade se cruzam: ideia, tema, frase (oração e encadeamento do discurso), conjuntos sintácticos, movimentos semânticos, feitos prosódicos, sonoridades destacadas, alternâncias do escrito e do branco.

E a poesia, onde vai entrar? Numa integração do modo da escrita poética na literatura geral? Sim. Mas não. A poesia, como eu a pretendo aqui, não é uma *atitude* nem uma *actividade*, é a capacidade de criar essa outra dimensão impensada na mesmice personalizada do aluno (de todo o receptor), fazendo-o sair de si para entender uma entidade nova, um corpo a esboçar-se diferente, que é outro mas fica sendo também o seu, levando-o a *alterar-se* pela descoberta de sentidos que o ensino que de facto o é nele vai provocar. A poesia é essa corrente de comunicação que se estabelece entre o alguém que se transforma e a voz que, convocando-o, procede a essa transformação. Em qualquer fenómeno estético das relações da existência humana, na leitura, no ensino também.

Por conseguinte, entendemos a componente poética não como uma dimensão «a mais», como um «excesso» ou demasia que funcione através de talentos particulares (de emissão ou de recepção), mas como um fenómeno de autonomização, entitária ou relacional (afirmação da personalidade, consolidação do saber, potencialização da criatividade) e, sobretudo, de desprendimento (não indiferença ou negligência, atenção!, antes elevação de algumas qualidades em detrimento de outras – os defeitos?) em que o que se aprende, ou apreende, ou cria, ou recria, nos leva a aceder (é o termo!) a outra espécie de entendimento das coisas e da vida. A concepção da poesia como palavras aladas, em Homero ou em Rabelais, é isso. Ou, se quiserem, num misto de filosofia e música (artes tão ligadas!) de morte e transfiguração. Algo se está sempre a destruir em nós para que, na aprendizagem, possam emergir as refigurações da nossa presença e capacitação no mundo. De acordo com a tal ética que, de modos vários, contamina a estética.

E é aqui que entra a gramática, e muito especialmente a sintaxe. Na ordem de ideias que tenho vindo a construir, a poesia é a sintaxe, não a semântica, que é sempre a mesma, isto é, anda à volta (do modo interessante que sabemos, mas embora) do mesmo. Identificações, sentidos, nações, noções. E traduzir é ligar de modo criador (na outra língua, num outro tradutor) os mesmos significados do texto primeiro.

Num «embaraço» de escolha que dá a riqueza e complexidade (a perplexidade) da sua prática e do seu discorrer. Se um texto, para ser entendido em tradução, tem tantas vezes de alterar significados para que se produza um efeito idêntico do lado de lá de quem vai ler a versão, o que é que o tradutor *tem de* manter para segurar os deslizos da diferença nas possibilidades de entendimento do mesmo? A sintaxe, claro está. Os muros que cercam o objecto mudado. (Cercam – ou guardam. Ou reservam, no sentido que a palavra tem em culinária). Os lineamentos da sua corporização.

Escreve-se no LdoD:

Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra. ... Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossível ocultar-lhes o som – é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente.

Alma e exterioridade conjugam-se – mas através do som (emergência) da frase, que é o próprio corpo do texto. A narrativa, uma grande frase, escreveu também Barthes. E, neste texto de Bernardo Soares, ela recorta-se sobre a metáfora, que é, como se sabe, a fundamental translação de sentido, isto é, uma forma ainda de dizer de outro modo, de corporizar em textualidade outra coisa.

E, noutro passo:

Tudo se penetra. A leitura dos clássicos, que não falam de poentes, tem-me tornado inlegíveis muitos poentes, em todas as suas cores. Há uma relação entre a competência sintáctica, pela qual se distingue a valia dos seres, dos sons e das formas, e a capacidade de compreender quando o azul do céu é realmente verde, e que parte de amarelo existe no verde azul do céu.

No fundo é a mesma coisa – a capacidade de distinguir e de subtilizar. Sem sintaxe não há emoção duradoura. A imortalidade é uma função dos gramáticos.

Fundamentar a compreensão do mundo na competência sintáctica, eis uma das lições mais importantes do LdoD. Será preciso acrescentar mais alguma coisa? Tudo está dito aqui.

Traduzir o *Livro do Desassossego*: Notas para uma Não-Teoria ¹

RICHARD ZENITH
(Tradutor)

1. Se eu tivesse de caracterizar a minha política de tradução, diria que é pragmática. Estou, ou não, a prestar um bom serviço a Fernando Pessoa e ao *Livro do Desassossego*? Esta é a pergunta que me faço de uma maneira latente, no fundo da minha actividade tradutora. Não me interessa servir uma teoria de tradução, nem um conjunto de princípios filológicos. Ou melhor, escolho os meus princípios em função da minha preocupação de levar Pessoa ao leitor anglófono de uma forma fidedigna mas também inteligível, apetecível. Não estou a falar de uma estratégia comercial, para vender mais livros, mas de uma tentativa de respeitar a vontade do autor. Pessoa jamais teria publicado os seus textos com variantes e lacunas e notas a salpicar as páginas. Não temos, evidentemente, o direito de fazer revisões que o autor não chegou a fazer, mas convém um certo bom senso para não sobrecarregar a tradução com informações textuais que possam afastar o leitor. Rigor, sim, mas sem deixar de ser «reader friendly» – eis o desafio.

2. Estas questões só latentemente me preocupam. No próprio acto de traduzir não penso nelas nem em mais nada. É um acto visceral, intuitivo, directo – como o de escrever.

¹ Apontamentos, em forma relativamente «tosca», que me serviram para a minha intervenção no seminário «Traduzir o *Livro do Desassossego*», que teve lugar na Universidade do Minho em Junho de 2005.

3. Se não sigo uma teoria da tradução, nem para o *Livro do Desassossego* nem para texto nenhum, tenho, talvez, um certo ideal a que aspiro nas minhas traduções.

Susan Sontag concluiu o seu livro mais famoso, *Contra a Interpretação* (1964), com a seguinte afirmação: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art». Ao invés de procurar, na arte, o seu «conteúdo significativo», ela achava que deveríamos ver a arte como uma expressão espontânea. A «transparência», escreveu no seu ensaio, é o valor mais libertador na arte, querendo dizer, por «transparência», uma visão directa, sem mediação.

Procuo aplicar este ideal, na medida possível, à arte da tradução. Há quem veja a tradução como um «close reading» por excelência. Um texto literário, e o *Livro do Desassossego* ainda mais do que a maioria, é um objecto complexo, multifacetado, com várias leituras possíveis. Uma tradução deve conservar esta complexidade, esta variedade de leituras. Um texto explicado é um texto reduzido, achatado, empobrecido. Em abono a uma arte tradutora que não seja uma mera trasladação dos conteúdos significativos, poderíamos citar um trecho do *Livro do Desassossego* intitulado *Viagem Nunca Feita*, onde, após várias frases que desafiam a lógica normal humana, o narrador diz: «Perguntais-me a vós, de certo, que sentido têm estas frases; nunca erreis assim. Despedi-vos do erro infantil de perguntar o sentido às coisas e às palavras. Nada tem um sentido».

Quando, há mais de uma década, organizei um número de *The Literary Review* (vol. 38, n.º 4, 1995) dedicado à ficção em língua portuguesa, pedi a Giovanni Pontiero (ilustre tradutor de Saramago, entre outros) que traduzisse o conto de Maria Gabriela Llansol intitulado «Pregos na Erva». Quando lhe escrevi agradecendo a sua versão inglesa excelente, mesmo esplendorosa, respondeu que não tinha percebido nada do que acontecia na história! Mas conseguiu apanhar, de forma exemplar, o seu ambiente e a sua íntima psicologia.

4. Por outro lado... Giovanni Pontiero não teve de perguntar, perante cada frase que traduzia do conto, «Que é que isto significa?» Podia não perceber o conto como um todo, podia (e devia) deixar o não-explicado em português igualmente não-explicado em inglês, mas não podia deixar de lidar com o sentido mais superficial – palavra por palavra – e o sentido mais profundo, numa identificação como que alquímica com a autora.

Falar da intenção do autor tornou-se quase um tabu nos cursos de estudos literários, pelo menos nas universidades americanas, onde

o texto é visto como um documento quase mais sociológico do que literário, mas o tradutor não tem como evitar a pergunta: «Por que o autor usou esta palavra e não aquela? Repetiu a mesma palavra aqui por uma razão específica, ou não?»

Quando Pessoa, ou outro autor que escreve em português, fala de «a alma», pode ser uma referência à sua própria alma, ou eventualmente à outra pessoa, ou então à alma em geral. Em inglês é preciso indicar claramente o dono da alma, se é que tem dono, pois «the soul» significa a alma sem dono, a alma como conceito. O inglês não admite o vago, o ambíguo. Joseph Brodsky fez esta observação em conversa com outro russo exilado, Solomon Volkov, no livro *A Poet's Journey Through the Twentieth Century – Conversations with Joseph Brodsky* (New York, The Free Press, 1998):

O que distingue o Inglês doutras línguas? Em Russo, em Italiano ou em Alemão podes escrever uma frase – e gostas dela, não é? Ou seja, a primeira coisa em que reparas é na beleza, na complexidade, na elegância da frase. Se faz sentido ou não é menos importante. Aliás, é mesmo secundário. Enquanto que, na língua inglesa, salta logo à vista se o que escreveste faz sentido ou não. O significado é a primeira coisa que interessa a quem fale ou escreva nesta língua. A diferença entre Inglês e outras línguas é como a diferença entre ténis e xadrez.

5. A exigência de clareza e especificidade em inglês, e a sua preferência pelo concreto em vez do abstracto – tudo isso pode ser visto como uma virtude, ou uma limitação. Para o tradutor é uma grande chatice. Felizmente para mim, Pessoa, mesmo nos seus momentos simbolistas e «paulicos», mesmo na prosa devaneadora do *Livro do Desassossego*, é lógico. Mas escreve num português *sui generis*. Ángel Crespo, o primeiro tradutor do *Livro* para Espanhol, falou num «idiolecto». Pessoa viola, estica, transforma a sintaxe portuguesa. Emprega neologismos. Tento segui-lo em inglês, evidentemente. Só que não é tão evidente. Há jogos e invenções e improvisações que funcionam lindamente em Português mas não em Inglês, que são um pouco estranhos em português mas *muito* estranhos em inglês. E mesmo onde o original está redigido num português normativo, sem nada de estranho, será que a tradução, para exprimir bem o espírito do que foi dito, deveria ficar um nadinha estranha, com algum cheiro do português? Uma tradução não deveria, contrariamente ao que se costuma dizer, ser sentida como uma tradução, como uma coisa de um outro mundo, de uma outra realidade linguística?

6. Desafios específicos do *Livro do Desassossego*:

– Uma boa parte do *Livro* é, na sua própria escrita, incerta, hesitante ou inacabada. Abunda em espaços em branco que o autor tencionava preencher mais tarde com a palavra ou as palavras que faltavam. Por vezes é óbvio que a lacuna corresponda a um adjectivo ou a outra palavra que não faz assim tanta falta. Nestes casos, o tradutor enfrenta a tentação de colmatar ou alisar a passagem em questão. É ou não legítimo ceder a esta tentação? Fazer o texto mais legível equivale a traí-lo, a banalizá-lo? Pessoa não publicaria os seus textos com espaços em branco, mas a fragmentação é essencial ao *Livro do Desassossego* tal como nos chegou. Queremos respeitar o autor, mas não devemos também respeitar o texto?

– Muitos manuscritos eram, na verdade, meros rascunhos que o autor nunca reviu minimamente, ou então eram apontamentos para trechos que não chegou a escrever. Há aí infelicidades de expressão que Pessoa teria, decerto, corrigido. Tem o tradutor o direito de «melhorar» uma frase mal jeitosa? Teoricamente não, mas na prática acho que sim, desde que a intervenção seja mínima e se encontre no estilo de Pessoa.

– O próprio título da obra é problemático. Nem o *desasosiego* espanhol tem a mesma carga que a palavra «desassossego». A tradutora francesa praticamente inventou a palavra *intranquillité* (havia, na verdade, um ou outro registo da palavra antes dela), que passou a fazer parte do vocabulário francês. Na minha primeira versão em língua inglesa optei por *disquietude*, mas na Inglaterra a palavra é considerada meio obsoleta, o que me induziu a usar, na minha segunda versão, a palavra *disquiet*.

– Como tratar os nomes próprios? Na minha primeira versão, traduzi «Rua da Alfândega» como «Customhouse Street», que tem a vantagem de indicar o que é, ou o que antigamente era, mas na segunda versão deixei o nome desta e doutras ruas no original, para conservar um certo sabor local. O leitor anglófono, habituado às *rues* francesas, consegue perceber o que são «ruas». Mas não se percebe o que é o Terreiro do Paço sem uma nota. Teria sido melhor deixá-lo como «Commerce Square», como na primeira tradução que publiquei?

7. Tive a sorte de poder publicar uma segunda versão do *Livro* em inglês, corrigindo alguns erros e melhorando o estilo. Mas não se pode ter tudo. É possível que eu tenha perdido, em certas passagens, alguma poesia. Ou que eu tenha optado, na segunda versão, por «poesia» em vez de «fidelidade». A tradução é uma arte confusa, aproximativa,

condenada à imperfeição. Cada tradução é um conjunto de decisões difíceis, de ganhos aqui e perdas ali, um jogo de equilíbrio em que o peso da palavra exacta se mede contra a importância do som e do ritmo, em que considerações práticas competem com princípios teóricos. Raramente há escolhas totalmente felizes.

APÊNDICE: CINCO TRADUÇÕES INGLÊSAS DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

(Apresentei, no Seminário, cinco versões inglesas da mesma passagem do Livro do Desassossego, para mostrar as variadíssimas soluções encontradas pelos quatro tradutores. À luz das minhas «Notas» e das reflexões de outros participantes no Seminário, o leitor interessado pode comparar estas traduções entre si e com o original português.)

Quando durmo muitos sonhos, venho para a rua, de olhos abertos, ainda com o rastro e a segurança deles. E pasmo do automatismo meu com que os outros me desconhecem. Porque atravesso a vida quotidiana sem largar a mão da ama astral, e os meus passos na rua vão concordes e consoantes com obscuros desígnios da imaginação de dormir. E na rua vou certo; não cambaleio; respondo bem; existo. (...)

Cada qual tem o seu álcool. Tenho álcool bastante em existir. Bêbado de me sentir, vagueio e ando certo. Se são horas, recolho ao escritório como qualquer outro. Se não são horas, vou até ao rio fitar o rio, como qualquer outro. Sou igual. E por detrás de isso, céu meu, constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito.

Livro do Desassossego, Assírio & Alvim, Trecho 110, p. 136.

Whenever I have lots of dreams, I go out into the street, eyes wide open, but cresting along still in their wake and their certainty. And I am flabbergasted by my automatism which causes the others not to see me. (...)

Each of us has his own poison. I find sufficient in the fact of existing. Drunk with auto-sensations, I wander and walk in a straight line. If it's time, I go back to the office, like everybody else. If it's not yet time, I go as far as the river to look at the river, like everybody else. I am like them. And behind all that, there is my heaven where I secretly constellate myself and where I possess my infinity.

The Book of Disquiet, tr. Iain Watson, Quartet Books, 1991, p. 18.

When I've slept through many dreams, I come to the street with my eyes open but still with the trace and the assurance of those dreams. And I'm shocked at this semi-dream state of mine in which others do not know me. (...)

Everyone has his own alcohol. I have alcohol enough in existing. Drunk from feeling myself, I wander and walk to the right place. If it's time, I go to

the office like anyone else. If it isn't time, I walk to the river, stare at the river like anyone else. I'm the same. And behind this, my sky, I secretly turn into a constellation, and I have my infinity.

The Book of Disquiet, tr. Alfred MacAdam, Pantheon Books, 1991, p. 40.

Whenever I've dreamt a lot, I go out into the street with my eyes open but I'm still wrapped in the safety of those dreams. And I'm amazed how many people fail to recognize my automatism. (...)

Each of us is intoxicated by different things. There's intoxication enough for me in just living. Drunk on feeling I drift but never stray. If it's time to go back to work, I go to the office just like everyone else. If not, I go down to the river to stare at the waters, again just like everyone else. I'm just the same. But behind this sameness, I secretly scatter my personal firmament with stars and therein create my own infinity.

The Book of Disquiet, tr. Margaret Jull Costa, Serpent's Tail, 1991, p. 59.

When I sleep many dreams I go outside, open-eyed, still with their aura and assurance. And it astounds me how my automatism makes others unaware of me. (...)

Everyone has his alcohol. To exist is alcohol enough for me. Drunk with feeling, I wander and walk on steadily. When it's time, I show up at the office like everyone else. When it's not time, I go to the river to gaze at the river, like everyone else. I'm no different. And behind all this, O sky my sky, I secretly constellate and have my infinity.

The Book of Disquietude, tr. Richard Zenith, Carcanet, 1991, p. 69.

After I've slept many dreams, I go out to the street with eyes wide open but still with the aura and assurance of my dreams. And I'm astonished by my automatism, which prevents others from really knowing me. (...)

Everyone has his alcohol. To exist is alcohol enough for me. Drunk from feeling, I wander as I walk straight ahead. When it's time, etc. (*igual à versão da Carcanet*).

The Book of Disquiet, tr. Richard Zenith, Penguin, 2001, p. 103.

«O Livro do Desassossego» de Pessoa

FRANÇOISE LAYE
(Tradutora)

Tratarei primeiro da parte «histórica» da edição francesa, que sofreu várias peripécias, depois dos problemas que encontrei no decorrer deste trabalho, acabando com as relações (nem sempre fáceis!) da tradutora com a obra... e o autor.

1. Génese da edição francesa e recepção da obra em França

O editor Christian Bourgois, em Paris, resolveu publicar, de uma só vez, quatro volumes de Fernando Pessoa que saíram simultaneamente em 1989: três eram de poemas (de Reis, Caeiro e Campos) e o quarto era «O Livro do Desassossego». Tratava-se de um «golpe» editorial corajoso, pois na altura quase ninguém em França conhecia Pessoa, com excepção de Armand Guibert, hoje falecido, que publicara nos anos 50 uma antologia e o volume «Mensagem», em traduções aliás notáveis. Foi, por outro lado, o poeta André Velter quem assinalou o valor da obra a Christian Bourgois, pelo que este decidiu realizar a publicação, apesar de muito arriscada.

O êxito d'«O Livro do Desassossego» foi imediato – e, valha a verdade, totalmente inesperado! Com as reimpressões e reedições que se seguiram, a tiragem global chega hoje a uns cem mil exemplares, para espanto do editor... e da tradutora.

Isto não impediu várias polémicas da parte dos especialistas portugueses, que censuraram:

- primeiro, o título, pois em francês escolhi o título «Le Livre de l'Intraquillité», quando os portugueses insistiam que se devia ter

traduzido por «Inquiétude» (por se parecer com «inquietação»). Ora bem: «Inquiétude» não corresponde em nada à palavra «Desassossego» nem à noção de angústia, central na obra de Pessoa, mas apenas à ideia de cuidado, de preocupação concreta, porque o comboio se atrasou ou o gato está doente. Note-se, de passagem, que a palavra «intranquillité» era um neologismo meu que criei em 1989, hoje integrado totalmente na língua francesa, pois se encontra por toda a parte, até em artigos económicos do jornal «Le Monde»!

- o segundo ponto de desacordo, este mais grave, era o conteúdo da edição francesa, pois eu e o editor fomos acusados (inclusive num artigo escandaloso do «Figaro») de termos «amputado» o texto original. Simplesmente, os detractores não leram o prefácio do Sr. Robert Bréchon, organizador da publicação das obras de Pessoa em França, que precisava, de forma muito clara, tratar-se de uma antologia, de um «choix de textes» entre os mais importantes e significativos do livro.
- Ora bem: depois deste primeiro volume, publicado em 1989 e que correspondia aproximadamente a metade da edição portuguesa com chancela da Ática, decidiu-se a tradução do resto da obra, saindo o segundo volume em 1992. Finalmente aproveitei gostosamente a excelente edição, publicada na Assírio & Alvim, amplamente revista e aumentada por Richard Zenith, que permitiu lançar em 1999 uma nova edição francesa, integral e emendada em muitos pontos com várias reimpressões sucessivas.

Relatei com alguns pormenores a verdadeira «aventura» que foi esta publicação d'«O Livro do Desassossego» em francês, por oferecer exemplos de dificuldades ou faltas de compreensão encontradas, quer em França, quer em Portugal, e por terem existido talvez problemas análogos no caso das traduções realizadas noutros países. Por outro lado, não quero deixar de citar um fenómeno curioso de que fui testemunha directa: o «Livro do Desassossego» na Checoslováquia e na Roménia (onde viajei) era muito bem conhecido... através da tradução francesa. Tal facto explica-se naturalmente pela cultura francesa destes países, mas espero que os tradutores tenham utilizado... o texto português!

2. A tradução

Tratarei agora dos problemas de tradução, que foram de várias ordens, por ser Pessoa não só difícil, mas também muito difícil—concordam todos?

O primeiro problema era meramente material, e devia-se à dificuldade de decifrar os manuscritos de Pessoa. Daí derivaram os numerosos erros de transcrição de que está eivada a primeira edição, erros talvez inevitáveis mas que tornavam o texto muitas vezes incompreensível. Foi pena não serem devidamente assinaladas (ou só em pouquíssimos casos) as leituras duvidosas, pelo que se julgava estar certo o texto impresso, quando de facto não estava. Foi realmente um alívio a nova edição realizada por Richard Zenith, que emenda praticamente todos os erros da primeira edição, para grande regozijo dos tradutores... a dos próprios leitores portugueses.

As dificuldades maiores residem, naturalmente, em dois aspectos específicos da obra de Fernando Pessoa e, particularmente, do... bem chamado «Livro do Desassossego», sendo uma o pensamento de Pessoa, e a outra a sua língua, ou seu estilo.

Todos nos temos deparado, com pasmo e assombro, com a complexidade e subtileza da reflexão de Pessoa, que muitas vezes se deve descobrir, ou até desdobrar, em camadas sucessivas: partindo, por exemplo, dum lindo pôr-do-sol em Lisboa, para daí voar para poentes imaginários no Pacífico, e dali subir para a evocação do poder do sonho, mais belo que qualquer país visitado, e dali concluir que a vida real é vã, inútil, e menos real dos que os mundos interiores pisados ali mesmo, em plena rua de Lisboa e no meio do trânsito. Tudo isto numa frase só, enriquecida (!) eventualmente com digressões, hipóteses, contradições, etc., ou seja, um caudal de ideias que o infeliz do tradutor deve traduzir, S.F.F., com elegância e fluidez, sem nada perder da riqueza deslumbrante do texto. O pensamento de Pessoa assemelha-se frequentemente a uma serpente que coleia para a frente e para trás, com inúmeros desvios para a direita ou para a esquerda, mas que nos leva sempre direitíssima a uma conclusão inesperada e brilhante. Ele disse muito bem: «Nunca me pareceu que o caminho mais curto entre A e B fosse a linha recta». E nós temos de seguir este caminho complexo e ondeante com o máximo rigor, fluidez e elasticidade, para tornar a tradução tão cheia de vida como o original.

Mas há mais. Falei em «camadas de sentido» sucessivas, e esta é outra dificuldade, no «Livro do Desassossego» como em outras obras de Pessoa, como seja «Mensagem». O texto apresenta muitas vezes

como que estratos, uns debaixo de outros sendo o primeiro, meramente casual, quotidiano, para depois descer a um nível de análise psicológica, passar daí a uma reflexão filosófica de grande originalidade, e acabar em pura metafísica. Ora bem, esse níveis sucessivos não se percorrem um após outro, mas coexistem, como um corte geológico, na mesma frase ondulante, riquíssima de «sub-sentidos» que se adivinham, como ecos cada vez mais profundos, e que se devem traduzir sem nada perder ou acrescentar.

Esta multiplicidade semântica é uma das maiores seduções dos textos de Pessoa; aqui importa muito a intertextualidade, em coerência com as diversas partes do «Livro do Desassossego» mas também com outras obras do autor; às vezes aparentemente muito afastadas (mas não o sendo na realidade), tais como o pequeno texto «A Educação do estóico», do Barão de Teive, ou as «Odes» de Reis. Acontece então que o «non-dit», a parte silenciosa do texto sobe para a superfície, deitando outra luz sobre o texto aparentemente casual ou «inocente».

A última dificuldade (e não a menor) com que nos deparamos ao traduzir (ou ao ler) «O Livro do Desassossego» é o esplendor do estilo, com que todos nos temos maravilhado... e desesperado. Pois de acordo com a sensibilidade vivíssima de Pessoa, as metáforas como que jorram em fluxo ininterrupto para traduzir as ideias mais abstractas, as sensações mais requintadas, os sonhos mais evanescentes.

Mas ainda além deste alaúde de imagens musicais, de extremo sabor poético, temos o problema da língua de Fernando Pessoa, autêntico quebra-cabeças. Com efeito, o autor usa uma gramática ou sintaxe, pessoalíssima, que não ajuda em nada a perceber um pensamento já complexo por si. Pessoa explora com a máxima liberdade as possibilidades específicas do português (com possível influência do inglês que falava perfeitamente), como sejam o gerúndio, o infinitivo pessoal, ou as diversas formas de condicional como outras tantas hipóteses numa dada situação; também usa formas acrobáticas, invertendo a ordem normal das palavras, criando neologismos, etc. Nada disso, evidentemente, é gratuito, mas este «torcer o pescoço à língua» como queria Verlaine, serve para exprimir o pensamento e a sensibilidade cuja riqueza e originalidade não cabem em moldes «normais».

3. E o francês?

Aqui deve-se salientar que a língua do tradutor é outra fonte – e farta! – de dificuldades. A experiência de cada tradutor pode ser aqui

muito útil e levar a comparações instrutivas. De facto, traduzir do português para outra língua românica (o espanhol ou o italiano) é uma coisa, pois existe nelas o mesmo génio poético, tanto visual como auditivo, que em português. Já é outra coisa no caso do inglês, suponho, que tem uma índole poética muito diversa (ritmo, alitera-ções, etc.) como pode exemplificar o Richard Zenith; outra coisa ainda em alemão, que desconheço por completo, mas que deve ser um pendor bastante mais abstracto e pôr problemas específicos.

Ora bem, e o francês? O francês, de origem meio latina, meio germânica, não tem dupla índole, tem uma terceira, e aí está o busílis. Aí é que intervém o nosso famoso cartesianismo – que, diga-se de passagem, é muitas vezes totalmente ilógico.

O nosso pendor não é só racionalista, como ainda por cima racionalizador (como, aliás, o próprio Pessoa). De forma que as metáforas, inúmeras no «Livro do Desassossego», que nos parecem, na língua original, naturalíssimas, lindas e expressivas ao mais alto grau, resul-tam em francês esquisitas, quase desajeitadas, quer dizer, difíceis de verter em francês sem que o leitor pense consigo: «Vá lá, aquilo está muito mal traduzido!»

Grande parte do trabalho do tradutor, pelo menos em francês, será portanto ficar com a metáfora de Pessoa, adaptá-la de certa forma ao francês mas conservando-lhe todo o sabor, toda a originalidade e expressividade. É uma perpétua acrobacia para verter no molde de língua francesa, bastante rígida e racionalizadora, o poder poético da língua de Fernando Pessoa sem o enfraquecer ou depurar. Muitas das soluções que cheguei a adoptar são portanto subjectivas, favorecendo umas o sentido, outras a música do texto, outras ainda o sentido subterrâneo. Para sair de apuros, tentei frequentemente transferir a dificuldade dum palavra para outra, por exemplo no caso dos neolo-gismos (tão frequentes em Pessoa) ou no caso dum verbo expressivo em português mas mais fraco em francês: podia valer-me então dum adjectivo muito mais forte, sendo o essencial não perder o efeito de criação poética do texto.

Também havia que atender à necessidade, vital para o leitor francês que se gaba de cartesianismo (é um pouco o nosso galo de Barcelos!), de sublinhar as etapas de raciocínio de Pessoa que resultam claras em português, mas falhas de solidez ou consistência em francês, realçando estas etapas com palavras de pura lógica, como «portanto, daí resulta, no entanto, porém» etc.; estes «elos» do raciocínio não estão no texto de Pessoa mas servem de alicerces – ou de muletas – ao leitor francês que deseja seguir um caminho certo e nítido.

4. A relação com o Autor

Mas haverá só problemas, dificuldades, quebra-cabeças da tradução das obras de Pessoa e, muito especialmente, do «Livro do Desassossego»?

É que falei apenas, até agora, dos obstáculos que se me apresentaram no decorrer do meu trabalho. Mas agora queria evocar também o **prazer** imenso que experimentei ao traduzir, ao ler e reler o «Livro do Desassossego», as alegrias que me proporcionou, o meu assombro perante o que se deve chamar, sem dúvida, o génio do seu autor.

Conviver com Pessoa, no entanto, não é só maravilhar-se constantemente com a beleza musical, o poder poético, a inteligência, o senso de humor, a profundidade e originalidade dum espírito excepcional. Conviver com Fernando Pessoa é também partilhar a sua solidão, a sua angústia, o seu narcisismo doentio, o seu lento caminhar para uma espécie de suicídio moral, através de uma perda do **eu** que é, aliás, um dos temas principais das análises penetrantes de Eduardo Lourenço. Conviver com Pessoa – apesar da parte lúdica, patente na sua obra e até na sua vida, que não se pode negar – foi uma das experiências maiores da nossa vida, numa participação intensa e numa admiração total, não isenta, por vezes, duma vertigem quase dolorosa ao descer, com ele, para aquilo a que chamou «Esses mares interiores onde ninguém navegou».

Comentário

A Sra. Prof.^a Eduarda Keating, que orientou com perícia e constante bom humor as várias fases deste seminário, pediu aos participantes para comentarem as comunicações que ouviram nesse dia, e que foram tão diversas como as línguas «alvo» destes debates. Analisarei aqui, portanto, alguma das palestras que mais me impressionaram.

Richard Zenith abriu a sessão com o relato das primeiras publicações do «Livro do Desassossego» – uma história, aliás, longa e complicada, dado o número de colaboradores (e colaboradoras!) nessa tarefa cheia de espinhos. Relato às vezes pitoresco, sendo verdade que as polémicas e sucessivas descobertas de novos fragmentos do «Livro» talvez ainda não tenham acabado. Disto é prova a publicação recente, por Richard Zenith de «Textos autobiográficos», inesperados e explosivos, de que realizei uma versão abreviada, destinada ao público «leigo» em matéria Pessoaana, com o título «Un singulier regard».

Richard Zenith, depois de outras intervenções, convidou-nos a uma experiência não só divertida como muito instrutiva: a comparação entre si de cinco traduções do mesmo trecho do «Livro» para o Inglês – sendo dele próprio duas versões um pouco diferentes. Com exceção de uma tradução, creio que detestável, as outras apresentavam soluções, decerto diferentes, mas sempre muito criativas, aos problemas postos pelo texto português.

O Dr. Frederico Lourenço, por sua vez, realizou o que se pode chamar «uma lança em África», pois não sendo um especialista de Pessoa, conseguiu, na ausência da tradutora, oferecer-nos uma palestra de sumo interesse, no campo da linguística, comparando as características fundamentais do português e do alemão para focar os problemas específicos postos pela tradução duma língua para a outra; sublinhou as dificuldades particulares devidas à sintaxe e à construção da frase, fundamentalmente diferentes nas duas línguas.

Finalmente, não quero deixar de frisar a excelente contribuição da Sra. Dra. Christine Zurbach, a qual, com uma nitidez não isenta de certo humorismo, colocou certo número de problemas básicos relacionados com a tradução em geral, e com traduções do português para outras línguas – dirigindo-se sempre com uma cortesia fora do comum aos tradutores presentes, e num português que me pareceu perfeito.

Em suma, fiquei com uma impressão de grande enriquecimento pessoal com este Seminário, original por abrir caminhos pouco trilhados no campo, tão pisado, das discussões relativas ao trabalho da tradução; este exercício, apaixonante no caso dos grandes autores, não deixa de implicar os tradutores numa quase osmose com o autor, inevitável mas próxima dum naufrágio íntimo no caso do... «Livro do Desassossego».

Intranquillité ou Inquiétude?

Quelques remarques sur la traduction française du *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa - Bernardo Soares

INÈS OSEKI-DEPRÉ
(Université de Provence)

« La conscience de la conscience est le terme de l'analyse, disais-je, mais l'analyse poussée jusqu'au bout se dévore elle-même comme le serpent égyptien. »

Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 1901.

En 1987, les Editions Unes, petit éditeur de poésie, relevant de la « small press », ont publié une traduction française de fragments du *Livro do Dessassossego* sous notre suggestion. En 1988 est parue une édition bien plus importante du même ouvrage portugais sous la traduction de Françoise Laye aux éditions Bourgois, grande maison d'édition, spécialiste entre autres de littérature étrangère. Cette traduction a été faite sous l'incitation du critique pessoen Robert Brechon, auteur, avec Antonio Tabucchi, de la préface.

Les deux maisons d'édition ayant bénéficié de l'entrée de l'œuvre du poète portugais dans le domaine public (défini à l'époque par les 50 ans après la mort d'un auteur)¹, les deux traductions ont pu exceptionnellement voir le jour de manière quasi simultanée. On présentera ici un petit aperçu des traductions précédé d'une analyse du choix des fragments pour chaque publication, non sans évoquer auparavant en quelques lignes la traduction du titre de l'ouvrage.

On peut penser, en effet, qu'autant « intranquillité » qu'« inquiétude » correspondent au sentiment évoqué par le mot *desassossego*, qui est formé d'un privatif précédant le substantif *sossego* (calme,

¹ Le délai est passé de 50 à 70 ans depuis quelques années.

sérénité). Bien qu'« intranquillité » sonne plus étrange, moins banal, on a préféré le terme d'« inquiétude », plus précis en ce qu'il désigne un état d'âme, un sentiment humain alors que le premier, d'être opposé à « tranquille », peut renvoyer au bruit, au silence, et s'il renvoie à l'humain, il désigne une attitude ou un comportement plus qu'une agitation interne. Notre traduction respecte l'absence d'article défini du titre portugais.

L'original (les originaux?):

Le livre de l'intranquillité présente en français la quasi-totalité (mais pas dans l'ordre de l'original) des fragments publiés par les éditions Ática, recueillis et transcrits par Maria Aliete Galhoz et Teresa Sobral Cunha, éminentes spécialistes de Fernando Pessoa et organisés par le non moins éminent critique Jacinto do Prado Coelho. La préface de Jacinto do Prado Coelho décrit la genèse du recueil dont les premiers extraits ont été publiés isolément (autour de 1915) et pas toujours signés de l'auteur, qui, pour l'occasion, avait trouvé le pseudonyme de Vicente Guedes, devenu progressivement et complètement Bernardo Soares. La place de ce dernier, on le sait, a oscillé entre l'avant ou l'après Alberto Caeiro, bien que Fernando Pessoa mette en garde João Gaspar Simões sur le caractère déséquilibré ou perfectible de l'ensemble.

Jacinto do Prado Coelho confirme l'aspect hétérogène de l'ouvrage dont certains fragments sont élaborés et d'autres à peine esquissés et ajoute que certains de ces textes hésitent à avoir A. C. comme auteur (Alberto Caeiro? Alvaro de Campos?) ou L. do D. comme titre. Ce dernier, est enfin maintenu par l'auteur, connotant, selon le critique, le décadentisme, étant identifiable par moments à l'ennui² ou à la lassitude. Jacinto do Prado Coelho n'oublie pas, toutefois, de mentionner le caractère hautement intertextuel (intra-?) de l'œuvre, dont on retrouvera des échos chez les hétéronymes de Pessoa. En effet, tous les thèmes s'y retrouvent: l'isolement, la mort, le scepticisme devant l'amour ou le sexe, la conscience aigüe de soi, la création, voire la fiction du « fingidor ».

² Voir le magnifique texte de Fernando Pessoa – Bernardo Soares sur l'ennui (fragment 352) où l'auteur procède, à la manière de D. Diniz pour la *saudade*, à une énumération de ce que n'est pas l'ennui.

L'ensemble « original », établi patiemment durant plusieurs années, Pessoa ayant laissé plus de 27 mille textes manuscrits dans une caisse, à classer après sa mort, comporte 520 morceaux d'inégale longueur et de facture aussi inégale³.

Le choix des textes

Comme il a été dit plus haut, *Le livre de l'intranquillité*, s'il présente une abondante quantité des textes numérotés de 1 à 316, il ne les présente pas dans l'ordre⁴, en particulier en ce qui concerne le volume II. Le tome I regroupe ainsi des textes allant de 1 à 520 et le Tome II, des textes allant de 14 à 497, comme si seul le premier volume avait été conçu comme un tout, le second regroupant les textes non choisis préalablement.

On imagine que bien que les desseins des deux traductions soient différents, la question du choix se soit imposée à l'une et à l'autre édition de la même manière, selon une certaine cohérence chronologique et une certaine articulation thématique.

*Livre d'inquiétude*⁵, sans l'article, comme dans l'original (*Livro do desassossego*) n'a pas eu, dès le départ, une prétention d'exhaustivité, se voulant un projet d'introduction du grand poète dans la prose poétique en langue française. Au contraire, comme il est dit dans notre préface, « de ces impressions », ces « divagations sans hâte », la présente traduction ôte un certain aspect obsessionnel, ainsi que l'aspect de « journal au hasard ». Elle retient davantage le travail dans la maîtrise de la prose, la recherche de l'expression juste, mais aussi la trouvaille, le néologisme, la hardiesse de certaines constructions novatrices, « l'écrire en train de se faire ».

Après lecture de l'original, en effet, nous avons pensé que certains fragments étaient ou bien inachevés formellement ou redondants par rapport à d'autres, d'être de quasi variations, et dont la publication intégrale nécessiterait une connaissance de l'œuvre intégrale du poète, ce qui n'était pas le cas à l'époque. Nous avons donc choisi de présenter

³ *Livro do Desassossego*, Tome I et II, Lisboa, Atica, 1982.

⁴ Voir « Table des concordances », in Tome I, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Editions Bourgois, 1988, pp. 271-272 et Tome II, 1992, pages 279-282.

⁵ *Livre de l'inquiétude*, Le Muiy, Editions Unes, 1987.

les textes qui se rapprochaient le plus d'un projet poétique, ne tenant pas en compte de l'apparence du journal intime, mais plutôt d'un cahier d'esquisses où le poète s'essaye à la prose, forme dans laquelle, dit-il, il est plus difficile de *s'autrefier*⁶. Nous avons prélevé ceux qui semblaient donc aller dans ce sens et qui, juxtaposés, faisaient varier subtilement le dessein, dans le traitement de motifs proches qui, insensiblement, s'acheminent vers d'autres motifs jusqu'à une sorte de finale, ou comme nous l'avons dit précédemment, «le résultat, de prime abord étrange (...) illustre de façon encore plus nette le mouvement en spirale de l'ensemble».

Comme il est dit dans notre préface, il s'agit ici d'un «découpage second, parce que retranché dans la totalité des textes réunis sous la même rubrique». De même, le volume «reflète une lecture *autre* par rapport à celle de l'équipe de spécialistes qui en ont fait l'œuvre-source. *Doublement autre*, si l'on ajoute le voyage en langue française».

Le premier volume du *Livre de l'intranquillité* présente les textes numérotés de 1 à 157 sans que la numérotation corresponde à celle de l'original. Ainsi, le premier texte correspond au fragment 12, le second au 20, le quatrième au 25, etc. Notre traduction reprend la numérotation de l'édition Atica dont nous sommes partie⁷.

Les traductions

Nous allons comparer quelques textes dans leur traduction française non pas dans le but de souligner la supériorité de l'une des deux sur l'autre, mais pour marquer la différence, s'il en est, entre une traduction faite par une traductrice française bilingue et une traduction faite par une traductrice lusophone (brésilienne) à l'origine⁸. Nous comparerons un seul texte en entier, puis nous nous attacherons à l'analyse de quelques passages, sans quoi, notre communication pourrait devenir fastidieuse.

⁶ Notre traduction des *Lettres à la fiancée* (Cartas de amor), Paris, Editions Rivages ne tient plus compte de cet aspect «introductoire» d'un auteur étranger dans la culture française. Elle date de 1989, époque où plusieurs textes de Pessoa ont déjà vu le jour en France.

⁷ *Livro do Desassossego*, I et II, Lisbonne, Atica, 1982. L'orthographe est original.

⁸ Familiarisée dès l'adolescence avec les textes du poète.

L'original, fragment 28⁹
(4-2, dact.)

1-12-1931

Cheguei hoje, de repente a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relampago intimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. Quando brilhou o relampago, aquilo onde supuz uma cidade era um plaino deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima d'elle. Roubaram-me o poder ser antes que o mundo fôsse. Se tive que reincarnar, reincarnei sem mim, sem ter eu reincarnado.

Sou os arredores de uma villa que não há, o commentario prolixo a um livro que se não escreveu. Nao sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aerea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar.

Penso sempre, sinto sempre; mas o meu pensamento não contém raciocinios, a minha emoção não contém emoções. Estou cahindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia. Minha alma é um movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas aguas que são mais gyro que aguas boiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo – vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de musica e syllabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo.

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abysmo; sou o nada em torno do qual este movimento gyra, so para que gyre, sem que esse centro exista senão porque todo o circulo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda.

E é, em mim, como se o inferno elle-mesmo risse, sem ao menos a humanidade de diabos a rirem, a loucura grasnada do universo morto, o cadaver rodante do espaço physico, o fim de todos os mundos fluctuando negro ao vento, disforme, anachronico, sem Deus que o houvesse creado, sem elle mesmo que está rodando nas trevas das trevas, impossivel, unico, tudo.

Poder saber pensar! Poder saber sentir!

Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer...

⁹ *L. do D.*, op. cit., pp. 30-31. Nous maintenons l'orthographe originale.

*Le livre de l'intranquillité*¹⁰

Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte, en un éclair, que je ne suis personne, absolument personne. Quand cet éclair a brillé, là où je croyais que se trouvait une ville s'étendait une plaine déserte; et la lumière sinistre qui m'a montré à moi même ne m'a révélé nul ciel s'étendant au dessus. On m'a volé le pouvoir d'être avant même que le monde fût. Si j'ai été contraint de me réincarner, ce fut sans moi-même, sans que je me sois, moi, réincarné.

Je suis les faubourgs d'une ville qui n'existe pas, le commentaire prolix d'un livre que nul n'a jamais écrit. Je ne suis personne, personne. Je suis le personnage d'un roman qui reste à écrire, et je flotte, aérien, dispersé sans avoir été, parmi les rêves d'un être qui n'a pas su m'achever.

Je pense, je pense sans cesse; mais ma pensée ne contient pas de raisonnements, mon émotion ne contient pas d'émotion. Je tombe sans fin, du fond de la trappe située tout là-haut, à travers l'espace infini, dans une chute qui ne suit aucune direction, infinie, multiple et vide. Mon âme est un maelström noir, vaste vertige tournoyant autour du vide, mouvement d'un océan infini, autour d'un trou dans du rien; et dans toutes ces eaux, qui sont un tournoisement bien plus que de l'eau, nagent toutes les images de ce que j'ai vu et entendu dans le monde – défilent des maisons, des visages, des livres, des caisses, des lambeaux de musique et des syllabes éparses, dans un tourbillon sinistre et sans fin.

Et moi, ce qui est réellement moi, je suis le centre de tout cela, un centre qui n'existe pas, si ce n'est par une géométrie l'abîme; je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie, sans autre but que de tournoyer, et sans exister par lui-même, sinon par la raison que tout cercle possède un centre. Moi, ce qui est réellement moi, je suis le puits sans parois, mais avec la viscosité des parois, le centre de tout avec du rien tout autour (...)

Pouvoir savoir penser! Pouvoir savoir sentir!

Ma mère est morte très tôt, je ne l'ai pas même connue...

*Livre de l'inquiétude*¹¹

Je suis arrivé aujourd'hui, tout à coup, à une sensation absurde et juste. J'ai remarqué, en un éclair intime, que je ne suis personne. Personne, absolument personne. Quand l'éclair s'est illuminé, ce que j'avais supposé être une ville était une plaine déserte; et la lumière sinistre qu'il m'a montrée n'a révélé aucun ciel au-dessus. On m'a dérobé le pouvoir d'être avant que le monde ne soit. Si j'ai dû me réincarner, je me suis réincarné sans moi, sans m'être réincarné moi-même. Je suis les alentours d'une ville qui n'existe pas, le commentaire prolix à un livre qui n'a pas été écrit. Je ne suis personne, personne. Je ne sais sentir, je ne sais penser, je ne sais vouloir. Je suis le personnage de roman encore à écrire, planant aérien et défait sans avoir été, parmi les rêves de quelqu'un qui n'a pas su les finir.

Je pense toujours, je sens toujours; mais ma pensée ne contient pas de raisonnements, mon émotion ne contient pas d'émotions. Je tombe, depuis la trappe là-haut, à travers tout l'espace infini, dans une chute sans direction, infinituple et vide. Mon âme est un maelström noir, vaste vertige ceignant le vide, mouvement d'un océan infini autour d'un trou dans le néant et dans ses eaux, plutôt ses tourbillons; toutes les images de ce que j'ai vu et entendu dans le monde – maisons, visages, livres, cageots, traces de musiques et syllabes de voix y flottent dans une ronde sinistre et sans fond.

Et moi, vraiment moi, je ne suis le centre qui lui fait défaut sinon par une géométrie de l'abîme; je suis le néant autour duquel tournoie ce mouvement, seulement pour le faire tourner sans que ce centre n'existe, mais parce que tout cercle a un centre.

Moi, vraiment moi, je suis le puits sans murs, avec la seule viscosité des murs, le centre de tout avec le néant autour.

Et en moi c'est comme si l'enfer lui-même se riait, sans qu'au moins l'humanité des diables se mettait à rire; la folie jaccassante de l'univers mort; le cadavre rôdant de l'espace physique; la fin de tous les mondes flottant noire au vent, difforme, anachronique, sans que Dieu ne l'eût créée, sans lui-même, qui rôde dans les ténèbres des ténèbres, impossible, unique, tout.

Pouvoir savoir penser! Pouvoir savoir sentir!
Ma mère est morte très tôt, je ne l'ai même pas connue...

¹⁰ *Le Livre de l'intranquillité*, op. cit., pp. 36-37.

¹¹ *Livre de l'inquiétude*, op. cit., s/s pagination.

Le texte ne pose pas de difficulté majeure à la traduction et cependant les deux traductions diffèrent quelque peu. Des phrases ou des segments manquent à la première traduction: « Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer » au deuxième paragraphe, ainsi que le dernier long paragraphe: « E é, em mim, como se o inferno... » Option ou étourderie ? Par ailleurs, certaines expressions ont été modifiées ou clarifiées: « sempre », que nous avons traduit par « toujours » est traduit par « sans cesse »; « para que », indiquant la finalité, par « sans autre but que de... » tandis que notre traduction, plus simple, propose « seulement pour le faire tourner ». La première traduction singularise « emoções », pluriel en portugais.

Deux grandes différences apparaissent toutefois: pour « em nada », au troisième paragraphe, la première traduction propose « dans du rien » tandis que nous proposons « dans le néant », ce qui indique deux options phénoménologiques radicalement différentes. L'autre différence concerne le néologisme « infinitupla », dans le même paragraphe, que nous avons conservé (« infinituple ») tandis que la première traduction présente pour le même mot « infinie », ce qui ne signifie pas la même chose (infinituple indiquant une infinité d'infinis).

En quelques mots, notre traduction est bien plus « littérale », parti pris qui prend en compte le fait que Fernando Pessoa est suffisamment maître de son art pour que l'on puisse le traduire de la façon la plus proche possible en français. Cela signifie l'ordre des mots, aucun effacement, le respect de sa syntaxe, de la néologisation.

D'un autre côté, une tendance à la sur-interprétation et à la conceptualisation semblent être les apanages du *Livre de l'Intranquillité*. Le fragment 34¹² nous donne un autre exemple d'omission. Dans cette édition, il vient à la suite du fragment 6 chez Bourgeois qui regroupe les fragments originaux 33 et 34¹³.

Dans le *Livre de l'Intranquillité*, on trouve: « J'ai créé en moi diverses personnalités », identique à la première phrase de notre traduction. Mais, par la suite, chez nous on peut lire « Pour créer, je me détruis » (« Para criar, destrui-me ») que nous avons traduit par le présent. La première traduction propose « Pour *me* créer, je *me* suis détruit », ce qui correspond, même si le temps est peut-être plus approprié, à une explicitation qui n'est pas dans l'original, le verbe « criar »

¹² L. do D., op. cit., p. 35.

¹³ Le *Livre de l'intranquillité*, op. cit., pp. 37-38.

pouvant désigner soi-même ou la création poétique. Un exemple de conceptualisation se trouve dans la traduction du fragment 39 (9 chez Bourgois)¹⁴:

« Damos commummente às nossas ideias do desconhecido a cor das nossas noções do conhecido », que nous avons traduit par « : Nous donnons communément à nos idées de l'inconnu la couleur de nos notions du connu ». La première traduction propose : « Nous attribuons généralement à nos idées sur l'inconnu la couleur de nos conceptions sur le connu ». Le choix lexical est nettement plus abstrait, plus « rigide » (« attribuer », « généralement », « conceptions »). Dans le même fragment, là où Pessoa dit : « Um amor é um insticto sexual, porém não amamos com o instinto sexual, mas com a presuposição de outro sentimento. E essa presuposição é, com efeito, já outro sentimento », nous avons proposé : « Un amour est un instinct sexuel, nous n'aimons cependant pas avec l'instinct sexuel mais avec la présupposition d'un autre sentiment. Et cette présupposition est déjà, en fait, un autre sentiment » tandis que la traduction Bourgois propose : « Un amour est un instinct sexuel, malgré tout, nous n'aimons pas avec notre instinct sexuel, mais en partant de l'hypothèse d'un autre sentiment. Et cette hypothèse en elle-même est déjà, en effet, un autre sentiment. »¹⁵

Le texte passe du registre poétique au registre philosophique.

Les différences paraissent minimes et il est indiscutable que la traductrice des éditions Bourgois transfère le message lu en portugais dans ce qu'elle estime être au plus près de l'original. Sa compréhension lusophone ne laisse pas de doute. Et pourtant...

Plus loin, dans le même fragment, le poète, plus serein, écrit :

« Não sei que efeito subtil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me, no café, distrahidamente. »

La traduction Bourgois propose :

Je ne sais si c'est un effet subtil de lumière, un bruit vague, le souvenir d'une odeur, ou une musique *résonnant sous les doigts* de

¹⁴ *Le Livre de l'intranquillité*, op. cit., pp. 39-40, *L. do D.*, p. 39.

¹⁵ Editions Bourgois, Tome I, page 40.

quelque influence extérieure, qui m'a apporté soudain, alors que je marchais en pleine rue, ces divagations que j'enregistre sans hâte, tout en m'asseyant dans un café, nonchalamment ¹⁶.

tandis que la traduction Unes :

Je ne sais quel effet subtil de lumière, quel vague bruit ou mémoire de parfum ou de musique, effleurée par je ne sais quelle influence extérieure, m'ont apporté tout à coup, en pleine errance dans les rues, ces divagations que j'enregistre sans hâte, en m'asseyant distraitement au café.

La première traduction introduit une question indirecte introduite par « si », ce qui suppose une connaissance préalable chez le poète de ce qui va suivre. Elle précise également la manière dont la musique résonne (« sous les doigts »), la seconde préfère une énumération progressive, comme si le poète cherchait à préciser progressivement ses sensations. Elle reste plus vague et la musique ou le parfum se logent à la même enseigne, d'être effleurés sans instrument.

Nous pourrions continuer l'exercice jusqu'au bout sans qu'une véritable convergence se dessine entre les deux traductions. Là où Pessoa dira : « Quando outra virtude não haja em mim, há pelo menos a da perpetua novidade da sensação liberta » ¹⁷, la traduction Bourgois propose : « A défaut d'autre vertu chez moi, il y a tout au moins celle de la nouveauté perpétuelle de la sensation libérée », tandis que l'autre : « Quand bien même n'y aurait-il pas de vertu en moi, il resterait celle de la perpétuelle nouveauté de la sensation libérée », où il s'insinue un doute, suggéré par le subjonctif portugais. Le poète n'est pas sûr de ne pas avoir d'autres vertus même s'il paraît toujours prêt à tout nier... Plus loin, lorsque le poète vient d'apercevoir le dos d'un homme qui marche dans la rue, il dira : « Senti de repente uma coisa parecida com ternura por esse homem », qui va être traduit chez Bourgois par : « Je ressentis soudain quelque chose comme de la tendresse pour cet homme » et par nous par : « J'ai éprouvé subitement pour cet homme une chose qui ressemblait à de la tendresse ». Il est vrai que « quelque chose » est plus grammatical en français, mais en portugais, son équivalent exact serait « algo » et s'il est vrai aussi que « chose » n'est pas un mot élégant (?), c'est bien de « coisa » qu'il s'agit dans l'original.

¹⁶ Loc. cit.

¹⁷ *L. do D.*, op. cit., page 49.

C'est pourquoi nous l'avons inclus dans la phrase, la faisant terminer par «à de la tendresse»...¹⁸

Ainsi, nous aimerions terminer ces quelques considérations par la comparaison du fragment 352 dont nous choisissons quelques extraits¹⁹ dans lequel Fernando Pessoa, tel D. Diniz au XI^e siècle, essaie de définir un sentiment.

Ninguém ainda definiu, com linguagem com que comprehendesse quem o não tivesse experimentado o que é o tédio. O a que uns chamam tédio, não é mais que aborrecimento ; o que a outros o chamam, não é senão mal-estar ; ha outros ainda, que chamam cansaço. Mas o tédio, embora participe do cansaço, e do mal-estar, e do aborrecimento, participa d'elles como a agua participa do hydrogenio e oxygenio, de que se compõe. Inclue-os sem a elles se assemelhar.

Traduction Bourgeois :

Personne encore n'a défini, dans un langage pouvant être compris de ceux-là mêmes qui n'en ont jamais fait l'expérience, ce qu'est l'ennui. Ce que certains appellent ennui n'est que le simple fait de s'ennuyer ; ou bien ce n'est qu'une sorte de malaise ; ou bien encore, il s'agit de fatigue. Mais l'ennui, s'il participe en effet de la fatigue, du malaise et du fait de s'ennuyer, participe de tout cela comme l'eau participe de l'hydrogène et de l'oxygène dont elle se compose. Elle les inclut, sans toutefois leur être semblable.

Traduction Unes :

Personne n'a encore défini, avec un langage compréhensible pour quelqu'un qui ne l'aurait pas éprouvé, ce qu'est l'ennui. Ce que certains appellent ennui, n'est plus qu'agacement ; ce que d'autres appellent ainsi, n'est plus que malaise ; il y en a d'autres encore qui appellent ennui la lassitude. Mais l'ennui, bien qu'il participe de la lassitude et du malaise et de l'agacement, en participe comme l'eau participe à l'hydrogène et à l'oxygène dont elle se compose. Il les inclut sans se confondre avec eux.

¹⁸ Voir les difficultés pour traduire *Quelque chose noir*, de Jacques Roubaud en portugais, qui est devenu : *Algo : preto*.

¹⁹ *L. do D.*, op. cit., page 89.

Plus loin :

O tédio é, sim, o aborrecimento do mundo, o mal-estar de estar vivendo, o cansaço de se ter vivido; o tédio é, deveras, a sensação carnal da vacuidade prolixa das coisas.....(...)

O tédio é a sensação física do caos, e de que o caos é tudo.

Traduction Bourgeois :

L'ennui est bien le dégoût du monde, le malaise de se sentir vivre, la fatigue d'avoir déjà vécu; l'ennui est bien, réellement, la sensation charnelle de la vacuité surabondante des choses.... (...)

L'ennui est la sensation physique du chaos, c'est la sensation que le chaos est tout.

Traduction Unes :

L'ennui est, en revanche, l'agacement du monde, le malaise de vivre, la lassitude d'avoir vécu; l'ennui est, en effet, la sensation charnelle de la vacuité prolixe des choses.

Et, enfin, après la magnifique échappée vers le ciel :

Mas quê? que ha no ar alto mais que o ar alto, que não é nada? que ha no céu mais que uma côr que não é d'elle? que ha nesses farrapos de menos que nuvens, de que já duvido, mais que uns reflexos de luz materialmente incidentes de um sol já submisso? Que ha em tudo isto senão eu? Ah, mas o tédio é isso, é só isso. E que em tudo isto – céu, terra, mundo, – que ha em tudo isto não é senão eu!

Traduction Bourgeois :

Quoi donc? Qu'y a-t-il d'autre, dans l'air profond, que l'air profond lui-même, qui n'est rien? Qu'y a-t-il d'autre dans le ciel qu'une teinte qui ne lui appartient pas? Qu'y a-t-il dans ces vagues traînées, moins que des nuages et dont je doute déjà, qu'y a-t-il d'autre que les reflets lumineux, matériellement incidents, d'un soleil déjà déclinant? Dans tout cela, qu'y a-t-il d'autre que moi? Ah, mais l'ennui c'est cela. C'est que dans tout ce qui existe – ciel, terre, univers – dans tout cela, il n'y ait que moi!

Traduction Unes :

Mais quoi ? Qu'y a-t-il de plus dans l'air élevé que l'air élevé, qui n'est rien ? Qu'y a-t-il dans le ciel de plus qu'une couleur qui n'est pas la sienne ? Qu'y a-t-il dans ces haillons de moins que les nuages, ce dont je doute déjà, de plus que quelques reflets de lumière matériellement faiblissants d'un soleil déjà soumis ? Qu'y a-t-il en tout cela en dehors de moi ? Ah, mais c'est cela l'ennui, rien que cela. C'est qu'en tout cela – ciel, terre, monde – ce qu'il y a en tout cela n'est rien d'autre que moi !

Définition magistrale de l'ennui, le véritable spleen mélancolique, dira-t-on. A ceci près que dès que l'on se souvient du « poeta fingidor » on se rend compte que Fernando Pessoa-Bernardo Soares, avant de nier la réalité des choses, des images, les pose sur le papier.

Quelques mots pour conclure

La traduction ici revêt le rôle d'une partition exécutée par des interprètes à sensibilité différente. Le texte de la traduction Bourgois présente ce quelque chose d'irréprochable et tenu, propre aux traductions françaises : traduction parfois conceptualisante, parfois explicite, utilisant les procédés d'équivalence non néologisants. L'autre texte se voudrait plus près de Fernando Pessoa, quitte à proposer des tournures, des mots, des rythmes moins classiquement français mais prêt à rendre la voix au poète. « O ar alto » est « profond » ou « élevé » ? Quoi qu'il en soit, il n'est objectivement ni l'un ni l'autre et si pour la première traduction, « profond » vient d'un rapport analogique sous-entendu avec la mer (« o mar profundo »), pour la seconde, il renvoie au ciel, qui est élevé. Les « farrapos » sont-ils des « vagues traînées » ou franchement des « haillons » ? Au lecteur portugais bilingue d'en juger.

Juillet 2006

Le Livre de l'Intranquillité: dramatização do *Desassossego*: as vozes e os corpos do *Livro*

CHRISTINE ZURBACH
(Universidade de Évora)

I. Ancoragens para a recepção do *Livro*

A recepção do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa pode ser contada como um exemplo das «success stories» editoriais do nosso tempo, e não apenas em Portugal. Disponível hoje em todas as línguas europeias¹, a obra transpôs com êxito as fronteiras do seu país de origem num processo que acompanhou com uma relativa rapidez a publicação da nova versão portuguesa estabelecida em 1982. No caso francês, aquele que nos interessa analisar aqui, a obra surgiu pela primeira vez em 1988, sendo completada em 1992 por um segundo volume. Traduzidos e publicados com o título *Le Livre de l'Intranquillité*, segundo José Blanco, «(les) 167 fragments du *Livre* qui [le] composent ont fait une entrée triomphale dans le paysage français»². O sucesso é, aliás, confirmado pela obtenção dos prémios do melhor livro estrangeiro de 1989 e do prémio Eça de Queirós para a melhor tradução do português em 1991. Tal consagração encorajou a editora Christian Bourgois a propor em 1999, numa tradução de Françoise Laye, uma terceira edição da obra, elaborada desta vez a partir da edição portuguesa reformulada de 1998.

No mesmo país, ao fenómeno editorial que acabámos de referir juntou-se um aspecto peculiar, o da quase imediata transposição e

¹ Cf. Richard Zenith, neste mesmo volume de Actas.

² José Blanco, «Le Livre de l'Inquiétude: vers une édition définitive», *Le Magazine Littéraire*, sept. 1991, n° 291, pp. 48-49.

recepção teatral do *Livro*, realizada em 1989, um ano após a primeira publicação. Pela riqueza das questões que levanta, será essa particularidade da tradução e da recepção em língua francesa que constituirá o tema deste breve conjunto de apontamentos de trabalho. Com efeito, se a passagem de um modo de enunciação do texto para esse outro, o do teatro, evidencia a vertente semiótica de todo o processo do *traduzir*, que se vê multiplicado nessa nova recepção do texto, também considerámos que tal reescrita é potencializada pelo carácter dialógico da totalidade da obra pessoana. Justamente referido e estudado pela crítica³, é materializado nas vozes e nos corpos em cena e na enunciação cénica que lhe dá plena visibilidade. Por um lado, para o tradutor o *Livro* de Pessoa é certamente um desafio pouco comum porque o confronta com a produção noutra língua de um texto original cuja reconstrução ou reformulação envolve uma relação complexa, tecida no próprio texto português, entre os principais géneros literários da tradição ocidental – prosa, poesia, teatro –. Assim, veremos que, nos comentários que faz da sua prática, Françoise Laye retrata a sua relação com os textos de partida e de chegada como necessariamente criativa e lúdica, transgressiva do conhecido (e por ela recordado) cartesianismo nacional que se revela inadequado para o seu trabalho de tradutora. Assim sendo, a tradução merece plenamente a designação de *reescrita*, um termo que nos parece substituir aqui, com eficácia, o vocábulo *tradução*, demasiado genérico para um caso tão específico. Por outro lado, tais orientações certamente decisivas para a produção do texto segundo, destinado inicialmente a uma forma convencional de leitura (silenciosa) do *Livro*, convergem no processo de teatralização e de *reescrita* cénica dos fragmentos escolhidos para o espectáculo concebido por Alain Rais, bem como na construção de um jogo polifónico no qual se entrelaçam as vozes do autor, do tradutor e do actor.

II. Encontros: do livro e da cena

Escrito entre 1913 e 1935, o *Livro do Desassossego* apresenta-se como um conjunto de pensamentos e aforismos, espécie de «autobiografia sem acontecimentos» que o escritor/autor Fernando Pessoa

³ Cf. nomeadamente o estudo dos vários diálogos na poesia de Fernando Pessoa por Luísa Freire, *Fernando Pessoa entre vozes, entre línguas*, Assírio & Alvim, 2004.

atribuiu nomeadamente ao seu meio-heterónimo Bernardo Soares. A obra, como é sabido, acompanhou o seu autor ao longo da sua vida, sem que se resolvesse a ultimá-la e editá-la. Acabará por ser revelada ao público apenas cerca de cinco décadas após o desaparecimento do poeta. Mas não deixou por isso de se manter numa existência incerta enquanto «livro» no sentido tradicional do termo a cujo fechamento parece desejar escapar...

Disso nos dão conta alguns aspectos da sua recepção em língua portuguesa e francesa da qual destacaremos três aspectos que importam para o caso em estudo.

O primeiro prende-se com uma determinada imagem da obra que, na literatura e na língua original, é associada, até pelo leitor português menos informado, à dimensão problemática da sua edição que surge como um desafio de duvidosa e intranquila resolução. Este livro póstumo de Fernando Pessoa, composto a partir dos famosos fragmentos deixados pelo poeta sem plano explícito, é na verdade um conjunto de textos de dimensão e tipologia diversas, cuja classificação impõe o recurso a uma grande dose de subjectividade por parte do organizador da edição confrontado com uma necessária e difícil selecção e organização dos fragmentos e com os problemas levantados pelas lacunas e pelas variantes que surgem a cada passo. Nesse trabalho de resolução incerta, que leva o estudioso a experimentar uma ideia de irremediável e eterno inacabamento, não surpreende o surgimento de versões sucessivas, divergentes entre elas, por vezes polémicas, e certamente nunca definitivas... A tal ponto que na primeira edição brasileira, Leyla Perrone Moisés imagina uma composição ideal do *Livro*, em páginas soltas, que permitiria combinar sem limite a sua leitura. De facto, de acordo com a indefinição pelo próprio poeta do destino a ser dado ao espólio que deixou, qualquer proposta ver-se-á confrontada, como o sublinha José Blanco, com «une mobilité et une fluidité permanentes, attirantes pour les lecteurs et désespérantes pour les critiques»⁴. Assim, a primeira edição portuguesa de 1982 pela editora Ática feita a partir da recolha e da transcrição de M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha, com um prefácio e a organização por Jacinto do Prado Coelho, terá tido o mérito de desencadear e estimular um trabalho de erudição que esteve na origem da versão seguinte, publicada com data de 1998. A revisão foi empreendida para a editora Assírio & Alvim por um especialista da obra de Pessoa, Richard Zenith, que, curiosamente,

⁴ Ver n. 2.

também é tradutor de Pessoa. Nessa qualidade, sendo intérprete e autor «segundo» do texto, é ao mesmo tempo, agente da destabilização dessa obra que, finalmente organizada e dada à luz, é levada a renascer numa (e muitas mais) língua(s) outra(s) num permanente inacabamento.

O segundo aspecto diz respeito à recepção da obra fora de Portugal. A primeira etapa de fixação do texto em língua portuguesa que tinha dado início a uma importação do *Livro* pelas outras literaturas foi seguida por uma segunda fase na qual, do mesmo modo que na língua original, as primeiras traduções foram sucessivamente substituídas por novas versões elaboradas a partir do texto fixado em 1998. É o caso para a recepção francesa que analisamos aqui, em que a problemática da tradução do *Livro* pode ser sintetizada em torno de dois aspectos: a pré-existência de um texto-fonte a partir do qual a tradução havia de ser elaborada, mas cuja estabilidade, seguidamente posta em causa pela nova versão portuguesa, levou à substituição da tradução já divulgada. Assim, a publicação em França conheceu o seguinte percurso: um primeiro volume elaborado a partir do texto de 1982 e saído em 1988, é completado por um segundo volume em 1992, antes de ambos serem substituídos em 1999 pela nova tradução elaborada para a conceituada editora Christian Bourgois a partir dos 549 fragmentos seleccionados por Richard Zenith. Sintoma de uma recepção marcada pela erudição, e portanto pelo estatuto do autor e da literatura portuguesa na cultura de chegada, a retradução da obra reflecte a sua dependência relativamente à evolução da fixação do original. E se tal prática caracteriza uma concepção da tradução que privilegia o texto de partida e orienta a produção do texto de chegada e o trabalho do tradutor no sentido da adequação⁵, também condena a obra a uma multiplicação do seu questionamento, outra forma de desassossego nesse destino exemplar do *Livro*.

O terceiro aspecto relativo à tradução do *Livro* em língua francesa, objecto desta análise como já foi referido, é a sua recepção teatral que, além de confirmar um acolhimento favorável da obra de Pessoa pelos seus leitores, abriu os limites da sua divulgação ao atingir um outro tipo de prática cultural e de destinatário. Na verdade, a transposição teatral ou o tratamento dramático de textos não destinados à repre-

⁵ Um dos dois pólos da relação entre os textos de partida e de chegada no processo de tradução; cf. Toury, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

sentação cénica não é nem rara nem recente e a concorrência entre os dois modelos é uma constante da história da literatura desde as suas origens. Bastará citar os exemplos patentes na reescrita do mito na tragédia antiga e neo-clássica ou nas adaptações cénicas do romance popular oitocentista até ao nosso moderno apagamento progressivo das fronteiras entre os géneros, passando hoje por outros canais que, para chegar ao destinatário, dispõem de meios tecnológicos massificados. A tradução literária, do mesmo modo aliás que toda a obra literária, materializa-se, geralmente e em primeiro lugar, na forma de um texto escrito e impresso, destinado à leitura. Como também aconteceu repetidamente em Portugal na língua original, a esse modo de transmissão, privilegiado de resto pela nossa tradição cultural, a recepção francesa do *Livro* acrescentou o modo de comunicação teatral. Em 1989, a companhia teatral de Alain Rais estreou o Tomo I do *Livro* na tradução de Françoise Laye editada no ano anterior. Em 1997 será a vez do Tomo II a partir do qual surge uma nova versão do espectáculo no Théâtre Molière – Maison de la Poésie, retomada em 1998 juntamente com o *Banqueiro anarquista* e também em Avignon em 1999⁶. Para o encenador dos espectáculos, também dramaturgo e poeta, que criou nessa qualidade diversas adaptações para a cena de textos não-teatrais, narrativos ou líricos, o projecto inscreve-se na relação que desenvolve com a obra de Pessoa na qual contam igualmente leituras-conferências realizadas com Robert Bréchon, conhecido tradutor e especialista em França da obra de Fernando Pessoa que descobriu – bem como a outros autores da poesia portuguesa – durante a sua estadia em Portugal entre 1962 e 1968. É agora o momento para o *Livro* de descobrir no teatro um novo destino e de se realizar na sua singularidade e atipicidade. Mas ao ser posto em cena e «em voz/boca» através de um processo de certo modo implícito na própria escrita do texto, pela própria forma dessa prosa híbrida que tende para se aproximar da poesia na sua essência sonora e rítmica, o texto é de novo desconstruído e reconstruído, desenraizado do livro como lugar de eleição para ser projectado no espaço sonoro e imaterial da enunciação teatral.

Retenhamos da proximidade das datas que recolhemos apenas uma evidência: a França assegurou uma rápida apropriação e difusão do texto, quer pela sua tradução e edição, quer pela sua recepção

⁶ O espectáculo será provavelmente retomado em 2006 no Théâtre de la Madeleine (informação dada por Alain Rais).

teatral entre 1988, 1989 e 1998/1999. Tentaremos seguidamente identificar alguns tópicos acerca do interesse teatral *da* e *pela* obra de Pessoa que podem ser distribuídos entre os principais intervenientes: o poeta, a tradutora e o actor-encenador.

III. Protagonismos no plural

1. O poeta

Recorrentes em toda a obra de Pessoa, as temáticas do teatro ou do drama, da personagem, da máscara, do actor, do fingimento, etc...., não podem ser tratadas neste breve apontamento. Mas sobre o *Livro*, importa reter uma afirmação que surge na 1.^a edição do livro em Portugal, no início do estudo introdutório por Jacinto do Prado Coelho onde é citada uma expressão de Maria da Glória Padrão acerca da obra que descreve como «uma dramatização do próprio funcionamento da escrita»⁷. O *Livro* é encarado como *dramatização* numa designação metafórica que mostra a obra como processo, como acção em curso, categoria que, como é sabido, reenvia para a própria definição do drama e do teatro segundo Aristóteles. A metáfora é igualmente reflectida no discurso dos textos que prefaciam a edição francesa e valorizam o carácter de *work in progress* da publicação. Também avisam da inutilidade da busca de uma qualquer exaustividade nesse trabalho condenado ao inacabamento e ao mesmo tempo movido por um processo de evolução sem fim previsível, devedor da intervenção crítica e erudita: fala-se de «un texte notablement amélioré», «une traduction entièrement révisée», que teve em conta as «corrections ultérieures apportées par Richard Zenith au texte de sa propre édition, et portant sur des points importants»⁸. A tal ponto que não surpreende verificar inclusivamente o acrescentamento na tradução francesa de inéditos nas duas línguas, prova do dinamismo da recepção da obra.

2. A tradutora

Nos comentários que faz sobre a tradução do *Livro*, Françoise Laye destaca a estranheza da língua original que descreve por imagens dramáticas: «Pessoa, pour nous dire, avec une suprême élégance, cette

⁷ Maria da Glória Padrão, in «Na Floresta do alheamento: pensar o texto hoje», Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, pp. 519-523.

⁸ As citações são retiradas da edição francesa de 1999, pp. 22-23.

détresse totale de devoir exister, s'est forgé une langue nouvelle⁹, chargée de nous amener au seuil de l'indicible. Il désarticule la phrase, viole la syntaxe, introduit ruptures, syncopes, rapprochements brutaux, coexistência de mots ne pouvant, par nature, coexistir – bref, convulse son langage, en usant de toutes les ressources de sa langue»¹⁰. Dessa perturbante actuação resulta uma tradução que, por optar pela proximidade com o texto original, pode parecer aos olhos de um leitor desprevenido conter erros ou soluções menos felizes, em suma, ter fracassado, levada pelo fascínio de uma beleza tão estranha e invulgar: «Ce sont – transcrites comme a pu les transcrire le traducteur, malheureux et ravi – autant de merveilleuses, d'intraduisibles trouvailles de Pessoa, pour traduire le mystère»¹¹. Mas também foram introduzidos acrescentos que colaboram num apaziguamento das tensões e dos conflitos internos do texto, para uma melhor eficácia na compreensão semântica do texto (Laye 1999, p. 24).

Richard Zenith evoca também a força dramática do texto e sublinha o seu carácter dominante de prosa poética, materializado na cadência das frases e nos efeitos sonoros: «São prosas poéticas, com muita atenção dada à cadência das frases e aos efeitos sonoros»¹². Tais aspectos foram reforçados, de acordo com uma informação dada por Alain Rais, no trabalho de fixação do guião do espectáculo realizado juntamente com a tradutora que, na fase de preparação da versão cénica, aceitou as alterações ao texto anteriormente publicado oriundas da experiência de oralização do texto pelos actores.

3. O actor-encenador

São duas as vertentes do seu trabalho: a montagem em termos de produção de um texto-guião para a construção do espectáculo em cena¹³ e o trabalho teatral realizado com os actores e a tradutora.

O recurso à técnica da montagem para a estrutura do espectáculo imaginado realça a adaptabilidade de um material chegado até nós sem uma ordem verdadeiramente preestabelecida e definitiva, mas, simultaneamente, o resultado teatral final, criado a partir de fragmentos do *Livro* não consegue evitar uma aparente contradição: por um

⁹ Cf. n.º 84, in Pessoa, 1999, pp. 113-114.

¹⁰ Françoise Laye, in Fernando Pessoa, 1999, p. 22.

¹¹ *Idid.*, *id.*

¹² Richard Zenith, p. 1998, p. 17.

¹³ Ver em anexo o mapa das dez sequências do espectáculo.

lado, parece adequar-se perfeitamente à forma fragmentária e aleatória da obra de Pessoa, mas, por outro, resulta nesse caso numa sequência organizada, numa composição realizada a partir da selecção de temas unificadores, dando forma ao caótico. No espectáculo, além da vontade de significar ou fazer significar em termos de conteúdo, os imperativos da comunicação teatral dão prevalência à necessidade de «dar forma» ao objecto estético que suporta a relação teatral entre actor e espectador.

Quanto ao trabalho de enunciação cénica propriamente dita, ao privilegiar a oralidade na componente rítmica e prosódica do texto graças a um trabalho concertado com a tradutora, podemos reenviá-lo para as raízes gregas da nossa literatura, na cultura viva do canto homérico e na figura do aedo, numa cultura festiva e partilhada, assim caracterizada por Florence Dupont «Cette culture poétique n'est pas seulement orale au sens technique, elle sollicite tout le corps des chanteurs et des auditeurs – qui souvent sont les mêmes – en mobilisant leurs sens, et crée un lien social, parfois éphémère, entre tous les participants» (1998: 12). Portanto é no teatro que o *Livro* terá encontrado o modo mais adequado para assegurar a recepção da sua dimensão plenamente poética e, de facto, os indícios não faltam.

IV. Montagem/montagens. Os textos – da errância do Livro para e mapa do espectáculo

Antes da construção da versão cénica, já a edição francesa de 1999 sugeria uma eventual solução temática para responder aos problemas colocados pela edição do *Livro* que, tal como o descreve Zenith no texto-fonte, aparenta a forma de «o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos (...)»¹⁴. O modelo temático perpassa as opções da tradução e a escrita da montagem teatral. De modo explícito, uma chamada de atenção é inserida na nota final da tradução, dando conta do carácter «mouvant, paradoxal» do *Livro*, que leva claramente a encontrar nos temas principais que animam a obra «et qui leur donnent une forte cohésion» um apoio para organizar o texto a ser editado. Notemos igualmente uma modificação da ordem adoptada por Zenith na última secção intitulada

¹⁴ in Zenith, 1998, p. 13.

«Grands Textes» onde a opção pelo agrupamento temático resulta como efeito da impossibilidade de respeitar, na tradução, a sequência alfabética do original.

A junção dos fragmentos por Alain Rais ¹⁵ é o resultado de uma dramatização, ou seja, de um modo de produção da representação teatral frequente na prática de um teatro de marca fortemente literária (ou não) que pretende utilizar textos não-dramáticos ou que, na sua elaboração original, não prevêem uma recepção filtrada por uma qualquer inclusão no processo de produção de um espectáculo teatral convencional. Por se encontrar envolvido na relação dramaturgica entre escrita e acção cénica, e por ser portador da relação pretendida com um *spectador*, na passagem da página para o palco, o texto sofre várias metamorfoses: transforma-se num material eventualmente des-construído de modo a ser objecto de uma re-construção pela escrita cénica. Do fragmento passamos à montagem, prática de escrita segunda que se inscreve na linha ténue entre caos (sem eixo) e reescrita produtora de sentido, entre abertura e risco do fechamento (cf. *supra*).

Os excertos que estão na base da encenação de Alain Rais não foram apenas escolhidos em função de uma orientação temática. Admitindo que o drama é antes de mais nada uma forma, e ignorando neste caso a suposta (falsa?) oposição entre texto escrito e espectáculo na medida em que o material verbal e textual não pertence ao género dramático codificado, é na presença do público que se encontra a linha de separação entre o texto impresso e o texto oralizado, introduzindo a sua teatralização (no sentido etimológico que implicam as acções de *ver* e *ouvir*).

O processo de teatralização corresponde aqui a duas etapas: em primeiro lugar passou por um processo semântico-formal baseado na selecção do material dramático para, em segundo lugar, ser organizado e elaborado na encenação que o projecta/(re)envia para o público. Assim, se a dramatização pode ser definida como «une mise en drame» (Caune 1981: 13) na qual «le corps et la parole de l'individu [intervient] dans une perspective d'expression et de communication» (id.: 8-9), ela é, num primeiro tempo, um suporte expressivo e relacional usado para a produção de um espectáculo. «Délimitation de l'espace et du temps, le drame se constitue dans la conjonction de l'action et du regard» (id.: *ibid.*). Mas o drama entende-se igualmente como «une activité du sujet: le drame n'a pas seulement affaire à l'étendue

¹⁵ ver Anexo (organização sequencial dos fragmentos no espectáculo de 1989/1997).

et au mouvement, il implique l'homme dans sa totalité» (id.: *ibid.*). Voltamos assim à problemática da obra pessoana, um «drama em gente» encenado por Pessoa para o qual contribuem aspectos patentes no livro como a questão da heteronomia, do autobiografismo denegado, do desdobramento daquele que se contempla, «espectador irónico de mim mesmo»?¹⁶ Bernardo Soares afirma:

«Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças»¹⁷ (299, pp. 283-284).

Não estará afinal inserida no próprio *Livro* a essência da problemática relacional do actor com a personagem cuja elucidação ocupa desde sempre, em debates apaixonados, a própria história do teatro?

A teatralização proposta por Alain Rais privilegiou a palavra dita, palavra poética dramatizada como «une parole qui cherche à se dire» (Caune id.: 13). Nesse ponto, o trabalho do traduzir e o do encenar encontram uma real convergência, enquanto duplicação de um fazer estético e artístico: traduzir uma prosa poética, suscitar um dizer poético em cena, tendo o corpo e a voz como meios de comunicação e como conteúdos da representação. A exteriorização cénica do texto aumenta o poder semiológico da palavra traduzida, escrita. E se Bernardo Soares prefere a figura da mutilação para se apresentar como um Pessoa incompleto – uma voz de Pessoa numa «mutilação» da sua personalidade –, as duas práticas semiológicas – traduzir, pôr em cena – acabam por resultar numa re-construção que fertiliza o *Livro*, fazendo nascer a partir dele uma das suas infinitas e potenciais organizações e significações.

Livro e não-livro, como escreve Zenith, o *Livro*, enquanto palavras provisoriamente enunciadas para o espaço e o tempo efémero do teatro, é sobretudo um legado que nos resta, a nós leitores, mas também tradutores ou criadores, cumprir no seu misterioso porvir.

¹⁶ n.º 193, in Soares, 1998, pp. 199-201.

¹⁷ n.º 299, id. pp. 283-284.

Bibliografia

- CAUNE, Jean, *La Dramatisation*, Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, coll. Arts du Spectacle, 1981.
- DUPONT, Florence, *L'Invention de la littérature*, La Découverte/Poche, 1998.
- LAYE, Françoise, «Avertissement au lecteur», in Pessoa, 1999, pp. 21-24.
- PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'Intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.
- PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, Jacinto do Prado Coelho (prefácio e organização), Lisboa, Ática, 1982.
- SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Richard Zenith (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- ZENITH, Richard, «Prefácio», in Soares, 1998, pp. 9-36.

Anexo

(excertos seleccionados para o espectáculo encenado por Alain Rais; ver n. 13) *

Sequência I	95; 408; 157; 142; 54
Sequência II	183; 450; com inserção de 74
Sequência III	318; 69; 141; 171
Sequência IV	6; 231; 135
Sequência V	453; 24; 393
Sequência VI	175; com inserção de 306; 285
Sequência VII	328; 345; 363, 364; 261 com inserção de 235, 247 e «Le sensationniste»
Sequência VIII	431; 429; 370; 67
Sequência IX	56; 46; 130; 59
Sequência X	279; 110; 449 com inserção de 378; 409; 483, 482

* os parágrafos são geralmente objecto de cortes, acrescentos, montagem, etc.

Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.^a: notas soltas para um livro do desassossego

ISABEL CRISTINA MATEUS
(Universidade do Minho)

1. Há na vida coincidências tão significativas que parecem ter sido escritas pela mão invisível do destino. Uma dessas coincidências foi certamente a publicação em Março do corrente ano da obra poética de Cesário Verde—*Cânticos do Realismo e outros poemas/32 Cartas* (Relógio d'Água), edição de Teresa Sobral Cunha. Em primeiro lugar porque, entre outras particularidades, a edição inclui um prefácio inacabado e praticamente «inédito»¹ de Fialho de Almeida e um

¹ O prefácio em questão foi publicado postumamente no volume *Fialho de Almeida – In Memoriam*, organizado por António Barradas e Alberto Saavedra (1917), com uma nota apensa dos editores na qual se afirma que «o presente estudo, que desgracadamente Fialho não chegou a concluir, [se] destinava a preceder *O Livro de Cesário Verde*, edição de Manuel Gomes, falecido livreiro lisbonense, amigo do grande escritor». O texto prefacial de Fialho, escrito em 1899 a convite do editor Manuel Gomes, deveria acompanhar a primeira edição comercial do conjunto da obra poética de Cesário, projecto que entretanto se gorou e que fez com que Fialho, certamente desiludido, abandonasse inacabado o prefácio. Para tal terá contribuído de forma decisiva Silva Pinto, como ainda recentemente esclareceu Teresa Sobral Cunha, ao impor que esta edição «fosse não uma edição autónoma, mas uma reimpressão daquela que ele próprio tinha feito, com as suas notas», uma reedição dos 22 poemas que compõem *O Livro de Cesário Verde*: na carta de Fialho a Manuel Gomes que antecede a publicação do prefácio inacabado no *In Memoriam*, o escritor referir-se-á veladamente «ao livro onde a piedade de Silva Pinto amortidou de linhos brancos o estro daquela voz que não tornará a falar nas letras portuguesas». Sob a injunção de Silva Pinto, Manuel Gomes daria a lume a primeira edição comercial da poesia de Cesário, em 1901, sem o estudo introdutório de Fialho. Deste modo, o prefácio que o autor de *Os Gatos* «estava a escrever com enorme proveito» ficou relegado ao esquecimento até aos dias de hoje, e em particular, à edição da obra poética de Cesário organizada por Teresa Sobral Cunha que, mais de um século volvido, procurou restituir-lhe, embora incompleto, o lugar que desde há muito deveria ter sido o seu.

«posfácio» de Fernando Pessoa que assume aqui a forma de um ensaio crítico sobre Cesário, igualmente inacabado e também ele «praticamente» inédito², em português e em inglês. Em segundo lugar, porque a responsabilidade da edição coube a Teresa Sobral Cunha, investigadora que se tem notabilizado no campo dos estudos pessoanos e a quem se deve o trabalho paciente e rigoroso de organização, fixação do texto, revisão e sucessiva edição do *Livro do Desassossego*.

Convocado pelo trabalho de Teresa Sobral Cunha, o encontro aparentemente casual entre Cesário Verde, Fialho de Almeida e Fernando Pessoa/Bernardo Soares deixa entrever, para lá das afinidades electivas da investigadora (já de si sintomáticas), uma relação de cumplicidade estética entre os autores escolhidos que, não sendo nova no caso de Cesário Verde e Fernando Pessoa, ortónimo e heterónimo, é, no mínimo, «invulgar» ao incluir nesta tríade de autores o nome de Fialho de Almeida. Curiosamente, é a própria investigadora quem, citando Pessoa, sugere ter sido o «acaso», no sentido atrás mencionado, «a providenciar a reunião destes três enormes vultos de nascença oitocentista onde – acrescenta –, em cadeia, ainda puderam tocar-se numa espécie de «transferência de energia dos antigos aos discípulos» (Verde, 2006: 31).

Enquanto responsável pela nova edição, Teresa Sobral Cunha sublinha o facto desta ser particularmente tributária das leituras de Fialho e de Pessoa que, em momentos diferentes, se mostraram pioneiras no reconhecimento da modernidade de Cesário, tendo mesmo Pessoa elegido o poeta de «*O Sentimento dum Ocidental*» como «mestre do mestre das suas fantasmagorias autorais» (*idem*: 30). É provável – acrescenta a investigadora – que «nas largas tertúlias do Martinho frequentemente pairasse [entre Fialho e Pessoa] o nome daquele que, já então, talvez ele fosse ou conformando ou presentindo como ‘precursor inconsciente’ de experiências estéticas próprias e como um dos mestres da estranha diversidade em que consistia» (*idem*: 31). Inconscientemente também, ao chamar a atenção para a leitura de Fialho como uma das primeiras a reconhecer o contributo inovador («radicalmente revolucionário», dirá Pessoa no ensaio supracitado) da poesia cesária, reconduzindo-a à sua vocação «prefacial», Teresa Sobral Cunha faz do autor de *Os Gatos* uma referência incon-

² Como esclarece Teresa Sobral Cunha em entrevista ao *Jornal de Letras*, do ensaio de Pessoa sobre Cesário era conhecida apenas uma página, a única dactilografada (Nunes, 2006: 12).

tornável na construção da nossa modernidade estética, essa onde desde há muito se (in)screvem os nomes de Cesário e Fernando Pessoa/Bernardo Soares.

No sentido de auscultar alguns sinais da «transferência de energia» sugerida por Teresa Sobral Cunha, a reflexão que nos propomos aqui, no limitado espaço de que dispomos, é a de ver/ler na atmosfera cultural finissecular e no convívio intelectual entre Fialho de Almeida (nascido em 1857, dois anos depois de Cesário e trinta e um anos antes do criador dos heterónimos) e Fernando Pessoa uma empatia estética que (apesar de alguma divergência humana entre os dois escritores, envolvendo sobretudo o panfletário) terá sido igualmente relevante na génese da fragmentação heteronímica e, de um modo mais geral, na configuração do(s) nosso(s) modernismo(s).

Cesário foi, com efeito, para Fialho «um dos poucos altares a que genuflecti[u] com fervor cristianíssimo»³, devoção relevante num autor que ainda hoje continua a ser censurado pela sua fraca inclinação para o registo panegírico. No prefácio-que-não-chegou-a-ser, Fialho dá-nos conta da revelação que para ele significou a publicação de *Num Bairro Moderno* (1878), poema que surgira «violentando a banalidade lírica que fazia ao tempo o andaime da poesia contemporânea», uma poesia convencional e enfática que «ou parodiava Junqueiro ou parodiava João de Deus»⁴ (Verde, 2006: 42). A novidade que a «aguarela realista e alucinada» então inaugurava teria desfeito as reservas iniciais do crítico (que não só as assume aqui abertamente, como também delas publicamente se retracta), descobrindo-lhe *o Poeta* até aí apenas entrevisto e excedendo tudo o que até então lera «em poesia impressionista» (*idem*: 44). Ao longo do prefácio, Fialho valorizará no poeta, a quem um dia apelidará de «divino e loiro» (1992b: 117), o «dissidente dos processos poéticos do tempo» (Verde, 2006: 41), em particular, a ousadia do artista que procura «escrever poesia semelhante pela nitidez, à bela prosa» (*idem*: 42). O escritor

³ Cf. Carta de Fialho de Almeida ao editor Manuel Gomes anteposta ao prefácio publicado no *In Memoriam* (Barradas e Saavedra, 1917) e retomado na edição de Teresa Sobral Cunha (Verde, 2006: 39).

⁴ Pessoa dirá aproximadamente o mesmo no estudo-posfácio atrás citado: «Para medir a grandeza de Cesário é preciso lê-lo depois de por ampla leitura se estar saturado e integrado no género poético no meio do qual a sua obra surge como um relâmpago. É preciso repassarmo-nos da atmosfera inspiracional donde sorviam o seu/oxigénio/ as plantas/irrealmente/exuberantes que eram as obras poéticas de João de Deus, de Tomás Ribeiro, de (...), de tantos e tantos como esses. É depois de ler essas obras que se deve ler Cesário...» (Verde, 2006: 226).

enaltecerá em vários outros momentos da sua obra ensaística e jornalística o poder ruptural da poética cesária que lançou entre nós «os alicerces de uma cidade nova» (1992b: 117), o poder descritivo/expressivo desta poesia, a *especialização* da linguagem poética, o diálogo interartístico que ela anuncia, visível aliás na linguagem pictórica de que Fialho se serve para a definir, o «exacerbamento» ou a «alucinação» que, mais do que a exactidão realista, fotográfica, fascina o ficcionista.

Pessoa, por sua vez, reconhecerá em Cesário o poeta «of unpoetical things», das frutas e legumes, das enxós dos martelos, das luvas de mulher e das tesouras de bordar, o fundador entre nós de uma «poesia objectiva»⁵ (*idem*: 225), emocionalmente contida, em ruptura com a grandiloquência sentimental romântica. Na perspectiva de Pessoa, a poesia de Cesário nasce do puro «prazer de observar» ou ainda, em termos correlatos, do puro prazer de descrever⁶: «he is one and the only one in this kind. Naturalistic poetry – to be poetry and to be naturalistic – can be of but one kind- that is Cesario's» (*idem*: 240).

Fialho, em primeiro lugar, e alguns anos mais tarde Pessoa, terão sido igualmente os primeiros a pressentir na poesia de Cesário, para lá da «exactidão» e da «análise», da atenção ao concreto imediato, da linguagem «prosaica» até aí interdita em poesia, uma indefinida melancolia ou inquietação que ambos sentem como *nova* e que viria a marcar indelevelmente os seus trajectos literários individuais. É essa melancolia que invade *O Sentimento dum Ocidental*, que alastra, com o crepúsculo, pelas ruas de Lisboa, dando lugar às imagens anti-épicas da cidade como prisão, à metáfora do naufrágio que ensombra a «viagem» nocturna ou à sensação de asfixia e «emparedamento» que ameaça fazer soçobrar o sujeito poético.

⁵ Importa sublinhar, como o faz Pessoa neste estudo-posfácio, que a poesia objectiva de Cesário, apesar de manifestar uma grande contenção ao nível do sentimento, não exclui completamente uma dimensão subjectiva: «Cesario describes without any subjectiveness [sic] in the description. Sometimes the object described is entirely objective; at others he joins a *souvenir* to it. But this sentiment does not alter the objective character of the description; it is not *mixed with* it, it is *added*» [itálico de Pessoa] (Verde, 2006: 240).

A leitura pessoana descobrirá ao mesmo tempo na poesia de Cesário o precursor «inconsciente», «sem querer», do Sensacionismo português, movimento que, na opinião de Pessoa, conta apenas entre nós com três poetas: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (Pessoa, s/d: 168-169).

⁶ «He describes, not what he describes is beautiful, or (...) – but for the mere sake of describing – yet does this poetically, yet is an artist in all this» (Verde, 2006: 240).

Não sendo nossa intenção analisar aqui a novidade da poesia de Cesário, não podemos deixar de notar que ele foi porventura entre nós o último poeta a olhar o mundo com a confiança que a razão naturalista-positivista permitia (confiança que o leva afirmar saber «só desenho de compasso e esquadro»), a *ver* pela primeira vez, em sintonia com a revolução impressionista, a natureza *telle quelle* (e não segundo Teócrito e Virgílio), a querer traduzir o deslumbramento desse olhar como se de um pintor ou fotógrafo se tratasse: mas o que a tela ou a fotografia frequentemente revelam, perante o olhar «atónico» do poeta, é a evanescência ou distorção das formas, a eminente «desfiguração» (Lopes, 1988: 62) do real. A poética cesária traduz esse momento de precário equilíbrio, esse instante de colapso da razão e, conseqüentemente, de desmoronamento interior do sujeito.

2. A leitura de Cesário vem deste modo confrontar-nos com a tensão entre a representação naturalista do real e o esteticismo pós-naturalista (ou, noutros termos, a tensão entre o desejo de racionalização do real e constatação do seu carácter irracional ou a-irracional, entre a estabilidade e a instabilidade de sentido) que, de acordo com Robert Scholes, está na origem do modernismo (Scholes, 1991). A novidade da poesia cesária passa, com efeito, por uma nova relação do sujeito poético com o real que advém da crise da razão provocada pela derrocada do paradigma cientista-progressista que mergulhara a Europa de finais de oitocentos num profundo estado depressivo. As mudanças vertiginosas da vida individual e social resultantes do progresso industrial e económico, assim como o «desencanto religioso do mundo» inerente ao aparecimento do capitalismo ocidental moderno, como amplamente demonstrou o sociólogo Max Weber, conduziram a um sentimento generalizado de decadência e falência civilizacional que ganhará particular intensidade, como é consabido, no contexto histórico-cultural português, encontrando uma das suas manifestações mais sintomáticas e, ao mesmo tempo, mais inovadoras, na obra de Fialho de Almeida e nos fragmentos de um livro que-não-chegou-a-existir, um «livro» de dupla autoria, inicialmente escrito pela mão de Vicente Guedes e posteriormente assumido por Bernardo Soares, ambos empregados de escritório em Lisboa.

«*O fim de século é também, me parece, um fim de encanto*», resumirá Fialho em *Vida Irónica* (1892), um fim de encanto que a sua obra, por diversas vias, procura reflectir. Com efeito, quer na sua dimensão cronística e ensaística, quer na sua dimensão panfletária, a obra de Fialho de Almeida configura-se como «uma das mais impiedosas e

sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo» (Aguiar e Silva, 1983: 414), um diagnóstico exaustivo e quase sempre corrosivo em relação à decadência considerada enquanto fenómeno histórico e social (ao qual, por vezes, o panfletário procurará contrapor um anarquismo salutarmente revolucionário).

Ao longo da sua obra, Fialho referir-se-á obsessivamente a esse sentimento de desagregação ou «esfacelamento» que ele define como uma «perturbação psíquica» característica do mundo moderno, uma descrença colectiva que tudo contamina de derisão:

o século anterior (...) não conheceu como nós este estado de esfacelo que se chama escárnio, e que é uma perturbação psíquica colectiva das gerações actuais, nascida da convicção de que todo o esforço é inútil, e de que tudo à roda de nós estaciona, como nas primeiras idades do mundo – pior do que nelas – porque estaciona, dando-nos a ilusão de caminhar. (1992d: 92).

O «estado de esfacelo», tal como Fialho o apresenta, deixa entrever uma atitude crítica face ao conceito de progresso que, desde o iluminismo se instituíra como pilar fundamental da ideologia e racionalidade burguesas: o progresso, *if there is progress*, pelo menos em termos humanos, reside apenas no escárnio, no sentimento de descrença desconhecidos das gerações anteriores (já aqui se insinua a nota niilista nietzscheana que, em confluência com o pensamento de autores como Max Nordau e a experiência do romance naturalista, se revelará estruturante quer para a análise da decadência, quer para a prática literária fialhiana). O desespero e angústia existencial do homem moderno, sobretudo patentes na escrita ficcional fialhiana, são igualmente visíveis nesta imagem «pré-expressionista» de *Vida Irónica*, imagem que, de algum modo, dir-se-ia antecipar *O Grito* de Munch (1893)⁷:

Sobreviver-se era o ideal antigo, de quando os homens ainda tinham fé. Agora cada qual levanta os braços, desesperado, a suplicar que alguém o livre de si mesmo. (1992b: 87).

É esta atmosfera de desencanto que Vicente Guedes e Bernardo Soares «partilham» com Fialho, desencanto de que o primeiro nos dá

⁷ A relação com o pintor norueguês não é aqui despendida, dado o fascínio de Fialho pelos autores e artistas nórdicos.

testemunho na cópia de uma carta para Pretória⁸, datada de 1914: «*Em torno a mim, está-se tudo afastando e desmoronando*» (Pessoa 1990: 140). A inquietação interior que este desmoronamento provoca, descrevê-la-á expressivamente Vicente Guedes, nesta mesma carta, como uma «comichão intelectual» ou «bexigas de alma». Mais analítico, por seu turno, Bernardo Soares, procura detectar as causas deste «*desassossego*», reduzindo-as, contudo, à falência da «positividade»:

Quando nasceu a geração, a que pertenceço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. (...) Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram «positividade», essas gerações criticaram toda a moral, esquadriharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. (Pessoa, 1982: 220, Fragmento 194; Pessoa, 1991: 21).

Importa ainda notar que se a análise do conceito histórico-cultural de decadência que, por diversas vias, Fialho leva a cabo se configura como uma forma de questionar e desmistificar o progresso enquanto ilusão burguesa, ela mostra-nos ao mesmo tempo a consciência que este autor tem do litígio entre a modernidade científica, técnica e sociológica que encontrara nessa «ilusão» o seu fundamento e a modernidade estética que contra ela se afirmara, consciência que, a partir de Baudelaire se tornaria determinante nos autores europeus do século XIX. A atitude crítica do Fialho jornalista e panfletário, torna-se assim compaginável com a atitude positiva do Fialho crítico de arte⁹/literário e ficcionista em relação ao conceito de decadência

⁸ Carta inquietantemente real, dirigida por Pessoa a sua mãe, que, como observa Eduardo Lourenço, nos adverte para «aquela voz (...) mais próxima do silêncio (...), a menos mascarada, a menos ficcional de um autor que teve a obsessão de nos prevenir que para ele ou para quem o leia, tudo é máscara...» (Lourenço, 1985: 354).

⁹ O contributo pioneiro de Fialho enquanto crítico de arte na transição de finais de oitocentos para a primeira década do século XX viria a ser reconhecido por José Augusto-França e, recentemente, por Fernando Guimarães. Cf. José Augusto-França (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX* [1.^a ed. 1967], vol. II, 3.^a edição, Lisboa: Bertrand Editora e Fernando Guimarães (2003), *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Simbolismo*, Porto: Campo das Letras. Note-se que Fialho se mostra particularmente atento à novidade que o Impressionismo vinha então inaugurando na Europa,

enquanto fenómeno artístico e estético, que de um modo mais rigoroso poderíamos designar como Decadentismo¹⁰.

Ao mesmo tempo que denuncia a atrofia de imaginação e o receituário industrial e asséptico a que se reduzira a kodakização¹¹ realista-naturalista do real, Fialho defenderá reiteradamente uma arte enquanto «*expressão* da alma apodrecida em dissoluções todas modernas» (1992b: 41), «epileptizada da dor de viver» (1992a: 87; VI) mas também uma prática da escrita «lapidadora da forma, variadora infinita das cadências, que enriquece o ritmo, areja e precisa, nas suas arestas de rosa, a jóia do vocábulo, transformando a pouco e pouco o teclado rude da palavra num maravilhoso aparelho registador de sensações e notulações do *eu* vibrante» (1992e: 96).

Convém; a este respeito sublinhar que, se «ficamos a dever ao Decadentismo e Simbolismo uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto verbal e da alteridade da língua literária» (Pereira, 2003: 12), essa consciência passa incontornavelmente pelo nome de Fialho. A valorização da *expressão*, entendida aqui simultaneamente como forma e conteúdo, enquanto descoberta da beleza física, material, das palavras, mas também enquanto *expresso*, revelação do mundo emotivo, interior e des-subjectivado, é um dos aspectos mais fecundos e inovadores da escrita de Fialho que mereceria mais atenção do que aquela que, neste momento, podemos aqui dispensar-lhe.

Ao mesmo tempo que condena a «sinfonia labial» (1992a: 204; V) em que frequentemente incorreu a poética simbolista, Fialho defende a articulação entre a emoção, a ideia e a expressão, a íntima afinidade que prende «o pensamento à tessitura escrita da expressão» (Fialho de Almeida, 1992c: 14): a consciência da textualidade que a escrita

nomeadamente no tratamento da cor e da luz, contribuindo assim para a divulgação deste movimento entre nós, facto assinalável se tivermos em conta que, de acordo com José Augusto-França, este movimento só se tornaria conhecido em Portugal com a primeira geração modernista. Cf. José Augusto-França (1990), *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand Editora. Fialho mostra-se, no entanto, crítico quanto ao «realismo» da representação impressionista.

¹⁰ Veja-se, a este respeito, o estudo pioneiro de José Carlos Seabra Pereira (1975), *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos/Universidade de Coimbra.

¹¹ O neologismo criado por Fialho apresenta uma forte carga irónica que deriva tanto da *representação fotográfica* da realidade, como da massificação associada à *indústria fotográfica*: a ruptura que a escrita fialhiana corporiza relativamente a uma estética da imitação torna-se deste modo explícita.

fialhiana evidencia torna-se assim indissociável da *objectivação* da emoção, tal como Pessoa a define no artigo «A nova poesia portuguesa», publicado na revista *A Águia*¹², em 1912 (um ano depois da morte de Fialho), afastando-se deste modo do subjectivismo ou lirismo românticos¹³.

A complexidade que Pessoa valoriza na nova poesia como forma de atingir a objectividade, de tornar a emoção *exterior*, des-subjectivada ou intelectualizada¹⁴, é igualmente visível na escrita de Fialho (considerado por muitos como um dos maiores «poetas»; da prosa portuguesa), e em particular no «poeta-paisagista» a quem se devem as inesquecíveis aguarelas verbais do Sado e do Tejo que encontramos em *Os Gatos*. A título de exemplo, atente-se brevemente nesta descrição da paisagem sadina:

Para exprimir a [visão] do rio, necessário se faz fluidar tintas d'estilo té um inverosímil lance de gradações incorpóreas, ter ligeirezas de tom capazes d'exprimir não sensações, mas sonhos de sensações, almas de cores, tão vaporosa imaterialidade se exala dessa marinha única de harmonia, embaladora d'idílio, a entredizer, num murmúrio de beijos, como o Hamlet: «dormir, talvez sonhar, talvez!...» (Fialho de Almeida, 1992^a: 18,V).

Os «sonhos de sensações», as «almas de cores», as «gradações quase incorpóreas (...) de tom», o «fluidar das tintas de estilo» (Fialho de Almeida, 1992^a: 18; V) através dos quais Fialho des-realiza a paisagem fluvial do Sado para dar lugar à *expressão* da paisagem interior, têm a ver com esta necessidade de objectivar, tornar *exterior*, impessoal ou *alheia*, a emoção, num processo que denota aqui uma curiosa correspondência com a pintura, e em particular, com a pintura impressionista. Note-se que o «fluidar das tintas» e as «gradações incorpóreas» de tom até à abstracção, ao mesmo que tempo que, para utilizar as palavras de Fialho, *despolarizam* a paisagem fluvial (confrontando-nos, no final do excerto, com uma marinha imaginária)

¹² Cf. Pessoa, Fernando (1980), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática.

¹³ Fialho recusa o vazio da retórica sentimental romântica que o panfletário ironicamente designa como «as caganifâncias líricas de ordem, bifurcadas nos adjectivos de toda a gente» (Fialho de Almeida, 1992f: 174).

¹⁴ Como o próprio Fialho torna explícito, a emoção diz respeito «simultaneamente ao meu coração e ao meu cérebro» (1992d: 41). A emocionalização de uma ideia e a intelectualização de uma emoção que a teorização de Pessoa destaca como característica da nova poesia portuguesa, parece-nos particularmente esclarecedora no que diz respeito à dimensão lírica da escrita fialhiana.

dissolvem igualmente as marcas do sujeito lírico dando lugar a uma paisagem onírica, abstracta, que é a expressão pictórico-verbal dos fantasmas que habitam o «eu sonhante» (nomeadamente, o fantasma literário de Hamlet). Enquanto reflexão metatextual sobre o estilo, a descrição da paisagem do Sado mostra-nos que a preocupação de Fialho não é a de representar a emoção ou a «impressão» subjectiva do real, mas a sua (trans)figuração em imagens, em matéria plástica/poética ou, em termos pessoais, a sua «visualização estética» (Pessoa, 1973: 154-155)¹⁵: despolarizada¹⁶, a paisagem imaginária torna-se, nas palavras de Bernardo Soares, «um modo interior do exterior»¹⁷.

De outro modo, «imaterializada», a paisagem torna-se um simples pretexto para a pintura verbal, um fluxo intérmimo de cores/tons/sensações, *expressão* de uma instabilidade de sentido (e de forma) que inscreve a escrita fialhiana na matriz mesma do modernismo (Diogo, 2005: 17-18).

A «ternura pela paisagem» (Pessoa, 1973: 330) que o criador dos heterónimos enaltece em Fialho – colocando-o, entre outros, ao lado de alguns dos maiores vultos da língua portuguesa como Camões, A. de Quental, António Nobre, Pascoaes ou Sá-Carneiro – tem certamente a ver com a complexidade desta «visão pictural» (Osório, 1957/1960: 300) e o fulgor verbal que emana destas paisagens.

Importa notar, como testemunho dessa «transferência de energia» a que fizemos referência no início deste artigo, a cumplicidade que, a este nível, se estabelece entre Fialho e Bernardo Soares, cumplicidade que leva o ajudante de guarda-livros a descrever um idêntico processo

¹⁵ J. do Prado Coelho e M.^a de Lurdes Belchior referem-se ambos ao exercício da «imaginação pictórica» ou «imaginação visual» (Coelho, 1977: 159;157) como um dos aspectos mais notáveis da *praxis* ficcional de Fialho que faz deste autor, «sem dúvida, um dos maiores prosadores picturais da língua portuguesa» (Belchior, s/d: 185). De modo idêntico, João de Castro Osório havia já sublinhado a «visão pictural», entendida como «o processo transformante de todas as sensações em imagens, logo ordenadas e mutuamente organizadas em conjuntos significativos» como «aquilo que fez de Fialho um tão grande Poeta-pintor» (Osório, 1957/1960: LVII, 300).

¹⁶ Fialho descreve o processo de des-realização ou estilização do real – para ele intrínseco ao processo de criação literária – em termos de *despolarização* do real. Tal como Fialho a descreve, a despolarização é, antes de mais, um fenómeno óptico que provoca uma alteração de perspectiva quase sempre associado a uma perturbação mental (loucura, alucinação, nevrose). Veja-se, a este respeito, o texto fundamental sobre a rosácea dos Jerónimos, incluído em *Vida Irónica*.

¹⁷ Note-se, a este respeito, que a leitura de Amiel é uma referência importante, quer para Fialho, quer para Pessoa.

de despolarização e visualização estética a propósito da paisagem do Cais do Sodré:

Esforço-me (...) para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu – e de alterar, mentindo – o momento belo e na mesma ordem de linha e beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas árvores e flores por outras, vastamente as mesmas diferentíssimamente; de ver outras cores de efeito idêntico no poente – e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior. (...) Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, evocar-me imagens visuais (...). O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora ambígua de aspecto/luz/olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos – curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço cetim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão. (Pessoa, 1990: 160).

Reveste-se, por isso, de um significado especial a admiração que o semi-heterónimo Bernardo Soares confessa igualmente ter pela escrita de Fialho, sobretudo se tivermos em conta, a complexa relação de proximidade/identidade do ajudante de guarda-livros com o seu progenitor:

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavravar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida. (Pessoa/B. Soares, 1991: 196).

O gosto de «palavravar», a valorização do estilo que a escrita fialhiana corporiza mostra-nos o escritor consciente das virtualidades expressivas da língua literária – consciência que há-de levar Bernardo Soares, na sequência do fragmento transcrito, à por demais citada, mas raramente compreendida, afirmação: «Minha pátria é a língua portuguesa»¹⁸. É significativamente pela mão do guarda-livros que

¹⁸ Veja-se, a este respeito, o esclarecedor artigo de Onésimo T. Almeida, «Sobre o sentido de ‘a minha pátria é a língua portuguesa’» (1987).

Fialho se afirma, e ao lado de Vieira, como um dos «mestres» da língua que constitui a identidade literária de Bernardo Soares.

O estilo fialhiano, que a crítica é unânime a enaltecer, revela-nos assim alguém que, rompendo com a estética da imitação realista-naturalista, transforma «as suas sensações visuais em fundos desgrenhados de paisagem interior» (Sardinha, 1917: 42): uma paisagem em que os objectos se dissolvem, o sujeito se estilhaça, mas de cujos destroços emerge o poder encantatório da palavra.

3. Fialho crítico de arte e escritor mostra-se, como fez questão de sublinhar Costa Pimpão, um «espírito admiravelmente antenado» (Fialho de Almeida, 1992^a: 9), atento e sensível à efervescência cultural e artística que agita o final de oitocentos. Fialho é um dos primeiros entre nós a ter consciência de viver um momento privilegiado na expressão de um fim de época, que simultaneamente se concebe como prenúncio do *novo*. Esse novo que, em 1916, na revista *Centauro* (que incluiria os catorze sonetos de *Passos da Cruz*, assinados por Fernando Pessoa), Luís de Montalvor proclamava na «Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência»: «Somos os descendentes do século de Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. (...) Só a beleza nos interessa». Vicente Guedes auto-apresentar-se-á igualmente como um herdeiro da Decadência, cujo «torpor de alma» se mostra apenas sensível ao estilo, à beleza corpórea das palavras:

Suponho que seja o que chamam um decadente, que haja em mim uma definição externa do meu espírito, essas lucilações tristes de uma estranheza postiça que incorporam em palavras inesperadas uma alma ansiosa e malabar (Pessoa, 1990: 90).

O impulso decorativo, a valorização do estilo e o desejo de estilização do real (que se transforma em Fialho numa autêntica obsessão estética que o leva, por exemplo, a conceber um projecto de renovação arquitectónica para Lisboa ou mesmo a participar numa campanha eugénica¹⁹), bem como o fascínio pelo oculto, pelo invisível ou indizível são marcas de um esteticismo decadentista que atravessa a escrita de Fialho – embora a ele se não reduza – e tem a sua matriz neste desejo de transcensão de uma realidade circundante considerada

¹⁹ Sobre as relações modernismo e eugenia, veja-se o contributo de Childs, Donald. J. (2001) *modernism & eugenics*, Cambridge: Cambridge University Press.

como absurda ou desoladoramente banal. Artistas, dirá Fialho, no ensaio «Boémios» (1892), são

todos os que põem ovos em landes estéreis (...) [e] não dão pelos atoleiros que pisam, nem pelos farrapos que vestem, pois a púrpura da imaginação lhes talha mantos, e a poesia dos sonhos lhes prende aos ombros asas flamíferas de condor (1992e: 41).

«Asas flamejantes» ou «manto purpúreo», em qualquer dos casos, a arte é já aqui concebida como uma efémera fulgurância que, ilusoriamente, vem iluminar (talvez devêssemos dizer, «dourar») uma vida (ou um escritório) demasiado monótona(o) e cinzenta(o): como aquele raio de sol, entrando, de repente no «escritório morto» que Bernardo Soares nos descreve. «A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos» (Pessoa, 1990: 242) – resumirá lapidarmente o ajudante de guarda-livros.

O desejo de estilização do real²⁰, a valorização do sonho²¹ e da imaginação enquanto instrumentos da despolarização do real, fazem assim de Fialho um dos mais antigos «moradores» da Rua dos Douradores onde um dia virá igualmente habitar (e trabalhar) Bernardo Soares. Para Fialho, como para Bernardo Soares (ou ainda Vicente Guedes), arte e vida opõem-se mutuamente, como os lados opostos da Rua dos Douradores:

se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da Vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. (Pessoa/B. Soares, 1991: 75).

A oposição entre os dois lados da rua, entre o quotidiano monótono e cinzento do guarda-livros e o sonho/desassossego do «autor» do *Livro*, será vivida, em termos dramáticos, no interior do próprio

²⁰ O desejo de estilização do real é tão acentuado em Fialho que este chega a ver na natureza uma cópia de uma xilogravura japonesa: as árvores sem folhas da paisagem hiemal parecem-lhe, no exotismo do traço, copiadas directamente de «um qualquer álbum japonês da escola de Shijo ou da *Mangua* de Hokusai» (1992b: 112).

²¹ Sobre o papel do sonho enquanto modelo de figuração no *Livro do Desassossego*, cf. Lopes, 1998.

Fialho (como de resto o será, de forma paroxística, o «drama em gente» vivido por Pessoa): a «dramática fissura esquizofrénica» entre «os dois Fialhos» (Aguiar e Silva, 1983: 413), entre o Fialho panfletário e o Fialho visionário, entre o jornalista descrente e o escritor «cuja tinta delirante» (Fialho de Almeida, 1992^a: 98; I) parece ter fascinado Fernando Pessoa «ele-mesmo»²².

Dessa cisão interna nos dá conta o testemunho emocionado do amigo Raul Brandão, que algumas vezes acompanhou Fialho nas suas deambulações nocturnas pela cidade de Lisboa:

Da sua existência oculta faz parte uma figura de dor, calcada e recalçada, sobre a qual outra se encarnaça com desespero. Talvez seja a verdadeira... (...) Dessa figura contraditória restam farrapos – mas que farrapos! Dessa luta suprema existem vestígios, que nunca encarei sem espanto... Vi-o algumas vezes ao amanhecer num 3.º andar no Arco da Bandeira, quando ele caía exausto sobre a banca da tortura, à luz dum candeeiro de petróleo, com um frasco de álcool ao lado e o cobertor enrodilhado aos pés. A máscara lívida estava de todo mudada. Era outro! Era outro! Surpreendi-o em noites, nos giros sem destino pela Graça, pela Penha, pelo Monte – quando o seu dedo apontava boqueirões de treva, tropéis de casaria, sítios ermos onde duas ou três oliveiras torcidas se ajuntavam para concertar um crime, ou, pior ainda, nas horas de amargo descabro, em que, dorido e sem frases, procurava fugir de si próprio para muito longe. Não queria então que ninguém o seguisse nas caminhadas que duravam até ao dia – ele e a dor, ele e a noite! (Brandão, 1998: 70).

A dilaceração interna entre o «eu» e a «máscara», entre o lúcido e o louco, é indissociável do processo de escrita de Fialho, uma escrita que, recorrendo ao grotesco, ao sonho, à loucura, e de um modo geral a tudo aquilo que se situa nas margens da razão, vem instaurar a dúvida e a incerteza, um desassossego interpretativo de que se não sai senão em pedaços: os «farrapos» de que fala Brandão, a escrita fragmentária que muitos lhe recriminaram, tem origem neste «esfacelo» interior que Fialho define como «nevrotico». Dividido entre escritório (do jornal) e o 3.º andar anónimo da «sua» «Rua dos Douradores», dividido interiormente entre o «eu» e o «outro», Fialho não encontrará (outra) saída para o labirinto dentro de si, senão aquela que o fio da

²² Cf., a este respeito, a carta endereçada a Adriano Dell Valle, datada de 1924, na qual Pessoa informa o amigo do envio de dois livros, sendo um deles *O País das Uvas* de Fialho de Almeida, «autor e obra consagrados», de que destaca os contos «Os Pobres», «prodigioso pelo estilo» e o «curioso». «Três Cadáveres». In: Pessoa (1996).

escrita lhe estende²³. Para Fialho, como mais tarde para Bernardo Soares, «mais vale escrever do que ousar viver» (Pessoa, 1991: 170) ou, dito de outra maneira, *escrever-se* é a única realidade.

Como argutamente viu Eduardo Lourenço (mesmo que sob a forma de dúvida), o *Livro do Desassossego* é «um texto suicida» na medida em que nele se cumpre o «suicídio» da «mitologia heteronímica», em que, «sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, [Pessoa] retir[a] toda a ficção às suas ficções» (Lourenço, 1985: 355; 353), revelando-as na sua crua «nulidade» de máscaras. Convém, no entanto, acrescentar que Fialho havia já, de algum modo, ensaiado esta peça, *vendo-se* também ele *exterior, outro*, assistindo impotente ao espectáculo do seu próprio «suicídio».

4. Com efeito, o texto «A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro», incluído no segundo volume de *Os Gatos*, publicado em 1890²⁴, descreve-nos um processo de *despolarização interior* que se revela, a vários títulos, curioso. O texto configura-se como a biografia de Manuel, escritor falhado e «obscuro», a quem uma nevrose galopante levará à loucura e à morte, deixando como «obra» um conjunto de fragmentos notáveis que serão salvos do anonimato graças à amizade e cumplicidade do «autor» da biografia.

O texto em questão altera e amplia significativamente o folhetim «Manuel», publicado no jornal *O Atlântico* em 23 de Março de 1884, onde era particularmente visível a marca do *style de décadence*²⁵ (Manuel é aí apresentado como um boémio decadente, cuja «anemia ideológica» e «asco de tudo» (1992a: 67; II) lhe paralisam a acção); essa marca surge menos evidente²⁶ no texto de «A Tragédia...»,

²³ Ou o suicídio, hipótese que continua, ainda hoje, a envolver a sua morte, intimamente conexonada com a proibição que, poucos dias antes, lhe havia sido feita de continuar a escrever no jornal e com a sua afirmação enquanto homem de letras.

²⁴ O texto em questão retoma, altera e amplia o folhetim «Manuel», publicado no jornal *O Atlântico* em 23 de Março de 1884.

²⁵ Curiosamente, Vicente Guedes, o primeiro «autor» do *Livro do Desassossego*, revela-se também ele mais próximo deste estilo, como o comprova, entre outros, o texto «Na Floresta do Alheamento», publicado na revista *A Águia*, em 1913.

²⁶ Se as marcas do esteticismo decadentista e simbolista são notórias na escrita de Fialho, aí incluindo o fascínio pela escrita de Poe, convém acrescentar que elas se cruzam, no caso de Fialho, com a novidade que o psicologismo de autores russos como Dostoievski (Fialho foi um dos primeiros escritores portugueses a descobrir no romancista o intérprete do «inquietante» da alma humana), e a escrita dramática de escritores nórdicos como Strindberg ou Ibsen vinham inaugurando. O pessimismo temperamental

ganhando aqui especial relevo a análise dos mecanismos psíquicos: de psicose inicial (enquanto conflito com a realidade exterior), a doença de Manuel cede lugar à nevrose, à deslocação dos conflitos para o interior do sujeito.

O processo de «fraccionamento mental» (1992^a: 56) subjacente à nevrose que Fialho nos descreve em «A Tragédia...» constitui assim, quer uma forma de despolarização do real, no sentido que atrás referimos, quer sobretudo uma forma de despolarização interior, de cisão ou fragmentação do «eu», um processo análogo àquilo que Fernando Pessoa haveria de chamar, embora com outro grau de complexidade, «despersonalização». Tal como o concebe Fialho, este processo de despolarização interior deixa entrever uma curiosa afinidade com aquela que Pessoa, na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, confessará estar na génese dos heterónimos:

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico ou um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação (Pessoa, 1980: 202).

A nevrose de Manuel consiste numa cisão profunda ao nível do psiquismo, indissociável da tensão ou sobreexcitação nervosa, da qual advém a sua genialidade de escritor: a nevrose manifesta-se na sua duplicidade mental, ou como nos diz o «autor» da biografia e narrador, na «coexistência de duas pessoas dentro da mesma». À medida que a doença progride, torna-se mais acentuada a duplicidade de Manuel e cada vez mais inevitável a sua morte:

eu bem sinto alguém que me faz guerra, uma guerra horrorosa, que me obriga a fugir-me, a desertar de mim mesmo, sem que esse alguém me largue um só instante (1992^a: 73, II).

Num dos fragmentos de diário encontrados na mala que lhe pertencera, é o próprio Manuel quem descreve nestes termos a sua duplicidade mental:

de Fialho levá-lo-á a conjugar de modo original estas tendências, acrescentando-lhes uma concepção trágica e profundamente descrente da existência que é uma das marcas mais salientes da sua escrita.

Passo os dias a examinar-me e a ouvir-me viver. (...) Tudo me cansa, tudo me aborrece. (...) Falam-me, e antes de responder começa a passar-se em mim uma série de fases contraditórias. Primeiro fico comovido, como se me tivessem roubado as palavras que ia dizer (...) Enfim, lá consigo articular a primeira palavra (...) quando de súbito, outro silêncio me corta a locução – e eu experimento então alguma coisa, como se por dentro das goelas alguém me tivesse preso a língua. (1992^a: 57; II).

A Manuel falta a capacidade de «simulação» ou «fingimento» de que fala Pessoa: a sua tragédia é a de querer resistir, de eliminar o «outro» que acabará, no entanto, por destruí-lo. Nas suas deambulações nocturnas pelas ruas de Lisboa, Manuel procura fugir-se de si, afugentar a «fantasmagoria interior» que o atormenta, silenciar as «larvas e visões» que fascinam o *outro*, o artista genial que nele habita. O drama de Manuel é assim, como notou Lucília Verdelho da Costa, «o desdobramento do escritor entre o que vê e que imagina, e o ‘outro’ que resiste (...) porque é necessário dizer não às visões interiores, a todos os apelos da imaginação, porque é necessário negar a própria loucura» (Costa, 2004: 55). Essa capacidade de «simulação» ou «fingimento» parece existir, contudo, no «autor» da biografia e narrador do «diário» da doença de Manuel, o que torna particularmente significativa a relação entre os dois, bem como em Fialho, que deste modo *se vê*, exterior. Sob a máscara de Manuel, Fialho despersonaliza-se, tenta *inventar-se outro*, assistindo como espectador à dramatização do seu próprio processo de escrita.

As notas que acompanham o texto de «A Tragédia...» e que, em certo sentido, funcionam como um texto prefacial, reforçam esta ideia de despersonalização que começava então a germinar em Fialho, ao mesmo tempo que vêm lançar alguma ambiguidade sobre a relação do «autor» da biografia – narrador anónimo e Manuel. Na nota que antecede a apresentação de Manuel, por exemplo, o «autor» da biografia esclarece que a sua misantropia moral o leva criar «projeções do meu próprio ser», «outras tantas modalidades do estranho animal que em mim se agita, de forma a me produzir a ilusão de que, vivendo entre eles, realmente eu não vivo senão comigo mesmo» (1992^a: 33).

Ao longo da narrativa de «A Tragédia...» são várias as marcas da cumplicidade que se estabelecem entre o «autor» da biografia e Manuel, o homem de génio obscuro: a dedicação que este «eu» anónimo demonstra pelo amigo ao longo da sua doença, vigiando-lhe constantemente os passos, velando-o nos períodos mais críticos, a loucura que progressivamente o atinge à medida que evolui a doença

de Manuel, a frequência dos teatros e a vocação literária comum, são sintomáticas desta relação especular entre o «eu» anónimo e Manuel. Mais significativo é ainda o facto de o «autor» da biografia se ter tornado no guarda-livros de Manuel: é ele quem salva da fúria destruidora do pai do amigo alguns esboços de obra «que lhe achámos no espólio», através dos quais emerge da obscuridade a escrita onírica²⁷, visionária, do homem de génio obscuro.

A afinidade com o *Livro do Desassossego* parece-nos, a vários títulos, notória, em particular com as páginas prefaciais que Pessoa escreveu para o *Livro* e que servem de apresentação a Vicente Guedes. Também aqui o «autor» do prefácio nos dá conta do modo como conheceu V. Guedes, da cumplicidade humana e estética²⁸ que entre eles se estabeleceu e dele fez o depositário de um *Livro* que não chegou a existir: «Agrada-me pensar que, (...) fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si – a publicação deste seu livro» (Pessoa, 1990: 65). Um livro que, como dirá o «autor» do prefácio, «é a biografia de alguém que nunca teve vida» (*idem*: 66), de quem pouco se sabe, a não ser que «suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre» (*idem*: 64).

As páginas prefaciais apresentam-nos Vicente Guedes, já desaparecido, como autor do *Livro*, diário de alguém para quem a «consciência de si foi uma arte»; do mesmo modo, as páginas da biografia/diário da doença de Manuel apresentam-nos o autor de um *Livro* ignorado como alguém para quem a consciência de si foi não apenas «arte», mas sobretudo drama em gente, tragédia de auto (e hetero) destruição. A coincidência da morte de Manuel com os festejos de Carnaval torna ainda mais inquietante a sua ambiguidade de máscara.

Manuel resistirá a *escrever-se*, a tornar-se, como Bernardo Soares, «uma figura de livro, uma vida lida» (Pessoa, 1991: 180), desistindo de procurar na escrita o derradeiro sentido da vida:

²⁷ Veja-se a descrição da noite de Alcácer, depois da derrota sebastiânica, onde a força expressiva das imagens e visões, a «estética do horror» que aí se afirma, a beleza das palavras «horríveis de expressão como Medusas», deixam completamente fascinado o anónimo depositário. A cumplicidade estética com o expressionismo fialhiano é aqui bem evidente.

²⁸ Vicente Guedes «elogia, elogia bastante» a revista *Orpheu* – afirma o «autor» do prefácio – «e eu pasmei deveras. Permitti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos de Orpheu soe ser para poucos» (Pessoa, 1990: 64).

Dizer! Saber dizer» saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios de digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido (idem, 136).

Daí a inevitabilidade da sua morte, a sua desumanização e «coisificação» grotesca: na resistência que opõe à emergência do «outro», Manuel compromete-se a sua própria vida, converte-se no seu próprio «assassino». Manuel recusa-se a morar na «Rua dos Douradores», nesse «terceiro» andar de um prédio anónimo, a cuja janela assomam as «meias visões macabras da alta nevrose» que perpassam na escrita de Fialho (1992a: 98).

Como Bernardo Soares, Fialho poderia certamente escrever:

Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou literatura uma borboleta que, poisando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza. (Pessoa, 1982: 119).

Mas essa página, ainda para mais ilustrada, a havia já escrito um «anónimo autor» de um ignorado livro do desassossego; esse mesmo autor que fizera do frontispício das *Toquades* de Gavarni, a imagem síntese da sua estética: «a Loucura voltando entre as mãos um crânio, por cujos buracos se evola um enxame de borboletas» (Fialho de Almeida, 1992^a: 65).

Quem sabe, talvez uma delas tenha vindo poisar na cabeça sonhadora de um guarda-livros...

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1983), «Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo», *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1987), «Sobre o sentido de ‘a minha pátria é a língua portuguesa’». In: *Colóquio/Letras*, 97.
- BARRADAS, António e SAAVEDRA, Alberto (ed.) (1917), *Fialho de Almeida – In Memoriam*, Porto: Tipografia da Renascença Portuguesa.
- BRANDÃO, Raul (1998), *Memórias* (edição de J. C. Seabra Pereira), vol. I, Lisboa: Relógio d'Água.

- BELCHIOR, M.^a de Lurdes (s/d), «Da Estética de Fialho». In: *Estrada Larga*, antologia do suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol. 3, Porto: Porto Editora.
- CHILDS, Donald J. (2001), *modernism & eugenics (Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*, Cambridge: Cambridge University Press.
- COELHO, Jacinto do Prado (1977), *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugália.
- COSTA, Lucília Verdelho da (2004), «Pensamento estético de Fialho». In: *Latitudes*, Cahiers Lusophones, n.º 21.
- DIOGO, Américo A. Lindeza (2005), *Os Meus Pessoas*, Publicações Pena Perfeita.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992a), *Os Gatos (Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa)*, vol. I-VI, Lisboa: Clássica Editora.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992b), *Vida Irónica*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992c), *À Esquina*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992d), *Pasquinadas (Jornal de um Vagabundo)*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992e), *Figuras de Destaque*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992f: 174), *Barbear, Pentear*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1988), «Des-figurações» (Sobre o *Livro do Desassossego*). In: (1988) *Colóquio/Letras*, n.º 102.
- LOURENÇO, Eduardo (1985), «O *Livro do Desassossego*, texto suicida». In: *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Nashville, 31 de Março/2 de Abril, 1983, Porto: Ed. do Centro de Estudos Pessoaanos. Publicado posteriormente com o título «O *Livro do Desassossego*, texto suicida?» in: LOURENÇO, Eduardo (1986).
- LOURENÇO, Eduardo (1986), *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NUNES, Maria Leonor (2006), «Realismo Esplêndido/Entrevista a Teresa Sobral Cunha». In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVI, n.º 925, 15 a 28 de Março.
- OSÓRIO, João de Castro (1957/1960), «Documentos de um arquivo literário. Quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida», Separata de *Ocidente*, vols. LII-LVIII.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2003), «Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século». In: *História da Literatura Portuguesa – Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6, Lisboa: Alfa.
- PESSOA, Fernando (1982), *Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares, vol. I e II, (recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha), Lisboa: Ática.

- PESSOA, Fernando (1990), *Livro do Desassossego*, por Vicente Guedes e Bernardo Soares, vol. I; (1991), *Livro do Desassossego*, (fixação do texto, organização e notas de Teresa Sobral Cunha), vol. II Lisboa: Presença.
- PESSOA, Fernando (2005), *Livro do Desassossego*, composto por Bernardo Soares, (organização de Richard Zenith), 5.^a edição, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (s/d), *Páginas Íntimas de Auto-interpretação* (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1980), *Textos de crítica e de intervenção*, Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1973), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária* (textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho), Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1996), *Correspondência Inédita* (org. e notas de Manuela Parreira da Silva; prefácio de Teresa Rita Lopes), Lisboa: Livros Horizonte.
- SARDINHA, António (1924), «Fialho de Almeida». In: BARRADAS E SAAVEDRA (ed.) (1917).
- SCHOLES, Robert (1991), *Protocolos de Leitura*, Lisboa: Edições 70.
- VERDE, Cesário (2006), *Cânticos do Realismo e outros Poemas/32 Cartas* (org. de Teresa Sobral Cunha), Lisboa: Relógio d'Água.

RÉSUMÉ

Séminaire de Recherche

Traduire le *Livro do Desassossego* de F. Pessoa

En juin 2005 le CEHUM (Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho) organisa une journée d'études consacrée à la traduction du *Livro do Desassossego*. Le but des organisateurs était de rassembler traducteurs et chercheurs dans une réflexion sur les enjeux de la traduction d'une œuvre qui, selon les propos de Maria Alzira Seixo, « inclut toutes ou presque toutes les questions que se posent les études littéraires ». La journée se déroula en deux séances, la première constituée par les réflexions et témoignages de traducteurs du *Livro do Desassossego* – les auteurs de la version anglaise, Richard Zenith, de la version française, Françoise Laye et de l'édition castillane, Perfecto Cuadrado – et la deuxième par des lectures et des interrogations de l'œuvre du point de vue de la traduction, présentées par des chercheurs d'universités portugaises – dont Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Christine Zurbach et Frederico Lourenço – et suivies de discussions avec l'ensemble des participants au séminaire.

Les textes inclus dans ce dossier de *Diacrítica* incluent les interventions de Richard Zenith, Françoise Laye, Maria Alzira Seixo et Christine Zurbach, ainsi que des essais par Inês Oseki-Depré, auteur elle aussi d'une version française du *Livro do Desassossego*, Rita Patrício et Isabel Cristina Mateus, membres du CEHUM. Les deux derniers textes interrogent l'œuvre de Pessoa en général, soit en rapprochant les interrogations esthétiques de Fernando Pessoa d'autres poètes, comme Cesário Verde et Fialho de Almeida (Isabel Cristina Mateus), soit en cherchant à cerner la pensée de Pessoa sur la traduction à partir d'écrits épars sur la création poétique et l'activité de traduction – ces

écrits ébauchent une identité de démarche entre la « nature » de la poésie et celle de la traduction (Rita Patrício).

Tous les autres textes du dossier traitent plus spécifiquement de problèmes liés à la traduction du *Livro do Desassossego*. Maria Alzira Seixo part de la conception de la traduction comme communication pour interroger d'une part les limites de la traduction, l'image du texte de départ après intervention du traducteur, ou le rôle essentiel de la syntaxe dans le passage du poétique d'une langue à l'autre et d'autre part, les enjeux de la traduction dans l'enseignement, notamment dans la lecture du texte poétique. En ce sens, le *Livro do Desassossego* apparaît comme le lieu de toutes les interrogations concernant la communication poétique et la réflexion sur la traduction.

L'ensemble des textes présentés ici, ainsi que les contributions diverses au cours de cette journée d'études placent la problématique de la traduction au centre de la réception du *Livro do Desassossego*. En tant qu'ouvrage posthume et inachevé, ce texte n'existe que fragmenté et « en deuxième main », puisque toute lecture dépend des choix et conditionnements des éditeurs qui sont aussi, presque toujours, des chercheurs et parfois traducteurs. Pour les traducteurs, il existe, donc, autant de « textes de départ » que d'éditions originales. L'existence d'un texte de départ problématique oblige les traducteurs à « prendre position » par rapport au « texte original » et rend conscients et parfois explicites leurs lectures et leurs choix de traduction, comme on peut lire dans les témoignages de Richard Zenith, Françoise Laye et Inês Oseki-Deprés.

Les difficultés signalées par les traducteurs sont liées à cette instabilité et ambiguïté de départ, mais aussi, très concrètement, à des questions d'utilisation « détournée » de la langue dans l'original, surtout au niveau de la syntaxe, ou de l'utilisation de néologismes, qui sont des lieux sensibles de définition de critères de lecture et de définition de stratégies de traduction.

L'expérience de traduction de ce livre rend visible le caractère historique, voire changeant, de toute traduction, et son étroite dépendance des contextes culturels, éditoriaux, esthétiques et linguistiques. Elle implique profondément, en outre, la personne du traducteur elle-même, l'obligeant à interroger profondément sa propre langue et à assumer clairement ses critères de lecture et ses rapports avec le public du système d'arrivée.

L'instabilité de la réception et de la traduction de ce livre sont visibles dans la diversité de retraductions, parfois d'un même traduc-

teur, pouvant toucher même le titre de l'œuvre (*Book of Disquietude/Book of Disquiet; Le Livre de l'Intranquillité/Livre de l'Inquiétude*). Cependant, malgré toutes les différences d'approche entre ces traductions, tous les traducteurs assument une position de « fidélité » à l'œuvre originale, cherchant à « rendre service » à l'œuvre de Pessoa comme aux lecteurs des cultures de réception au niveau de la transmission « d'une poétique ».

ANEXO

Bibliografia

Tentativa de inventário das principais Edições e Traduções do *Livro do Desassossego*

Edições portuguesas:

- 1982 – *Livro do desassossego por Bernardo Soares / Fernando Pessoa*; recolha e transc. dos textos Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha; pref. e org. Jacinto do Prado Coelho. – Lisboa, Ática, imp. 1982 - XLVII, 321 pp.
- 1986 – *Livro do desassossego de Bernardo Soares* / apres. crítica, sel. e sugestões para análise literária de Maria Alzira Seixo; apêndice bibliogr. de José Blanco. - Lisboa: Editorial Comunicação (Colecção Textos Literários).
- 1986-1987 – *Livro do desassossego* / por Bernardo Soares; introd. e nova org. de textos de António Quadros. - Mem Martins: Europa América- 2 vol. - 1.^a parte: 318 p. - 2.^a parte: 115 pp.
- 1990-1991 – *Livro do desassossego por Vicente Guedes [e] Bernardo Soares / Fernando Pessoa*; org. e notas Teresa Sobral Cunha - Lisboa: Presença, 1990-1991. - 2 vol. 1.^o vol.: 270 p. - 2.^o vol.: 275 pp.
- 1998 – *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa / Fernando Pessoa*; ed. Richard Zenith. - 1.^a ed. - Lisboa: Assírio & Alvim. - 534 pp.; 24 cm.
- 2001 – *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa / Fernando Pessoa*; ed. Richard Zenith. - 3.^a ed. - Lisboa: Assírio & Alvim.

Traduções:

Alemão

1992 – *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares / Fernando Pessoa*. Aus dem Portug. übers. und mit einem Nachw. vers. von Georg Rudolf Lind, Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl.

2003 – *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares* Trad.: Inés Koebel. Zürich: Ammann Verlag.

Búlgaro

1997 – *Livro do desassossego**. Trad.: Darinka Kirtcheva. Sofia: Kibea Publishing Company, (* Título em alfabeto não-latino).

Castelhano

1984 – *Libro del desasosiego*, trad. Angel Crespo, Barcelona: Seix-Barral, 1984.

2002 – *Libro del desasosiego*. Trad.: Perfecto E. Cuadrado Fernández. Barcelona: Editorial Acanalado.

Catalão

2002 – *Llibre del desassossec*. Trad.: Gabriel de La S. T. Sampol, Nicolau Dols. Barcelona: Quaderns Crema.

Checo

1995 – *Knihá neklidu: druhá*. Trad.: Pavla Lidmilová. Praha: Cesky Spisovatel.

Croata

2001 – *Knjiga Nemira*. Trad.: Tatjana Tarbuk. [s.l]: Konzor.

Dinamarquês

1997 – *Rastløshendens bog*. Trad.: Mone Hvass, Ingemai Larsen. Copenhagen: Brøndums Forlag.

Finlandês

1999 – *Levottomuuden kirja*. Trad.: Sanna Pernu. Helsínquia: Andalusialainen Koira.

Francês

1987 – *Livre de l'Inquiétude*, de Fernando Pessoa, (choix, montage et présentation), trad. Inês Oseki-Depré, Editions Unes, Le Muy, (60 pp).

1988 – *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, t. 1 ; trad. Françoise Laye, Paris, Bourgois, 277 pp.

1992 – *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, t. 2; trad. Françoise Laye, Paris, Bourgois, 292 pp.

1999 – *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares (Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de nombreux inédits)*; trad. Françoise Laye, Paris, Bourgois, 575 pp.

Húngaro

1989 – *Bernardo Soares. A kétségek könyve. Részletek (Livro do desassossego)* Budapest: Kráter Kiadó.

Inglês

1991 – *The book of disquietude by Bernardo Soares, assistant bookkeeper in the city of Lisbon*, transl. Richard Zenith, Manchester, Carcanet Press Limited, 323 pp.

1991 – *The Book of Disquiet by Fernando Pessoa*, transl. Margaret Jull Costa, Serpent's Tail.

1991 – *The Book of Disquiet*, transl. Alfred Mac Adam, Pantheon Books.

1991 – *The Book of Disquiet*, transl. Iain Watson, Quartet Books.

2001 – *The book of disquiet*, edited and translated by Richard Zenith, Penguin Books, 509 pp.

Italiano

1993 – *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*. Trad.: António Tabucchi, Maria José de Lancastre. 12.^a edição, Milano: Feltrinelli.

Japonês

2000 – *Nao Sawada** [s.l.]: Shichosha. (* Título em alfabeto não-latino).

Neerlandês

1995 – *Het boek der rusteloosheid door Bernardo Soares* Trad.: Harrie Lemmens. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Norueguês

1997 – *Uroens bok*. Trad.: Christian Rugstad. Oslo: Solum Forlag.

Polaco

1995 – *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Trad.: Janina Z. Klawe. Varsóvia: Czytelnik.

Romeno

2000 – *Cartea nelinistirii*. Trad.: Dinu Flamand. Bucarest: Fundatiei Culturale Romane.

OUTROS ENSAIOS

Em torno do Novo Historicismo

AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA DIOGO
e FERNANDO COIMBRA
(Universidade do Minho)

I – Um pouco como um verbete

1. O Novo Historicismo nasceu na academia americana, entre fins de 70 e começos de 80. Disseram-no californiano alguns detractores, querendo derrogar uma situação em que a pretensão revolucionária ou simplesmente subversiva confinaria com a maior das auto-complacências e mesmo com o cinismo, por isso que academicamente garantida pelas condições de existência «utópica» do *campus*. Eu diria que não pode não aceitar-se no liberalismo dos outros. De facto, estará presente no movimento o espírito de um lugar como a Berkeley ainda na ressaca da revolta estudantil. Assim o diz Stephen Greenblatt, o fundador do movimento.

Tendo-se graduado na Yale dos anos 60, em tempos ainda do domínio quase absoluto do *New Criticism* nos estudos literários, Greenblatt trabalharia em seguida em Inglaterra com Raymond Williams, um dos mais importantes críticos marxistas do nosso tempo; e depois viriam o regresso e a migração para Berkeley.

Em geral, faz-se coincidir o acto de nascimento do *New Historicism* com um número especial da revista *Genre*, de que Greenblatt foi o editor. O movimento teria o seu instante de refundação sobretudo em *Shakespearean Negotiations* (1988) e «Towards a Poetics of Culture» do mesmo autor (1989).

Fundações e refundações não obstante, a situação do novo historicismo é algo confusa. Se por um lado assistimos a uma consolidação das práticas (detectável tanto na qualidade invulgar da revista

Representations, órgão «oficial» do movimento, como na extensão dos procedimentos novi-historicistas ao estudo de praticamente todas as épocas «literárias»), cresce por outro lado um dissenso histórico e metodológico, interna e externamente perceptível. Assim H. Aram Veese (1989) tem o movimento por bem fundado, enquanto Suzanne Gearhart lhe põe em perspectiva a ausência de reflexão metodológica e teórica (1997). Assim, o co-fundador Montrose foi manifestando um certo desconforto quanto à (in)definição da matriz teórica e metodológica do movimento, enquanto que na obra de Greenblatt, e não sem equívocos, se pode detectar a sombra paradoxal de um determinismo global (um organicismo de teor historicista), graças porventura às importações de certos aspectos da antropologia cultural e à pervasividade do «poder», como algum Foucault o concebe – juntamente com outras formas de «circulação», entre as quais os «textos».

Aqui a anedota, não porque também eu esteja a fazer novamente história, mas tão-só a bem da amenidade deste verbete. Um dos mais convincentes *new historicists* é Walter Benn Michaels. O do *Contra a Teoria*.

2. Dedicado ao Renascimento (campo de estudos privilegiado do novo historicismo, sobretudo nos inícios), aquele número de *Genre* – as palavras são de Greenblatt – teria como novidade a consideração dos textos literários dos séculos dezasseis e dezassete no conjunto das práticas discursivas da cultura inglesa de então. Assumindo-se que tais textos não tinham sentido em si, senão que o teriam nas ligações estabelecidas com as crenças, com as práticas, e no interior das instituições da «cultura» renascentista, o movimento então nascente avançava perspectivas de estudo, que, por menos orgânicas, punham em questão os pressupostos historicistas:

- crenças e práticas de uma mesma época podem ser contraditórias, não só em função das diferentes instituições que as promovem, mas no interior das mesmas instituições,
- e autores e discursos manifestam atitudes ambivalentes face à autoridade, mostrando-se o sentido semântico-pragmático dos textos indecível no que diz respeito aos valores do conformismo e da heterodoxia (cf. 1982). Esta posição interessa particularmente por um certo impensado, ainda hoje não demovido dos estudos literários, que tende a deduzir da autotelicidade literária o carácter subversivo e necessariamente *oposicionista* dos textos literários.

Na confluência destas duas recusas (formalismo e historicismo), o *new historicism* vai nomeando de outro modo a matéria dos textos literários, a qual confronta, não propriamente com um método ou com uma teoria, mas com um conjunto de posições críticas mais ou menos directamente saído dos problemas que – à medida que iria recusando a validade fundacional de posições estruturalistas e *lato sensu* realistas – a Teoria, ou, mais simplesmente, o pós-estruturalismo, nos foi circunscurendo. Entenda-se por Teoria o capital cultural-profissional dominante nos Departamentos de Inglês (e não só): não se trata já de Teoria da Literatura, mas de Adorno, Benjamin, Blanchot, Bourdieu, Derrida, de Man, Eagleton, Foucault, Jameson, Lyotard, etc.

O efeito prático é sobremodo interessante porque não corresponde em absoluto a perspectivas interdisciplinares mas a um processo de «circulação» entre disciplinas – ou antes, entre aquelas ressalvas críticas operadas pela Teoria sobre um certo número de problemáticas fundacionais. Cumulativamente, os novi-historicistas circulam na prática entre épocas diferentes e entre diferentes textos e contextos, ao mesmo tempo que (reflexão teórica típica) consideram a ‘circulação’ como uma das características fundamentais do objecto ‘textualidade’ (e diga-se, já agora, também do ‘poder’).

Assim começam as mudanças de nomeação: os textos literários serão os chamados textos literários, e os textos dos historiadores as chamadas histórias. O todo resulta unificado sob a figura inespecífica da textualidade, ou retoricamente abrangido pelo quiasmo, figura que é decididamente da predilecção especial dos escritos novi-historicistas: desde logo, o inaugural *The Forms of Power and the Power of Forms* (Greenblatt) ou, o mais abrangente, *the historicity of texts and the textuality of history* (Montrose). O que o tropo adianta é aquilo que, ao mesmo tempo, o *new historicism* evitaria como questionamento: os tipos de reciprocidade específica (e o seu peso e pertinência) entre o que se passa no âmbito «literário» e o que ocorre no âmbito «histórico». O que não ocorre ao especialista, acode ao leigo com alguma facilidade: o literário não pode não ser histórico, mas este pode muito bem não ser *todo* aquele. Para que esse quiasmo *exista*, têm ambos de pesar o mesmo em seu prato da balança. Serão, portanto, «texto». Cite-se Montrose, um dos *new historicists* da primeira hora:

A orientação pós-estruturalista para a história, que presentemente emerge nos estudos literários, pode ser quiasmaticamente caracterizada como uma preocupação recíproca com a historicidade dos textos e com a textualidade da história. Pela historicidade dos textos, pretendo

sugerir a especificidade cultural, o enraizamento social de todos os modos de escrita – não somente dos textos estudados pelos críticos, mas também os textos nos quais os estudamos. Pela textualidade da história, pretendo em primeiro lugar sugerir que não temos acesso a um passado pleno e autêntico, a uma existência material vivida, não mediada pelos vestígios textuais da sociedade em questão (...); e em segundo lugar que esses vestígios se acham também eles sujeitos a mediações textuais subsequentes quando são construídos como «documentos» sobre os quais os historiadores fundam os seus próprios textos, chamados «histórias» (Montrose, 1989: 20).

Esta amostra, teórica e hermenêuticamente correcta (e inegavelmente *sensibilizada* pela necessidade reflexiva que obriga as ciências humanas), parece antes de mais significativa do escamoteamento da questão da reciprocidade entre os dois campos de estudo:

- a vigília mental do novi-historicista, estimulada pelo agulhão teórico que proscreve os ingênuos e os boçais,
- desaparece de facto na figura comum da textualidade que garantiria *pro forma* o estudo conjunto dos «textos» e da «história».

O confinamento da reciprocidade à «mente» do crítico deixa porventura perceber que entre o contexto histórico de um lado e o texto literário do outro há «uma conexão de puro nada» (Liu, 1989: 743). O quiasmo seria assim de facto a figura de uma analogia posta a caminhar em marchas forçadas das semelhanças percebidas entre texto e contexto até a um estado final de «simpatia»: «uma acção quase mágica de assemelhamento» entre os dois (id.: 744) – de resto, e a crer em Foucault, muito renascimental (cf. *As Palavras e as Coisas*). Sobre-tudo, o cruzamento parece um paralelismo, e meramente traçado por conveniência de método: um lado e outro lado são da mesma massa (textualidade), sem diferença, descontinuidade ou lacuna, e também sem os avessos, os triunfos e os revezes de alguma forma de «reflexão».

Revelador e sucintamente dialéctico (lembre-se Marx, que foi seu exímio praticante), o quiasmo funciona aqui sobretudo como um equilibrador formal (igual pertinência dos termos e uma como que igual «extensão»: um *todo pelo todo*); parece efectuar ou *demonstrar* a (semi-)noção greenblattiana de «economia mimética». Em infinitamente mais veloz, pois tem algo do *mot d'esprit*, seria a circulação sobre a qual inscreve; e se acompanha bem a reflexão novi-historicista em que um complexo teoria-e-método parece vir na sequência das práticas discursivas ora como *by products* ora em maneira de infe-

rência (nunca tematizáveis por inteiro em programas, protestos e prólogos), opera todavia sobre um desequilíbrio e uma dissemelhança iniciais, ignorando as autonomias específicas do «literário» e a existência de realidades históricas autónomas (Thomas, 1991: 184). O «literário» não é teoricamente reconstruído em função da sua autonomia, ou seja, das suas especificidades sociais e históricas. É textos interpenetrados com textos numa textualidade geral. O quiasmo novi-historicista cose e cerra com uma cruz (*retórica*) fronteiras, descontinuidades, lacunas, diversidades de textualidades e protocolos, e diferenças específicas de instituições e institutos.

Em qualquer caso, esta retórica corresponde bem a uma prática crítica que começa por aceitar-se sem método e sem programa teórico, unificada apenas por preocupação e *caveat* de teoria-e-método:

- reconhecimento da ligação necessária entre os textos e os contextos culturais da sua produção, em paralelo com a recusa da autonomia estética dos primeiros e das relações de expressividade especular entre eles e os segundos, já não organicamente abençoados por coisas como o *Zeitgeist*, a visão do mundo, a ideologia de época ou de classe,
- recusa tanto do determinismo como das posições humanistas que atribuem ao autor uma subjectividade autónoma e funcional,
- consideração do potencial político dos textos literários,
- incorporação de Teoria, e antes de mais de tudo quanto nela favorece a noção de que a experiência é de feição discursiva, desde sempre situada em sistemas de significação pré-existentes a nenhum dos quais deve reconhecer-se um carácter de necessidade, por isso que cada um situa e modela, e permite modelar e situar, o real de uma forma diferente de todos os outros,
- e, mais especificamente ainda, incorporação progressiva de posições e objectos foucauldianos (as disciplinas, o poder-saber, a identidade, o corpo, etc.), sem esquecer a técnica (?) da «descrição densa» muito utilizada por Greenblatt, que foi pedida de empréstimo à antropologia de Geertz (Montrose, 1989, 1993 e Greenblatt, 1980).

Assim, alguns aderentes do movimento (para continentais, com certa tocante candura) não só nele encontraram uma legitimação para o estudo e compreensão de textos literários canónicos através do uso de textos não-literários (e, nestes, os de natureza política, habitualmente mais sujeitos a proscrição), como também nele acabam por des-

cobrir as virtudes de uma misarquia textual generalizada: a nenhum texto será concedida precedência sobre outros textos, e os eventos históricos assumem o referido cariz textual que permitiria a sua «leitura» (cf. Kinney, 1993). Este tom algo encomiástico – o novo historicismo é libertador – não representará o pagamento de uma dívida de gratidão? E o que se agradece não será, pelo alargamento do cânone e do campo de estudos fora do cânone, uma nova *land of oportunities* de trabalho e de emprego (que entretanto foi de novo encolhendo, qual *peau de chagrin*)?

Como se disse, o *New Historicism* teve a sua refundação em *Shakespearean Negotiations* (1988) e «Towards a Poetics of Culture» (1989). É justamente quando os objectos e os procedimentos foucauldianos são contrabalançados pela presença da antropologia cultural. Com tudo isto mantém-se o problema que, em 1992, o próprio Montrose reconhece como tal: o da ausência de um princípio de organização que determine as relações supostas na hipótese sobre que o *new historicism*, em tempos já da sua transformação numa poética da cultura, assentaria – a saber, e com exagero no resumo, que todos os aspectos de uma sociedade se encontram ligados entre si. Montrose, já não considerando como bastante a definição do movimento pela comunalidade de preocupações, e aceitando que nele se denota a incapacidade frequente de teorizar com rigor tanto o seu método como o seu modelo de cultura, recusa de algum modo a sua transformação em poética cultural. Assim, é precisamente quando o movimento mais se teoriza que nele se reconhece a necessidade e a falência da teorização; e, assim, o novo historicismo é também agora o *chamado* novo historicismo (a designação surge entre aspas):

Procedendo na base de noções tácitas e talvez inconsistentes no que à dinâmica cultural diz respeito, os estudos «novo historicistas» parecem implicar por vezes que os objectos em análise se acham simplesmente ligados por um princípio de contingência cultural ou que o são a bel prazer do crítico («conexão arbitrária»); ou, pelo contrário, que esses objectos mantêm entre si uma relação necessária baseada num princípio de determinismo cultural (Montrose, 1993: 36).

Mas, em Grenblatt, a comparação de textos a arbítrio deixaria de o ser na medida em que, sendo a cultura o *medium* de uma semiótica, os textos passariam a ser causalmente expressivos de um código cultural gerador e restritivo: formas ligadas organicamente entre si, manifestar-se-iam numa estrutura de superfície que seria um verda-

deiro sistema tropológico (Greenblatt, 1988 e Montrose, 1993) – responsável, de resto, pela própria possibilidade de uma «descrição densa», a qual, ao dar conta de uma dada prática nos seus mínimos detalhes, manifestaria necessariamente o *ethos* da cultura a que pertence.

O que fica de fora é um tanto a história, mas seria, sobretudo, a noção de uma política da cultura, que assim perde obrigatoriamente precedência para a de uma poética da cultura: nestes termos, esta não pode não subsumir aquela na sua esfera perfeita onde toda a gente é unânime (cf. Montrose, id.: 36).

Na verdade, o que Montrose nos mostra neste *new historicism* de segunda fase é uma convergência assinalável com os princípios do historicismo – convergência, aliás, que, pelo recurso à antropologia da cultura, tão sua congénia, seria razoavelmente previsível. Uma poética da cultura deveria necessariamente obedecer aos seguintes princípios antropológico-historicistas:

- a cultura são culturas,
- a cultura é colectiva, expressiva, intransplantável, configura-se em «padrões»

e acarretaria no plano epistemológico, não menos necessariamente, as seguintes consequências que tendem a identificar cultura e *doxa*:

- o abandono de posições valorativas e universalistas,
- a afirmação de um pluralismo neutral e a tácita circunscrição da cultura pelo modelo «tribal»: a cultura é comportamento uniforme, a uniformidade cultural é um padrão holístico, consistente e, no contraste com outras formações «tribais», incomensurável (cf. Merquior, 1979: 43 e ss).

3. Do contacto com Williams decorreu decerto para Greenblatt a primeira percepção das fissuras ou dos estigmas no universo da «ciência normal» dominada pelo paradigma novi-crítico. De facto, a própria designação *new historicism* não serve apenas à arregimentação de investigadores em oposição a um *old historicism*; polemiza também com aquilo que a designação *new criticism* significa. A primeira, construída sobre uma analogia com a última, e ao substituir criticismo por historicismo, reivindica a sua diferença característica no campo dos estudos literários. Uma definição de texto, como a de Arthur F. Kinney, torna-se então muito representativa:

a) nenhum documento (nenhum texto) é abstrato, separado do tempo e do lugar onde foi produzido, b) qualquer autor tem uma intenção e nenhum texto é inocente, c) qualquer documento tem múltiplos leitores potenciais (seja ele lido, visto ou escutado), d) nenhum documento literário, no sentido estrito do termo, é uni-dimensional (Kinney, 1993: 37).

O *New Historicism* corresponderia assim a um conjunto de posições no interior dos estudos literários unificadas (na medida em que é possível unificá-las) por um certo tipo de recurso à História como princípio de explicação e de problematização dos textos literários.

Ora, tudo isto é algo que por inteiro caberia no domínio dessas falácias referenciais que o paradigma novi-crítico repudiou como condição necessária para a sua emergência e definição. Grosso modo, para o *new criticism* são ilegítimas, nos domínios da descrição e da explicação, todas as utilizações de material extrínseco aos textos literários entendidos como ícones verbais, i.e., como objectos autotélicos, autobastantes, confinados a subtis operações de significação interna ou intrínseca, marcadas pela polissemia e pela ambiguidade. Greenblatt justamente não reconhece que a distinção entre a produção artística e quaisquer outras formas de produção social (os contextos) seja intrínseca aos textos; antes que é sem cessar feita e desfeita por autores e leitores (cf. 1982).

Pelo través desta indistinção, a natureza e o comportamento dos textos são baptizados por um conjunto de metáforas de matriz económica: negociação, circulação, etc. E o *new historicism* (mas não só) acabará mesmo por pôr em causa se não a distinção entre texto e contexto, pelo menos o seu relacionamento tradicional: o texto artístico doravante já não é o que, por natureza (estética, digamos), se emancipa absolutamente do contexto.

Em conformidade, e previsivelmente, Montrose, num original de 1992, contestará as teorias que afirmam a natureza extra-discursiva do segundo, que seria antes de considerar como um conjunto de relações intertextuais e discursivas (cf. Montrose, 1993).

Deste modo, o contexto – ou melhor, a discursividade – surge como o lugar de emergência de textos e leitores; e tanto os primeiros como os segundos, a título de relações intertextuais e discursivas, não podem não tornar-se «contexto» por seu turno.

Ora, não se vê muito bem – e insisto no tópico – como se pode escapar àquilo que, neste mesmo texto «maduro», Montrose critica, tanto em Greenblatt como numa poética da cultura: a orientação dos textos para a intertextualidade e da intertextualidade para a «sincro-

nia» (cf. id.: 36). Em suma, parece detectar-se aqui uma debilidade de historização. Nesta perspectiva, apenas o objecto seria histórico, e *honoris causa*, pois, na realidade, será antes uma coisa que se sabe ser de Quinhentos ou Seiscentos. Felizmente, as práticas de leitura, frequentemente estimáveis, saem para fora do compasso teórico.

Neste ponto, interessa saber que algumas impressivas objecções ao movimento insistem na sua filiação novicrítica de facto: não tendo a ver com nenhuma espécie de historicismo, seria antes uma forma de *close reading* aplicada à comparação arbitrária de textos, (Hume, 1992) ou seria um formalismo *bricoleur*, em que polissemia e ambiguidade deixaram de ser os modos de funcionamento intrínseco do texto literário para passarem «a figurar as operações da história» (Liu, 1988).

Nestas condições, observa Alan Liu (e não longe do Bloom que integra essas posições nas «escolas do ressentimento»), o *new historicism* denotaria por sintoma o embaraço histórico do intelectual pós-moderno, demasiado consciente de si. Céptico quanto à possibilidade de conhecer o mundo e o outro (ou, mais, de aí intervir), encontrou no *medium* dos estudos «históricos» a oportunidade de se retratar na pose ansiosa de quem os busca; e, a bem da verosimilhança da atitude, far-nos-ia menção de sair da *well wrought urn* do texto literário. De modo idêntico, a sua insistência no poder e na autoridade – problemática notoriamente foucauldiana – confessa-nos, na mesma forma do embaraço, uma efectiva ausência de poder e de autoridade do intelectual academizado (Liu, id.).

Já Hayden White pôde apreciar o conjunto e decretar-lhe a falência teórica de facto, aferindo-o por aquela mesma Teoria que o movimento privilegiou. O novo historicismo seria pré-teórico (ou seja, situar-se-ia aquém do pós-estruturalismo), por isso que denotaria a presença de três ilusões, a meu ver qualquer delas dependente de princípios historicistas, por isso que são postulados de organicidade, acompanhados por vezes de um «grau de correcção»:

- ilusão genética (ou seja, interpretação do texto à luz do seu contexto histórico),
- ilusão referencial (porque, ignorando da lição derridiana, se começa pela distinção texto-contexto),
- ilusão textualista (segundo a qual a história é um texto, o social é uma função da cultura que não menos será um texto, e a relação entre aquela e a literatura é de cariz intertextual) (White, 1989).

White assaca ao *new historicism* precisamente a ingenuidade epistemológica de que ele se crê emancipado. Mas faltou-lhe observar que todas aquelas miragens são combatidas, ou, pelo menos, denegadas. Porque o *new historicism*, tomado no seu conjunto e nas suas contradições, quer de facto emancipar-se delas.

4. A «descrição densa» vai representando em Greenblatt o teórico mais positivo e o mais forte compromisso com ele – parece-me que à visa daquela ressalva wittgensteiniana ao fundacionalismo teórico que é justamente a descrição. De resto, a tendência nominalista é dominante no que toca aos operadores mais globais, metaforicamente genéricos mas pouco específicos: *wonder* e *resonance*, energia social, negociação e circulação. As motivações desta configuração – e é isto que torna Greenblatt o autor mais exemplar de todos os *new historicists* – suponho eu que residam numa identificação temática de base, assentida embora repudiada (ou porque repudiada), entre determinar e conhecer. Teorizado, o objecto estaria previsto; (densamente) descrito, e como coisa que à desfilada circula, poderia não cessar de nos surpreender. Ora, *determinar*, *determinismo* e afins (como *teoria* quando por eles definida), são termos proscritos na transformação pós-estrutural do campo dos estudos literários. Assim, o *new historicism* pode caracterizar-se como um conjunto de práticas de leitura permanentemente e em acto acompanhadas pela revisão verbal dos seus resultados. Deste modo o objecto não apareceria determinado por, digamos, a «infra-estrutura» (e devem considerar-se estes instantes de metatextualidade «espúria» como a mais autêntica manifestação da teoria e da metodologia do movimento). A revisão é ineficaz e deve sê-lo, por isso que esbarra numa «axiomática do positivo» decorrente da linguagem usada, a qual, embora atropelada, é teórica ou tão-só referencial: não somente diz sim e não ao objecto, e lhe pressupõe a existência, como acredita ainda que ele existe antes, e ferreamente. Existe antes, e não apenas em forma de objecto, se não que – o que é muito académico – de objecto de conhecimento. Sempre determinado por uns traços de gramática, ele gira em torno de um «este», ainda quando seja um «isso». Para além de tudo o mais, e embora o seu corpo de saber seja agora uma esquisitice objectual, o novi-historicista quer-se abrangido pelos falhanços do historicismo criticado, sendo assim que os gastos de teoria são reavidos como moralidade: é imperioso que se apresente in(de)terminável o objecto que o velho historicismo, sem o saber, deixava escapar da jaula de ferro dos seus protocolos sábios, e apesar de que o amputava da multiplicidade das suas relações; é forçoso que

o «shakespeareano» seja negociações. Neste passo, e por uma assumida ética de discípulo que tanto mais o é e mais trabalha quanto é rebelde, Greenblatt adopta os princípios nunca suficientemente assumidos dos seus antigos mestres, e logo o da inesgotabilidade dos textos literários. Daí Shakespeare como objecto privilegiado, que o objecto seja texto e discursividade o contexto. O afinamento epistémico, descrente da existência de objectos crus, e que fica por fiador da noção de que são «construções discursivas», não é tão materialista como parece, pois a catacrese textual, como vimos, recupera para formatação discursiva o que parece consentir que seja histórica e socialmente construído. A obediência ao objecto tal qual – de que se prezam os novicríticos, desconstrução incluída – mostra-a o novi-historicista, que continua a praticá-la, como a atitude moral de uma teoria que não tem existência de outro modo; o objecto tal qual, com precedência moral sobre a teoria, se é, não existe senão como objecto das disciplinas da análise interminável, epistemicamente precavidas. Não há diferença apreciável entre *literatii* como Bloom e Greenblatt, e pese ao primeiro: em ambos, os objectos de estudo são objectos de análise em que o homem das negociações, ao contrário daquele, afecta não buscar beleza e consolação; e se o primeiro, nos seus próprios termos e ao contrário de «Shakespeare», é mais um de entre os modernos que padecem da queda da sombra do objecto sobre o *ego* – a qual, sem Ariadne, é logo condenada a percorrer os labirintos deste –, o segundo projecta sobre «Shakespeare» a mesma sombra, precisa agora nos dédalos de um *ego* em forma de «texto».

Estas observações que descortinam uma «tristeza» na alegre obstinação crítica com que Greenblatt contamina Shakespeare com textos normativos e panfletos, ou seiscentistas com autores de Oitocentos, e ainda na segura despachada com que Michaels reduz literatura maior e menor às condições sociais de produção e circulação, sem distinção de *status* e sem mediação, decorrem em grande medida da apreciação das tábuas da lei de uma retórica, e insisto, que se tentou fidelíssima ao quiasmo (cf. Thomas, 1991: 183). Todavia, a troca de termos na frase não imagina apenas a existência de uma decisiva relação entre os termos, transferida para os «objectos», nem da disponibilidade imensa com que ambos violariam algo como sua natureza a fim de cada um poder reconhecer que a natureza do outro é afinal também a sua. Os termos rodam segundo uma suposição de proporção e de equilíbrio que as práticas desmentem, e tão-logo pareceram possibilitá-las. A «historicidade dos textos e a textualidade da história» faz um nó do que seria um problema, facto de que os novi-historicistas

estão notavelmente conscientes. O X do quiasmo que reúne dois *strangers in a train*, o *criss-cross* que repete uns termos que se fazem encontrados logo cai da suposta complementaridade estrutural, assumindo-se como um X do incógnito e do enigma. Já as «formas do poder e o poder das formas» se revela notavelmente desequilibrado. Quem leia Greenblatt poderá legitimamente ficar com as ideias de que «o poder das formas» é mais uma das «formas do poder», e que aquele poder delas é grandemente relativo. Em ambos os casos, mas no segundo mais, o provérbio mostra antes que quem o proferiu pensa bem. Quem bem pensa, como não diria que as formas têm poder, e mais agora, e repetindo Liu, que as formas *foram* um poder? E o académico que pensa bem não deverá compensar da historicidade dos textos com a textualidade da história?

É também por tudo isto que Greenblatt – e volto à «teoria do conhecimento» – responde nas entrevistas como faz o poeta amiúde: com o enfado filosófico e modesto de um fazedor de coisas um passo atrás do suposto saber delas, o qual, quando muito, *pode ser*. A sapiência fica a cargo do entrevistador, o qual parece tanto mais pedante quanto o entrevistado recua.

Em suma, segundo os seus bons princípios, o novi-historicista tem de desconhecer; e cada triunfo em conhecer é uma derrota dos princípios. Em retrospecto, estamos condenados a este triunfo de Pirro: produzimos os objectos de estudo como determinados e conhecidos, e apenas podemos ressaltar que o não são. Quem nos crê? Muita gente. Em suma, poderia dizer-se que a «cultura» permite a Greenblatt conhecer, e com facúndia e abundância; e que o novi-historicismo é «história» quando o autor se arrepende de ter conhecido. Cultura é explicabilidade geral e pronta; História é contingência e possibilidade sempre possível de se haver errado de explicação.

Américo António Lindeza Diogo

Bibliografia

- GEARHART, Suzanne (1997), «The Taming of Michel Foucault: The New Historicism, Psychoanalysis, and the Subversion of Power», *New Literary History*, 28: 3.
- GREENBLATT, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago.
- _____, (1988), *Shakespearean Negotiations*, Berkeley.
- _____, (1990), *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York-London.

- GREENBLATT, Stephen (1991), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford.
- HUME, Robert (1992), «Texts Within Contexts: Notes Toward a Historical Method», *Philosophical Quarterly*, 71.
- KINNEY, Arthur F. (1993), «Ce que savait Shakespeare», *L'Âne, le magazine freudien*, 56.
- LIU, Alan (1989), «The Power of Formalism: The New Historicism», *ELH*, 56: 4.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979), *The Veil and the Mask. Essays on Culture and Ideology*, London.
- MONTROSE, Louis A. (1989), «Professing the Renaissance. The Poetics and Politics of Culture», in Veenser, H. Aram (ed.) *The New Historicism*, New York-London.
- _____, (1993), «Coordonnées du N.H.», *L'Âne, le magazine freudien*, 56.
- ROSS, Marlon (1990), «Contingent Predilections: The New Historicism and the Question of Method», *Centennial Review*, 34.
- _____, (1982), *The Forms of Power and the Power of Forms*, special issue, *Genre*, 15.
- SIMPSON, David (1988), «Literary Criticism and the Return to 'History'», *Critical Inquiry*, 14.
- THOMAS, Brook (1991), *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, New Jersey.
- WHITE, Hayden (1989), «New Historicism: A Comment», in Veenser, H. Adam (ed.) *The New Historicism*, New York-London.

II – Apêndice ou continuação

Invocar um sujeito *self-fashionable* é ainda invocar uma «ilusão» pós-moderna, e das mais sensíveis na matriz foucauldiana do *New Historicism*. Se o sujeito é um descentrado e uma identidade histórico-cultural (e logo material, e logo construída), todas as formas de particularização estética não dispõem nem do auto-domínio nem da auto-invenção que se destacam num mar de ortodoxia; nem sequer são negociação permanente entre o cuidado de si e as ordens simbólico-discursivas, como poder no poder e contra o poder. Não são tão bem situadas.

O contingente donde medra o possível arranca da impossibilidade transcendental bem figurada num sujeito que existe como falta e enquanto não interpelável (cf. Žižek, 1990). O sujeito difere da subjectivação (que é tanto como posição/ões de sujeito), por isso que o

primeiro é um anulamento que a segunda é chamada a esconder e evitar, posto o não possa «encher» nem com o *criss cross* de um quiasmo semelhante ao fazer dândi de um laço no vazio. A invenção do sujeito não é apenas poder positivo e cúmplice do poder positivo, e, de resto, frequentemente justificada como a ficção universal da condição histórica humana. Toda a identificação e toda interpelação são instâncias de generalização que acomodam o subjectivado ao(s) seu(s) «lugar(es) social(is)»; e, nos próprios termos da teoria, a auto-interpelação e a auto-identificação não fazem menos parte do processo de objectivação como participação nossa no público dizer. Isto dito, novas posições do sujeito são sempre possíveis, e logo pela (in)existência traumática do sujeito que não pode interpelar-se. «Aceitar posições de sujeito» deveria, penso eu, conscientizar-nos de que o sujeito-com-posições é aproximadamente o autor foucauldiano (cf. Foucault, 1969) e logo a proclamação de direitos sobre uma «concessão» de que a «obra» não pode isolar-se. É por isso que o *new historicism* não trata tanto com fulanos (que são cultura «ali além»), mas com os Shakespeares das «subjectivações». O ponto não é apenas o de que o social é moldado à imagem do texto em obras, mas também este outro, e bem diverso: aquele que se faz por «intimations of genius», e, portanto, por tais obras que cultivam o maravilhoso e suscitam no espectador espanto e deleite, (Greenblatt, 1990: 180) é antes de mais um autor – algo como o enquadramento «estético» que contém livros, representações e mesmo, como é óbvio, efectuações «políticas» (que, diga-se, aqui não podem valer mais realidade do que as vistas literárias):

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (...) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les textes pouvaient être transgressifs (Foucault, id.: 84).

Embora não-coincidência entre o escritor real e o locutor fictício e «dispersa» nos textos numa multiplicidade de posições locucionais, a função-autor «é» o texto segundo modelos de coerência que não ficam a perder na comparação com os «enquadramentos estéticos» de todo o irrestrito, de todo o desmando heterodoxo e de toda a energia. Escreve Foucault: «L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel» (id.: 30). A função-autor como uma «tecnologia do próprio», que tanto alcança as «intimations» do génio e a imortalidade como do sujeito as posições mil, e mais o social pela qual existe e de que é ainda um «microcosmos» vantajoso, conduzem-nos um tanto repenti-

namente aos positivos de uma estética. Clausuras e contenções passam a neutros; descrevem a inserção social das operações estéticas (transgressões de «textos»), a que garantem existência e pertinência (antes de mais, cognoscitiva). Embora *honoris causa*, o sujeito é um poder que se viabiliza por uma astúcia: um fazer que utiliza material social-cultural na forma privilegiada de textos-discursos e que, respondendo embora a interpelações diversas, desconsidera as objectivações sociais, esquivando-se a *uma* posição fixa.

Este «quiasmo» não é realmente examinável; o ponto onde as linhas de X se cruzam e a «estética» se torna positiva ou volta a negativa não tem «lógica» (é o *self*, parece, que tanto será afinal como muitas emendas e remendo continuado). É por isso, suponho, que o *criss cross* se torna uma operação deveras retórica: ou seja, conhecimento muito mediado como conhecimento de si(s): o objecto extraterritorial destes estudos que não seriam deterministas nem historicistas surge da territorialidade mais enfática, não protegida por «wonder»; tem, quando muito, de existir por excepção, que porém confirma a regra, e por paradoxo, que a faz «apesar de». A sua fórmula mais vívida (porventura, a mais discutida e infamada) surge num ensaio de Greenblatt que passou por várias reformulações até fixar-se no *Shakespearean Negotiations*, e segundo a qual «the very condition of power» reside na «*apparent* production of subversions» (Greenblatt, 1988: 1988: 65, sublinho). Já a versão eufórica destas coisas passa pela noção (nunca explicitada) de «energia social» que sustenta a circunscrição do *new historicism* como uma poética da cultura. A «energia social» converte a história à estética, na medida em que, sendo mais do domínio da retórica do que da «física» (id.: 6) ou ainda da ordem das «intensidades da experiência», e cunhada um tanto à *imagem* de um inconsciente a que repugna a ligação de energia, é ainda um «cuidado de si» que existe pela integração prévia do indivíduo e da sociedade e se deixa ver em artefactos estéticos. A sociedade no seu todo aparece como uma tecnologia do *self*, que, aliás, se produz produzindo *selves* por *performance* ou *poiesis* (o que não deixa de lembrar Castoriadis). Assim, esteticamente cooptado, o processo pode sem dúvida implicar (i) a disponibilidade da «cultura» como material e *guide line* das *performances*, (ii) a circulação desimpedida q.b. da energia social entre *selves* e instituições e a *negociação* permanente do próprio, e finalmente (iii) que, se o sujeito é uma parte da autoprodução do social, a mesma sociedade se constrói poieticamente como os sujeitos se performam: os poderes alcançar-se-iam por auto-subversão permanente. A sociedade, senão antes a cultura, é uma rede de posições de sujeito e os sujeitos resul-

tam dos processos de negociação e troca que geram posições de sujeito. A circularidade segundo a qual a sociedade produz a energia social que a produz é defendida, quanto sei, por Brook Thomas, que se propõe vê-la como um movimento em espiral (Thomas, 1991: 180 ss). A espiral respeita notoriamente alguns princípios de realismo (de estudos literários), segundo os quais há-de haver diferimento, e as coisas não são tal qual e em directo. Mas não há como ocultar que a defesa é bastante trivial; surge, sem grande atrito, e como escapatória, em situações «teóricas» deste tipo em que muito incorrem as Humanidades. A transmutação do sujeito em social, e nos «mesmos termos», faz que transporta para um plano cognitivo os mistérios do sujeito entregue a «intimations» de «imortalidade», que seriam «subversivas». Trata-se de uma produção aparente de conhecimento, que renega o *determinismo do conhecido* a que prevê não poder escapar. Valerá o que valem os quismos examinados. E, assim, cito o resumitivo da *poiesis* referida: «the complex circulation between the social dimension of an aesthetic strategy and the aesthetic dimension of a social strategy» (Greenblatt, id.: 147). Faço porém notar que estas coisas (que funcionariam para plena satisfação dos envolvidos) surgem à imagem otimizada dos textos autorados; mas que a dimensão social dessas estratégias estéticas acaba sempre por ser modesta face às estratégias sociais e à dimensão estética destas: são parte delas, são «produzidas» por elas, e a complexidade da «circulação» é um eufemismo piedoso (tal como a estratégia é uma hipérbole impiedosa) que compensa, e ainda nos Shakespeares, de algo como uma contínua expropriação.

É então possível tornar aos textos autorados, agora que assistimos a como perderam todo o poder sobre a sociedade que se criou da maleabilidade dos *selves* de autores e ficções (ou, antes, a partir das analogias que suscitaram). A maleabilidade do *self* é um tema (neo-)pragmatista (cf. Rorty). Surge não apenas com «Foucault», mas também com o *linguistic turn* e com o *narrative turn*, que esvaziam o sujeito de todo o essencialismo, e que também informam «Geertz». Um e outro são das designações mais abrangentes da metade eticamente avançada («very high-tech contemporary theoretical writing») de um todo que possui também uma parte tradicional – convenções historiográficas e de crítica literária, criticadas «apesar de que» existem (Greenblatt, 1994: 118). Com isto regressamos ao conhecimento como conhecimento de si(s) e topamos com um respeito da extraterritorialidade que vem a ser uma espécie de fecho formal em dilação e em ressalva. Assim, a qualidade do «improvisado», que expande «to fashion» e que funciona em planos referenciais e meta-referenciais, ganha em

exemplaridade, conquanto pertença mais ao pensamento do Greenblatt da primeira fase. «To fashion» diz respeito à criação de caracteres ficcionais, à configuração da identidade própria, à experiência de se ser moldado por forças fora do nosso controlo, à tentativa de afeiçoar outros *selves*; é dos domínios da moda, maneiras, conduta, estilo, aparência fabricada ou postiça, mas serve ainda a designar experiências do tipo da imitação de Cristo ou da transformação dramática de Saulos em Paulos – e significa ainda, muito liminarmente, *representação*. Por um pressuposto de «circulação», todo o «afeiçoar da identidade humana» consistirá num processo de manipulação artística [‘artful’], e esta seria a versão renascimental das disciplinas foucauldianas, já aqui designadas por culturas. O *self-fashioning* (literalmente, o fazer de *selves*, e pouco importa que sejam auto ou hetero feitos) será «o sistema cultural dos sentidos» que cria individualidades específicas através de concretizações históricas [*embodiements*] (id.: 1990: 2-3; cf. ainda 1988: 131). O improviso, que dificilmente poderá ser «desinteressado ou benigno», vem retomar o *self-fashioning* em termos de narrativa ou sumário, e, como exercício de um poder que seria caracteristicamente ocidental, tem uma feição por assim dizer catequística: expande o *self-fashioning* a domínios da realidade não previstos nem antecipados. Assimila o outro a um próprio que dispõe dessas capacidades, por isso que, não tolhido por alguma essência rígida, é narrativa e cenário. Pelo improviso, o *self* é capaz de capitalizar o imprevisto e de transformar materiais dados no seu próprio cenário (id.: 1980^a: 60-1). Enquanto Othelo fica por exemplo da «male submission to narrative self-fashioning», (id.: 80) Iago saberia que uma identidade previamente afeiçoada por uma narrativa pode ser desfeita, refeita, inscrita como nova numa outra narrativa, pois é próprio de histórias o serem consumidas, ou seja: interpretadas (id.: 74). O *new historicism* seria notoriamente como Iago. O que faz com a semi-noção ‘to fashion’, e que é muito emblemático dos estilos de Greenblatt, tem a ver com este fazer e refazer, este rasurar e reinscrever que performa já alguma espécie de equivalência entre história e histórias, na qual, uma vez mais, o *self* serve de paradigma. No processo, ‘improviso’ é uma tematização indevida ou fora de lugar de um procedimento teórico. Greenblatt improvisa a sua «teoria», se não é que se vai desenrascando.

Neste passo, interessa notar como vem à tona o foucauldismo de Greenblatt. A debilitação de uns *selves* a que foi removida a essência «personalista» não é optimista como será com «Rorty». O «improviso» não é um pressuposto necessário à entrada em cena da cultura conversacional da Humanidade e não faz equivaler polidez e interpretação.

Vale antes pelo aligeiramento das disciplinas que se tornam anónimas e horizontais por necessidades de rendimento (cf. Foucault, 1975). O «improviso» não augura a leveza auspiciosa, mas a presença de um «polvo» que adiante referirei. A deslastrada agilidade de que o *new historicist* não se acha isento é antes, escreve Greenblatt, «the exercise of Western power, power that is creative as well destructive, but that is scarcely ever wholly desinterested and benign» (id.: 61). É um saber-poder.

Ora o historiador que já se encontra introduzido nesta perspectiva como poder volta a ser introduzido como um *self* cénico e narrativo. Entre um *self* submetido ao *fashioning* narrativo (Otelo) e um *self* improvisado (Iago) intromete-se, a bem do «emblema», um *self* que se improvisa (Greenblatt). O conjunto faz-se a divisa da sujeição do sujeito ao improviso, pois algo como a «lógica narrativa» entra em roda livre, submetendo o historiador-Iago ao mesmo improviso que supusera seu. Greenblatt apresenta-se, pois, como estando colocado – e isso seria a máxima agilidade (ou a inércia máxima) que lhe teria sido concedida – «on the brink of a Borges-like narrative tant is forever constituting itself out of the materials of the present instant, a narrative in which the storyteller is forever swallowed up in the story» (id.: 74). A operação seria motivada entre outras coisas pela vontade de expor que todo o prazer estético (*purposeless*) não é mais do que a confirmação de valores e *selves* existentes e estabelecidos (id.: 90). O que é costume, mas necessita, parece, de confirmação emblemática. Os improvisados seriam, pois, provisórios, e, contudo, a ilusão (de perenidade) que comanda o improviso seria inerradicável.

Também aqui o «estético» serve ao conhecimento como conhecimento de si(s), pois o prazer *purposeless*, adiantado sempre como «intenso», não passa de uma *superfície*: o mesmo fazer de *selves* de improviso corrobora a ortodoxia e os *selves* já feitos. Somente se extirparia o «vício», supõe-se, se a *poiesis* não fosse de *selves*, ou seja, e foucauldianamente, de governabilidades. Além do mais, este presente é também um futuro previsível. Quando é Greenblatt, envolvido como tal em processos de conhecimento, o improvisador obrigado a sustentar a ilusão de que é o fabricante da sua própria identidade – e dir-se-ia que pela própria natureza das histórias que, todavia, se tornam irrevogavelmente borgesianas – sabe-se «desde sempre» moldado na história e pela história. Como se escreve em *Renaissance Self-Fashioning*, e queira Shakespeare ou não queira, nem sequer existem momentos de «pure, unfettered subjectivity» (id., 1980: 256). Aqui, onde o *bât blesse*, reconhecemos de novo, posto com distância, a «circulação complexa»

que faz de um falhanço o emblema de um sucesso – e que se furta por *mise-en-abîme* (insatisfatoriamente) aos impasses assertivos do universalismo e do relativismo. Um dos nós da (re)formulação do *self-fashioning* como improviso reside porventura em dois quase transcendentais: (i) que o passado é completo para benefício da narração posterior, e (ii) que o contar constantemente rasura o facto de ser contado por alguém. Passado um momento, e caída em si a narração, notar-se-ia que «falsificamos» o conto com essas duas «transcensões».

Voltemos às armações teoréticas da poética da cultura. O *New Historicism* adopta de Foucault a noção operativa de um social totalmente saturado por um rede de discursos-poder (sujeitos-poder) de construção (não de todo) contingente; e de Geertz a noção tornada análoga por um idêntico «textualismo» de que a cultura é, em acto, a (auto-)explicitação filológica e ecdótica de um texto – guiando-se aí pelo pressuposto de que ela é sentido público e temática a sua natureza. São-nos dados a «ler» uns códigos públicos, de configuração quase mais conspiratória do que simplesmente participada, e muito afim da «descrição densa», que vão expondo uma «hierarquia estratificada de estruturas com sentido», em função da qual comportamentos, eventos e acções aparecem, retrospectiva e prospectivamente, como tendo sido interpretados, produzidos e percebidos por ela, e mesmo como não podendo existir sem ela (Geertz, 1973: 7 *passim*). Ao reduzir a centralização do controlo, a mesma versão paródica deste «determinismo» em que o «orgânico» passou a «cultura» vem afinal enfatizar que a última é não apenas a organização, mas a presença da sociedade – e que esta «anda por aqui». Se, como resumem os historiadores de *Hérodote* numa entrevista a Foucault o poder em perspectiva *micro* é «uma disseminação de micro-poderes, uma rede de aparelhos dispersos, sem aparelho único, sem foco nem centro, e uma *coordenação transversal* de instituições e de tecnologias», (Foucault, 1989¹³: 159, sublinho) então a imagem apropriada da «organização cultural» seria a do polvo, qual Geertz a delinea; mas o que porventura suscita repugnância ética, algum desejo de evasão e vontades insubmissas é inegável que é a optimização de um objecto de conhecimento global, ou uma totalidade causal onde está dada e presente uma explicabilidade:

(...) whose tentacles are in large part separately integrated, neurally quite poorly connected with one another and with what in the octopus passes for brain, and yet nonetheless manages both to get around and to preserve himself, for a while anyway, as a viable if somewhat ungainly entity (id.: 407-8).

Os tentáculos não se atrevem a uma autonomia local; e o laxismo das ligações, ligações não obstante, levam ao repugnado o consolo ético das «improvisações».

Tudo pode receber significação e tudo recebe significação. Ao que Žižek e outros contrapõem que toda a padronização discursiva comporta um Real – ou seja: um Impossível –, insusceptível de significar em paz e muito pouco complacente aos exageros *self-fashionable* do possível; ou que a sociedade nunca está presente como cultura, e que, nem utilizando sujeitos (que idolatram a «circulação» como se esta não fosse desigual), consegue ligar-se como um todo.

O *New Historicism* de Greenblatt deixa-se, portanto, reconhecer pela antropologia cultural que supõe uma harmonia orientada por um sistema simbólico partilhado que possui carácter normativo, como um código. Pressupõe a cultura, ou seja, que «all societies hand down culture and that every social situation always uncovers culture» (Luhmann, id.: 104); e esta cultura implica por seu turno a história enquanto mero «tempo» social de transmissão. É esta a ortodoxia que torna funcional o foucauldismo: no teatro existencial de quem quer que se autoriza de si lançar-se-ia mão dos fios da cultura com o fito num tricotar de formas-sujeito meio desgarradas e heterodoxas. Juntando as perspectivas de Žižek e Luhmann, podemos perceber que o *new historicism* assenta em dois pressupostos complementares: o sujeito é um disponível sempre presente e omniformativo e bem assim a cultura. Esta, por seu turno substitui a história, mas não sem uma concessão de estranheza: obedecendo a uma apetência de sentido, o diacrónico passa a sincrónico simplesmente para que cereja puxe cereja, conquanto «exóticas». Da transformação da história em cultura histórica obter-se-ia uma «hierarquia estratificada de estruturas com sentido», congraçadas em termos de uma deduzibilidade real no real (que acontece possuir uma natureza de texto, e este uma natureza de tema, ainda quando outro e finamente laminado). Sujeitos, acções, eventos, textos perspectivam-se embebidos na cultura que os satura e lhes serve de aconchego.

O que o *new historicism* (e com ele muito materialismo cultural) vai buscar à história (ou antes, ao passado) parece assim da ordem de um protagonismo transposto, alcançável por projecção. O sujeito que se constrói com material histórico e cultural ganha em geral plausibilidade com ser *autor* num tempo que consente Shakespeares e o palco do *Globe*. Esse tempo, quando o quiséssemos, seria de algum modo demonstrativo do nosso, na medida em que nas suas encenações resi-

diria a nossa origem. Este movimento para fora da Modernidade que encontra a literatura nos palcos do teatro e na cena chamada sujeito parece de facto dar como achado o que é a sua condição, pintada porém de outro modo. Greenblatt é uma «personalidade interpretativa», (cf. Said, 1992: 40) encerrada no «silêncio obrigatório» (id.: *ibid.*) que lhe impõe o «arquivo» na América onde estão já os tombos todos; as suas descrições densas e densamente eduzidas uma de outras não fazem senão desdobrar, à maneira das leituras dos *new critics*, as suas «qualidades autoconsultivas» (id.: *ibid.*). A auto-referencialidade, que ao mesmo tempo serve de «prova», tem o seu palco na universidade; e a casa de Minerva no caso é análoga da sala de concertos onde à experiência pública se sobrepõe a experiência privada, que tanto é a do intérprete como a do ouvinte (id.: *ibid.*). Esta situação em que privado e público se sobrepõem, mas, por assim dizer não se articulam, denota uma separação profunda entre literatura e sociedade, denegada nos objectos de estudo, para não ser, como desejaria Adorno, «trágica» (id.: 41, cf. Liu 1989, e também Cohen, 1987). A substância das denegações reside na adunação de «Foucault» e «Geertz». Os aplicativos foucauldianos – e, em género, pós-estruturais – foram transformados para funcionarem como cultura; a cultura aparece como garantia dos movimentos «arriscados» das «políticas do sujeito e da representação» (o mesmo acontece com a metodologia tradicional e o escrever teórico *high-tech*).

O *New Historicism* aparece-me assim como o ponto nodal – ponto crítico – de toda a Teoria em sua situação «pós-moderna»: má-representação social do intelectual confinado à Academia (ela mesma em trânsito da cultura para a excelência), e que transpõe para os seus objectos de estudo representações de favor; reposição dos textos literários como modelos de escala do funcionamento de outros tipos de texto e das realidades culturais, de que se tirariam mais-valias cognitivas; *aggiornamento* foucauldiano da teoria crítica com as suas peculiares relações entre ética e estética; debates do tipo univeralismo/relativismo, a que facilmente se adaptam muitos tópicos correntes nos estudos culturais e no multiculturalismo; as questões do sujeito e das tecnologias do *self*, da representação, da história, etc., etc., etc. – e, sobretudo, o que podemos colocar no cerne do movimento:

- (i) os dissensos e consensos entre a aspiração a uma teoria completa e a utilização pragmática dos recursos da Teoria, uns *low-tech* outros *high-tech* (cf. p. 68),

- (ii) a conjunção fatal de história e estética numa dinâmica de crédito e de descrédito (que, se o quisermos, dá uma certa razão à teoria estética de Adorno),
- (iii) o vínculo forte entre aquelas operações de teorização e a Modernidade, que não deixa de surgir como o cenário onde elas se desenrolam.

De certo modo, o *new historicism* reivindica para objecto de conhecimento aquela «subjectivização» human(ístic)a que teria o seu campo próprio de acção na arte e, sobretudo, nos textos literários, onde se afirmaria pela penetração superior num real vivo (supremacia aristotélica da «poesia» sobre a «história») – mas também por graus de inefabilidade. Esta reivindicação não se livra, decerto, de ser feita a destempo. A literatura e os discursos sobre ela são capital cultural em rápida obsolescência e a sua mesma translação para objecto histórico mostra bem que o seu poder tido só pode simbolicamente resgatar-se. Se assim se confirma confinada a um estado de curiosidade académica, abre-se também um golfo entre as razões do inefável e as da mimese superior que as primeiras não raro sublinhavam. A salvação pela história tem um preço, que não é apenas o da dissolução da barreira estética auto-protectora, pois, passando o literário a texto inespecífico na ordem dos discursos – ao «resonant» –, a sua dimensão «estética» viria a ser, ademais, tão falsa como uma «clausura». Na verdade, observa-se em Greenblatt e em outros *new historicists* uma crença extraordinária em algo que demoveram por princípio: no artefacto verbal *new critic*. Com muita frequência o texto literário, e não o conceito de texto, é arguido de «autotrófico», desse modo não servindo aos compromissos com o extraterritorial, pois tudo o que teria a feição ergonómica *new critic* seria um quadro estético de contenção (dir-se-ia que neste caso deveras se prova aquele princípio novi-historicista e pós-estrutural que decreta que tudo o que é *made up* é *made real*). A extraterritorialidade do artístico e do literário (avessos, como se diz, à redução do seu sentido a condições sociais e a todo o determinismo) confina-se assim deveras a um «inefável» que não passa (para lá) de uma *superfície*. Vejo-a em afirmações virtuosas, e logo *low-tech*, como aquela em que Greenblatt se destina o papel de fazer viver na mente dos leitores as livres intensidades da experiência, (Greenblatt, 1988: 19) ou naquela outra em que se atribui a missão de renovar continuamente «the marvellous at the heart of the resonant» (id., 1990: 180). Todavia, e reconhecendo embora que a literatura não tem o monopólio dos assombros, a verdade é que o que se passa com as maravilhas mais

laicas é muito semelhante ao que acontece com as sagradas. Todo o *wonder* desemboca em ressonância; e é de rezear que a sua renovação sirva para atribuir uma profundidade – um interesse, como se diz, humano – a um poder «desinteressante», ou que soa a oco na «ordem dos discursos» artísticos.

É certo que estas transformações não acontecem sem contrapartidas, ou seja, sem «circulação». A literatura (em versão que ronda sempre as formulações do *new criticism*) é apropriada quase como quer Liu para figurar as operações da história (cf. Liu, 1989). A sua «ambiguidade» torna-se o paradigma de todo o «resonant»; extravassando do texto para o contexto, ganhando em polifonia, e tendo sido modernizada como narrativas e cenários «possíveis», adquire a volumetria que se atribui à «memória histórica». Essa «memória histórica» passou contudo, como se disse, a «cultura histórica», por uma ênfase não apenas «textualista» (*new critic*, na origem) colocada sobre a sincronia. Quais as consequências? O objecto é um nativo conceptual de regimes de sentido e valor; dispensa explicações genéticas e genéricas; encontra-se arranjado em relações de vizinhança e como «conceito» entre «conceitos», diferenciados e relacionados todos num conjunto de práticas públicas (cf. Geertz, 1983: 215 ss). Esta concepção tem o seu melhor equivalente greenblattiano na noção de «ressonância», salvo a sombra que sobre ela lança o «poder» (e a inércia; é difícil regressar da ressonância ao assombro; cf. Greenblatt, 1990: 181). Implica algo como descrições densas, arranjos no que se apresenta como sendo essencialmente labiríntico (por ausência de um *master plan* ou de uma Causa), emendas e improvisações. Explicar é (re)estabelecer conexões (mas a cultura é de si auto-explicativa, pois ela opera como Greenblatt, embora com outros propósitos porventura). Finalmente, a ideia de que a qualquer linguagem se segue mais linguagem é enfatizada ou otimizada: as vizinhanças encontrar-se-iam (co)ordenadas por uma «tropolgia». Assim se justifica e legitima, por exemplo, a associação «arbitrária» de Shakespeare com os discursos médicos da época sobre o sexo. Entre esses discursos e Shakespeare existe uma base de vizinhança que é conceptual (por isso que pertence a códigos culturais e estes são práticas públicas). Relacionar Shakespeare com o discurso médico não implica que o primeiro tenha lido algum tratado de medicina, nem obriga necessariamente ao exame das fontes. O objecto não subsiste sem ser, como quem diz, as condições de representação:

The relation I wish to establish between medical and theatrical practice is not one of cause and effect or source and literary realization.

We are dealing rather with a shared code, a set of interlocked tropes and similitudes that function not only as the objects but as the conditions of representation (id.: 1988: 87).

Para encerrar o texto, volto à questão da adunação entre o sentido dos possíveis e o determinismo, e também entre a cultura de Geertz, que é descontraída e doce, e o poder, que é «sombrio». Tal como o improviso arregimenta e assimila, o heterodoxo serve a ortodoxia, ou a maravilha se torna ressonância, toda a extraterritorialidade se processa num território circunscrito. O sistema de redescrições e de improvisos, os cenários múltiplos e o possível coexistem com uma grande narrativa que não precisa de explicitar-se, mas que acontece sempre que os tópicos anteriores perdem a energia tropológica. Essa narrativa é a da Modernidade naquela versão escura que teve a sua primeira grande edição em Max Weber como «jaula de ferro», e depois em Adorno, e depois em Foucault. É este que se encontra mais presente em Greenblatt. A modernidade, e mais ainda como história conhecida, é um conjunto de processos de afeiçoamento de sujeitos e objectos, regidos por poder e discurso. Tudo integra a ordem dos discursos e as disciplinas; tudo é criado, aliás, por poder e por discurso. No Greenblatt da segunda fase, a escrita cumpre o papel de vilão (como nos *Tristes Trópicos*), mas sem diferença relevante de retórica.

O discurso de Greenblatt cede ao poder, e a crer na «circulação», a cedência é compensada – com explicação. O poder explica, na exacta medida em que nada lhe escapa. Neste sentido, o «poder» não é sequer o destino irrevogável do improviso; este, isso sim, brota daquele, como de uma história conhecida. Trata-se do triunfo da teoria, que, como o poder, expele todo desvio, toda a ambiguidade, toda a heterogeneidade, toda a resistência e todo o possível. As obras de Greenblatt acham-se geminadas com os grandes livros de Foucault, que são a sua face oculta(da): *La naissance de la clinique*, *Les mots et les choses*, *Surveiller et punir*, e mesmo o primeiro volume da *História da Sexualidade*. Como nestes, nelas se manifesta uma espécie de cegueira para a resistência e o inconformismo, motivada, eu diria, pela desproporção entre as grandes continuidades (discursos, epistemes, poder-saber) e a vida dos indivíduos, que é bem mais breve e passa como que despercebida. Vejo-as como uma exultação da teoria, por assim dizer «impiedosa» sobre corporalidades que vivem pouco tempo e são mortais (mas nada disto impede o aproveitamento das descrições e análises finamente reticuladas, nem sequer o apreciar-lhes a indeterminação, tanto mais que a grande história do poder decorre em geral *pianissimo* e em segundo plano).

Finalmente, esta noção de modernidade não me aparece em Greenblatt sincronizada com o objecto, mormente quando este deva ser *wonder* e mesmo energia social. Reside aí, sem dúvida, uma das razões do sucesso dela. Não me refiro apenas à descronologização, que é «imensa» quando confrontemos os «intelectuais» da Renascença e os «académicos» assaltados pela *reaganomics*; suponho antes que energia social, *wonder* e produção de sujeitos funcionariam melhor com sociedades e culturas mais «arcaicas» do que a Renascença – na verdade, fora da jaula moderna –, como, por exemplo, as da Idade Média.

Fernando Coimbra

Bibliografia

- COHEN, Walter (1987), «Political Criticism of Shakespeare», in Howard, Jean E. & O'Connor, Marion F. (eds.) *Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*, London, Methuen.
- FOUCAULT, Michel (1971), «Qu'est-ce qu'un auteur», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 64.
- _____, (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- _____, (1989¹³), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal.
- GEERTZ, Clifford (1975), *The Interpretation of Cultures*, London, Hutchinson.
- _____, (1983), *Local Knowledge. Further Essays on Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books.
- GREENBLATT, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- _____, (1980a), «Improvisation and Power», in Said, Edward (ed.) *Literature and Society. Selected Papers from the English Institute 1978*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- _____, (1988), *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- _____, id. (1990), *Learning to Curse. Essays in Modern English Culture*, New York and London, Routledge.
- _____, id. (1990a), «Culture» in Lentricchia, F. & McLaughlin, T. (eds.) *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- _____, id. (1994), «'Intensifying the Surprise as well as the School': Stephen Greenblatt Interviewed by Noel King», *Textual Practice*, 8.1.

- GUILLORY, John (1993), *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LIU, Alan (1989), «The Power of Formalism: The New Historicism», *ELH*, 56.
- LUHMANN, Niklas (1995), *Social Systems*, trans. by John Bednarz, Jr. with Dirk Baecker, Stanford, Stanford University Press.
- MONTROSE, Louis (1992), «New Historicisms» in Greenblatt, S. & Gunn, G. (eds.) *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, MLA.
- READINGS, Bill (1995), «Dwelling in the Ruins», *The Oxford Literary Review*, Clark, T. & Royle, N. (eds.) *The University in Ruins*, vol. 17.
- _____, (1995a), «The University without Culture», *New Literary History*, 26: 3.
- ROBERTS, David (1991), *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- SAID, Edward W. (1992), *Elaborações Musicais*, Rio de Janeiro, Imago.
- TENNENHOUSE, Leonard (1986), *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- THOMAS, Brook (1991), *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton, Princeton University Press.
- WATERS, Lindsay (2000), «In Responses Begins Responsibility: Music and Emotion», in Paul A. Bové (ed.) *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, Durham and London, Duke University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (1990), «Beyond Discourse-Analysis», in Ernesto Laclau (ed.) *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso.

O discurso *Contra Timarco* de Ésquines e a presença do feminino

ANA LÚCIA CURADO
(Universidade do Minho)

As relações homossexuais têm que ser encaradas como algo muito importante no seio da sociedade ateniense. Estas relações podiam existir fora ou a par da vida conjugal. A homossexualidade constituía um padrão de comportamento social que era aceite por todos, desde que aquilo que passara a ser normal não fosse abusivamente transgredido¹.

Um dos exemplos mais conhecidos de homossexualidade masculina chegou até nós por meio da oratória grega, através do discurso de Ésquines², *Contra Timarco* (cf. Lys. 3, D. 54). A prática da homossexualidade referida pelo orador corresponde essencialmente a um tipo de relacionamento extraconjugal, com constantes referências ao parceiro heterossexual traído em benefício do homossexual. É óbvio que as relações extraconjugais heterossexuais e homossexuais têm propriedades diferentes. Os relacionamentos homossexuais têm desde longa data a fama de serem promíscuos, enquanto que os relacionamentos heterossexuais se organizam segundo a norma ostensiva da fidelidade conjugal. É provável que os laços de intimidade que estão presentes em relacionamentos homossexuais duradouros se organizem segundo alguma norma tácita de fidelidade mútua. A existir adul-

¹ Para uma panorâmica geral sobre a homossexualidade grega vide Buffière (1980), Dover (1982), Cantarella (1991: 15-142) e Licht (1994: 411-461).

² Ésquines (c. 390–c. 322 a.C.) faz parte do elenco dos Dez Oradores Áticos, tendo-se tornado ao longo da sua carreira política no principal adversário de Demóstenes. Fez parte da embaixada que negociou a paz de 346 a.C. Desde aí foi considerado por muitos, e principalmente por Demóstenes, como aliado de Filipe da Macedónia, em Atenas, e como tal traidor dos interesses dos seus concidadãos.

tério homossexual, terá características diferentes do adultério numa união em que os cônjuges são de sexos diferentes. Esta distinção entre os dois tipos de adultério não é tão clara quanto parece, porque existem comportamentos que não é possível classificar facilmente. Muitos dos homossexuais gregos eram também homens de família; este discurso indicia, aliás, esse facto. Se algum desses homens tivesse um relacionamento com outra mulher, isso seria adultério, enquanto que se tivesse um relacionamento com um homem, isso não seria adultério? Não seria fácil defender racionalmente a atribuição da categoria de comportamentos denominada adultério apenas ao primeiro caso.

O discurso *Contra Timarco* revela comportamentos em que não é fácil identificar categorias bem delineadas; porém, o esquema de interpretação que discerne nos eventos narrados relacionamentos extra-conjugais parece ser o mais adequado. Se os assuntos abordados a respeito da vida íntima do ateniense Timarco pudessem ser delimitados em categorias precisas, nada de interessante se descobriria sobre as mulheres neste discurso. Não existem, contudo, essas categorias precisas. A homossexualidade parece ser, por vezes, bissexualidade; um parceiro é activo em determinado relacionamento, enquanto que é passivo com outro parceiro; as reuniões festivas de homossexuais têm a presença surpreendente de figuras femininas cuja presença é absurda nessas ocasiões, como as heteras³ e tocadoras de flauta; etc. Esta lista de categorias imprecisas poderia ser facilmente aumentada. O *Contra Timarco* é um retrato da vida ateniense e isso significa que a descrição de eventos é influenciada pela complexidade das relações humanas. Se o conteúdo manifesto de muitos parágrafos é a homossexualidade, o conteúdo latente de muitas considerações feitas pelo orador toma muitas vezes por modelo o relacionamento heterossexual.

Um segundo argumento de natureza formal deriva de uma importante semelhança estrutural entre os parágrafos 186 e 187 do *Contra Timarco* e uma série de perguntas colocadas num outro discurso da autoria de Apolodoro⁴, [D.] 59.110 e 111⁵. Assim, pergunta Ésquines:

³ A hetera era a cortesã com um elevado nível social. Era considerada uma mulher de amores livres sem ser prostituta de profissão.

⁴ Apolodoro é considerado o autor do discurso *Contra Neera*, embora o referido discurso faça parte do *corpus* demosténico [D.] 59. Apolodoro não integra o cânone dos Dez Oradores Áticos por ser tido como um orador menor.

⁵ No discurso *Contra Neera* tenta-se provar que Neera, estrangeira e hetera de profissão, usurpou indevidamente o direito de cidadania, com o auxílio do seu companheiro Estéfano.

Τίνα δ' ὄχων ἕκαστος ἄμ~ν γνῖμην ~πίνεισιν οἴκαδε ~κ τοῖα δικάστηριου; οἴτε γῶρ ἄ κρινάμενος ἤφανες, ἤλλῶ γνῖμιμος, οἴθ' ἄ νάμος ἄ περ' τές τῖν ῥητάρων δοκιμασίας φαάλος, ἤλλῶ κίλλιστος, τά τ' ~ρηῖσθαι τοῖς παισὶν κα' τοῖς μαιρακίοις τοῖς ἡαυτῖν οσκέους, ὥπως τῶ πρήγμα κῆκρῖται, πράχειρον. Τί οἴαν δὸ λῆξετε οἷ τές ψῆφου νυν' γεγονάτες κῆριοι, ὥταν οἷ ἄμῆτεροι παηδες ἄμῆς ὄρωνται ες κατεδικίσατε ἢ ἡπεψηφίσασθε; οἴχ ὥμα Τίμαρχον ἡπολάσαι ἄμολογῆσετε, κα' τὸν κοινὸν παιδείαν ἡνατρήψετε; τί δ' ἄφελος παιδαγωγῶς τρήφειν ἢ παιδοτρίβας κα' διδασκίλους τοῖς παισὶν ~φιστῖναι, ὥταν οἷ τὸν τῖν νάμων παρακαταθέκην ὄχοντες πῶς τῶς ασχῆνας κατακίμπτωνται; (Aeschin. 1.186-187)

Com que opinião cada um de vós regressará a casa vindo do tribunal? Pois, o que está a ser julgado não é um desconhecido, mas um notável, e a lei relativa à prova de aptidão dos oradores não é desprezível, mas, pelo contrário, muito bela, e é óbvio que as crianças e os jovens perguntarão aos seus próprios familiares como foi resolvida a causa. Então, pois, o que direis vós que sois, neste momento, senhores do voto, quando os vossos filhos vos perguntarem se o haveis condenado ou absolvido? Não é verdade que ao mesmo tempo vós confessareis ter absolvido Timarco e fomentareis a educação comum? De que serve manter pedagogos ou prescrever mestres de ginástica e professores aos vossos filhos quando os que têm o depósito das leis se dobram diante de actuações vergonhosas?

O discurso *Contra Neera* é um dos mais ricos em informação sobre a vida das mulheres de Atenas. A presença de um argumento jurídico semelhante nesse discurso e no *Contra Timarco* é um facto de natureza formal que tem um alcance muito mais vasto do que o da mera técnica de litigação. É natural que algumas técnicas de construção de argumentos jurídicos sejam comuns a vários discursos. Os autores de discursos e os oradores consumados treinavam-se precisamente no domínio dessas técnicas, tal como os médicos se treinam no domínio de técnicas cirúrgicas e clínicas. A importância da semelhança na construção estrutural nestas passagens dos dois discursos não deriva apenas da técnica jurídica. Perguntas retóricas desse tipo poderiam ter sido feitas em muitos outros discursos. O conteúdo dessas perguntas retóricas é o mais relevante. Em Apolodoro, o resultado hipotético do caso que estava a ser julgado era projectado numa audiência não

presente fisicamente na sala do tribunal. Esta audiência era invocada por ter características de maior pureza: as mulheres que estão em casa, as esposas legítimas e as filhas. A intenção secreta do orador parece ser a de colocar a decisão nas mãos dos verdadeiros juízes, aquela parte da sociedade menos ligada a comportamentos delituosos, mais conservadora e mais digna de ver as suas opiniões tomadas em consideração.

No contexto homossexual do discurso de Ésquines, o orador coloca o desfecho do caso nas mãos das crianças masculinas. Quando os membros do tribunal forem para suas casas, as crianças e os jovens rapazes perguntar-lhes-iam qual tinha sido o veredicto do caso em apreço. Eles perguntariam se tinham condenado Timarco ou se o tinham absolvido. O orador acrescenta que, se a resposta fosse a libertação de Timarco, isso constituiria uma ruína para a educação que eles ministravam em suas casas. Segue-se uma reflexão sobre a eficácia das leis: nestas condições para quê manter os pedagogos; para quê pôr as crianças sob a autoridade de mestres de ginástica e de gramática, quando aqueles a quem é confiada a aplicação das leis pactuam com a infâmia? Quer o orador dizer que as leis de nada serviriam se o veredicto do tribunal fosse de modo a não condenar quem, do seu ponto de vista, merecia ser condenado. As crianças e jovens rapazes desempenham o papel de magistrados cuja inocência é garantia de decisão sábia⁶.

A semelhança de forma e conteúdo entre estes dois argumentos é notável. A inocência dos jovens rapazes parece ser tributária da sua pouca idade, facto que os aproxima do universo das suas mães, amas e irmãs. O orador não menciona jovens adultos que se passeiam livremente pela cidade. A faixa etária é deliberadamente escolhida de modo a que a inocência dos rapazinhos se assemelhe àquele que parece ser o sustentáculo derradeiro da moralidade civil de uma sociedade. O orador poderia ter dado como exemplos desse sustentáculo muitos outros grupos sociais: sacerdotes, figuras femininas ligadas a cultos religiosos, anciãos sábios, filósofos, governantes ilustres do passado, etc. A escolha de audiências e de magistrados perfeitos sempre foi um assunto importante da retórica dos textos jurídicos. Por vezes procurou-se a audiência perfeita no futuro ('os que virão

⁶ Em Ésquines, Aeschin. 3.245-246, existe uma manifestação muito atenuada desta técnica. Porém, esta passagem do *Contra Ctesifonte* não tem o alcance dramático da utilização desta técnica de litigação no *Contra Timarco*, nem no *Contra Neera*, nem mesmo no *Contra Leócrates* de Licurgo.

depois de nós julgarão...'), ou, até, depois da morte ('a verdadeira justiça não é terrena...'). As representações da morte da Antiga Grécia são ricas em figuras de julgamentos e de magistrados (e.g. Minos, Radamanto, Éaco)⁷. O autor do *Contra Timarco* e o autor do *Contra Neera* poderiam, é óbvio, perguntar sobre o que diriam os juízes do Além quando tivessem que avaliar os que participaram no caso do cidadão Timarco e da estrangeira Neera. Essa seria uma audiência perfeita e insusceptível de qualquer falta moral⁸. Curiosamente, não o fizeram. A escolha das suas audiências perfeitas e dos seus magistrados sábios foi outra. Esta escolha parece ter a intenção secreta de unir a autoridade moral das mães, esposas legítimas, filhas e jovens rapazinhos ao prestígio de realidades intemporais como a das audiências perfeitas dos juízes da morte.

Esta estratégia retórica é importante para caracterizar a opinião que os próprios Atenenses tinham do papel da esposa legítima e do universo que a rodeava e em que era influente. Esse papel tinha um enorme prestígio. Frente a essas audiências e magistrados privilegiados, o contraste de indivíduos de vida pública como Timarco e Neera não poderia ser mais ofensivo. A criação deste contraste é o objectivo principal dos Oradores. O prestígio das audiências intencionadas, mas não fisicamente presentes, é usado como arma de acusação. Seres como Timarco e Neera compartilham o facto de estarem nos antípodas da sociedade decente e de não se poderem aproximar da força moral dos seus pilares. Frente a este modo de colocar as coisas, o detalhe de Timarco ser um prostituto e de Neera ser uma hetera torna-se demasiado pequeno. O comportamento do primeiro é tão fortemente censurado quanto o da segunda. Por que razão o *Contra Timarco* é importante para conhecer um pouco melhor o universo feminino? Neste momento a resposta impõe-se: porque a linguagem

⁷ Pl. *Grg.* 524a. Sobre a hipotética origem egípcia e minóica das figuras dos juízes, do prado em que acontecem os julgamentos e das Ilhas dos Bem-aventurados, vide J. Gwyn Griffiths, «In search of the Isles of the Blest», *Greece and Rome*, 16 (1947), p. 124; e Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley, University of California Press, 1981), pp. 72-79. Para uma avaliação da novidade da narração platónica, vide Maria Helena da Rocha Pereira, *Concepções Helénicas de Felicidade no Além*, p. 172.

⁸ Platão oferece um argumento para explicar a possibilidade de erro nos tribunais humanos e nos julgamentos feitos durante a vida (Pl. *Grg.* 523b-d). Do seu ponto de vista, o erro deriva do facto de os julgados se apresentarem vestidos no tribunal. Os próprios juízes não eram capazes de julgar com perfeição, porque tinham a alma tapada pelos olhos, ouvidos e por todo o corpo.

de representação que utiliza manifestos valores fundamentais no modo ateniense de entender o feminino que é legítimo e o feminino que é ilegítimo, a cidadania e a não cidadania, a sexualidade certa e a sexualidade desviante. Não está em causa um ataque à homossexualidade por si mesma, seja masculina, seja feminina. Timarco é acusado devido a comportamentos que o aproximam de prostitutas femininas, como a promiscuidade, o desejo intenso de riqueza e de vida luxuosa, e o desempenho de papéis que imitam a vida dos casais legítimos.

Poderia ver-se na utilização desta técnica uma manifestação da intenção de qualquer acusador fazer com que os jurados ou magistrados que julgam os casos se sintam pessoalmente ameaçados pelo arguido⁹. Nem no caso de Timarco, nem no caso de Neera parece ser isso que está em causa. O orador não descreve um cenário em que a audiência ou o magistrado, de volta às respectivas casas, ponderem com as suas mulheres se terá sido bom para as suas famílias terem decidido no tribunal como de facto decidiram. O apelo a que a audiência e os magistrados pensem no que irão posteriormente dizer às mulheres, filhas e filhos que permanecem em casa não parece nestes discursos ser atravessado por qualquer clima de intimidação. O apelo parece ser dirigido à dimensão ética mais profunda de cada pessoa da audiência. Se é verdade que poderia existir algum perigo de os rapazes que eram filhos das pessoas presentes na audiência serem vítimas de avanços sexuais ofensivos por parte de pederastas violentos, não se percebe como é que o estado das mulheres e das filhas poderia ficar seriamente ameaçado por uma decisão a respeito de Neera. Os costumes sociais poderiam ser alterados de modo a que, a longo prazo, o estado das mulheres legítimas e das filhas fosse diminuído. Porém, isso constituiria uma alteração da sociedade e não uma ameaça directa aos bens ou às pessoas estimadas pelos presentes no tribunal. É improvável que Timarco pudesse causar dano directo aos filhos dos que julgam o caso. Ésquines acusa Timarco de dilapidação do seu património e de prostituição, para além da acusação mais importante de falar diante do povo sem autorização. Nenhuma destas acusações apoia a interpretação que vê nas perguntas retóricas à audiência formas de intimidação pessoal. Timarco não é acusado de violência sexual e a sua promiscuidade não parece ser causa de danos sistemá-

⁹ Esta é, por exemplo, a interpretação proposta por Carey (1992: 142): «é normal que o demandante tente fazer com que os jurados se sintam pessoalmente ameaçados pela alegada conduta do arguido».

ticos às famílias que têm rapazes. Os parceiros sexuais de Timarco aparecem na sua vida através de escolhas livres e de processos de enamoramento com uma estrutura semelhante à do desejo entre homens e mulheres.

A datação dos dois discursos acrescenta um elemento importante. A data aproximada do *Contra Timarco* é o Verão de 346 a.C., enquanto que a do *Contra Neera* é a de 343-340 a.C. Não existe modo de provar que o primeiro influenciou o segundo, é evidente. Porém, é possível formular a conjectura de que pode ter havido uma influência do primeiro no segundo a respeito da técnica retórica de perguntar à audiência o que é que dirão as pessoas de bem ou os rapazinhos jovens que permanecem em casa sobre algum assunto em apreço ou sobre o veredicto de algum processo. Como uma técnica semelhante é utilizada por Licurgo no *Contra Leócrates* (Lycurg. *Leoc.* 141), pode ter acontecido que não apenas o *Contra Timarco* influenciou a este respeito o *Contra Neera*, mas que ambos influenciaram o *Contra Leócrates*. Este último discurso foi pronunciado em 330 a.C., pouco tempo antes do discurso *Oração da Coroa*, de Demóstenes. O impacto social do *Contra Timarco* não deve ter sido pequeno devido às ligações políticas das pessoas envolvidas nesse processo. A eleição que Ésquines faz de rapazes jovens nas suas perguntas impressionou indubitavelmente a audiência. O que Ésquines de facto estava a descrever era o modo como a inocência da infância terminava devido aos avanços de pederastas e homossexuais. Neste contexto, figuras como Timarco são predadores. Alguém que tivesse estado na audiência poderia repetir muitas vezes as questões colocadas pelo orador a respeito dos seus próprios filhos. O que diriam os filhos se lhes disséssemos que deixámos um predador sexual como Timarco em liberdade? É indubitável que a criação de um tribunal da inocência é uma técnica de litigação notável que terá sido analisada, reformulada e comentada várias vezes na história do direito e da arte que é feita sobre casos jurídicos¹⁰. A ser verdadeira esta conjectura sobre a influência de um discurso na construção do outro, o *Contra Timarco* contribuiu para que existisse uma melhor percepção do mundo feminino ateniense, sobretudo o mundo reservado das mulheres legítimas.

Embora de carácter essencialmente masculino, este discurso é

¹⁰ Um dos exemplos estéticos da inversão completa do motivo do tribunal da inocência é o filme *M*, de Fritz Lang, de 1931. Nessa película, um pedófilo assassino de crianças é julgado por um tribunal constituído por criminosos.

rico em referências ao feminino. A representação do comportamento homossexual é feita tomando como modelo as relações heterossexuais. São possíveis vários modos de interpretar esta situação. Talvez o orador não conheça em primeira mão o mundo dos comportamentos homossexuais e recorra aos comportamentos que conhece para descrever os que não conhece. É também possível que o próprio fenómeno da homossexualidade tenha características que obrigam a que seja feito um paralelo com a dinâmica de um casal. Por exemplo, pode dar-se o caso de existir uma homossexualidade activa e uma homossexualidade passiva. Deste ponto de vista, a comparação com o feminino não deriva de uma limitação dos recursos da linguagem, nem é um símbolo do preconceito, nem testemunha uma limitação na escala de valores. Pelo contrário: o recurso ao modelo das relações entre homem e mulher tem que ser feito porque na essência das relações íntimas entre dois homens uma polaridade entre masculino e feminino também está presente. (Não se conhece nenhum caso de tribunal na Grécia que se tenha ocupado de práticas lésbicas, mas também aí se poderia verificar essa polaridade.)

A diferença entre homossexualidade activa e homossexualidade passiva era muito clara na Grécia, chegando mesmo a ser motivo de comentário. O exemplo paradigmático deste comentário é o discurso de Alcibiades no *Banquete* de Platão (Pl. *Smp.* 216c-219e)¹¹. Não é apenas a distinção entre homossexualidade masculina activa e homossexualidade masculina passiva que é interessante para compreender o estatuto do feminino em Atenas. A relação homossexual masculina organizava-se também segundo uma polaridade entre o homem mais velho (-ραστῆς, o amante) e o rapaz mais novo (-ρῦμενος, o amado). Esta polaridade pode também ser utilizada para estudar o estatuto do feminino, porque existia uma grande diferença de idades entre marido e mulher. Deste modo, o que se sabe sobre as práticas homossexuais masculinas na Grécia contribui para reconstruir de forma indirecta a vida dos casais heterossexuais.

Este ponto é fácil de compreender por analogia. Suponha-se que a distância histórica é anulada e o que se procura perceber é o modo como a prática homossexual se realiza no século XX. É pouco provável que os casais homossexuais tenham habitualmente uma grande diferença de idades entre os seus elementos. A relação de um homem mais velho com um rapaz mais novo é fortemente sancionada pela socie-

¹¹ Cf. Pl. *Phdr.* 239a sqq.

dade e pelo direito desse século. O facto estatístico de não existir uma grande diferença etária entre os membros dos casais homossexuais pode, deste ponto de vista, ser interpretado como uma influência da sociedade sobre a prática homossexual. Se, por suposição absurda, não fosse possível estudar a vida íntima dos casais heterossexuais de uma sociedade, o facto de os casais homossexuais não terem habitualmente grandes diferenças etárias constituiria um indício precioso para saber a idade dos membros dos casais heterossexuais. Este argumento por analogia pode ser completado com outros aspectos. Tome-se a escolha do vestuário. É provável que nos casais homossexuais a divisão entre activo e passivo se manifeste não apenas no comportamento, mas também em objectos como o vestuário, sobretudo o que é utilizado na intimidade. A escolha de vestuário feminino por parte do membro do casal passivo é, obviamente, subjectiva e dependente do gosto. Porém, é pouco provável que o tipo de vestuário feminino escolhido seja muito diferente do vestuário feminino habitual na época. Se, por suposição absurda, não fosse possível estudar o vestuário feminino que as mulheres utilizam, e fosse apenas possível estudar o vestuário feminino que os casais homossexuais gostam de usar em privado e em situações lúdicas e festivas, seria possível ter uma ideia aproximada de como é o vestuário das mulheres na época em causa. Se toda a cultura do século XX desaparecesse e apenas sobrevivessem os romances de Jean Genet (e.g. *Querelle de Brest*) e de Lisa Alther (e.g. *Other Women*), seria possível ter uma ideia aproximada de como as pessoas se vestiam nessa época. O que estes argumentos por analogia propõem sobre a idade dos membros do casal e sobre o vestuário pode facilmente ser multiplicado em muitos outros casos. A Grécia não é excepção a este panorama. A grande diferença de idades entre os membros dos casais homossexuais é paralela à grande diferença de idades entre os cônjuges dos casais heterossexuais¹².

O famoso discurso de Ésquines¹³, *Contra Timarco*, assenta numa acusação pública contra Timarco, amigo íntimo de Demóstenes, o seu adversário político. Baseando a sua acusação em factos públicos, de natureza essencialmente política, Ésquines elabora uma breve biografia de Timarco. Para esse efeito, adopta várias perspectivas para

¹² Tomando como valores médios o final da puberdade e o início da adolescência para as raparigas e a idade de trinta anos para os homens, existe uma diferença de quinze anos entre os nubentes.

¹³ Sobre a importância e o papel de Ésquines na política ateniense vide Harris (1995).

melhor definir a figura que vai acusar. A imagem da mulher é usada para servir de constante paralelo ou contraponto. Dessa imagem emergem traços que caracterizam o seu modo de ser e actuar na sociedade do tempo de Ésquines. O âmago do discurso assenta na questão polémica da prostituição no interior das comunidades de homossexuais gregos. O paralelo com o mundo feminino é evidente. A prostituição é quase universalmente feminina. No caso raro em que uma figura masculina é acusada de prostituição, é provável que muitas categorias que descrevem a vertente feminina do fenómeno sejam aplicadas a esse caso masculino.

O libelo da acusação contra Timarco é vasto. Ésquines acusa Timarco de falar em público sem autorização, de dilapidação do seu património e de prostituição. O que deu origem a tudo isto? Após a guerra de Olinto com Filipe, os Atenenses decidiram fazer a paz com o rei da Macedónia. No regresso da embaixada da Macedónia, que incluía Demóstenes e Ésquines, Timarco havia proposto um decreto que punia com a morte todo aquele que importasse armas da Macedónia. Ésquines acusou Timarco de falar ilegalmente na Assembleia por estar envolvido em prostituição. O acesso à tribuna está vedado a todo o cidadão que levasse uma vida vergonhosa como a de Timarco (Aeschin. 1.28). Ora, como pretendia demonstrar Ésquines, Timarco praticara a prostituição desde a adolescência (Aeschin. 1.75). Posteriormente, cometera diversas prevaricações de índole privada e pública que permitiam a sua evidente punição (Aeschin. 1.95-115). Pois, do seu ponto de vista, o amor de um homem por um jovem era um acto normal, mas quando o jovem se fazia pagar pelo prazer que dava, como era o caso de Timarco, esse acto deixava de ser belo para constituir uma infâmia (Aeschin. 1.136-37).

As mulheres em Atenas não têm vidas públicas, mesmo que sejam mulheres públicas, apenas vidas privadas. Os homens com quem vivem têm vidas públicas e privadas. A vida de um homem como Timarco é muito semelhante à de uma mulher como Neera. Os amantes sucedem-se, as relações são pouco estáveis e a propensão para o prazer é grande. Porém, o que parece diferenciar a biografia de um prostituto masculino da de uma prostituta é o facto de o primeiro poder ter uma biografia pública como político, em complemento da biografia privada, enquanto que uma mulher como Neera só pode ter uma biografia privada. Não existem biografias públicas para mulheres públicas; só biografias privadas. Para um homem como Timarco, a vida privada pode ser completamente diferente da vida pública. Apesar do discurso colocar lado a lado informação sobre os aspectos público

e privado e apesar de ser do interesse do orador defender que não é possível ser-se um homem malicioso na vida privada e virtuoso nos assuntos públicos (cf. Aeschin. 1.30), percebe-se que a origem deste caso de tribunal reside nas vicissitudes da vida política. É esta que justifica a exposição de uma longa sucessão de acontecimentos privados de Timarco. Por muito influentes que as heteras fossem junto de homens de estado, elas não possuíam dimensão política. Os detalhes do passado lascivo de Timarco apenas têm interesse para defender este ponto: uma biografia em tudo semelhante à de qualquer mulher pública pôde ser enriquecida por uma vida ligada a assuntos públicos. A imagem da mulher que este estado de coisas transmite é preciosa. Mesmo que as vidas de homens e mulheres fossem semelhantes, os primeiros podiam viver vidas que as segundas nunca poderiam alcançar. Os primeiros podiam ser maliciosos e virtuosos; as segundas só podiam ser ou maliciosas ou virtuosas.

Um curto resumo da vida de Timarco antes de conhecer Hegesandro é necessário para ilustrar a promiscuidade do comportamento do primeiro e para demonstrar a proximidade desta vida privada com a vida privada de mulheres públicas. O homem de quem o orador do discurso fala é conhecido de todos, precisamente pelos seus costumes afamados. O orador pretende refrescar a memória dos ouvintes de modo a que o carácter pouco ético de Timarco se torne evidente.

Ao sair da infância, Timarco estabeleceu-se no Pireu, na casa de saúde de Eutídico, sob o pretexto de estudar medicina (Aeschin. 1.40 e 50). Na realidade, ele tinha intenção de se vender. Um tal Misgolas que estava sempre na companhia de cantores e tocadores de flauta, compreendendo as razões da permanência de Timarco na casa de saúde, fá-lo sair de lá, assumindo a soma necessária, e leva para sua casa o adolescente, jovem cheio de vícios e disposto a prestar-se às actividades que o outro pretendia praticar com ele (Aeschin. 1.41-47, 49-53, 67).

O acusado abandonou a casa da sua família para ir viver em casa de Misgolas (Aeschin. 1.47). O orador pretende que os testemunhos neste caso sejam os dos próprios amigos dos seus antagonistas. Pede, pois, para chamar as testemunhas que viram o acusado, i.e., Timarco, estabelecer-se em casa de Misgolas. Este afirma que Timarco passou a viver com ele depois de ter permanecido na casa de saúde de Eutídico e, desde que o conheceu, passou a dedicar-lhe atenções particulares (Aeschin. 1.50). Timarco permaneceu junto do seu protector e mostrou uma certa mesura no seu comportamento, sem ir procurar outros amantes (Aeschin. 1.51).

Há outros acontecimentos na vida de Timarco que são dignos de nota. Para além do relacionamento que manteve com Cedónides, Autoclides e Tersandro (Aeschin. 1.52), que o tiveram em sua casa, não foi apenas com Misgolas que ele manteve um relacionamento em troca de um salário. Depois deste, passou a um novo amante, tornando-se num vulgar prostituto. Depois do convívio com Misgolas, seguiu-se Ânticles, filho de Cálías, que adopta o acusado (Aeschin. 1.53). Depois da sua ruptura com Ânticles e Misgolas, Timarco não deixou de procurar melhores ocupações. Passava os seus dias na ociosidade (Aeschin. 1.53). Mais tarde, trava conhecimento com um tal Pitálaco, de condição servil, que tinha a ocupação oficial de doméstico (Aeschin. 1.54-55). Aliás Timarco revela não sentir qualquer repugnância em envolver-se com um homem de condição servil.

Durante o período que Timarco esteve com Pitálaco, desembarcou em Atenas, vindo do Helesponto, Hegesandro, uma personalidade de notoriedade pública (Aeschin. 1.55). O orador dá início ao relato do aparecimento de Hegesandro neste percurso biográfico sobre Timarco. Ele chegou vindo do Helesponto, como intendente, na companhia de Timómaco, do demo de Acarnas, e regressava rico dos lucros alcançados (Aeschin. 1.56). Passou a frequentar a casa de Pitálaco, seu companheiro do jogo de dados (Aeschin. 1.56-59). É em casa deste que Hegesandro vê Timarco pela primeira vez e, desde esse momento, achou-o agradável ao seu gosto, e o desejo que sentiu fê-lo desejar unir-se a ele; o seu instinto dizia-lhe que o temperamento de Timarco lhe agradava (Aeschin. 1.57). Começou por pedir a Pitálaco que lhe cedesse o seu amante. Incapaz de o convencer, dirigiu-se directamente a Timarco, que facilmente se deixou persuadir. A malícia e a infidelidade de que Timarco fez prova, naquela circunstância, tornaram-no objecto de ódio (Aeschin. 1.57). Quando Timarco deixou Pitálaco, este último percebeu quanto dinheiro tinha desperdiçado e, como se sentia ciumento da intimidade daqueles dois amantes, permanecia sem cessar nos arredores da casa deles para os incomodar (Aeschin. 1.58). Um dia, Hegesandro e Timarco beberam imoderadamente e introduziram-se de noite em casa de Pitálaco, destruindo os objectos e lançando-os para a rua (Aeschin. 1.59). No dia seguinte, Pitálaco, furioso com o acontecido, dirige-se à ágora, sem manto, como suplicante junto do altar da mãe dos deuses. Hegesandro e Timarco ficaram temerosos que toda a cidade tomasse conhecimento do facto e dirigiram-se ao altar, com alguns dos seus companheiros de jogo, formaram um círculo à volta de Pitálaco e suplicaram-lhe que se levantasse. Disseram-lhe que se tinha tratado de uma brincadeira de bêbedos. Por

fim, persuadem-no a deixar o altar, com a ideia de obter em troca uma satisfação. Mas quando Pitálaco se afastou da ágora, eles deixaram de lhe dar atenção (Aeschin. 1.60-61). Aborrecido com aquele comportamento, ele inicia um processo contra cada um dos dois cúmplices (Aeschin. 1.62). Porém, Pitálaco continua a ser vítima das atitudes de Hegesandro, que o reivindica como seu escravo. Pitálaco encontra então um homem honesto de nome Gláucon, do demo de Colarges, que o ajudou a reclamar a liberdade. Depois disto, eles apresentam queixa. Tomam como juiz Diopites de Súnio, que era do mesmo demo de Hegesandro, e que tinha mantido relações íntimas com ele, no tempo da sua juventude (Aeschin. 1.63). Pitálaco, ao dar-se conta do aparecimento de Hegesandro na tribuna da assembleia, aquando da sua polémica com Aristofonte, reconheceu o seu erro, e desde aí manteve-se afastado de conflitos. Hegesandro ficou triunfante na posse de Timarco (Aeschin. 1.64).

A tendência de Timarco para o prazer do corpo e, em consequência, para a prostituição, talvez encontrasse justificação na sua beleza fora do comum (τὸν ἄψιν ἢτῆρων διαφῆρον, Aeschin. 1.75). Esta linha de argumentação é curiosa. Não é, obviamente, apresentada nenhuma prova que mostre que existe uma relação de causalidade entre a beleza e a prostituição masculina. O orador limita-se a verificar a proximidade do excesso de beleza com uma vida merecedora de reprovação pública. A origem do comportamento desregrado e de actividades socialmente censuradas, como a da prostituição, é encontrada na beleza excessiva. A inferência tácita que é proposta é a de que Timarco se dedica à prostituição porque é demasiado belo. Para se compreender o relevo desta atribuição causal, é oportuno compará-la com atribuições posteriores ao século XIX. A genética ou a dinâmica da família do futuro homossexual são algumas dessas atribuições. No quadro da mentalidade oitocentista e contemporânea, seria absurdo derivar a homossexualidade de um hipotético excesso de beleza. Em contexto grego, porém, o interesse deste argumento deriva do facto de não ser original. Este tipo de explicação era representado por figuras como a de Helena. Também a beleza preternatural desta mulher esteve na origem do dano e da dor. Este paralelo com o modelo de Helena mostra que muito do que Ésquines afirma sobre Timarco deriva do discurso habitual sobre as mulheres. A beleza parece ter desempenhado um papel importante no início de vida do jovem prostituto, porque atraiu o olhar e o desejo dos homens. Existiam, evidentemente, muitos outros jovens belos que atraíam o olhar. O modo de entender o comportamento desses rapazes é muito semelhante à des-

crição do início da vida de Timarco. Graças à beleza ou boa aparência, outros jovens tiveram outrora muitos amantes (διῶ εἰπρήπειαν πολλοὺ γηγᾶσαι -ρασταῖ, Aeschin. 1.155), mas nenhum foi alguma vez acusado daquilo que pesa sobre Timarco (Aeschin. 1.155). O jovem Timarco também fez convergir sobre si o interesse amoroso de muitos homens; porém, o que o aparta de outros jovens belos parece ter sido uma beleza muito superior. A principal causa da sua vida censurável parece ter sido, pois, o excesso de beleza.

Este discurso revela por meio de pinceladas orais e escritas situações similares às representadas na arte dos vasos gregos. Ao longo deste discurso de acusação é oferecida uma visão de cenas comuns numa sociedade bem estruturada socialmente. Neste desfile estão presentes as grandezas e misérias do quotidiano ateniense, como as banalidades, as conquistas, as vaidades, os ultrajes mútuos e as vinganças.

Várias são as referências ao feminino neste discurso que mostram o paralelismo entre um prostituto masculino e a vida normal das mulheres. Estas referências enfatizam tanto as semelhanças quanto as diferenças. Através dos quadros da vida quotidiana de um jovem devasso, algumas das actividades femininas são melhor conhecidas. Conta-se, por exemplo, que as servas domésticas se dedicavam ao fabrico de vestuário em tecido de malva (γυναῖκα ἡμάργινα -πισταμῆνην -ργιζεσθαι, Aeschin. 1.97). Uma informação importante é a de que a indumentária própria de uma mulher era diferente da do homem devido à sua elegância e textura, porque utilizava tecidos finos (τῶ κομψῶ τάτα χλανίσκια . . . καὶ τοῶ μαλακοῶς χιτωνίσκους . . . εἴτε ἡνδρᾶς εἴτε γυναικᾶς εσλῆφασιν -σθέτα, Aeschin. 1.131)¹⁴.

Do lado das semelhanças, este discurso transmite informação importante para apoiar a ideia de que existia uma relação contratual entre pares de homossexuais. É provável que o modo mais racional de controlar a promiscuidade nos relacionamentos e de evitar atritos devidos a traições amorosas (bem exemplificadas no triângulo composto por Timarco, Pitálcico e Hegesandro) era a existência de incentivos à fidelidade mútua dos parceiros. O modo de realização concreta do incentivo à fidelidade parece ter sido o de uma relação contratual. Ésquines é muito claro ao afirmar que o legislador nunca legislou

¹⁴ A diferença entre vestuário masculino e feminino é expressa com humor na peça de Aristófanes, *As mulheres no Parlamento*. Aí as mulheres vestem as roupas dos maridos para conseguirem entrar na assembleia e eles em casa só dispõem das vestes delas para poderem sair à rua (Ar. *Ec.* 268-279 e 313-319).

sobre esse assunto (πρῶτον μὲν τοῖς περὶ τῆς ἡταιρῆσεως νόμους ... ἄνδρας οὐδ' ἀμαρῶν μνηστῆρας ἢ νομοθέτης περὶ συνθηκῶν πεποιήται, Aeschin. 1.160), mas também oferece vários indícios de que parece ter existido alguma forma contratual adotada tacitamente pelos casais homossexuais, quando afirma, por exemplo, que poderá ser alegado em tribunal que Timarco recebeu dinheiro por um contrato (ἢ μισθωσίμην, ὅ ἄθνηται, Τίμαρχον ἡταιρεῖν ἑαυτὸ κατὰ τῆ γραμματεῖον τῆ παρὰ Δημοσθῆναι κείμενον, Aeschin. 1.163, cf. Aeschin. 1.160). A existência de um contrato entre homossexuais manifesta-se também na afirmação de que o acusado, i.e., Timarco, não tem nada a ganhar ao invocar um contrato (οὐκ ἂν οὐδὲν ἀφελος τῆς συγγραφῆς, Aeschin. 1.164), apesar de ele poder chegar ao tribunal e dizer que cumpriu e cumpre um contrato (κῆγῆ μὲν ὅπαντα καὶ πεποιήκα καὶ ὅτι καὶ νῦν ποιεῖ κατὰ τῆ γραμματεῖον, ἃ χρὸ ποιῆν τῶν ἡταιροῦντα, Aeschin. 1.164).

Existem vários aspectos importantes a respeito deste contrato entre homossexuais. O que é mais notável nessa figura é o seu mimetismo em relação ao contrato de casamento que unia um homem e uma mulher. É improvável que tenha sido o contrato homossexual a influenciar o contrato matrimonial. Tudo indica que o regime de influência vai deste para aquele. Este é um indício precioso da força que os contratos matrimoniais tinham na Grécia. Apesar de precioso, é também paradoxal porque não existe informação suficiente para saber se os contratos homossexuais podiam coexistir com os contratos matrimoniais. Este discurso mostra como alguns homens casados podiam ter relações íntimas com outros homens. O que significava a fidelidade neste contexto? O amante homossexual permitia que o seu parceiro cumprisse as suas obrigações matrimoniais junto da sua esposa mas não permitia que se encontrasse na intimidade com outros homens? Para evitar estas situações absurdas, talvez a figura do contrato só se aplicasse a homens não casados. Porém, nem mesmo nesta situação se evita o caricato, porque alguns homossexuais confessos como Timarco eram famosos por gastarem muito dinheiro com heteras. Nos casos de bissexualidade permanente ou de actos bissexuais esporádicos, como se aplicaria o contrato? Não existe, infelizmente, evidência textual de modo a responder a este tipo de questões.

Existem dois outros aspectos que merecem reflexão no modo como os processos de negociação do casamento e os acordos matrimoniais influenciaram os contratos homossexuais. O primeiro é o da hipotética existência de um contrato escrito; o segundo é o do papel das testemunhas da união entre os parceiros. A existência de um

documento escrito no matrimónio não pode ser provada, apesar de existirem manifestações indirectas da sua existência através da actividade de registo de novos membros na fratria e no demo. Autores de referência na investigação deste assunto chegam mesmo a afirmar que não existia de todo qualquer documento escrito que fizesse prova da sua realização. Nos matrimónios entre homens e mulheres, as testemunhas têm um papel muito importante na existência do próprio acto de casamento e, em caso de problemas, os tribunais recorrem precisamente a elas para que se faça prova da sua realização. No caso de uniões homossexuais, o papel das testemunhas parece ser menor. Isto não significa que não existam de todo ou que o seu papel não possa ser realizado de modo vicariante por amigos e conhecidos dos dois parceiros.

Neste discurso é afirmado algo que pode ser evidente em todos as épocas e sítios em que se praticou a prostituição, mas que é importante que seja explicitado para melhor se compreenderem os comportamentos íntimos e o espaço mental dos antigos Gregos. A companhia das tocadoras de flauta e das heteras implicava gastos elevados (Aeschin. 1.42, 75). Timarco chegou mesmo a gastar vinte minas com a hetera Filóxene (ἐκοισι μνήης, ὥς -ν ἀλίγ' πρᾶς Φιλοξήνην ἠνέλωσε τὸν ἡτάραν, Aeschin. 1.115). É necessário reconstruir o que está em causa. Este discurso manifesta uma crítica muito forte ao comportamento de um prostituto masculino. Estes dois dados do discurso são contraditórios. O que faziam tocadoras de flauta e heteras em reuniões de homossexuais? Dito de outro modo, o que faziam estas mulheres em encontros em que os homens apenas se desejavam uns aos outros? Por que razão homens como Timarco gastavam tanto dinheiro com mulheres públicas? Uma resposta possível a estas questões é a de que as tocadoras de flauta e as heteras estavam presentes nas reuniões dos homens apenas para fazerem acompanhamento musical e para criarem ambiente festivo. Porém, esta presença meramente decorativa não parece ser suficiente para justificar custos excessivamente elevados. De facto, o acompanhamento musical e o ambiente festivo poderiam facilmente ser criados por homens e rapazes, ou por serviços masculinos.

A presença de heteras e não de simples prostitutas é também surpreendente. O custo elevado da presença das primeiras parece apenas poder justificar-se devido a hipotéticas relações sexuais de Timarco e de alguns dos seus amigos homossexuais com essas mulheres. Homossexuais que se ligam a mulheres não são, obviamente, apenas homossexuais. A figura de Timarco parece representar

mais o comportamento bissexual do que o comportamento unicamente homossexual. Na convivência de uma relação homossexual podiam coexistir relacionamentos heterossexuais, embora menos fortes e intensos. Uma relação homossexual podia coabitar com uma heterossexual. A figura de Hegesandro é um exemplo deste comportamento, porque era um homem casado com uma mulher e mantinha relações homossexuais. A mulher em questão era uma epiclera¹⁵ e Hegesandro tornou-se um dos companheiros sexuais de Timarco (Aeschin. 1.95).

Do lado dos aspectos menos evidentes, este discurso de Ésquines oferece exemplos importantes de como a sobrevivência económica do οἶκος nas mãos de uma mulher podia acontecer, mesmo depois do desaparecimento do marido (ὄν οἳ μὲν πατῆρες ἡτελευτήκεσαν, ἀέ δὲ μητῆρες διῦκουν τῶς οἰσίας, Aeschin. 1.170). Esta sobrevivência não era sempre miserável e é transmitida informação que reconhece claramente a eficácia administrativa das mulheres dentro da estrutura familiar e nas relações directas com o poder social exterior ao οἶκος (cf. Aeschin. 1.171).

Um dos aspectos mais difíceis de reconstruir em qualquer sociedade é o rumor e a propagação anónima da comunicação. Não existem processos sociais, políticos ou culturais sem isso. O discurso *Contra Timarco* oferece um contributo interessante para melhor compreender como é que o rumor se propagava no quotidiano ateniense. Ésquines afirma ostensivamente que a condenação da maledicência veiculada pelas alcoviteiras, τῶς προαγωγῶς, era feita através dos estatutos legais de Sólon (Aeschin. 1.184).

Existem ainda outros episódios da vida quotidiana de Timarco que são importantes para o conhecimento do feminino. Assim, na tentativa de reforçar a sua acusação contra Timarco, Ésquines encontra vários pontos de apoio no comportamento feminino normal. Em determinado momento relata que durante o arcontado de Nicofemo, enquanto Timarco permaneceu no Conselho e Hegesandro, o irmão de Cróbilo, era administrador do tesouro da Deusa, os dois homens, como bons amigos que eram, entenderam-se para roubar mil dracmas à comunidade. Tendo tido conhecimento do facto, um cidadão honesto, Pânfilo de Aquerúsia, irritado contra Timarco, pois tinha tido com ele uma querela, levantou-se no meio da Assembleia para afirmar que

¹⁵ Epiclera era a denominação dada às filhas que o pai deixava como herdeiras, na falta de um filho varão. Nesta situação, ela passava a ser a transmissora da herança entre gerações.

um homem e a sua mulher estavam a tentar roubar aos cidadãos mil dracmas, κλήπτουσιν ἄμ̃ν ἦνδρ κα" γυνδ̃ χιλίας δραχμῖς (Aeschin. 1.110). Pânfilo de Aquerúsia referia-se nessa acusação aos dois delatores como um homem e uma mulher, isto é, como se de um casal se tratasse.

Esta imagem mordaz e irónica assentava no paralelo com a intimidade que normalmente une um casal. Os casais estabelecem com a sua união laços de concordância mútua, que neste exemplo de Pânfilo são levados a uma situação extrema. A semelhança assenta no facto de o papel do marido ser desempenhado nessa relação por Hegesandro que, curiosamente, já tinha sido anteriormente a mulher de Leódamas, e o papel da mulher ser desempenhado por Timarco (ἄ μὲν ἦνῆρ -στιν 'Ηγῆσανδρος -κεηνος νυνί ... πρᾶτερον δ' ἴν κα" ἀτᾶς Λεωδιμαντος γυνῆ· ὡ δὲ γυνδ̃ Τιμαρχος οἶτοσι, Aeschin. 1.111). O orador pretendia comparar abertamente os gostos de Timarco com os de uma mulher. Pode dar-se o caso de ter sido evidente a feminilidade do aspecto físico de Timarco, bem como a sua natural propensão para gostos lascivos. Mas também pode ter acontecido que Pânfilo tivesse conhecimento indirecto da dinâmica interna das relações íntimas entre Hegesandro e Timarco e soubesse que o segundo tinha vocação para o papel de homossexual passivo. É difícil imaginar como é que esse conhecimento de eventos privados foi obtido, porque nada é dito a esse respeito. É possível que a vida pública de Hegesandro e de Timarco denunciasse comportamentos privados que mais ninguém visse. As personalidades dos dois homens podem também ter contribuído para que outras pessoas fizessem conjecturas sobre a dinâmica da sua vida íntima. O que é claro nesta referência é o facto de os gostos lascivos serem associados ao feminino, como se a ideia que estivesse no espírito de Ésquines fosse a de que a mulher tem características inatas para a prática da indecência e essas características se revelassem numa representação negativa da figura feminina. É provável que tenha contribuído para este facto a imagem de devassidão da mulher pública que envolvera e contagiara o espírito e o ambiente social da Atenas clássica.

Ao longo do discurso, o orador ataca, alternadamente, Timarco e Demóstenes. A determinada altura concentra, uma vez mais, as suas invectivas contra Demóstenes, o seu rival político, visto que a fama lhe havia atribuído costumes e hábitos efeminados e corruptos, (-ξ ἦνανδρίας κα" κιναιδίας -νεγκίμενος τοᾶνομα, Aesch. 1.131). Alguns destes aspectos já foram abordados anteriormente num contexto geral. Agora são retomados, analisados e dirigidos especificamente ao alvo de Ésquines, o seu arqui-inimigo Demóstenes. De tal forma eram finos

e delicados os tecidos que ele usava (τῶ κομψῶ ταῖα χλανῖσκια . . . καὶ τοῖς μαλακοῖς χιτωνῖσκους), que, se alguém os desse a tocar aos magistrados, eles ficariam na dúvida se estariam a tocar roupas de homem ou de mulher (εἴτε ἡνδρῶς εἴτε γυναικῶς ἐσλῆφασιν ἄσθετα, Aeschin. 1.131)¹⁶. Fica-se a saber, através desta passagem, que habitualmente a indumentária feminina se caracterizava por tecidos finos, e que se distinguia com facilidade da usada pelos homens. Ésquines continua acrescentando que Demóstenes, depois de ter dissipado o seu património, se pôs a percorrer a cidade à procura de jovens afortunados, «cujos pais tinham falecido, e as mães administravam os bens» (ἔν οἷ μὲν πατῆρες ἄτελευτῆκεσαν, ἀεὶ δὲ μητῆρες διῦκουν τῶς οἰσίας, Aeschin. 1.170).

É interessante verificar que afinal existiam casos em Atenas em que as mulheres podiam e sabiam administrar bens. Este passo revela que *de facto* elas tinham poder económico. Não é aqui claro, porém, se essa administração só se verificava aquando do desaparecimento do patriarca da família, a quem a lei atribuíra essa responsabilidade. Mesmo que esta função de substituição só se verificasse com a morte do anterior responsável, este facto evidenciava que a vida prática de uma família tinha continuidade assegurada e confiança nos seus membros, quer masculinos, quer femininos.

A propósito do tema anterior, Ésquines conta o carácter vulnerável em que se podia encontrar uma casa quando ficava à mercê de homens astuciosos e bem experientes como Demóstenes (Aeschin. 1.171). Ora, este último tinha descoberto uma casa rica, mal administrada, à cabeça da qual se encontrava uma mulher orgulhosa e destituída de razão (Κατιδὴν γὰρ οσκίαν πλουσίαν καὶ οἰκὴν εἰς νόμου μὴν, ἵς ὡγεμὴν μὲν ἔν γυνὸ μῆγα φρονοῦσα καὶ νοῦν οἰκὸν ὄχουσα, *ibid.*), ao passo que um jovem órfão e meio louco administrava aquela fortuna. Revelando uma certa inclinação por aquele jovem homem, de nome Aristarco, filho de Mosco, Demóstenes convidou-o a partilhar os seus sentimentos e fê-lo integrar a lista dos seus alunos, seduzindo-o com esperança de se vir a tornar num orador influente. Este passo reforça a ideia que era reconhecida à mulher capacidade de discernimento igual à dos homens, embora, por vezes, como em particular neste caso, a sua falta de razão a impossibilitasse de agir e fazer sentir o seu peso na estrutura familiar. Nesta situação específica, a debilidade racional

¹⁶ Cf. a referência a este mesmo passo supra.

daquela mulher tinha proporcionado o aproveitamento financeiro por parte de Demóstenes.

Ésquines fala também da devassidão de costumes e pensa, de imediato, nas leis estipuladas por Sólon (Aeschin. 1.183), que condenavam severamente a lassidão de costumes. A reputação legalista de Sólon assentava na moderação das penas, por contraponto a Drácon. Ésquines decide então falar de como Sólon, o mais ilustre dos legisladores, tinha abordado a boa conduta das mulheres («sobre a boa conduta das mulheres», περ' τές τῶν γυναικῶν εἰκοσμίας, *ibid.*) com a gravidade própria do seu tempo. Ésquines pretende dizer que a época sua contemporânea era menos conservadora que a época do prestigiado legislador. Sólon afirmava que a mulher que fosse declarada adúltera não se podia adornar, nem podia participar nos sacrifícios públicos, para que ao relacionar-se não corrompesse as mulheres inocentes. Se, pelo contrário, ela participasse nos sacrifícios ou se se adornasse, Sólon ordenava àquele que a encontrasse por acaso que lhe rasgasse as vestes e a privasse de adornos e lhe batesse, evitando, porém, a sua morte ou que fosse estropiada para sempre (*ibid.*). Para Ésquines, o legislador «priva esta mulher dos seus direitos civis e torna-lhe a vida intolerável» (ἥτιμῶν τῶν τοιαύτην γυναικῶν κα' τῶν βίον ἥβιωτον ἀτέ παρασκευίζων, *ibid.*)¹⁷.

Aos olhos de Ésquines as atitudes infames de Timarco eram semelhantes às de uma mulher. É provável que expressasse neste ponto a opinião sua contemporânea. Ora, segundo a opinião do orador, esta

¹⁷ Estes são detalhes importantes para o conhecimento da lei de Sólon que continuava em vigor muito tempo depois, na Atenas de Demóstenes e Ésquines. Nos discursos de Lísias (e.g. Lys. 1) não são reveladas as condenações a atribuir à adúltera. Apenas são indicadas as pretensões do marido enganado em relação ao sedutor. O mesmo acontece no discurso de Demóstenes (D. 23.53), onde a lei também vem enunciada. O que é importante neste discurso de Ésquines é a indicação desprovida de ambiguidade do que não foi revelado nos outros dois: a condenação a atribuir a uma mulher adúltera (Aeschin. 1.183, e também em [D.] 59.87).

A visão legalista sobre o comportamento das mulheres adúlteras que este passo defende também está patente em Apolodoro ([D.] 59.87), onde também é citada a lei de Sólon sobre o adultério feminino. Esta parece ser uma ideia que tinha grande força no espírito dos cidadãos. É improvável que a audiência de Ésquines tivesse a sofisticação para reconhecer a banal retórica que organiza o discurso. Em todas as épocas e sociedades sempre aconteceu que o tempo presente fosse considerado menos virtuoso do que o tempo dos antepassados. Esta é uma constante antropológica que une as sociedades animistas, as considerações de Ésquines, os discursos de Cícero, o debate entre Antigos e Modernos e muitos outros casos. Trata-se de uma manifestação daquilo que se poderia denominar o prestígio das origens.

fraqueza carnal era tipicamente feminina e era mais fácil de encontrar junto da comunidade feminina do que da masculina. A mulher surge associada a ideias de devassidão, de fragilidade de carácter e de destruição de certos valores familiares.

Já quase a terminar o seu discurso, Ésquines inicia uma ulterior acusação com interessantes características femininas. A acusação assume a forma de uma pergunta retórica utilizada noutros casos de tribunal (cf. e.g. [D.] 59.107-108). Isto é, como seria possível absolver um homem que, com o seu corpo masculino, cometera faltas próprias de uma mulher? (cf. τᾶν ἡνδρα μὲν καὶ ἥρρενα τᾶ σῆμα, γυναικεῖα δὲ ἡμαρτέματα ὠμαρτηκᾶτα, Aeschin. 1.185, cf. Aeschin. 2.179).

A ideia tácita de Ésquines é a de que seria insano absolver Timarco das infâmias por ele praticadas. Apesar de Timarco ser um homem, teve um comportamento condenado pela lei de Sólon porque a essência desse comportamento é o adultério. Timarco deveria ser punido do mesmo modo que uma mulher adúltera deveria ser punida. É claro que este convite à punição tem uma força maior se a audiência for atemorizada com o argumento do precedente aberto se os acusados não forem punidos. Como se viu acima, este argumento foi utilizado por outros oradores e é, afinal, constitutivo do discurso jurídico. Pune-se não apenas um delito determinado mas também o precedente que seria aberto no caso de não se punir esse delito. Isto é, com o argumento forte de desencorajar a prática de comportamentos semelhantes no futuro, o delito concreto que está a ser julgado deverá ser punido com maior severidade. O contra-argumento de que cada caso deverá ser julgado nos seus termos e sem influências de casos futuros que ainda não existem e que até poderão nem vir a existir é muito frágil perante a ameaça que constitui a abertura de um precedente não punido. Uma lei que proíbe um comportamento não toma em consideração o facto que não pode controlar de que o futuro poderá ter uma sequência de eventos em que não aconteça nenhum caso a que se possa aplicar a lei.

Ésquines toma, pois, a questão do precedente para incentivar a condenação que desejava. Como seria possível condenar posteriormente uma mulher adúltera: «Quem portanto de entre vós punirá uma mulher que viola as regras de boa conduta?», mas que agira «segundo a sua natureza» (τιᾶ ὄαν ἄμῃ γυναικεῖα λαβήν ἡδικοᾶσα τιμωρῆσεται; . . . κατῶ φῆσιν, Aesch. 1.185).

Nesta última referência de Ésquines está também presente a ideia de que uma mulher reage aos ímpetos de sedução e de atracção carnal do sexo oposto devido a uma propriedade inelutável da condição femi-

nina: a sua natureza última. O objectivo de Ésquines é subtil mas poderoso. A utilização do argumento da violação da lei de Sólon e do argumento do precedente que deve ser punido é uma garantia de sucesso. Os dois argumentos obrigam qualquer tribunal racional. Contudo, a argumentação de Ésquines deseja uma garantia maior. Como se trata de assuntos ligados ao amor, o tribunal poderia ser indulgente e aplicar uma menor severidade da lei. Afinal, se o adultério feminino se deve a uma maior fragilidade da condição das mulheres e, até, à sua natureza última, poderia acontecer que um determinado caso fosse perdoado. Ésquines compreende que, neste caso, não basta o argumento do precedente aberto. Se uma mulher comete adultério devido à natureza feminina, pode acontecer que esse acto mereça simpatia por parte de quem julga, porque quem julga levará em linha de conta que contra a natureza nada pode um ser humano, muito menos um ser humano frágil como a mulher.

Para que o caso em tribunal de Ésquines seja vitorioso como deseja, a sua estratégia de argumentação tem que tomar a natureza das mulheres como um contraponto muito diferente em relação ao comportamento homossexual. O aspecto mais notável da argumentação de Ésquines é o paralelismo entre o adultério feminino e a prostituição masculina. Porém, como é imperioso evitar qualquer leniência na aplicação da lei, Ésquines defende que Timarco reagia impudentemente ao sexo a que ele próprio pertencia. A reacção das mulheres à sedução do sexo oposto deve-se à natureza, mas a reacção de Timarco ao seu próprio sexo deve-se a algo não natural que, na falta de melhor termo, pode ser considerado uma especial perversidade.

O ponto importante deste argumento é o de que o comportamento de Timarco não é tutelado por nenhum princípio natural e, como não se trata da violação da natureza, Timarco pode ser especialmente punido, porque os seus actos dependiam exclusivamente de si. A acusação de Ésquines organiza-se, neste ponto, segundo a crença de que a lei deve ser tanto mais aplicada quanto o sujeito é responsável pelos seus actos, com a consequência óbvia de que, se um sujeito não é responsável pelos seus actos por alguma razão, então não deverá ser punido. Um modo de desresponsabilizar o indivíduo dos seus próprios actos é colocá-los sob a alçada da natureza.

Esta visão de Ésquines parece ser muito adversa à homossexualidade. Contudo, é improvável que esteja neste ponto em causa uma acusação a uma prática muito difundida no mundo grego. Se fosse essa a situação, seria difícil vencer o caso em tribunal. A homossexualidade

lidade e a pederastia na Grécia¹⁸ tinham fundamentos míticos e literários muito importantes. O caso de Ésquines é privado e não constitui um manifesto moralista contra a prática da homossexualidade. A animosidade contra o acusado sustenta boa parte da acusação. Porém, a expressão de ódios privados pode recorrer a ideias públicas. Um caso em tribunal é um exemplo disso.

O que é interessante neste discurso de Ésquines, tal como nos outros discursos dos Oradores Áticos, é o modo como a expressão de interesses privados depende do recurso a formas de cultura pública. É esta dependência do privado em relação à cultura pública que torna os discursos dos Oradores um tesouro relevante para se conhecer a mente dos cidadãos de Atenas. A acusação contra Timarco é um exemplo eloquente disso. Tratando-se de um caso privado, Ésquines recorre a ideias muito conhecidas no seu tempo sobre a natureza feminina e a natureza masculina. É possível saber mais sobre o que os Gregos de facto pensavam sobre as mulheres analisando os argumentos privados de um orador como Ésquines. Todo o argumento tem um coração privado, mas uma pele pública.

Bibliografia:

- BUFFIÈRE, F. (1980). *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*. Paris: 'Les Belles Lettres'.
- CANTARELLA, E. (1991). *Selon la nature, l'usage et la loi. La bisexualité dans le monde antique*. Paris: La Découverte.
- CAREY, C. (1992). *Apollodoros. Against Neaira [Demosthenes] 59*. Warminster: Aris & Phillips.
- DOVER, K. J. (1982). *Homosexualité Grecque*. Trad. Suzanne Saïd. Grenoble: La Pensée Sauvage.
- HARRIS, E. M. (1995). *Aeschines and Athenian Politics*. New York: Oxford University Press.
- LICHT, H. (1994). *Sexual Life in Ancient Greece*. London: Constable.
- MARTIN, V. e De Budé, G. (1927). *Eschine. Discours*. Vol. I. Paris: 'Les Belles Lettres'.

¹⁸ Ver Buffière (1980).

O universo feminino em *A noite e o riso*: Zana, a mulher-sorriso*

ANA RIBEIRO
(Universidade do Minho)

1. Introdução

Num artigo coevo da publicação de *A noite e o riso* (1969)¹, Alexandre Pinheiro Torres (1989: 160) considera este romance de Nuno Bragança uma «verdadeira criação literária em todos os sentidos», destacando a novidade que representa em relação aos «romances portugueses que equacionavam a problemática da adolescência» (*ibidem*), designadamente os escritos pelos autores presencistas. A inovação resulta da «outra forma» (*ibidem*) como tal problemática é abordada e não de um corte radical com a novelística anterior. O autor terá assim realizado o projecto anunciado no romance de «*mergulhar na tradição e logo de seguida regressar à superfície, vivo*» (246). De facto, na sua singularidade, este romance não deixa de constituir uma actualização de um subgénero literário de ampla vitalidade na «*tradição alimentadora*» (*ibidem*), o *Bildungsroman* (romance de aprendizagem ou de auto-formação).

Logo no artigo acima referido, Pinheiro Torres (*idem*: 161), quando afirma que «O herói de *A noite e o Riso* vai ao encontro de um Mundo e da Cidade» e que ele busca «a sua essência mais íntima» (*ibidem*),

* Este artigo resulta da reformulação e expansão de partes da nossa dissertação de doutoramento, *Aprender com as mulheres: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX*.

¹ Neste trabalho, as referências a esta obra dizem respeito à 4.^a edição, publicada em 1995 pelas Publicações D. Quixote.

identifica, embora sem recorrer a qualquer classificação genológica, elementos prototípicos do subgénero em causa, nomeadamente a procura de autoconhecimento através da experiência resultante do confronto com o exterior. No segundo «Painel», o inominado narrador-protagonista, inconformado com os rumos impostos pela família e pela escola, ridicularizados no «Painel» inicial, «vai embrenhar-se neste grande escuro das descobertas duramente luminosas» (143).

Desta reveladora viagem pelo desconhecido, equivalente ao mitema do «ventre da baleia» que integra a «estrutura antropológico-mítica» subjacente ao romance de autoformação (cf. Rodríguez Fontela, 1996a: 55-98), o romance destaca os encontros com outros seres: «E assim desenham-se impressões intransmissíveis, digitais. As minhas também, talhadas por sucessos em que a própria vontade não jogou, e me safaram dos hábitos do canto em coro. Reforços recebidos para o concelebrar, mãos de estar-com dadas a algumas criaturas que me apareceram, a quem apareci» (111). Surgidos inesperadamente na vida do estreante, eles actuam como «adjuvantes circunstanciais» (cf. Rodríguez Fontela, 1996a: 379-380), versão *bildungsromaniana* da figura canónica do mestre.

2. Eu e elas

O fragmentarismo da segunda parte é, pois, orientado por uma espécie de memória afectiva involuntária, preenchida por figuras provenientes quase sempre de um meio diferente do do protagonista. A organização escolhida parece-nos apontar para uma bipartição entre masculino e feminino, uma vez que, a um conjunto de capítulos com nomes de homem («Raul», «Simão C. C.», «Gaspar» e «Tomás»), segue-se um outro que compreende dois títulos com nomes de mulher – «Luísa Estrela» e «Zana». No entanto, o universo feminino deste romance não se reduz a estas «duas mulheres de excepção» (Seixo, 2001: 190), individualizadas por um nome próprio e contempladas com um capítulo exclusivo.

No primeiro «Painel», correspondente à infância e adolescência, surgem, de uma forma fugaz, algumas mulheres da família, designadamente uma tia (cf. 49-50) e a avó (cf. 53-55), ambas com a função de converterem o protagonista aos valores de casta. É no segundo «Painel», relativo à juventude, que se concentram as mulheres que marcam a vida do protagonista. Entre elas, destaca-se Zana, já que, no capítulo que leva o seu nome, culmina um processo reconstituído em

retrocesso, de acordo com a técnica enunciada neste texto de carácter eminentemente metaficcional: «Avança assim, diz-me o instinto fundador. Avança voltando atrás para avançar um pouco, outra vez recuar neste tomar balanço em *ying* e *yang*, *leap-frog technique* ou *mandeikagati* – identificação com o ritmo da vida no mundo, da progressão da vida que se reproduz no mundo» (110). Gera-se, portanto, uma certa descontinuidade que faz lembrar os saltos que, no romance, se associam ao crescimento: «Crescer dá uns enormes pulos» (142). Deste modo, as mulheres que pontuam a vida do narrador-protagonista constituem a pré-história do encontro fundamental com Zana (cf. Gusmão, 1995: 23), configurando-se nitidamente através delas um percurso de autoformação.

2.1. A semente do desejo e da vocação literária

Quebradas as cadeias da organização cronológica, «toma seu corpo um soltíssimo narrar» (110) que aproxima acontecimentos dispersos no tempo, mas contíguos quanto ao seu impacto autoformativo: «Aos doze ou treze anos fizeram-me baixar da Lapa à Madragoa. Aos dezassete, desci dum autocarro atrás duma catraia. Duas etapas de um acontecer unificado, agora vejo» (112). A acoplagem destes dois momentos dá forma a um motivo comum no *Bildungsroman*: a saída para o mundo. Assim começa aquilo que, na já referida estrutura antropológico-mítica, corresponde à «aventura do herói»². O protagonista, «criança frágil (...) de olhos e ouvidos por abrir» (114-115), deixa de estar confinado ao meio original, espécie de útero materno, para entrar em contacto com o até então desconhecido «país madragoante» (115). Esta abertura ao «outro», ao qual a mulher se encontra explicitamente associada, acaba por se tornar fundamental para o «eu», revelando-lhe novas possibilidades. Neste caso concreto, anuncia-se o episódio do canavial, no qual uma misteriosa rapariga proporciona ao protagonista a primeira experiência sexual satisfatória, preparando-o para o encontro na despensa com a criada ruiva (cf. 185-187). Nenhuma destas personagens anónimas merece as honras de título de capítulo, estando a sua presença associada a uma situação (as lições de doutrina em Santos-o-Velho, para a rapariga do canavial) ou a

² Traduzimos esta expressão de *The hero with a thousand faces* (Campbell, 1973: 47-243).

outra personagem (a criada ruiva e Luísa Estrela). O mesmo acontece com as prostitutas, elementos do meio boémio frequentado pelo protagonista. Destas, se umas se perdem num grupo indiscriminado, outras têm direito a ser nomeadas individualmente: «Margarida, Sara, Elisa. Maria de Córdova. Outras, de folhear como quem corre salmos» (144).

Luísa Estrela ocupa um lugar à parte neste domínio, visto que a ela se dedica todo um capítulo, tornando-a «a personagem de composição mais poderosa de todo o texto» (Seixo, 2001: 194). Para ela constrói o narrador «uma sequência completa de surgimento e contextura» (*ibidem*), subitamente interrompida, no entanto, por um «eu» que pretende «tomar o pulso ao [seu] minuto actual – escrevente, obscuro, forcejante» (183) para descobrir «onde, como está nele Luísa» (*ibidem*). Consolidada a personagem de Luísa, o narrador, segundo o carácter retrospectivo do *Bildungsroman*, procura, a partir do presente da escrita, identificar o influxo formativo daquela mulher, isto é, encontrar mais uma trave do seu edifício pessoal. Através da reflexão pela escrita, mecanismo autoformativo por excelência, pesquisa «Aonde conduziam tais contactos, inquietantes» (184). Para além da busca de novas experiências, o processo de aprendizagem implica também a procura do sentido de que elas, do ponto de vista autoformativo, se revestem. Há, assim, uma disjunção entre aquele que experiencia e aquele que reflecte sobre as suas vivências, tornando-se o sujeito, «simultaneamente», objecto. Contudo, segundo a orientação teleológica do *Bildungsroman*, só a posteriori os episódios se tornam significativos, integrando um todo a que a criação literária dá coerência. Enquanto o *experiencing self* se caracteriza pela incapacidade de encontrar resposta para as suas perguntas, o *narrating self*, ser adulto amadurecido pelas experiências narradas, é que encontra solução para as dúvidas do passado. Assim, as inexplicáveis «tonturas» (183) provocadas, no passado, pelo convívio com Luísa transformam-se, do ponto de vista clarificador do presente, na «responsabilidade. Não do destino de Luísa Estrela (...); mas do registo duradouro dele» (*ibidem*). É no convívio com a prostituta que radica a vocação social deste narrador que se afirma pela sua condição de escritor: «Como podia eu saber, então, que escrever viria a ser meu nome, e solidão e paz?» (184). A evocação de Luísa é, ao mesmo tempo, instrumento de autodescoberta e realização dessa identidade que o sujeito se atribui.

Neste romance onde o nome é objecto de reflexão (cf. 156), só no capítulo dedicado a Luísa é finalmente baptizado o ser que permanece inominado ao longo da obra. No entanto, em vez do tradicional nome próprio, ele é definido por um ofício, revelando alguém que faz da sua

condição de escritor o seu traço identitário maior. Por conseguinte, *A noite e o riso* poderá também ser lida, em nosso entender, como uma realização do *Künstlerbildungsroman*, variante do *Bildungsroman* que se caracteriza por narrar a autoformação de um artista³.

3. Eu e o teu sorriso

Para além de Luísa Estrela, outra mulher é associada à descoberta da identidade do narrador-protagonista. Referimo-nos a Zana, que apenas se torna assunto declaradamente exclusivo de um capítulo depois da autodescoberta do narrador como escritor.

No início deste capítulo, o *experiencing self* é apresentado a viver uma situação de impasse. Ele surge-nos como um prisioneiro «À espreita duma fenda nas muralhas circundantes» (*ibidem*), imagem evocativa da metáfora da «sebe farpada» (117) utilizada na contextualização do surpreendente encontro no canal. Neste caso, o protagonista é apresentado na situação de busca que caracteriza o *Bildungsheld* [herói de autoformação]. Sugere-se também o desejo de evasão, repetido noutros pontos do romance. Procura-se assim defender a identidade pessoal da opressão exercida pelas «vozes aparentemente concordantes» (*ibidem*). Daí a natureza salvífica de que se reveste a procura de uma alternativa: «No ponto do meu viver que vem aqui à narração, só safa havia em procurá-la» (*ibidem*). Este trecho metaficcional assume claramente uma representação selectiva e fragmentada da vida do protagonista.

O ambiente em que o herói se move «em direcções de ensaio» (198) – colhendo, por conseguinte, novas experiências – não é estimulante, longe disso. Expressões como «tudo chocho» (197), «terrenos de monotonia» (198) ou «O tempo. Ele me pesava, duro» (*ibidem*) revelam bem a insatisfação sentida pelo protagonista. Neste meio, o futuro surge-lhe como uma incógnita. Sabendo apenas querer evitar «aquele estuário, onde via borbulhar a escória toda, repimpada de velhice antecipada» (*ibidem*), desconhece o sentido a imprimir à sua vida, pois procura uma alternativa que não sabe qual é. Como todos

³ À designação tradicional de *Künstlerroman* preferimos, com Aude Locatelli (1998), a de *Künstlerbildungsroman* por considerarmos esta mais específica, uma vez que destaca a vertente formativa, tornando mais evidentes as ligações entre esta espécie narrativa e o *Bildungsroman*.

os *Bildungshelden*, ele está novamente perante a difícil necessidade de escolher: «E eu tinha de escolher. O quê?» (*ibidem*). Escapa-lhe a orientação teleológica dos seus passos: «como e para quê está o meu ir?». É neste cenário de indefinição que surge Zana.

O texto não abunda em pormenores relativos a este encontro. Apenas se localiza o episódio «em dada madrugada», localização de natureza imprecisa onde a «madrugada» augura o novo dia de uma auspiciosa relação. De resto, de forma igualmente breve, indica-se a resposta do protagonista, caracterizada à partida como inexplicável, visto que o narrador começa por destacar o «sem razão» (198) da sua reacção, aspecto que justifica ainda a ausência de pormenores, pondo em relevo o carácter inesperado do encontro e a natureza espontânea do comportamento do protagonista. Não esqueçamos que estamos perante um *Bildungsroman*, onde, como tal, as experiências do protagonista, uma vez que não dependem dum programa prévio, representam uma novidade absoluta. A metáfora da caça, recorrente ao longo do romance, exprime as sensações vividas pelo protagonista. Ele sentiu «o sobressalto sereníssimo do caçador» (198) e ficou «tenso-elástico, como quando se espera a aparição inevitável do coelho» (*ibidem*). Embora ambos os excertos sejam antitéticos, o primeiro sugere o estado de alerta em que o sujeito ficou, enquanto o segundo remete para a expectativa gerada por este encontro inesperado.

O relato das sensações experimentadas pelo protagonista culmina com a revelação da sua origem: «Assim foi um sorriso, à primeira vez que me acertou» (*ibidem*). Nesta passagem evocativa da imagem clássica das setas disparadas por Cupido, o caçador transforma-se em presa de um sorriso, arma que, por sua vez, associada à Mona Lisa, faz parte das estratégias de sedução atribuídas à mulher fatal romântica (cf. Praz, 1977: 214).

Este gesto possui ainda o encanto do desconhecido, do diferente, uma vez que «Vinha de outra nebulosa» (*ibidem*), afirmação que evidencia a alteridade de Zana. Na nossa opinião, relata-se aqui um novo despertar do protagonista, ponto de partida para uma viragem na sua vida.

O sorriso de Zana tornar-se-á uma constante no relacionamento entre ambos. Ele marcará presença no primeiro encontro entre os dois: «Porque abriu de par em par a porta e sorriu (pela segunda vez)» (199). A expressão parentética evidencia uma preocupação em listar os sorrisos, o que demonstra a importância atribuída a esta expressão.

O protagonismo que o sorriso assume no relacionamento entre os dois torna-se evidente em «O impotente», capítulo onde Zana surge

pela primeira vez. Aqui, ele começa por representar o ponto-chave da relação entre eles. Através do sorriso «em contraponto» (cf. 86, 87, 88), manifesta Zana que aceita a resposta calada do protagonista, marcando assim a «noite em que [se] conjug[aram], claramente» (94).

Em «O impotente», encontramos mais cinco referências a esta reacção de Zana. A justificação para esta obsessão ⁴ encontra-se logo a seguir; quando o narrador a apresenta como «o ponto estratégico que legaliza o facto de [ele] estar escrevendo» (87). Mulher, relação amorosa e escrita estão, por conseguinte, estreitamente ligadas. Manuel Gusmão (1995: 25) afirma, a este respeito, que «o ‘centro’ do livro não é um ponto, é uma relação», a qual influencia decisivamente o protagonista. Neste sentido, podemos dizer que *A noite e o riso* é também um romance de amor.

Justificando a centralidade atribuída ao gesto de Zana, o narrador não deixa de apontar os seus efeitos no *experiencing self*:

«um sorriso; que me atravessou o amor próprio como um torpedo varando em plena noite um pacote de luxo iluminado; e que ficou sendo para sempre e desde sempre o lugar geométrico dos meus dias sem nome. Ali, numa escassa fracção de tempo, perdi-me e reencontrei-me logo, cabelo de outra cor e roupa até então desconhecida» (87).

Se bem que apresentado em termos bélicos, o sorriso de Zana reveste-se sobretudo de valor construtivo. À semelhança do olhar fatal que une dois desconhecidos, ele funciona como um marco, assinalando uma mudança de ciclo na vida do protagonista. Esta nova fase corresponde a um «eu» transfigurado, como se depreende da parte final desta passagem. Pelo sorriso de Zana, o sujeito re-nasce. Em «uma escassa fracção de tempo», ao acrescentar-se o adjectivo a idêntica expressão ocorrida na mesma página, reforça-se o carácter súbito desta transformação, remetendo-nos para a epifania que, segundo Buckley (cf. 1974: 5), caracteriza o processo de aprendizagem, indissociável da natureza eminentemente pessoal de um percurso não programado.

As consequências da resposta de Zana não ficam, no entanto, por aqui. Enquanto motor da escrita, este sorriso acaba por se tornar um desafio, como se depreende da confissão derrotista do narrador:

⁴ Para Gabriel Rui Silva (2002:105), o sorriso feminino tem «o estatuto de ícone, ou fetiche na obra de Nuno de Bragança».

«Mais do que morrermos todos, custa-me a dificuldade de dar forma escrita ao que acabei uma vez mais de rabiscar: que, sentado no bar e novamente ao lado de Sancho, comecei então a desesperada carreira de impotência que tem sido a minha. Assinalada por revoadas de páginas escritas mentalmente, humilhação raivosa de filipe arremesando esquadras tantas às canelas duma Inglaterra impermeável» (87).

Nesta outra maneira de enaltecer o gesto de Zana, os adjectivos «desesperada» e «raivosa» exprimem a reacção do sujeito à consciência da imperfeição da sua re-criação, remetendo para o seu sofrimento inconformado perante a resistência do adversário impassível. A imagem bélica utilizada, aplicada desta vez ao domínio da escrita, ilustra bem a luta empreendida em busca da expressão, da qual, no entanto, o sujeito não desiste: «Mas entrar *escrevendo*. Nada mais» (87). O itálico enfatiza a escrita como o instrumento do qual, apesar das dificuldades reconhecidas, não se prescinde.

Estamos sem dúvida perante temas comuns no romance de aprendizagem do século XX, onde, como diz Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 441), a luta se transforma na luta com a palavra, com o dizer-se, revelando que a autoformação depende mais do trabalho de montagem realizado pelo narrador do que propriamente das vivências da personagem. A escrita transforma-se na prova derradeira.

Assoma aqui um tópico que surge claramente formulado no capítulo dedicado a Zana – de novo, a ligação entre esta mulher e a escrita –, aquele que se prende com o limite das palavras, isto é, com a não-coincidência entre a realidade e a sua expressão. Revelando o amadurecimento do narrador ao longo do próprio escrever(-se), ele reconhece que «Palavras são sinais, não mais. Mãos que agarram mas não têm» (200) e que «Nunca se escreverá daquilo que está fora das palavras. Aproximações? Um Bracque-Bach? Sei lá» (201).

3.1. *Ainda Zana*

Apresentadas as implicações daquele que se torna «um sorriso símbolo» (87), não admira que a narrativa dos amores entre o protagonista e Zana se inicie *in medias res*, dando primazia ao episódio do qual deriva o resto. Nele se entrelaça história individual e escrita. Assim, Zana domina todo o segundo «Painel», o mais extenso do romance. Ele tem uma estrutura praticamente circular, já que Zana, participante em «O impotente» e «Raul» – a sua presença dissimula-se

atrás de outros nomes, como se a intenção de escrever sobre um determinado assunto cedesse perante a proeminência dela, elemento incontornável, marcante e imperioso –, regressa nos dois capítulos finais, «Zana» e «Primeiro assalto».

Iniciada a narração pelo ponto alto da relação, só posteriormente, em retrocesso, de acordo com a técnica narrativa anunciada, se revela o percurso do par até ali. Aliado a intervenções metaficcionais, o diálogo com a amada ausente, aberto pela carta do final de «O impotente», regressa em «Raul». Expõem-se os antecedentes do acordo firmado em «O Canário»: a proposta de Zana, a retirada estratégica do protagonista devido ao desencontro entre as condições apresentadas por ela e as expectativas dele. Relatam-se ainda os motivos da atracção que o protagonista sente por esta mulher: «Até esse momento, a tua maneira de falar e ter cabelo e os gestos gazelosos dessas pernas eram o que enchia depósitos de paz possível» (94). Com estas palavras, o sorriso ganha um corpo, não obstante esta descrição sumária incluir apenas dois elementos, aqueles que coincidem praticamente com as extremidades. O adjectivo «gazelosos», que remete para a elegância de movimentos de Zana, é um dos elementos do bestiário contido neste romance. Por outro lado, note-se o efeito pacificador da mulher sobre o seu pretendente.

Ainda a propósito do bestiário, refira-se a comparação entre a proposta de Zana e uma investida taurina, realizando uma das várias ocorrências da imagem da tourada ao longo do romance: «Nessa manhã a notícia acometeu-me como um toiro» (94). Transmite-se assim o carácter inesperado da proposta e a violência que ela representou para o seu destinatário. A retirada é uma estratégia de sobrevivência: «Quando os teus anúncios arrancaram sobre mim, galope furibundo por cima duma rodela de limão em gin, safei-me só para observá-los sem logo ser colhido impensadamente» (94).

Surge em seguida o primeiro «Foi assim», expressão simples que, aqui como em outras ocorrências (cf. 199, 201), remata a narração de um episódio amoroso marcante, sugerindo o seu carácter conclusivo e a fidelidade ao acontecido. Nas palavras do narrador, foi esta a verdadeira aceitação do projecto de Zana, «primeira marrada máxima que a providência [lhe] mandou servir» (95). Estamos, então, perante uma estreia marcada pelo conflito. Pensamos que a imagística da guerra, associada frequentemente ao amor no romance, tem nesta linguagem tauromáquica o seu seguimento, colocando o sentimento amoroso sob o sinal da luta.

Depois de revelado o verdadeiro momento da conjugação amorosa, retoma-se a reflexão sobre a escrita, o que evidencia as relações entre esta actividade, a pesquisa do «eu» e a vida sentimental. Enquanto alguém à procura de si próprio através da escrita destes momentos marcantes, e perante a incerteza dos resultados, o narrador insiste no medo inspirado pela sua tarefa: «Medo de dar de caras com as vísceras, topar o que de mim jaz vivo ou morto. Quem sabe se descobrir-me ao fim de contas morto mesmo, e incapaz (então) do fingimento em que teria acordado todas as manhãs, cuidando-me vivíssimo. / Medo, já disse» (95). Como vemos, esta é uma viagem de destino indefinido, sem um final pré-estabelecido. Persiste, todavia, no seu intento de «regresso à pátria única» (95) e aqui a influência da mulher revela-se determinante: «Que mais não fosse por teres sido tu quem nela [personalidade] estilhaçou champanhe inaugural. Manhã de Algés em que um casco incompleto começou a deslizar na rampa que liga a doca seca ao Oceano» (95). Segundo esta passagem, a importância da mulher é dupla: por um lado, o adjectivo «inaugural» remete para a função iniciática que ela desempenha, função essa, que, por outro lado, a transforma no motor, num estímulo para vencer o medo suscitado pela procura do autoconhecimento. Enquanto «casco incompleto», o «eu» define-se como ser imperfeito que a intervenção feminina pôs em movimento, iniciando a viagem em direcção à vida e a si mesmo. Torna-se assim evidente a dependência do «eu» em relação ao «tu».

Apesar da determinação do narrador, a tarefa de autodescoberta não se revela fácil: «Tivesse eu génios e estaria em gozos: a confiança a trote de viagem. Isso. Em lugar da boca seca e deste frio no estômago» (*ibidem*). Confirma-se, pois, que o narrador está perante uma prova. A incerteza do sucesso é uma constante: «desejo de encontrar pistas de ascensão à Terra e a dúvida tramada de que ele seja insuficiente para aguentar a mão que escreve, ao longo de um percurso em que não se perca e te não perca» (*ibidem*). Torna-se evidente que esta é uma viagem a dois, o que reforça a união e a dependência do «eu» em relação ao «tu». Este é condição imprescindível para a realização do trabalho a que o narrador se propõe: «Mas tentaria eu explorar se não estivesses próxima, atenta, tensa, arrastada por ti mesma até essas distâncias de mim onde de repente eu te ressurgia como quem se despediu de outrem numa gare, e vai feito surpresa, de avião, esperar no terminal o comboio que horas antes viu partir?» (95-96). Apesar de invisível, Zana é a companheira indispensável nesta viagem que, como se depreende do verbo «explorar», afim do recorrente «descobrir»,

tem por objectivo desbravar território desconhecido. Tendo em conta esta passagem, Zana é a ausência presente, simultaneamente ponto de partida e de chegada.

O capítulo continua, debruçando-se sobre o relacionamento amoroso, que é apresentado em termos iniciáticos: fala-se em «viver etapas de noviciado» (96) e em «choques de neófito» (*ibidem*). O protagonista parece ser introduzido numa ordem desconhecida, o que manifesta a novidade de que se reveste esta relação, entendida como uma espécie de religião que exige um período de preparação. Começam por se salientar os desencontros entre o protagonista e a amada, reflexo das diferenças entre eles e da necessidade da tal iniciação. É aqui que, sempre pelos olhos do protagonista e através do pretense diálogo, se apresenta Zana em traços largos. Da mesma forma que o protagonista, ela encontra-se envolvida num processo de busca, como se depreende da referência às «tuas paciências» (96) e ao «teu rastreio das grandes rotas» (*ibidem*).

A estas características soma ainda a sua firmeza, sugerida através da metáfora «Rochedo foi sempre o teu nome» (*ibidem*), idêntica à utilizada a respeito de Simão C. C., «paredão, rochedo natural» (126). Tal característica, para além de ser talvez pouco feminina, é ainda invulgar em alguém jovem, já que «Apesar disso eras nova. Também. Mas diferentemente» (96). Ela caracteriza-se igualmente pela sua iconoclastia: «Quando foi que concebeste esse programa, o exclusivo prazer na ofensiva interminável contra a rotina, a morrinha do quotidiano?» (*ibidem*). Passa-se em seguida para a reflexão sobre o que se desconhece do «outro»: a infância e adolescência, assim como «o espaço em ti entre o instinto ultra-jovem e a mulher que o sabe ser» (*ibidem*).

A esta sumária caracterização do «tu», segue-se a abordagem do «nós». O narrador apresenta-se como a parte pensante do par, já que «Embora soubesses pensar, nunca dei por que reflectisses» (*ibidem*). Ele surge ainda como alguém insatisfeito com a sua posição na relação, esperando «a ocasião de restabelecer os equilíbrios» (97), contrariando a posição dominante de Zana. É a propósito desta «ocasião» que, numa intervenção metaficcional reveladora da gestação do texto, se interrompe o diálogo para se anunciar a entrada de um outro elemento: «Chegou a hora. Deu-se na cave do Raul. Apresentemos esse rapaz e a sua cave» (*ibidem*). Feita esta apresentação, o narrador ausenta-se, já que surgem aqui as primeiras passagens dramáticas. Após este desvio, regressa o diálogo com o «tu» para recordar o episódio violento que conduziu, no entanto, à consolidação da relação (cf. 102-103).

A finalizar esta evocação, surge a metáfora «Vida jorrante em vida. És tu, és tu, és tu» (103). A propósito desta passagem, Manuel Gusmão (1995: 24) fala da «violência da tripla ejaculação e da tripla nomeação». Pelo nosso lado, achamos que, mesmo morta, Zana persiste como fonte de vida. Dir-se-ia até que, pelo diálogo que o narrador mantém com ela, ela permanece viva. Nesta personagem concentram-se vida e morte, bem como amor e arte. Isto não impede que, como veremos, a morte de Zana seja pedagógica. A tripla nomeação, de acordo com a simbologia do número três⁵, remete para um ser completo. A repetição, para além de intensificar a qualidade atribuída a Zana, traduz, como nas orações, veemência e uma crença indestrutível por parte do narrador.

Após este clímax, Zana desaparece, dando lugar à evocação de outros companheiros de percurso do protagonista. Ela regressa no capítulo com o seu nome, onde se torna claro o valor autoformativo da narração do envolvimento com ela:

«Banho na primeira experiência violenta do que eu sou, ao fim de contas certas. Cada movimento me aproxima implacavelmente do meu centro – subir crescente da tensão a dois em que me alteio. Novo vislumbre: eu-mesmo não é, nem pode ser; eu-só. Pois foi de aberto a quem se abria a mim que inaugurei esta isenção da gravidade. No mesmo passo leve-simples em que as palavras foram dispensadas, descubro o fulcro do maior segredo: o oceano oculto onde o que eu sou é outrem, porque é. (...)

Quando pensava «*um segundo mais e não aguento e estouro*», aconteceu: uma explosão, a dois» (201).

Segundo esta passagem, o «eu» só existe por acção do «tu», a quem cabe um papel libertador. A actividade deste «tu» caracteriza-se pelo excesso e mesmo por uma certa violência que tem, no entanto, valor construtivo.

Curiosamente, este momento corresponde, em termos de aprendizagem da escrita, a um ponto de chegada: «No agitado silêncio, vejo que se abre claridade: é o tempo dominado. Dei um salto para outra esfera em que tudo quanto conheço persiste; porém, modificado.

⁵ No *Dictionnaire des symboles*, Chevalier e Gheerbrant (1989: 972) informam que «3, disent les chinois, est un nombre *parfait* (**tch'eng**), l'expression de la totalité, de l'achèvement: il ne peut y être *ajouté*. C'est l'achèvement de la manifestation: l'homme, fils du Ciel et de la Terre, complète la Grande Triade. C'est d'ailleurs, pour les Chrétiens, la perfection de l'Unité divine (...)».

Sombras de medo angústia sofrimento caem, eu solto delas, que rebolam cambalhotas pelo infinito abaixo» (200-201). O atemorizado narrador do início do segundo «Painel», desconfiado das suas capacidades e receoso do insucesso da sua empresa, desaparece. A prova terminou. Torna-se nítida a evolução do narrador enquanto tal.

3.2. *A tempestade depois da bonança*

O ponto alto atingido quer pelo *experiencing self*, quer pelo *narrating self* não conduz a narrativa ao seu término. Antes do terceiro «Painel», «Primeiro assalto» fecha o conjunto intermédio. Pelo seu assunto, este capítulo trata matéria que, em termos cronológicos, apesar de um lapso temporal que desconhecemos, daria continuidade ao que foi apresentado em «Raul». A sua colocação após «Zana» evidencia o contraste entre dois momentos da relação amorosa: do relacionamento amoroso em pleno passa-se, subitamente, para o seu desfecho abrupto⁶. Pela disposição escolhida, na figura feminina convergem o amor, a vida e a morte.

Pela sua organização, o texto aproxima o início e o fim do envolvimento amoroso, o qual não coincide, porém, com o final do romance. Em nosso entender, o remate da experiência amorosa permite vê-la como um todo, confirmando a sua centralidade na autoformação do herói. O último painel, onde se abandona a construção da «auto-biossignificação» (cf. Rodríguez Fontela, 1996a: 47) que, como é característico do *Bildungsroman*, orienta o díptico anterior, parece-nos confirmar isto mesmo, já que o seu carácter desconexo poderá sugerir o estado de indefinição que afectou o protagonista após o desaparecimento da sua companheira.

Contrariamente ao que sucede com Luísa Estrela, compensada «pela posse e usufruição de um amor julgado definitivamente perdido» (Melo, 1975: 44), Zana desaparece subitamente de cena: «Era meio-dia e um quarto e sol forte, quando o homem soube que a mulher morrerá» (203). Em contraste com o resto da obra, onde *narrating self* e *experiencing self* coexistem, este capítulo surpreende pela presença de um distanciado narrador heterodiegético, idêntico ao que relata a

⁶ A respeito da sequência adoptada, Manuel Gusmão (1995: 26) considera que «estes dois capítulos formam as duas faces do ponto estratégico já referido, faces contraditórias, contraditoriamente unidas através do trabalho da escrita – Zana em explosão a dois e a morte de Zana».

biografia de Luísa Estrela. Desaparecem igualmente as intervenções metaficcionalis. Seguindo a distinção que Rodríguez Fontela (1996b: 95) estabelece entre «a función testemuñal do personaxe na historia e a función testemunal do narrador como conciencia de autoformación», esta mudança de voz parece-nos pôr em relevo, pelo menos até certo ponto, o primeiro tipo, situação inversa à que se verifica nos restantes capítulos dos dois «Painéis» iniciais.

A substituição do fragmentarismo anterior pela sequencialização cronológica dos acontecimentos, o uso de formas vagas como «o homem» e «a mulher», a que se junta «uma rapariga e um engenheiro» (203), o cenário diurno da acção e a extensão deste capítulo concorrem para a sua excepcionalidade no seio do romance, a qual nos parece prender-se com o facto de nele se apresentar uma nova e decisiva etapa da autoformação do protagonista, indissociável da morte de Zana.

Ao protagonista, a inesperada notícia da morte da sua amada surgiu «de repente, com todas as pontadas ou tiros de emboscada» (203), passagem bem expressiva da violência que este acontecimento representou para o sujeito desprevenido. A propósito do conflito que se anuncia, retoma-se a metáfora da tourada, reforço da metáfora bélica atrás citada: «O homem recuava diante da noção de que a mulher morrera, como um forcado dando praça ao toiro (...); recuava para poder encaixar a marrada quando esta viesse. Sabia que era uma pega de caras sem ajudas» (208). Perante a disparidade das forças em conflito, pretende-se atenuar a violência de um embate onde o protagonista, como acontece no *Bildungsroman*, se encontra sozinho, sem o auxílio de uma figura tutelar.

Ao segundo dia, o contacto com a carta deixada por Zana, espécie de mensagem *outré tombe*, torna a ameaça do choque mais concreta: «Ele teve a sensação de que naquele momento corria o maior risco de ser apanhado pelo toiro do qual recuava, moço-de-forcadamente, desde que o bicho arrancara contra ele na esplanada em Santos-o-Velho» (232). Se anteriormente, em relação à proposta de Zana, se falava da «primeira marrada máxima» (94), agora parece-nos que o ciclo se completa, funcionando este frente-a-frente como o último combate, combate esse que, mais uma vez, é indissociável da principal figura feminina. É ainda interessante esta nova referência a Santos-o-Velho, espaço onde simultaneamente o protagonista, «em limiar de adolescência» (118), descobriu a «vida violenta» (*ibidem*) através do convívio com «o país madragoante» (115), e onde, posteriormente, como vemos, de forma igualmente violenta, despertou para a realidade da morte.

3.3. Heranças

Para além da carta atrás referida, Zana sobrevive pelos cadernos que lega ao seu comparsa. Dividido entre o «*Queimar sem ler*» (235, 240) ordenado por ela e a vontade de lhe desobedecer, «Durante 48 horas deambulou pela cidade, como um cão vadio desnorteado» (240). Apesar das diferentes actividades com que se ocupa, «o homem» não consegue deixar de ler os papéis da falecida companheira. Da actividade de Zana, repartida por «uma série de exercícios literários» (242) e uma mistura de «apontamentos pessoais com inscrições de textos não referenciados» (*ibidem*), o protagonista vai centrar-se nos segundos. Não é, pois, com a mulher enquanto criadora literária que contactamos, mas com a actividade reflexiva que desenvolve paralelamente à sua actividade literária.

Na sua natureza heterogénea, o caderno revela-nos variados aspectos desta personagem, que surge, assim, na primeira pessoa, já que, até aqui, a sua imagem era filtrada pelo olhar do narrador-protagonista.

Nas suas anotações, é a partir de considerações sobre o género feminino que a autora vai definindo a sua identidade. Logo no segundo excerto, ela apresenta-se como uma mulher diferente da «*maioria das mulheres*» (242), devido à sua inteligência, motivo de inveja e de exclusão por parte das suas congéneres. O seu inconformismo afasta-a da «mulher activamente resignada em contexto de subdesenvolvimento» (*ibidem*). Ao comparar «*a mulher que se deixa dominar pelo homem*» (243) com o «*operário que vai denunciar os cabecilhas numa greve em que não alinhou*» (*ibidem*), ela mostra como a mulher, ao colaborar com o adversário, se torna ela própria inimiga de si mesma. O retrato da mulher e da sua situação que subjaz a este excerto não é risonho: a inteligência, contrariamente à inveja, não é um atributo da mulher comum, a qual vive, talvez por isso, acantonada numa passiva submissão ao homem. A mulher surge, assim, como a única responsável pela situação em que se encontra, visto que nada faz para a alterar, chegando até a contrariar qualquer hipótese de mudança. Para Zana, isto não é uma fatalidade, já que também se pode ser mulher de outra maneira.

Apesar de diferente, pretende «*manter em dia as raízes que [a] prendem à feminilidade*» (247). Interrogando-se sobre «*o que é a feminilidade*» (*ibidem*), deixa em aberto a resposta, não apresentando nenhuma definição. Afinal, definir é limitar e, portanto, contrário à liberdade que defende. Implicitamente, no final dos apontamentos, surgem alguns

dos elementos que integram a feminilidade quando Zana, falando «*de uma noite comprida*» (254), confessa ter-se sentido «*como se castrada do [s]eu sexo: mal penteada (o cabelo sujo rebelde), rígida e assim, incapaz de dançar bem ou fazer amor ou simplesmente um gesto que não [a] enervasse*» (254-255). É nas «*outras mulheres presentes*» (255) que ela vê os atributos femininos de que se considera desapossada (boa apresentação, tranquilidade).

Esta escritora, pela sua natureza inconformada, mostra como a resignação feminina não passa de algo forjado. Ela encarna outra maneira de ser mulher, que é, esta sim, apresentada como natural, pois «*de instinto*» (245) ela afasta-se do «*[s]eu condicionalismo de sexo e condição social*» (*ibidem*). Como o protagonista, ao romper com os limites impostos pelo meio de origem à sua maneira de ser, esta mulher parte em busca de si mesma. É interessante, neste passo, a inserção de um excerto da *Menina e moça* (1554), texto de autoria masculina onde as mulheres têm a palavra, como, de certa maneira, acontece em *A noite e o riso*: «Qual fosse então a causa daquela minha levada – era pequena – não na soube. Agora não lhe ponho outra senão que já então parecesse havia de ser o que depois foi» (245)⁷. De acordo com a reactivação de sentido que toda a citação implica, a passividade da personagem da novela renascentista é substituída pela natureza espontânea e, portanto, pessoal da movimentação da «menina e moça» do século XX.

Os diferentes tipos de mulheres têm a sua ilustração no contraste entre Zana e a irmã, Teresa. Para esta, a escritora representa a mulher independente que ela gostaria de ser (cf. 252). Conquanto se sinta mais interdependente do que a sua familiar julga – «*Passara-me pela cabeça o que me aconteceria se de repente desaparecessem todos os de cuja existência e proximidade dependo diariamente, para poder ser eu diariamente*» (*ibidem*) –, Zana considera-se afastada, no tempo, da sua irmã, que «*não é [sua] contemporânea*» (*ibidem*). No início de «Primeiro assalto», confirma-se a distância existente entre as duas irmãs, visto que Teresa «já não tinha as dores de saber coisas como *o meu azar foi não ser feia ou então bonita de outro modo*» (203). A beleza de Zana não é, portanto, apenas a convencional beleza feminina. Que ela escapava ao padrão tradicional do feminino já o sabíamos desde o

⁷ Esta passagem pertence à abertura do «Prólogo» da novela de Bernardim (1999: 75): «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe. Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda pequena, não a soube. Agora não lhe ponho outra senão que parece que já então havia de ser o que depois foi».

conselho de Raul ao protagonista. Apesar de a achar apetecível – «Com uma gaja assim eu dava a volta a Zanzibar» (104) –, ela não é uma mulher recomendável: «Com uma gaja como essa Zana eu não casava, nem ninguém com juízo devia casar. (...) Mas acho que com uma gaja assim um homem vai até ao fim do mundo mas não casa» (*ibidem*). Implicitamente, Raul vê em Zana uma espécie de mulher fatal: atraente, mas perigosa, perturbadora. Ela é «uma que os tem no sítio» (*ibidem*), expressão que, pela masculinização da figura feminina, exprime o afastamento desta em relação ao feminino padronizado.

A sua natureza pouco convencional e a luta pela libertação feminina fazem de Zana uma «mulher livre» (Heinich, 1998: 335). Como, segundo Heinich (*idem*: 328, 335), é característico desta figura literária que se afirma entre as duas Guerras Mundiais, Zana provém de uma classe social elevada, como se depreende da sua cultura, do episódio da bicicleta narrado no seu caderno (cf. 244) e da ruptura simultânea com «o [seu] condicionalismo de sexo e de condição social» (245). Além disso, procura a sua independência económica através de um «trabalho sério que [a] sustente, e à [sua] prosa a escrever» (253). Tenta, assim, livrar-se de um dos pilares do poder do homem sobre a mulher. Aliás, com esta nova mulher «que escapa definitivamente ao homem» (Heinich, 1998: 331), o domínio masculino perde terreno. Uma vez que «a sexualidade não implica já a dependência económica ou o repúdio» (*ibidem*), Zana pôde surpreender o protagonista com a proposta de um relacionamento aberto (cf. 94, 225). No entanto, de acordo com os apontamentos desta personagem, ainda há muito a fazer para que a igualdade entre homens e mulheres seja uma realidade. Perguntamo-nos até que ponto a própria morte de Zana não poderá indiciar uma certa recusa das aspirações femininas.

Como muitas mulheres livres representadas pela literatura, Zana é escritora. Referindo-se à ficção de autoria feminina, Heinich (1998: 340) explica esta «coincidência» pelo facto de a actividade literária possibilitar «não apenas viver mas também representar (...) o estado da mulher não ligada». Uma vez que «em Portugal na segunda metade do século XX se dá como que uma irrupção de mulheres escritoras, com um conjunto de obras importantes, não apenas pela sua quantidade como sobretudo pela sua qualidade» (Magalhães, 1995: 16), pensamos que a inclusão de uma mulher de Letras neste romance de autoria masculina de finais dos anos 60 é indissociável da representatividade atingida pela mulher livre escritora.

Para além da libertação da mulher, no seu caderno, Zana aborda ainda questões como a sua «vocação de liberdade» (244), «a revolução

dos costumes» (*ibidem*) por que luta, o significado da «relação física completa» (243), a sua ligação com «A boémia – um certo tipo dela» (245) ou ainda a sua «responsabilidade para com o mundo» (247).

A estes diversos tópicos alia-se o tema omnipresente da escrita. É ele que abre e remata estas páginas intermitentes: enquanto o primeiro fragmento fala do lugar da prosa «na vanguarda da luta pela lucidez» (242), o último narra um dia de escrita frustrada, resgatado pela recordação de uns versos alheios (cf. 254-255). Pelo meio, em trechos esparsos, Zana assume a sua vocação de escritora – «*Vou mesmo escrever*» (246) –, considerando que «o [seu] lugar activo será o escrever» (253), isto é, escrita é intervenção e não divertimento ou evasão. Refira-se, a este propósito, que ela já não experiencia o conflito vivido pelas escritoras oitocentistas, «autoras estigmatizadas e renunciando, finalmente incapazes de assumir plenamente quer a sua identidade de escritoras, quer a sua vida sexual» (Heinich, 1998: 343). Embora mencione opositores à sua decisão – «*Tudo e todos conspirarão para que eu não escreva. Até em mim encontro conspiradores à molhada*» (253) –, parece-nos que terá que enfrentar os obstáculos comuns a qualquer artista, independentemente do seu género: «*Toda a hostilidade que há no mundo contra a arte, porque contra o amor, vai lançar contra mim a colecção inteira dos ataques de que for capaz para me partir a mão que escreve, a espinha*» (246). Debate-se, além disso, com as dificuldades experimentadas pelo «*escritor português do século vinte, segunda metade*» (246), para quem «*escrever é um ordálio digno de meia volta e pira-te*» (245). À semelhança do que acontece em «O impotente», a escrita é, então, apresentada como uma tarefa árdua.

Esta dificuldade liga-se com uma questão recorrente ao longo destas páginas: a originalidade. Ela implica a «*pre-existência de uma tradição alimentadora*» (246), à qual o escritor não deve, no entanto, submeter-se: «*O escritor português do século vinte, segunda metade, deve saber mergulhar na tradição e logo de seguida regressar à superfície, vivo*» (*ibidem*). Pondo em prática este projecto, Zana imagina por isso o seu primeiro livro como um livro de pesquisa, de autodescoberta, «*No qual não faria outra coisa senão este ir ao fundo necessário para arpoar a forma possível*» (246). Assim sendo, criação literária e afirmação do «eu» são indissociáveis: «*No dia em que este primeiro passo tiver sido dado começarei a ser eu. Na prosa como em toda a parte. Ou seja em toda a parte porque com prosa minha, descoberta*» (*ibidem*).

No entanto, «*esta terra portuguesa está uma espécie de greda ressequida*» (254) que complica a emergência de novos talentos. Confirmando que este problema não é recente nem especificamente femi-

nino, aponta Garrett e Antero como os pioneiros de um grupo de autores portugueses que se confrontaram com um meio literário esterilizante (cf. 254). Curiosamente, «a mãe Florbela» (*ibidem*) é não só a única mulher a integrar este conjunto de escritores inovadores, mas também aquela com que se estabelece uma relação de parentesco, mais propriamente uma relação de natureza parental, continuando, por isso, Zana a sua linhagem.

Através destas anotações, percebemos certas afinidades entre o protagonista e a escritora⁸: ambos pertencem à classe alta, com a qual não se identificam, preferindo frequentar os meios boémios, onde se procuram. A revolução é também um projecto comum aos dois. A par disto, o caderno de Zana funciona como uma *mise en abyme* do romance, no qual o eu-narrador parece pôr em prática lições colhidas nesta leitura. A função de orientação atribuída a este conjunto de notas classificado como «índice» (242) acaba por ultrapassar os «exercícios literários» (*ibidem*) da autora. A este respeito, o primeiro momento do magistério de Zana no domínio da criação literária talvez ocorra quando, ao recordar a resposta que ela deu ao bombeiro depois de queimar a obra de Camilo – «Fiz uma fogueira de assassinar o Pai» (238) – o protagonista «teve a sensação de quem descobre uma nota de mil na algibeira do lenço, no final de uma noite de jogo em que entretanto se perdera tudo, aparentemente» (239). Obedecendo à instrução deixada no bilhete de Zana, «*Queimar sem ler*» (235), o protagonista teria um comportamento idêntico, como se procedesse ao assassinio da mãe.

São múltiplos os aspectos em que os dois textos se aproximam. Ambos são heterogéneos e fragmentários. Tal como o texto de Zana acolhe excertos de proveniências genológicas diversas (novela sentimental, com uma passagem de *Menina e moça* (245), ensaio, do *De l'amour* (1822), de Stendhal (243), poesia no último fragmento (255), o romance inclui cartas (cf. 88, 113-114, 235) e excertos dramáticos (cf. 98-102, 165-167, 169-177), para já não falar no próprio caderno de Zana. Tanto esta escritora como o seu discípulo visitam a «*tradição alimentadora*» (246), indicando os seus «familiares»: o narrador menciona o «Tio Torga» (108), o «Irmão Cristovam» (110) e o «Tio Tolstoi» (125), enquanto a escritora refere a «mãe Florbela»

⁸ Isabel Allegro Magalhães (2002: 380) considera mesmo que, «Significativamente, por interposta personagem (Zana) o narrador-autor fala afinal mais claramente de si que quando de si directamente fala». A ser assim, será que este «outro» não passa de uma projecção do «eu»?

(254) e o «Pai Ernesto» (255). Além disso, conforme já assinalámos, os dois reconhecem a escrita como uma actividade difícil. Por outro lado, a relação de dependência que se estabelece entre o que podemos designar como «epitexto privado íntimo» (Genette, 1987: 341-342) e os textos literários escritos por Zana, justificativa do vaivém do protagonista entre o caderno e os blocos da escritora (cf. 242), remete para a cumplicidade entre a literatura e os seus bastidores, num processo que lembra a relação existente entre as notas que irrompem no segundo «Painel» e o resto do texto.

Em Zana encontramos ainda a defesa da «lucidez do riso face ao absurdo» (251), aspecto que não deixa de se reflectir no que poderemos chamar o texto segundo, cujo título se justifica em passagens como esta: «Ficou-me pois o horror de ver a maioria deles [camaradas de jangada] ir ao fundo por carência de saber apedrejar de riso o tenebroso» (111).

Acrescentemos ainda que, para a escritora, uma das «*duas razões fundamentais*» (254) para escrever é o «*desejo de [s]e unir ao Outro*» (*ibidem*). Afirmações como «A escrita é a minha forma de estar com os outros» (1981: 7), ou «Um livro é um ponto de encontro» (*ibidem*), proferidas por Nuno Bragança numa entrevista por Mário Ventura, são o correlato extraficcional desta aspiração, mas, parece-nos que, embora sem a mesma formulação explícita, o narrador de *A noite e o riso* partilha igualmente esta motivação. Numa das diversas vezes em que se dirige ao leitor, declara abertamente: «Leitor: escrevo isto para ti, por mim. Porque foi ao dar comigo sem saída que comeci abrindo a grande porta de, também encurralado, fugires do que te vai nas trases» (108). Pensamos manifestar-se aqui a vertente pragmática que, desde as primeiras reflexões sobre o subgénero, é atribuída ao *Bildungsroman*. Entre o narrador e o narratário/leitor estabelece-se uma certa cumplicidade, como se ambos fossem companheiros num percurso em que o primeiro se comporta como um mestre libertador.

Recorrendo à escrita, Zana pretende ainda immortalizar aqueles com quem a sua maneira de ser se identifica: «*Ces nymphes, je veux les perpetuer (sic). / Aimais-je un rêve?*» (248). Em *A noite e o riso*, realiza-se este projecto através de personagens como Simão C. C. e Luísa Estrela.

Salientemos, por fim, que, fazendo derivar o romance do texto fundador de Zana, o narrador, depois de, através de uma das múltiplas metáforas da caça, descrever a actividade da escrita, associa explicitamente a escritora ao seu processo criativo: «Então – Zana – poderei escrever: que o meu primeiro-último passo dado enfim sou eu, na

prosa como em toda a parte. Ou seja em toda a parte porque com prosa minha, descoberta» (109). Como acontece em todo o fenómeno intertextual, o narrador, nesta citação adulterada, entra em diálogo com aquela que podemos considerar a sua mentora, reconhecendo a sua dívida para com ela. Na mistura do «eu» com o «outro» que a reactivação do hipotexto implica, partilha-se a mesma concepção de escrita como forma de autoconhecimento e de individualização. Na ausência dos sinais tipográficos que caracterizam a citação, as vozes do discurso tornam-se indistintas. Na mesma altura em que «cão e caça hão-de ser uma massa, só, carne esbofada a escorrer baba e sangue» (*ibidem*), também mestre e discípulo se fundirão. Partindo das ideias de Zana, de quem é testamentário, o narrador projecta encontrar-se.

O débito do narrador-protagonista em relação à sua amada é sugerido por Bernard, um pintor francês que requestara esta mesma mulher, quando manifesta «a secreta esperança de que [ele venha] a escrever o que ela não fez mais do que (...) esquisser» (258). A morte da mulher ganha, deste modo, mais uma valia iniciática, visto que é pelo desaparecimento de Zana que o homem nasce como escritor. Concordamos, por isso, com Maria Alzira Seixo (2001: 194), quando afirma que ela «corresponde à amada tradicional da literatura, de índole sacrificial e supletiva como acto de escrever, e cuja morte significa o começo da literatura». A sua situação não é muito diferente da de várias *Bildungsheldin* [heroínas de autoformação] impedidas pela morte ou pela loucura de concluir a sua autoformação (cf. Labovitz, 1988: 5; Pinto, 1990: 13, 18). Neste caso, conquanto ela termine o seu processo de autoconhecimento, Zana não tem oportunidade de afirmar perante o mundo a sua identidade, a qual só se torna conhecida mediante o seu descendente. A «mãe Zana» poderia integrar a família literária que o narrador, como já vimos, vai nomeando.

Depois da leitura dos apontamentos da sua amada e da despedida de Bernard, o protagonista enfrenta, sozinho, a crise que evitou durante uma semana. Juntando-se a outras coisas boas passadas e igualmente fugazes, a morte de Zana, tal como o protagonista intuía, acaba por ser muito mais do que a simples morte de alguém, contribuindo para uma descoberta fundamental, com um alcance muito mais amplo. Mais do que um facto isolado, o estribilho «a Zana morreu»⁹ fá-lo despertar para uma realidade em que o particular dá

⁹ Reduzida aos constituintes mínimos, esta expressão é, por isso, memorizável e repetível. A sua brevidade potencia a sua carga dramática.

lugar ao universal: a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte. A novidade e o choque desta descoberta conduzem à «dor reveladora» (260), expressão bem significativa do alcance formativo da experiência vivida pelo protagonista. A morte de Zana torna-se, assim, veículo para uma aprendizagem fundamental, evocativa da que, noutro plano, proporcionou a dedicatória do romance, apresentada pelo autor como «uma pessoa que me ensinou como se morre» (Ventura, 1981: 7).

Feita a descoberta, o solitário «homem» abandona a estação onde tinha ido acompanhar Bernard e encontra outra atmosfera: «Os olhos ardiam-lhe, e arderam ainda mais quando chegou à rua e viu a calçada e os táxis, ouviu os ruídos e sentiu o cheiro da rua com sol forte e outra gente» (262). A reincidência na paisagem diurna do início deste capítulo sugere a conclusão de um ciclo. Por outro lado, é como se o ambiente nocturno que dominou anteriormente a vida do protagonista desembocasse no dia, o qual, pela expressão «sol forte», é conotado com uma certa agressividade. A caminhada das trevas para a luz parece-nos ser o equivalente à saída do iniciático «ventre da baleia», marcando o regresso do herói transfigurado. Ele é apresentado como se estivesse a regressar de uma viagem. Na verdade, a natureza aberta deste «Painel», sugerida pelo motivo da manhã, vê-se reforçada pelo facto de o homem abandonar o meio semifechado da estação e passar para o espaço aberto da rua, mimando assim o *terminus* de uma deslocação. A proximidade entre o excerto citado anteriormente e o final de «Zana», o capítulo anterior, é, a este respeito, significativa, uma vez que aí o narrador, tendo por referência o momento da enunciação, antecipa o cenário que se lhe deparará à chegada à capital jugoslava: «Amanhã, acordado em Zagreb, reencontrarei, no acto de sair da estação, a calçada e os ruídos: o cheiro da rua com sol forte e outra gente» (202). Pensamos estar aqui perante uma das tais «Sínteses» (*ibidem*) anunciadas pela entidade narradora, processo transfigurador que complexifica a referencialidade literária, desfocando-a. Através desta aproximação, parece-nos esbater-se a distância entre a primeira e a terceira pessoas, entre Lisboa e Zagreb, enfim, entre o narrar e o narrado, gerando-se, assim, uma espécie de (con) fusão. Neste sentido, Manuel Gusmão (cf. 1995: 26), depois de apontar esta reincidência como uma forma de estabelecer contiguidade entre os dois últimos capítulos do «Painel» intermédio, o que, em nosso entender, confirma que não é casual a sequência adoptada, considera que ambos os finais remetem para a abertura tanto da acção narrada como da acção de narrar (o tal «livro provisório, deformável» (201)). Indício dessa abertura é também, para nós, o numeral «primeiro», utilizado, um tanto

contraditoriamente, no título do último capítulo do «Painel», já que sugere que outros «assaltos» se lhe seguirão.

No remate da segunda parte do romance, a combinação de elementos novos com elementos já mencionados torna a descrição da «chegada» do protagonista bastante sugestiva. Assim, o ardume dos olhos, agravado pela luz, remete para o sofrimento provocado pela recente descoberta e pela necessidade de viver sob o seu peso. Por outro lado, através dos verbos «viu», «ouviu» e «sentiu o cheiro», ausentes também eles do final de «Zana», destaca-se a receptividade sensorial do protagonista ao exterior, como se, esgotado por um intenso momento de vida interior, os seus sentidos tomassem a dianteira e lhe permitissem mitigar a sua dor. Esta, juntamente com as sensações captadas, comprova, ao mesmo tempo, que ele está vivo e que, portanto, a vida continua. A intensa luz solar, bem como o movimento e «os ruídos», são símbolos desta vida que se agita à sua volta. Finalmente, o protagonista encontra a rua, «a calçada», isto é, caminhos a trilhar ao longo da sua «vi(d)a sinuosa». O intrincado terceiro «Painel» dilata a abertura deste final, conferindo à narrativa de Nuno Bragança o *open end* que o romance de autoformação privilegia, uma vez que viver é aprender.

4. Conclusão

O carácter inovador do romance *A noite e o riso* não impede a sua filiação na «tradição do *Bildungsroman*» (Jost, 1969). Fragmentário e aparentemente descontínuo, nele se articulam as experiências resultantes da interacção formativa entre um «eu» complexo e o meio que o circunda. Compete às personagens femininas, indissociáveis da sua saída para um mundo novo, um papel fundamental neste processo. Apesar das particularidades da actuação de cada uma delas, elas configuram uma cadeia que culmina em Zana. A sua imagem, construída retrospectivamente, resulta de várias tentativas e de vários olhares. De facto, tanto em vida como depois de morta, esta mulher livre constitui um desafio para o seu companheiro. Para além do domínio sentimental, ela exerce uma acção determinante na afirmação do «eu» como escritor e no seu despertar para a realidade da morte. A própria escrita revela-se, aliás, um instrumento fundamental para o autocohecimento. Confirmando a sua relevância no processo autoformativo do protagonista, o desaparecimento de Zana marca o final de uma etapa formativa, mas deixa o protagonista numa situação de indefi-

nição que é condição para a evolução pessoal futura e para o consequente prolongamento deste texto que se apresenta como um *work in progress*.

Bibliografia

1. Bibliografia activa

BRAGANÇA, Nuno (1995), *A noite e o riso*, 4.^a ed., Lisboa, D. Quixote [ed. original de 1969].

RIBEIRO, Bernardim (1999), *Menina e moça ou Saudades*, Introdução e fixação do texto de Helder Macedo, Lisboa, D. Quixote [ed. original de 1554].

2. Bibliografia passiva

BUCKLEY, Jerome Hamilton (1974), *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.

CAMPBELL, Joseph (1973), *The hero with a thousand faces*, 3rd printing, Princeton/New Jersey, Princeton University Press.

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain (1989), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Édition revue et augmentée, 9^{ème} réimpression, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.

GRENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GUSMÃO, Manuel (1995), «Relatório de releitura de *A Noite e o Riso*. No trabalho do livro a vida trabalha. E isso mexe» in Bragança, Nuno (1995), *A noite e o riso*, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, pp. 9-40.

HEINICH, Nathalie (1998), *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*, Lisboa, Estampa.

JOST, François (1969), «La tradition du *Bildungsroman*» in *Comparative literature*, 2, pp. 97-115.

LABOVITZ, Esther Kleinboard (1988), *The myth of the heroine. The female Bildungsroman in the twentieth century*, 2nd edition, New York, Peter Lang.

LOCATELLI, Aude (1998), *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le «Bildungsroman»*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995), *O sexo dos textos e outras leituras*, Lisboa, Caminho.

- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (2002), «Anos 60 – Ficção» in Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima (dir.) (2002), *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*, Vol. 7, Lisboa, Alfa, pp. 365-416.
- MELO, André de (1975), *Formas e violência em Nuno Bragança*, Cadernos de Cultura Parábola, Braga.
- PINTO, Cristina Ferreira (1990), *O «bildungsroman» feminino: quatro exemplos brasileiros*, São Paulo, Perspectiva.
- PAZ, Mario (1977), *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, Paris, Éditions Denöel.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996a), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberg.
- _____, (1996b), *Poética da novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*, Santiago de Compostela, Centro de Investigações Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro.
- SEIXO, Maria Alzira (2001), «Desencaminhados (Maina/Nuno). Sobre *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa» in *Outros erros*, Porto, Asa, pp. 188-202.
- SILVA, Gabriel Rui (2002), *O tempo e o modo do homem que ficou sem lado: o efeito de autobiografia na obra de Nuno de Bragança*, Lisboa, Universidade Aberta (texto policopiado).
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1989), «Algumas notas sobre *A noite e o riso* de Nuno de Bragança» in *Ensaios escolhidos I. Estudos sobre literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp.157-163.
- VENTURA, Mário (1981), «Nuno Bragança: Para mim, ser cristão é não ser ingénuo nem distraído» in *Diário de notícias*, 3-5-1981, pp. 7-8.

Celtic Influence on Arthurian Romance¹

ANABELA GARCIA FERREIRA PINTO NOGUEIRA²
(Universidade do Minho)

I'm developing a thesis on Roger Sherman Loomis and my main purposes are both to evaluate the contribution this scholar gave to the study of the Arthurian romance and to show how Loomis explores the theory of Celtic influence on Arthurian romance.

Roger Sherman Loomis (1887-1966) is a scholar we can't miss when studying medieval literature. The scholar that vividly (and I underline 'vividly' because his enthusiasm is his first characteristic) proclaims the presence of Celtic mythology on medieval literature, and he offers us his detailed work, studying the Arthurian romance on all its parts: characters, episodes, places, motives. The first thing we can notice when studying his vast work is the maturation his work achieves from the 1927, *Celtic Myth*, to the 1949 *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, where he firmly establishes his thought. *Celtic Myth and Arthurian Romance* is full of clues, or so we thought, because many of them are abandoned right after, as soon as his process of thought maturation begins. Always proclaiming the presence of Celtic mythology on Arthurian romance, he defends that the material used by the *conteurs*, first, and by the writers, then, is of Irish origin and Welsh development. To prove it, he follows a method that has five essential

¹ Este artigo apresentado, sob a forma de comunicação, no XXIº Congresso Internacional Arturiano, que teve lugar de 24 a 31 de Julho de 2005, em Utrecht.

² Doutoranda do Departamento de Estudos Franceses, neste momento a desenvolver a tese: "Roger Sherman Loomis: Uma Perspectiva Celtizante do Romance Arturiano", orientada pela Professora Maria Cristina Daniel Álvares.

steps: isolating the various elements, investigating the parallels, finding the original, looking for parallels in the Celtic mythology or possible survivals in the Breton tradition, and, finally, studying the path the element followed and all the possible relations of it with all the other versions.

When he traces the history of a motive, for example, he does it by taking a regressive way up to its origin, according to him, a Celtic origin. This regressive, archeological method, is latter replaced by a progressive way, in which he looks for resemblances and developments of a motive in and between romances. This occurred in *Arthurian Tradition* very clearly. The method based on that progressive way can tell him whether we are before a historical fact, a Celtic element or an invention, as he says: "If, in the light of the preceding chapters, it appears that the *Matière de Bretagne* is a cumulative creation, a traditional literature, which are those characteristics which one might expect to find in it?" (1949: 38).

In spite of all his study of this literature that comes from the synthesis between the Latin literary tradition and the narratives that contained the Matter of Britain, he focuses himself on that game that occurs between the elements that constitute the Matter of Britain and, in 1949, he states that 'story-tellers could not escape noticing the disharmonies in the données in which they worked, and the more intelligent and conscientious could not but try to remove them in their retellings' (p. 38).

The American scholar considers that myths and oral narratives are the pre-history of romance, so that traditional narratives are more than just transcriptions. They express people's inner fears, like the tempest, or the flood, or the land infertility, or the sun rise and the sun set. We know that myth is a supernatural explanation for a natural phenomenon. Roger Loomis defines myth as the junction of science, poetry and social, and folklore as the material way of divulgating myth, so that myth corresponds to the significance (the meaning) and folklore corresponds to the significant (the form). And I quote: "In the literature of any pagan people and even in the literature of peoples who have engaged from paganism one is almost certain to encounter evidences of that poetic science which we call myth-attempts to account for the mysteries of nature, the passions of man, and the usages and achievements of society by means of stories" (Loomis, 1949: 45). Folklore was, or even better, is a visible face of myth, and we think that when it gets its written form, as a romance, the rite has been left

behind; when the narrative becomes a romance, which, in turn, is a process of erasing the myth, we realize writing is the complete break with the myth-rite complex. This was detected on Chrétien's texts and Loomis knew it, though he referred that the French man took not only the Celtic material, but he also assembled it with other influences, doing what Chrétien calls 'conjointure' (a well-organized text, as Frappier says), or the harmonious way of assembling the versions into *the version*. It is known that Chrétien didn't give credit to the *conteurs* and that notion not only despises them but also pays the right tribute to the man of Troyes, as he puts on the prologue of *Erec et Enide*: "*Ce conte est celui d'Erec, le fils de Lac: / devant rois et devant comtes, / il est souvent corrompu et réduit à l'état de fragments / par ceux qui content pour gagner leur vie*" (verses 19-22).

The Arthurian romance is baptised after a name, Arthur, a mysterious feature known all over the world and about whom Loomis questions in 1959, "Why this exaltation of an alien king and court by the most sophisticated men of letters of Western Europe?" (p. 52); our mind follows Loomisian indications to consider Chrétien's works half way between romance and transcriptions of tales, told a thousand times by professional *conteurs*, until someone decides to write them down, following some coherence rules.

Loomis' theory of the solar myth was first presented in 1927 and it is the engine to the medieval stories, accepting the ritualistic dichotomies as summer/winter, life/death, that seasonal rites represent. We immediately see the Cambridge ritualistic concept of myth, which Loomis, by then, extends to the Celtic mythology and shows how it works inside Arthurian romance, inside the texts written on rimed couplets. Nevertheless, as long as time goes by, and it's not that long, the vegetation goddess, the fascination by the phenomenon of the midday sun, some etymological paths are abandoned. And if not completely, at least they are seriously questioned. The subject focuses on a Welsh development of those Irish origins, and from a multiple questioning mind, we turn to the study of the intersection of mythological elements, first, and to the study of, I dare to say, that mythical object that began as a Celtic myth and ended as a Christian symbol, the Grail. This narrowing of Loomisian thought just enriched his theory, now a much more solid and significant one.

Anyway, on this life time work of finding out the origins of Arthurian romance among all the elements that constitute the Celtic world, Loomis always considers the *conteurs* the true architects of the tales.

He finds out that it is really necessary to determine, when following the thesis of the continental transmission, which text is the source of another text. If we think the tales are original oral stories, we may also think that, as oral products, they are full of stretching, erasing, changing, made conscious or unconsciously, but always keeping in mind the audience that a *conteur* had in front of him. From this questioning, that we consider very important, he offers us a long list of possible etymological confusions, not leading us to sure conclusions and showing various clues, like the one that may, or may not, lead us to the origin of the grail: “*Cors* could have at least five meanings: horn, corner, court, course, body; few words in Old French were more ambiguous and the meaning had to be guessed from the context” (1959: 288). Even the *Mabinogionfrage*, that German concept adopted by Loomis in *Arthurian Tradition*, is left definitely unanswered after a whole book analysing the parallels between Welsh and French stories, and he leaves us eager for more, already knowing that we are before a specific kind of romance that has an episodic structure but, according to him, lacks consistency, and I quote: “(...) every student of the Grail romances, cannot help being struck most forcefully by the astonishing disharmony, the **consistent inconsistency**, of those strange narratives” (1959: 274). If we accept Loomis’s opinions that what we read is an assemblage of Celtic features with social, economical and historical conjectures, we are accepting that there is a multi-source story that derives from various times and situations. He says in 1949: “Were the Welsh tales the sources of Chrétien? Was Chrétien the sole source of the corresponding portions of the Welsh tales? Was there a common source for each of the three pairs of romances? These are the possible solutions for the famous, even the notorious, *Mabinogionfrage* – a somewhat inaccurate title, since the Welsh tales are not, strictly speaking, mabinogion” (33). On the same book, he presents us a new concept that is going to attract to its core myth and folklore; that concept is *tradition*, which he defines as all the oral and written narratives belonging to a people for a long period of time.

To him, the Matter of Britain is the Arthurian romance, and it is there represented with its historical blunders, suppressions and misunderstandings, in a game of true/false that he tries to clarify. Though he often opens the door to Hellenic mythology, he does so as if a hide-and-seek game: he tries to give the Celtic mythology the same dignity Hellenic one has, and to do it, he establishes parallels between them both. I quote from his 1927 book: “Classicist and medievalist,

archeologist and ethnologist, students of folklore and mythology, all have their contributions to make toward the elucidation of that primitive culture of the western isles whose resurgence in the romances of the Round Table supplied to medieval Europe the same sort of imaginative stimulus that the Homeric tradition had supplied to the Hellenic world two thousand years before" (p. 355). If we consider romance as the loss of myth, we conclude that the Matter of Britain loses its folk dimension, its exclusive expression of ethnological ways of understanding the world, and it becomes more universal, more commonly understood thanks to the written form and the consequent rise of the individual interpretation. When the texts of the Middle Ages take the Matter of Britain and literature irrupts, the big social purpose of the gathering provided by the oral gives place to the individual and lonely interpretation. The performance of a text is no longer a way of assembling people, but, becoming a romance, a text is the way to praise the several interpretations of the reader. When taking Chrétien as a reference, Loomis states that his story is romance, consequently he realizes that the way Chrétien treated the Matter was contributing to the end of the ritual done by the performance.

When looking at the medieval manuscripts as the result of centuries of oral tradition and as stories that were narrated to a group of people, we understand that what Loomis means is that the manuscript has different leaves of meaning that correspond to different states of movement of an oral narrative, that's why we can talk about a pre-history of the narrative, previous to its manuscript form.

But it was along with the de-ritualisation and de-sacralisation the Christendom brought that the tale gets a more visible development. The transformation of Celtic objects into Christian ones, and in a very special way, as we referred before, the Grail, makes way to romance, and nowhere is that so masterly exposed as in his 1963 masterpiece *The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol*. Taking *Le Conte du Graal*, among so many others Grail romances, as one reference, the scholar shows us that *Le Conte* leaves behind the practical and magical purposes to become less primitive and more elaborated, in conformity with literary formula. So, if we analyze a medieval romance from Chrétien, it transforms the Celtic motives into romance, quits the traditional oral side and puts it at the service of the reader. Chrétien's romances, as they serve an aesthetic experience, play with the elements that the Matter keeps, and he creates a romance out of them.

When Loomis refers to the Modena relief, a most valuable element when talking about Arthurian romance, as the matrix of medieval narratives, he sustains that the Arthurian romance plays its part around a man that abducts / humiliates / hurts a woman and another man that tries to bring back the woman's honour or even herself. This, according to the medievalist, proves not only that by the time this relief was found, 1099, the Matter of Britain was already known in Southern Europe, but it also represents that what we can see on it is, in fact, more than Guenivere's abduction, it is the Irish vegetation goddess' abduction.

There's no doubt that both the regressive and the progressive ways of analysing gave him a very Celtic perspective of Arthurian romance; there's no doubt that Arthurian romance is an eternal game between oral tradition and written art. Nevertheless, it's up to us to follow the several paths Loomis presents, taking advantage of all his questions and possible answers, leading the way to the source, and I quote: "What causes have prevented the general recognition of Celtic elements? (...) One major cause, perhaps, for the widespread scepticism regarding the Celtic origin of the *Matière de Bretagne* is the common failure to take into account those changes and distortions which inevitably occur in the course of traditional development, especially in the transmission from one race and language to other races and languages" (1949: 468). That's why studying Loomis' work may lead to many, a few or just one answer, but it's always a discovery.

Bibliography

Books from Roger Sherman Loomis:

Celtic Myth and Arthurian Romance, New York, Columbia UP, 1927.

Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, New York, Columbia University Press, 1949.

Wales and the Arthurian Legend, Cardiff, University of Wales Press, 1956.

Arthurian Literature in the Middle Ages, A Collaborative History, Oxford, Clarendon Press, 1959.

The Development of Arthurian Romance, London, Huchinson University Library, 1963.

The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol (1963), New Jersey, Princeton University Press, 1991.

Readings in exposition (1934), New York, Holt, Rinehatr and Winston, 1956 (de Loomis, Clark e Middendorf).

Articles from Roger Sherman Loomis:

“A Defense of Naturalism”, *International Journal of Ethics*, 29:2 (1919), 188-201.

“The Head in the Grail” (1929), *Studies in Medieval Literature*, New York, Burt Franklin, 1970.

“The Scientific Method in Arthurian Studies”, *Studi Medievali*, n.s., III (1930), 288-300.

“The Irish Origin of the Grail Legend”, *Speculum*, VIII (1933), 415-31.

“By What Route Did the Romantic Tradition of Arthur Reach the French?”, *Modern Philology* 33 (1936): 225-38.

“Breton Folklore and Arthurian Romance”, *Comparative Literature* 2: 4 (1950): 289-306.

“The Grail Story of Chrétien de Troyes as Ritual and Symbolism”, *Publication of the Modern Language Association of America*, LXXI (1956), 840-52 (IX. 32).

“Grail Problems”, *Romanic Review*, XLV (1954), 12-17 (VII. 42).

“Objections to the Celtic Origin of the ‘Matière de Bretagne’” (1958), *Studies in Medieval Literature*, New York, Burt Franklin, 1970.

“Pioneers in Arthurian Scholarship”, *BBSIA* 16 (1964): 95-106.

Other books:

ÁLVARES, CRISTINA, *O amor da letra*, Braga, Universidade do Minho, Hespérides, 1999.

ÁLVARES, CRISTINA, *Perda e demanda. O olhar no romance cortês em verso 1180-1250*, vols. I e II, Braga, Universidade do Minho, 1996.

BAUMGARTNER, EMMANUELLE, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette / Contours Littéraires, 1995.

BELMONT, NICOLE, *Paroles païennes. Mythe et folklore*, Paris, Imago, 1986.

BERTHELOT, ANNE, *Arthur et la table ronde. La force d'une légende*, Paris, Gallimard / Découvertes, 1996.

BLOCH, HOWARD, *Etymologies and Genealogies*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

- BLUMEFELD-KOSINSKI, RENATE, *Reading myth*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 1-31.
- BOUTET, DOMINIQUE, *Formes littéraires et conscience historique*, Paris, PUF, 1999.
- CAZELLES, BRIGITTE, *The Unholy Grail*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- CEROUIGLINI, BERNARD, *Éloge de la Variante, Histoire Critique de la Philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CHÉNERIE, MARIE-LUCE, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècle*, Genève, Droz, 1986.
- FRAPIER, JEAN, *Le roman breton*, Paris, Centre de documentation de l'université, 1958.
- FRAZER, JAMES, *Le rameau d'or*, vol. I, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, S.A, 1935, pp. V-LXII.
- GUAL, CARLOS GARCIA, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal, 1997.
- HUNT, TONY, "Chrétien's Prologues Reconsidered", in *Conjectures: Studies in honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- KENNEDY, ELSPETH, "The Narrative Techniques Used to Give Arthurian Romance a Historical Flavour", in *Conjectures: Studies in honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- LAMBERT, P.-Y., *Les littératures celtiques*, Paris, PUF, 1981.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, "La structure des mythes", *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1974, pp. 227-225.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, "Langage et parenté", *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1974, pp. 49-93.
- MADDOX, DONALD, *The Arthurian Romances of Chrétien de Troyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- MARKALE, JEAN, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Imago, 1987.
- MILIS, LUDO, *The Pagan Middle Ages* (1991), Woodbridge, The Boydell Press, 1998.
- NYKROG, PER, *Chrétien de Troyes, Romancier Discutable*, Genève, Droz, 1996.
- POIRION, DANIEL, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF, 1986.
- SCHMOLKE-HASSELMANN, *The evolution of Arthurian romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- SILVA, VÍTOR AGUIAR E, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1998.
- SZKILNIK, MICHELLE, *Perceval ou le roman du Graal de Chrétien de Troyes*, Folio, Gallimard, 1998.

- VINCENSINI, JEAN-JACQUES, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.
- WALTER, PHILIPPE, *Arthur. L'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002.
- WALTER, PHILIPPE, *Naissance de la littérature française IXe-XVe siècle*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998.
- WESTON, JESSIE, *From ritual to romance* (1920), New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- WILSON, ANNE, *The magical quest. The use of magic in Arthurian romance*, New York, Manchester University Press, 1988.
- WOLFZEITTEL, FRIEDRICH, "Artus in cage: quelques remarques sur le roman arthurien et l'histoire", in *Conjectures: Studies in honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- ZINK, MICHEL, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Livre de Poche, 1992.
- ZINK, MICHEL, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

Other articles:

- EISNER, SIGMUND, "Roger Sherman Loomis" in Damico, Helen, *Medieval scholarship –biographical studies on the formation of a discipline, vol. 2 – literature and philology*, Garland publishing, Inc., 1998, pp 381-394.
- GUERREAU, ANITA, "Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques: rapprochements thématiques et observations de méthode", in *Romania*, 104, pp. 1-48.
- LAUWERS, M., "Région populaire, culture folklorique", in *Revue de l'Histoire Écclésiastique*, 82, 1987, pp. 221-258.
- SCHMITT, J., "La religion populaire", in *Annales E S C*, 3, 1976.

O romantismo, a epopeia e a democratização da literatura

CARLOS CUNHA
(Universidade do Minho)

O romantismo, na sua complexidade e variedade, teve como elemento nuclear das suas ideias estéticas a rejeição da poética clássica, em geral, e do seu sistema genológico, em particular, defendendo de modo acentuado a miscigenação dos géneros literários, o que é ilustrado de modo exemplar por Vitor Hugo, no prefácio do seu *Cromwell* (1827). Mas, como observa Jean-Marie Schaeffer, a forma romanesca é a única forma literária de raiz romântica, pela qual se pretendia realizar a mistura e a dissolução dos géneros clássicos. Por isso, a palavra de ordem foi a de «romantizar» todos os géneros:

«les faire éclater de l'intérieur. C'est ce que font Shakespeare pour la poésie dramatique, Petrarque pour la poésie lyrique. Cette romantisation concerne la forme aussi bien que le contenu, ou plutôt 'l'esprit'»; «Ainsi tout livre romantique, quelles que soient ses survivances génériques est partie prenante du Roman. Inversement le roman est l'unité (infinie) de tous les livres romantiques» (1983: 39).

Assim, mais do que criar um sistema novo, introduziram no campo dos estudos literários uma interpretação diferente do processo genológico, que aplicaram retroactivamente ao passado, influenciando irremediavelmente a nossa perspectiva sobre a questão.

Com base em Vico e em Herder, os românticos produziram uma teoria genológica de matriz histórica que assenta numa concepção genética e evolutiva da literatura, concebida como uma sucessão diacrónica de géneros. Em Hegel, que sistematiza de modo exemplar esta concepção, nota-se uma «contradición entre la historización radical

del arte, por um lado, y el origen u fijación histórica del concepto hegeliano de arte, por otra parte», na medida em que fixa a Grécia como paradigma e deduz que a religião e a filosofia são superações da arte (tendo como *telos* dialéctico o absoluto), condenada a desaparecer na sociedade burguesa (Szondi, 1992: 172). Os três períodos da arte que Hegel define como etapas históricas sucessivas (simbólica/hebraísmo: arquitectura; clássica/paganismo: escultura; romântica/cristianismo: música e pintura), inspirados em concepções anteriores, correspondem nas duas últimas fases à oposição entre poesia antiga e moderna. Neste diagrama, a evolução da poesia, nos seus três estádios (épica, lírica e drama) repete a sucessão das artes clássica (escultura) e romântica (pintura e música) a um nível superior (representação interior), num modelo em espiral: a arte dramática é uma síntese da objectividade e da subjectividade, como eram sínteses a épica e a escultura na Grécia, voltando-se assim anacronicamente a um estádio anterior, à «idade heróica» da épica. Em Hegel, é o modelo em espiral que permite conciliar o seu classicismo com a dinâmica das artes particulares na sua sucessão diacrónica.

Daqui resultou uma aporética sobreposição de um critério histórico a uma classificação teórica, uma vez que a divisão clássica dos géneros tem uma matriz enunciativa ou formal. Aguiar e Silva destaca na caracterização romântica dos géneros, na sua diversidade multiforme, uma «contradição entre sistema e história, entre as exigências de uma definição e de uma classificação fundadas em elementos teóricos e as injunções resultantes da consciência da historicidade da literatura e do conhecimento histórico do fenómeno e dos factos literários» (1990: 114). Há assim a aplicação de uma perspectiva diacrónica a uma classificação dos géneros que na sua matriz clássica desconhecia essa ideia de evolução. Nasce daí a confusão ou indistinção apontada por R. Wellek em relação à denominada «poesia primitiva». Em termos teóricos, toda a poesia popular de todos os tempos teria as mesmas características, mas em termos históricos o conceito de poesia popular não poderia ser unitário, na medida em que entraria em conflito com a ideia de que as obras reflectem o seu tempo. O conceito de poesia popular (natural) tem em Herder uma acepção ampla, incluindo quase todo o Antigo Testamento, Homero, Sófocles, Safo, Spenser, Shakespeare, as «reliquias» de Percy, as narrações cavaleirescas da Idade Média, as *Minnesang*, as baladas, os poemas de Ossian. René Wellek afirma que o que mais surpreende nesta teoria é «la completa confusión acerca de las supuestas sociedades primitivas.

Todas eran consideradas como si fuesen la misma: los albores de la civilización griega, la sociedad pintada en el Antiguo Testamento, la contemporánea árabe, la feudal de la Edad Media, y aun los tenebrosos tiempos en los que se creía que había vivido Ossian» (1989: 150).

Esta nova classificação dos géneros, com base num critério genético e evolutivo (história literária), quando aplicada à interpretação da epopeia, conduz a um diminuto interesse pela sua estrutura formal em favor do estudo da sua génese e da relação com o meio em que foi produzida. Havia assim que ver o ambiente cultural em que a epopeia nasce e a idade mental a que corresponde, i.e., as condições geradoras e ambientais, porque se assentou que elas existem, num processo aporético, na medida em que se aplica um problema de evolução dos géneros (uma concepção evolucionista da epopeia) a uma classificação dos géneros (formal e não histórica) que desconhece essa evolução. Por outras palavras, a analogia das epopeias modernas com as antigas, resultante da imitação artística, não permitia deduzir que aquelas tinham uma génese similar (uma idade heróica). Como observa António José Saraiva, a propósito desta teoria da epopeia, os românticos incorrem numa aporia, com a historização de géneros que assentavam numa divisão genológica de natureza teórica (1995: 81).

O Romantismo opõe o classicismo e a cultura clássica (greco-latina) ao génio popular das nações modernas. Herder coloca a ênfase na poesia popular, que considera a voz e a alma dos povos. No entanto, um dos primeiros passos para esta concepção é a ideia de que as literaturas têm uma origem popular, emergindo numa «idade primitiva» ou heróica. Esta concepção resulta da «Questão Homérica», que em última instância conduziu à concepção de que as epopeias e as literaturas modernas tiveram um processo de formação similar, de base popular ou tradicional. Vico afirmava que «que lo sublime poético debe ir siempre unido a lo popular», o que, a seu ver, era uma propriedade eterna da poesia (1995 [1744]: 412, § 809). Vico foi dos primeiros a salientar o carácter primitivo da epopeia homérica, que valorizou como a imagem poética e sublime de «uma magnífica barbárie», em que se expressava pela palavra o pensamento do homem primitivo, pleno de fantasia e de poeticidade. Os «Princípios de uma Ciência Nova acerca da natureza comum das nações» [o mundo civil, a sociedade] dão relevo ao homem primitivo e às idades heróicas na medida em que Vico visa estabelecer os princípios do direito natural. O princípio básico desta ciência é o de que os primeiros homens eram poetas,

mais imaginativos que racionais, pensando de maneira mais concreta do que abstracta, como se poderia ver pelos seus rituais, mitos, símbolos e tradições. Vico designa este modo de pensar como uma «sabedoria poética», popular, comparando as crianças, os poetas e os homens primitivos.

Em termos diacrónicos, segundo Vico, a poesia é própria das idades primitivas (heróicas) da humanidade, ligando-se aos sentidos, à imaginação e ao mito, constituindo a primeira operação da mente humana. Nesta concepção, na idade heróica os homens eram naturalmente poetas e usavam versos heróicos, sendo a antiga lei romana um poema sério.

Para Vico, as idades heróicas eram por natureza idades poéticas, sendo Dante o Homero dos novos tempos «bárbaros» da Idade Média, que considera uma nova idade poética. Mas Homero era, para Vico, um mero nome para designar o povo grego, o verdadeiro «cantor» da sua história. Por outro lado, introduz a ideia de que com a evolução da humanidade a «poesia» vai declinando, na medida em que se oporia ao intelecto, e é por isso que afirma que a época moderna, reflexiva, só podia produzir retóricos, literatos e filósofos (§§ 817, 873, 875). A natureza, pela imaginação, gerava poesia e a razão gerava arte. Estava traçada uma das linhas da futura proclamação hegeliana do fim da arte.

O terceiro livro da «Ciência Nova» («A descoberta do verdadeiro Homero») revoluciona a vários níveis a crítica homérica, ao considerar que os poemas homéricos teriam sido elaborados durante um longo período na tradição oral, por aedos ou rapsodos, e que não existia um Homero individual:

«los rapsodas por separado, aquí uno, allá otro, iban cantando los libros de Homero en ferias y fiestas por las ciudades de Grecia» (§ 851); «Que de los orígenes de las dos voces, de las que se compone el nombre de 'rapsoda', se deduce que eran 'urdidores de cantos', que debieron haber recogido no de otros sino de sus mismos pueblos», «nos parece adecuado y plausible para referirnos a nuestro Homero, que fue ligador o compositor de fábulas» (§ 852).

Teria sido no tempo de Pisístrato, tirano de Atenas, que se dividiram e dispuseram os poemas de Homero na *Iliada* e na *Odisseia*, que Vico considera resultantes de um conglomerado de composições.

Após expor as dúvidas sobre o tipo de sabedoria de Homero (que caracteriza como «faculdade poética heróica»), a sua pátria e idade,

procura mostrar «o verdadeiro Homero» através de um conjunto de «provas» filosóficas e filológicas, concluindo que «Homero ha sido un poeta en idea, y no un individuo humano concreto», que «este Homero ha sido una idea o un carácter heroico de los hombres griegos, en cuanto que éstos narraban, cantando, sus historias», estando assim Homero «perdido en la muchedumbre de los pueblos griegos», vivendo na sua memória desde a guerra de Tróia até aos tempos de Numa.

Esta conclusão vinha ao encontro do axioma que enunciara na análise das «provas» filosóficas e no início das «provas» filológicas, segundo o qual todas as histórias antigas profanas têm princípios fabulosos, tendo os povos bárbaros conservado em verso as origens das suas histórias. Assim sucedeu, afirma, com a história romana, sendo poetas os primeiros escritores das nações antigas e modernas (§§ 840-2). Por isso, a primeira história dos povos é de natureza poética e está escrita em versos heróicos. Porém, segundo Vico, se as fábulas eram verdadeiras e sérias no período teológico, foram-se tornando incríveis e quando Homero as recebeu, no final do período heróico, já estavam gastas e distorcidas. Porém, permaneceram como um documento verdadeiro dos tempos heróicos, na medida em que, segundo Vico, os povos bárbaros careciam de reflexão, não sabendo mentir, pelo que as alegorias poéticas só continham significados históricos dos primeiros tempos da Grécia. Homero teria assim utilizado a sabedoria poética da sua idade («bárbara»), que era a sabedoria vulgar dos povos da Grécia, com os seus sentimentos e costumes, que inspiravam os seus poetas (§§ 780, 782).

Deste modo, as epopeias homéricas reflectiriam uma natureza heróica e os costumes «bárbaros» que lá se encontram narrados teriam «decoro» relativamente à idade humana que representavam, apesar de considerados negativos em épocas posteriores. Por outro lado, as inconveniências e inverosimilhanças que se apontavam a Homero tornavam-se conveniências e necessidades neste «Homero» agora «descoberto».

Em termos hermenêuticos, Vico inaugura assim uma certa leitura «realista» do mito em relação aos poemas homéricos, recusando o «evemerismo» e a interpretação alegórica. Para ele, os heróis da mitologia eram «caracteres poéticos», «os deuses e os heróis expressam ideias abstractas sob forma concreta. São produtos de tradições populares», e exemplos da lógica poética dos primeiros homens, de um modo de pensar primitivo, concreto e antropomórfico. A grande novidade desta interpretação consistia em ligar as epopeias homéricas com

a sua gênese, com a cultura do seu tempo, com a história da linguagem e com a «história das ideias humanas» (Burke, 1997: 58-60). Nesta óptica, as epopeias homéricas espelhavam o pensamento concreto da mentalidade primitiva, da mente selvagem. A falta de abstracção do homem primitivo era compensada, segundo Vico, pela riqueza de imaginação (metáforas e personificações), pelo «modo de pensar poético», que se expressava em mitos. Deste modo, para Vico, os poemas de Homero encerravam os grandes «tesouros» dos costumes e do direito natural das gentes da antiga Grécia (§ 902-4).

Mas a grande aportação da ciência nova de Vico consistiu na afirmação da historicidade da natureza humana, ao conceber o curso da história «como um processo gradual de humanização do homem» (Burke, 1997: 66). Com base nos ciclos da vida, Vico procura mostrar que cada sociedade tem um desenvolvimento interno e que há uma harmonia e um vínculo entre a cultura e a sociedade, o que mais tarde seria designado «espírito da época». Tornou-se famosa a sua divisão da história da humanidade em três idades (divina, heróica e humana), cada qual com os seus governos, costumes, direito, linguagem e até com uma natureza humana diferente. Com base na noção de que «o mundo civil foi certamente feito pelo homem», Vico defende que os seus princípios devem ser achados dentro das modificações da própria mente humana, em analogia com o crescimento individual (infância, etc.). Daí enunciar o não menos famoso princípio do «verum factum», segundo o qual os princípios do mundo civil são mais certos do que os que governam o mundo natural, na medida em que a sociedade civil é uma criação humana (leis, arte, instituições políticas).

Pela sua concepção da história como um percurso feito de *corsi* e *ricorsi*, Vico vê a Idade Média europeia como uma segunda idade dos heróis ou bárbaros, perante a qual tem uma atitude quase de iluminista, sendo o seu modelo a história de Roma. Confere assim importância à poesia como um momento da transição da idade selvagem para a civilização, que era um tópico renascentista. Por outro lado, corroborava a ideia da espontaneidade natural do desenvolvimento paralelo de cada nação em termos de mito e linguagem, não seguindo a tese da existência de centros de irradiação: «Ideias uniformes originadas em povos inteiros desconhecidos uns dos outros devem ter uma base comum de verdade» (§ 144).

A obra de Vico foi importante para o pensamento romântico, nomeadamente pela ênfase concedida à história primitiva da humanidade, tema central na segunda metade do séc. XVIII, com as obras

de Rousseau e Herder. Porém, o facto de permanecer desconhecido durante longo tempo, tornou, em termos de divulgação, os estudos homéricos de Thomas Blackwell (1735) – *Inquiry into de Life and Writings of Homer* – e de Robert Wood (1769 [1767]) – *Essay on the Original Genius of Homer* – pioneiros na articulação histórica que estabelecem entre as epopeias e o meio em que se teriam gerado. Para Blackwell, Homero é um porta-voz da civilização do seu povo, o que seria um fenómeno típico de todas as literaturas (cf. Wellek, 1989: 149-50). Segundo Wood, para entender Homero era necessário entender o mundo em que viveu (que a obra reflectiria) e adoptar o ponto de vista jónico, com as suas especificidades (as gentes, a natureza, o clima, as leis, etc.). Aliás, numa viagem que efectuou à Ásia Menor, acreditou que as atitudes e mentalidades dos beduínos que observou eram idênticas às das gentes que Homero tinha descrito nas suas epopeias. Trata-se, com efeito das primeiras tentativas de interpretar Homero enquanto representante do seu tempo e da sua sociedade, sem recorrer às regras épicas tradicionais (Wellek, 1989: 144).

A «questão homérica» seria, no entanto, despoletada por um dos principais fundadores da filologia germânica, Friedrich August Wolf (1759-1824), ao afirmar nos *Prolegomena ad Homerum* (1795) que a *Iliada* e a *Odisseia* eram resultado da transcrição, com alterações, aquando da invenção da escrita, dos cantos dos aedos ou rapsodos que circulavam na tradição oral.

Estas ideias compaginavam-se admiravelmente com a recente descoberta da poesia épica medieval e com a emergência de «Ossian». A recolha das «reliquias» da poesia épica medieval por Percy, considerada também um testemunho da época e dos costumes medievais, das origens da poesia romântica, levava à articulação de toda a poesia épica em termos tipológicos, numa genealogia que tinha o seu início em Homero, «comprovando» que a poesia tem sempre origem popular. Hugh Blair e outros críticos procuraram demonstrar que o romance moderno também tinha a sua origem nas narrações medievais (Wellek, 1989: 146). *Em Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), Blair defende que Ossian estava à altura de Homero quanto à força imaginativa, grandeza de sentimentos e elevação das paixões, embora reconheça que não tinha a dignidade narrativa de Homero e Virgílio. Mas outros exaltarão Ossian como superior a Homero. Por outro lado, «Si el primitivismo de Homero y Ossian presentaba una alternativa a la tradición clásica, otra no menor planteaba la devoción a la épica italiana 'romántica' (Ariosto y Tasso, más Spenser, su discípulo

inglês)» (Wellek, 1989: 144). Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), por seu turno, afirmava que a história dos primórdios de Roma era de natureza mítica, constituindo uma paráfrase de poemas épicos perdidos ou de baladas semelhantes às baladas medievais da Alemanha e da Dinamarca, o que inspirou Macaulay na «reconstituição» do que denominou «baladas da Roma antiga» (Burke, 1997: 16). No século XVIII, na Irlanda, na Escócia e no País de Gales, um grupo de «antiquários nacionalistas» editam e promovem as «tradições bárdicas» nacionais. Deste modo, instituem o modelo de interpretação da literatura nacional com base na história e na vida da nação (cf. Trumpener, 1997).

A noção da autoria colectiva da epopeia homérica (pré-homérica) foi aplicada analogicamente às epopeias medievais por Herder, inspirado nas ideias dos críticos ingleses e escoceses de finais do século XVIII – o «primitivismo» –, influenciando Jean Paul e os irmãos Schlegel, para além de ter suscitado um grande interesse pela poesia popular, que se transformou num modelo ideal poético (Wellek, 1989: 211-3).

Herder contrapõe a poesia natural dos antigos (Homero e Sófocles) à dos modernos (Shakespeare), situando entre ambas a poesia artificial do classicismo francês. Daí a atenção que prestou a «Ossian», às canções populares, à dimensão «natural» de Shakespeare (1771) e à poesia oriental, que considera equivalentes quanto à substância do conteúdo e quanto à génese, na medida em que eram expressões de uma «poesia natural». A poesia popular é considerada a raiz orgânica e originária da poesia e da literatura. Mas a aplicação do critério genético (o pressuposto teórico) à perspetivação histórica e evolutiva dos géneros literários implicou curiosas translações e inferências hermenêuticas, que se resumem à teoria que no mundo anglófono se designa por «primitivismo»:

«se explicaba la historia literaria mediante una teoría a la que se suele llamar, algo malamente, 'primitivismo'. Supone ésta que 'las costumbres sencillas engendran poesía', es decir, que la poesía crece mejor en las sociedades primitivas y que, desde entonces, cae en inevitable decadencia» (Wellek, 1989: 149).

O «primitivismo» implicava a pressuposição da existência de uma tradição nacional original, suscitando um olhar nostálgico para as lendas e para os romances medievais, para o «barbarismo gótico» e poético da Idade Média, que revelava o «acordar» da imaginação popular, com as suas superstições e fantasias. Daí o gosto pelas fantasias dos poetas primitivos, consideradas encantadoras, sublimes e irre-

gulares, e pela Idade Média como época de Ouro da poesia e do génio popular, manifestado no «gótico» (arquitetura e a novela), que tem um equivalente filosófico no mito rousseauiano do «bon sauvage».

O popular e o medieval em Herder resultam de uma abordagem genética, que já Winckelmann aplicara à arte grega, e em última instância do desejo de afirmação de um novo paradigma frente ao modelo da antiguidade clássica, considerado opressivo. Com efeito, Herder inaugura o pensamento naturalista romântico (natureza e história) enquanto filosofia da origem, sendo assim o verdadeiro fundador do historicismo, ao preconizar a análise dos textos literários em função do seu contexto espaço-temporal. O conceito básico do método histórico é o de génese, de que se deduziria o carácter histórico, político, religioso e geográfico das obras.

Herder, no seu estudo sobre Shakespeare (1773), considera que este é sobretudo fiel ao seu tempo histórico, à complexidade do mundo humano e às leis da natureza, mas não às regras clássicas. Assim, a justificação de Shakespeare por Herder não se baseia tanto nas obras de arte, mas no solo em que crescem e no efeito que exercem nos sentidos dos homens, inserindo-se num contexto natural e não artificial. Conclui assim que, em vez de imitar sem graça, Shakespeare reflectia a história, a tradição, as relações domésticas, estatais e religiosas da Inglaterra isabelina. Herder afirma mesmo que se Aristóteles vivesse no tempo de Shakespeare gostaria dele, como gostou de Sófocles.

Em termos de caracterização genológica, a questão da intriga e da estrutura é secundarizada a favor dos caracteres e da pintura da natureza humana, o que contribuirá no drama para a exaltação de Shakespeare e na épica para a valorização de Homero como o «copista mais constante e fiel da natureza» (R. Wood, 1769; *apud* Wellek, 1989: 149). As «irregularidades» formais relativas às regras clássicas são assim superadas pela ideia da genialidade da representação e deste processo resulta uma historicização dos textos literários, vistos agora como documentos da época que os produziu. Deste modo, a comparação histórico-genética (natureza vs. artifício) funciona contra a poética normativa do classicismo, relativizando historicamente as literaturas dos vários povos e fundando uma genealogia «romântica».

Nesta romantização ou reinterpretação «revolucionária» da teoria genológica, a épica passa a ser concebida como um género originário (poesia primitiva, mítica e heróica), produzido pelo génio popular. O género épico transmitiria a ingenuidade e a frescura primitiva dos

mitos e das lendas, a «alma dos povos». Deste modo, o pensamento romântico produz uma reversão original e polémica do género primacial dos clássicos, que consideravam a épica uma elaboração artística e individual. Porém, na sequência da «Questão Homérica», a épica passa para as mãos do povo, nacionalizando-se um género que até então pertencia à esfera da arte culta e dos grandes autores.

A poesia popular passa assim a ser entendida como a raiz orgânica/originária do processo literário. Uma vez que se articulava com o momento histórico em que se gerava, reflectindo-o, a história acaba por ser introjectada nos textos, que documentariam essa mesma história. Este argumento circular, o «critério novo», não deixa de ter fortes consequências, para além da pesquisa e da divulgação da poesia e das tradições populares, nomeadamente em termos hermenêuticos. A história da literatura pode assim fazer-se a partir dos textos literários, já que estes reflectiriam a história. Os pressupostos da pesquisa (a literatura relaciona-se com o seu tempo e o seu meio) geram deste modo os resultados (a literatura ilustra a história). A literatura, em vez de ser enquadrada pela história, absorve-a e passa a explicá-la.

O interesse pela poesia popular dá-se sobretudo com o segundo romantismo alemão, que reforça a ênfase na ideia da existência de uma literatura espontânea que nasce no seio do povo, sem mediações culturais (como em Herder), acentuando-se agora o elemento nacional da literatura popular, cujo estudo se transforma na procura das antigas origens da nação, com o objectivo de salvaguardar a especificidade da cultura alemã. A oposição entre poesia culta ou artística e poesia popular transforma-se numa distinção essencialista, sendo esta última considerada como a única poesia genuína e verdadeira e a poesia artística como um produto artificial e corrompido. Para Jakob Grimm, a verdadeira poesia épica era fruto desta criação espontânea e comum, não acreditando que a poesia popular resultasse da reformulação de elementos fornecidos pela poesia culta. Poesia épica, poesia popular e mito eram indissociáveis (cf. Angelo, 1998: 194-5). Na sua classificação dos géneros, considera a poesia épica colectiva e objectiva (mas Hegel defendia a tese de que era individual), em contraponto com a lírica (subjectiva e individual), sendo poesia dramática uma síntese de ambas. Esta tríade é também estabelecida como uma sequência histórica. A poesia teria sido, segundo J. Grimm, intermediária entre a Ideia divina e os factos humanos (a história). Por isso, entende que a poesia épica, os contos maravilhosos, as lendas locais, os cantares populares e as fábulas eram relíquias sagradas da juventude (divina) da humani-

dade, do seu século de ouro. As histórias do Renard eram assim vestígios de um ciclo épico primitivo e muito antigo, da época em que os homens viviam ainda na companhia dos animais (cf. Wellek, 1973: 320).

O seu irmão, Wilhelm Grimm, confiava mais na natureza humana e achava que os poetas contemporâneos se podiam pôr em contacto com a natureza. Jakob vivia mais do passado, entre os mitos germânicos, os *Nibelungen*, os *Edda*, os contos maravilhosos, as lendas, as fábulas e tudo o que lhe parecia antigo e germânico. Não obstante o seu patriotismo, estudava a poesia popular onde a encontrava, tendo uma fé indefectível em Ossian, pois a seu ver a poesia popular tinha um carácter universal. No entanto, pensa que as nações germânicas têm um papel preponderante na sua criação e conservação. Acreditava ainda que existiam diferenças eternas entre a poesia natural e a poesia artística que não permitiam a sua coexistência, estando a antiga poesia natural baseada em mitos, que deviam ser a base do critério para a ajuizar. Para J. Grimm a poesia popular (primitiva) surgia da alma da comunidade e era um produto colectivo, ao passo que a poesia artística provinha dos indivíduos. Por isso, não acreditava na existência de Homero ou na de um autor dos *Nibelungen*, pensando ainda que nenhuma nação civilizada é capaz de produzir uma epopeia (*id.*: 318-9).

Para os jovens românticos alemães a poesia era natural nos tempos primitivos, formada e composta por si só, quase inconscientemente, tendo-se degenerado com o tempo, desde a revelação divina que lhe deu origem, na «infância da humanidade», acarretando o progresso da civilização a decadência da imaginação e da poesia. Segundo Herder, as primeiras manifestações da linguagem tiveram um carácter poético. Assim, segundo Teófilo Braga, era uma espécie de «lei histórica» o facto de as «linguas começarem a sua litteratura pelas formas poeticas» (Braga, 1875: 25); «a origem da Poesia moderna é simultanea com o phenomeno da formação das Linguas vulgares», de origem popular (1902: 335). No início, teria havido uma união indissociável entre a poesia, a música e a dança, emergido então as formas artísticas medievais (as canções dos trovadores, os mistérios e autos, os madrigais e os motetes). Porém, em épocas adiantadas, a poesia tornou-se recitada, a música emancipou-se da palavra e a dança converteu-se na mímica dramática, deixando a poesia de ter uma dimensão colectiva para se transformar numa manifestação estética individual:

«O phenomeno da formação das Linguas romanicas é simultaneo com o estabelecimento da sua Poetica, e não podem ser comprehendidos isoladamente.

A Linguagem natural e a Poesia identificam-se na intuição do povo» (*id.*: 310); «a poesia tem a mesma origem natural e espontanea, e com ella recebe um ulterior aperfeiçoamento litterario e artistico» (*id.*: 384).

Esta concepção evolutiva, devedora de Vico, Herder, Rousseau e de John Brown (1763), entre outros, implica a condenação do Renascimento devido à separação da poesia e da música, na medida em que a épica passou a ser lida e recitada. A história da poesia aparece assim como um processo de desintegração e de dissolução gradual daquela união genética e ideal das artes (Wellek, 1989: 151-2).

Uma concepção histórica e genológica da «poesia popular», enquanto poesia nacional e original/orgânica, é um dos elementos travejadores do discurso da história literária, mas o seu efeito mais surpreendente, para além da valorização da Idade Média como idade primitiva ou heróica das literaturas modernas, foi a releitura da epopeia camoniana segundo o «modelo homérico», com a consequente «homerização» e «nacionalização» de Camões.

A imagem que o século XIX apresenta de Camões é muito distinta da do iluminismo setecentista. O Romantismo implicou a revisão interpretativa da epopeia, deslocando a leitura efectuada segundo os moldes clássicos para um modelo hermenêutico marcado pela leitura dos poemas homéricos de Vico e de F. Wolf.

Com o neoclassicismo e com os trabalhos da Academia Real das Ciências de Lisboa, Camões era sobretudo um clássico da língua, mas também um símbolo da glória de quinhentos. A edição monumental *d'Os Lusíadas* do Morgado de Mateus (1817) teve uma importância crucial na valorização simbólica operada pela geração romântico-liberal. Francisco Alexandre Lobo considera mesmo que essa edição é «o monumento mais honroso para o Poeta» e que estimulou o interesse por Camões: «levantou em muitos animos Portuguezes hum desejo mais ardente ainda de tratar as Poesias, e conhecer a vida deste homem insigne. Eu fui hum dos que participarão daquelle grande ardor» (1821: 159).

O Morgado de Mateus salienta, para além da dimensão patriótica da epopeia camoniana (2000 [1817]: LXXII, LXXVIII, LXXXVIII), o facto de Camões estar dotado de «uma imaginação romantica, de hum coração sensível e ardente» (*id.*: LIII), manifestada em particular nas Canções e Odes: «O espirito da poesia romantica dos Trovadores he nestas modificado com hum gosto mais classico, e puro. A sua pri-

meira ode he hum modelo deste genero; o seu principio he verdadeiramente conforme ás regras poeticas da ode; e o fim he no gosto romantico, lindissimo» (*id.*: CXXIII). Por outro lado, destaca que na epopeia camonianas estão presentes os nossos tempos heróicos (*id.*: LXXXIX) e que Camões é o nosso Homero, o nosso Virgílio (*id.*: XC).

F. Alexandre Lobo, que ainda mantém um certa crítica de teor iluminista, defende, porém que até então Camões «não foi exactamente avaliado», encarecendo-o como «Portuguez de rara distincção em varios sentidos», que «celebra o genio sublime dos seus compatriotas» (1821: 162-3). Sebastião Trigoso, por seu turno, sem considerar Camões um romântico, enfatiza que foi «o primeiro entre os modernos que restaurou a antiga Epopêa (...); o Autor classico que deo á Lingoa Portugueza toda a magestade e primor de que era susceptivel» (1823: 167). No entanto, na sequência do seu alinhamento liberal, destaca que foi vítima daquela «desgraçada época», da «ignorancia e da malicia dos Editores» e de uma «cabala» dos Jesuítas, que «pretendeu murchar a gloria do Poeta, e o conduzio talvez á sepultura» (*ibid.*).

Porém, o Camões romântico e nacional do Morgado de Mateus é um legado da filologia alemã, dos românticos alemães e dos primeiros historiadores da literatura portuguesa, F. Bouterwek, Sismondi e F. Denis. Nas suas histórias da literatura portuguesa, Bouterwek (1823 [1805]) e F. Denis (1826) dedicam-lhe cerca de um sexto do total da obra e Sismondi de Sismondi (1813) cerca de quarenta por cento, embora a importância que conferem a Camões também esteja explícita nos juízos apreciativos que formulam. Bouterwek fala mesmo do risco de converter a história da poesia portuguesa num compêndio com a história das obras poéticas de Camões, uma vez que é considerado um modelo em quase tudo, com risco de injustiça para os que escreveram nos mesmos géneros (1823 [1805]: 186). Sismondi de Sismondi, por seu lado, afirma explicitamente essa atenção privilegiada: «Mais un seule homme a rendu cette époque vraiment glorieuse, il nous occupera presque aussi longtemps que tout le reste de la nation portugaise» (1813, IV: 321). Camões funciona assim como sinédoque da literatura portuguesa, ideia que F. Schlegel definiu exemplarmente ao afirmar que Camões é «uma literatura inteira» (1829 [1815], II: 113).

O caminho para esta nova interpretação foi aberto pela afirmação da prioridade do critério genético na apreciação das obras literárias em detrimento da poética clássica. Madame de Staël, em *De la littérature*, divulga esta concepção genética e rapsódica da epopeia homérica já adiantada por Vico e Wolf:

«Les faits, les caractères, les superstitions, les coutumes des temps héroïques étaient singulièrement propres aux images poétiques. (...) Homère a recueilli les traditions qui existaient lorsqu'il a vécu, et l'histoire de tous les événements principaux était alors très poétique en elle-même» (1991 [1800]: 95).

Aliás, esta defensora das luzes coloca Homero na génese das literaturas meridionais e aplica a mesma concepção aos cantos de «Ossian», que a seu ver eram a obra matriz das literaturas do Norte, sendo já conhecidos pelos bardos escoceses e ingleses antes da sua «recolha» por Macpherson. Depois, inclui na genealogia das literaturas do Norte as fábulas islandesas e as poesias escandinavas do século IX (*id.*: 203-4).

Na sua «História da literatura espanhola e portuguesa», F. Bouterwek, em 1805, caracteriza como romântica a poesia de Camões pelas suas ideias de patriotismo (1823 [1805]: 141) e aponta para a necessidade de analisar a sua obra numa perspectiva histórica: «But to form a just appreciation of his merit, he must like Homer, be viewd in the spirit of his nation and his age» (*id.*: 148-9). Na sua perspectiva, Camões quis ser para os portugueses o que Homero foi para os gregos (chamam-lhe «the Portuguese Homer»; *id.*: 166), que foi o primeiro e o mais nacional dos poetas. Assim, em resposta às famosas críticas de Voltaire, procura mostrar a dimensão inovadora da epopeia camoniana quanto à unidade do poema e à ideia épica. Camões, afirma, pretendeu mostrar os feitos dos heróis e dos grandes homens de Portugal em geral, sendo *Os Lusíadas* um poema heróico de género diferente do das outras epopeias, «an epic whole», com base na selecção dos eventos que constituem a mais brilhante época da história portuguesa, constituindo a pintura épica nacional da glória portuguesa (*id.*: 150-4). A tónica vai pois para o patriotismo e para o heroísmo, comparando a esse nível Camões e Dante (*id.*: 183).

Também August Schlegel focou a prioridade do critério histórico-genético ao referir-se a Tasso e a Camões: «Ce ne sont assurément pas des rapports imparfaits avec Homère ou Virgile, qui ont fait vivre jusqu'à nos jours, dans le souvenir et dans les chants de leurs compatriotes, les strophes héroïques du Tasse et du Camoëns: (...) c'est, chez le Camoëns, l'ardente inspiration de l'heroïsme national» (1971 [1809-11], I: 37).

Sismonde de Sismondi articula Camões com o «espírito nacional» ao assinalar que *Os Lusíadas* contam a história da pátria e não do Gama:

«Nous arrivons à un homme qui fait à lui seul la gloire de la nation portugaise» (1813, IV: 322); «c'est un poème tout national»; «Il n'y a dans

la *Lusiade* du Camoëns de protagoniste que la patrie, et d'épisodes que ce qui ne se rapporte pas immédiatement à sa gloire» (*id.*: 329); «il a attaché l'histoire entière du Portugal à la poésie» (*id.*: 337); «il complète ainsi l'histoire de Portugal, de manière à rendre la *Lusiade* le plus beau monument qui ait jamais été élevé à la gloire nationale d'ancien peuple» (*id.*: 412).

Por seu turno, Friedrich Schlegel aplica à epopeia camoniana a matriz da «interpretação rapsódica» dos poemas homéricos (1829 [1815], I: 24-33), o que o conduz à afirmação de que *Os Lusíadas* são uma literatura inteira:

«son poème contient en outre tout ce que l'histoire ancienne de sa nation présente de beau, de noble, de grand, de chevaleresque et de touchant, coordonné en un seul tout. Ce poème embrasse toute la poésie de sa nation. De tous les poèmes héroïques des temps anciens et modernes, il n'en est point qui soit national à un aussi haut degré. Jamais, depuis Homère, poète n'a été honoré et aimé de sa nation autant que Camoëns; de sorte que tout que cette nation, déchue de sa gloire immédiatement après lui, a conservé de sentiments patriotiques, se rattache à ce seul poète, qui peut à juste titre nous tenir lieu de beaucoup d'autres, et même d'une littérature tout entière» (1829 [1815], II: 115).

Assim, F. Schlegel considera Camões um «poeta heróico romântico» e o melhor dos épicos modernos (*id.*: 121).

Ferdinand Denis, sem remeter para uma visão rapsódica, elogia o valor nacional e patriótico da epopeia, e a sua superioridade sobre os outros épicos modernos:

«il a rempli le véritable but que doit se proposer un poète national. L'événement qui venait d'élever sa nation au-dessus des autres peuples était celui que naturellement il devait choisir» (1826: 77); «On y sent je ne sais quel amour plus ardent de la patrie qui défend la gloire nationale» (*id.*: 96).

Entre os portugueses, caberia a Garrett o labor de desenvolver a concepção rapsódica da epopeia camoniana, romantizando a figura do poeta em *Camões* (1825). N' *Os Lusíadas*, uma epopeia clássica, Garrett vê uma espécie de primeiro romanceiro português, à sombra da hipótese adoptada pelos românticos, segundo a qual a epopeia tem uma génese colectiva, reflectindo o ambiente lendário e mítico de uma idade heróica nacional, sendo o seu autor, quando muito, um recolector. Para Garrett, Camões foi «o nosso Homero português»:

«deu ao seu poema o cunho e o character de epopeia nacional quando n'elle reuniu todas as nossas mais queridas memorias e recordações antigas (...). Assim juntou todas as rhapsodias do romance portuguez, e fez a Illiada dos Lusitanos. Ignez de Castro entrou no quadro como elle a achou nas tradições populares, e nas chronicas velhas, que pouco mais eram do que as tradições populares, escriptas» (1844: 160-1, n. A).

Importa sublinhar que a interpretação romântica da epopeia não foi aplicada a Camões de modo hegemónico. Herculano, por exemplo, focava o aspecto nacional do poema, afirmando que a motivação do poema não foi a descoberta da Índia, «foi sim a gloria nacional» (1898 [1835]: 62), o desejo de escrever as «memorias de uma nação illustre» (*id.*: 64). Mas, na sua predilecção pela história e pela Idade Média, considera que foi Fernão Lopes «o Homero da grande epopeia das glorias portuguezas» (1881 [1839-40]: 9).

De qualquer modo, acabou por triunfar a nova concepção da epopeia, que Teófilo Braga enfatizou de modo particular na interpretação d'*Os Lusíadas*. Este tipo de leitura faz-se à luz da exegese homérica e permite articular a epopeia com a época e o povo em que se gerou. Vico, Wolf, Herder, F. Schlegel e J. Grimm acreditavam na génese colectiva da epopeia, considerada um produto espontâneo do povo, cujos cantos cíclicos os aedos e rapsodos teriam agregado numa época posterior. A teoria romântica da epopeia acaba assim por ser o paradigma da «poesia popular», na medida em que era o primeiro género em termos históricos, que teria servido de base à evolução da literatura e à constituição da literatura artística, como sublinha Teófilo Braga:

«Confirmando estas leis de evolução esthetica nas primitivas Epopéas, chega-se á revelação de uma harmonia suprema de espontaneidade humana na representação do sentimento colectivo, raças, nacionalidades e civilizações; só a comprehensão das origens é que nos trouxe á verdadeira theoria da Epopêa e á critica scientifica das Epopéas litterarias. Sigâmos a série a que Hegel chamou as Biblias nacionaes» (1914: 255).

No caso da revisão interpretativa da epopeia camonianiana, esta «romantização» era um modo de resgatar Camões à crítica arcádica e iluminista da sua obra, uma superação do classicismo. Ao mesmo tempo, ela só se torna possível devido à progressiva elaboração teórica que irá colocar a par a génese dos poemas homéricos e a génese das literaturas vernáculas na Idade Média, consideradas como o berço das literaturas modernas.

Jakob Grimm aplicou à génese da literatura em geral a concepção rapsódica da epopeia. Dizia que sempre que se remontasse aos tempos primitivos se encontrava a aliança da poesia e da história na epopeia, em identidade perfeita, pelo que a epopeia condensava a essência da realidade histórica de cada povo e era inseparável da fermentação da consciência nacional. A poesia nacional era assim de natureza oral e ter-se-ia fixado pela escrita no século XII ou XIII. Antes dos longos poemas épicos, havia os cantos épicos breves (*lieder*), inspirados numa matéria lendária que dominava a cultura popular.

Claude Fauriel aplicou esta teoria popularista e colectiva à poesia épica francesa (canções de gesta), que interpretou como a expressão de uma tradição viva e contínua que depois teria passado à escrita. Em 1836 generalizou esta teoria a todas as epopeias conhecidas, em cuja origem estariam cantos breves consagrados a factos isolados, de transmissão oral. Depois, os coordenadores teriam escrito e desenvolvido esses cantos em vastos corpos de romances.

Hegel, por seu lado, afirmava que os mesmos princípios que serviam para interpretar a epopeia homérica prepararam a compreensão de um cantar de gesta medieval ou de um fragmento do *Mahabharata* (Menéndez Pelayo, 1974: 221). Mas Hegel defende a origem individual da épica, ao invés de Wolf e de Fauriel: «Por muito que uma epopeia expresse os anelos de toda uma nação, não é um povo em si, como totalidade, que a compõe, mas os indivíduos» (*apud* Wellek, 1973, 368). No entanto, na sua teoria dos géneros, Hegel mantém o essencial da teoria romântica, considerando a épica como o primeiro género, como expressão de uma Idade heróica, de um espírito nacional, a Bíblia de uma nação, embora se mostre frio com os *Nibelungen*, despreze os *Edda* e censure Ossian, sendo contudo admirador do *Cid* e de Dante.

De igual modo, Gaston Paris defende o carácter individual da epopeia, uma vez que não aceita, como Herder, a ideia da criação poética espontânea e colectiva nas épocas primitivas. No entanto, mantém uma explicação étnica para a sua génese. Para G. Paris, a mestiçagem das raças produz sempre uma exaltada fermentação espiritual, como teria sucedido no século VII em França entre latinos e germanos, tendo sido então que o povo tomou consciência da sua individualidade, nascendo a epopeia como uma afirmação do espírito de nacionalidade. Nesta fase inicial, ela seria fragmentária e expressava-se nas cantilenas. Um dia, os jograis teriam reunido e articulado esses cantos, animando-os com uma ideia geral, que não estava clara em todos, e nascia a epopeia.

Estas concepções são trabalhadas em Portugal sobretudo por Teófilo Braga, que procura conciliar as concepções colectiva e individual da epopeia, já presentes no que designa a «moderna teoria da epopeia», na medida em que considera que teriam coexistido o elemento tradicional e a elaboração individual. Wolf, afirma Teófilo, foi incompleto, por só atender ao elemento orgânico e natural, mas a tese individual não podia esquecer que «tambem é patente o dado tradicional, na fôrma anonyma da legenda, e a emoção colectiva ou a psychologia da multidão» (1911: 245). A moderna teoria da epopeia derivava do estudo entretanto feito das epopeias de diversas civilizações, nomeadamente das canções de gesta francesas, conduzindo à distinção entre epopeias orgânicas (primitivas, anónimas, de elaboração lendária) e epopeias individuais (históricas), de elaboração literária, tendo ambas em comum o facto de representarem de modo sublime o sentimento nacional, respectivamente na fase de luta pela independência e no momento de afirmação da consciência histórica nacional.

Esta distinção é feita para salvaguardar a natureza colectiva e popular das epopeias literárias e para contrapor uma teoria romântica à teoria clássica da epopeia: «Os eruditos da Renascença confundiram as Epopêas organicas da Grecia com as Epopêas litterarias de Roma, adoptando a doutrina da Poetica de Aristoteles para a elaboração d'esta fôrma mal comprehendida da poesia nas litteraturas modernas ou nacionaes» (1914: 535; cf. 1885: 276). Assim, a concepção colectiva da epopeia mantém-se, transformando-se o poeta individual num «intérprete» da nação, num porta-voz da civilização do seu povo, ideia que Lanson paradigmizou na noção de representatividade:

«Puis, ce que le génie individuel a, tout de même, de plus beau et de plus grand, ce n'est pas la singularité qui l'isole, c'est, dans cette singularité même, de ramasser en lui et de symboliser la vie collective d'une époque et d'un groupe, c'est d'être représentatif» (1965 [1910]: 36).

Após ter deduzido as fases e as «leis» da elaboração épica oriental e ocidental, de modo comparado, «segundo a psychologia das raças e sua evolução social», Teófilo Braga afirma que «essas leis continuam-se nas Epopêas litterarias, embora individuaes». Nestas, «quando o elemento tradicional reflecte sobre o grande facto historico, na synthese que representa o impulso de uma Civilisação, é então que a individualidade do poeta se torna a voz de um povo» (1914: 307-8). Ao mesmo tempo, o poeta épico continua a funcionar como um

«rapsodo» das tradições nacionais. Sem negar o modelo formal clássico das epopeias modernas, tenta preservar a transposição para as epopeias individuais do modelo homérico. Os «episódios» passam assim a corresponder aos poemas cíclicos e o poeta épico individual ao rapsodo que as recolheu.

«[a epopeia é] formada de grupos de diferentes poematos locais, como (...) as Rhapsodias, na Grécia, as Cantilenas, na Idade Média, ou os Episódios na epopêia individual de Virgílio ou dos poetas modernos, Dante, Ariosto, Camões» (1914a: 19); «os Episódios são as tradições parciais, analogas aos pequenos poemas cyclicos da epopêia natural, bem como a Invocação é derivada ainda do modo da sua propagação» (*id.*: 32).

Teófilo transforma assim o poeta épico num rapsodo (1984 [1909]: 159) que, «sob o influxo da Renascença, soube aliar o entusiasmo pelas obras-primas da civilização greco-romana com o sentimento nacional» (*id.*: 126), «pela intuição genial de todos os elementos tradicionais e lendários da história portuguesa» (*id.*: 121).

Também Oliveira Martins utiliza a distinção entre epopeias «orgânicas» e epopeias individuais (cf. 1872: 17-24). No entanto, apesar de privilegiar a dimensão imitativa d' *Os Lusíadas* relativamente a *A Eneida* e ao «pensamento romano», acaba por, à semelhança de Hegel, valorizar a dimensão nacional da epopeia, considerando que os sentimentos que animam os povos inspiram os poetas: «as epopeias são a história do sentir dos povos, artística ou poeticamente representada, são o paralelo da crónica pelo canto» (1891: 23).

De um modo mais geral, parte da ideia de que a arte permite a síntese do espírito colectivo através do escritor individual, pelo que atribui ao poeta épico um carácter divinatório e metafísico:

«as epopeias litterarias, creadas pelo genio individual de um poeta, embora esse poeta se chame Virgilio ou Camões, isto é, embora encarne completamente em si a alma de um povo, nunca podem ter a genuinidade, o encanto, a verdade, das epopeias anonymas que são fructos espontaneos da intuição de toda a gente, quando em todos a imaginação plastica desentranha do seio da propria alma as mesmas vegetações symbolicas» (*ibid.*).

Apesar desta especificidade das epopeias artísticas, Oliveira Martins considera que *Os Lusíadas* e *A Eneida* são «poemas ambos tão cyclicos, isto é, tão representativos do crêr, do sentir e amar de um povo, como essas folhas soltas brotadas anonymamente da imaginação collectiva»

(*id.*: 15-6). *Os Lusíadas* são assim a expressão da alma colectiva nacional e da sociedade do seu tempo.

Sem deixar de interpretar rapsodicamente *Os Lusíadas*, valoriza-os em especial porque, a seu ver, se inspiraram no patriotismo e na ideia/vontade da imitação de Roma e os portugueses do século XVI acreditavam ser os novos romanos (*id.*: 300-1). *Os Lusíadas* revelam o registo da constituição da nação e do seu destino:

«A coragem de um homem fundou Portugal, o entusiasmo de um povo manteve-lhe a autonomia. A nação é verdadeiramente um milagre da vontade. Destacado da Galliza pingue, e do ingenuo naturalismo primitivo, Portugal, triunfante em Lisboa, é uma nação nova»; «E esse povo, filho do milagre, solta as azas e parte, mares em for a, a 'por o freio'a quantas gentes vê. Tal é o destino da nação, tal a sua historia, admiravelmente sentida nos *Lusíadas*» (*id.*: 289-90).

A perspectiva rapsódica conduz Oliveira Martins a defender que Camões conciliou na sua obra as tradições nacionais com as influências externas, a poesia galeciana e a poesia provençal, concebida como uma renascença do espírito antigo:

«reune em si e enfeixa todos os elementos poeticos da tradição espontanea; Camões que, n'um ponto de vista ethnico é o poeta portuguez por excellencia, successor e continuador dos bardos da poesia cavalheiresca e popular, cuja graça e agudeza conserva, é o trovador apaixonado» (*id.*: 288).

Os Lusíadas «são pois a nossa bíblia nacional, e o tesoro del luso» (*ibid.*), registando «as lendas e tradições patrias lusitanas, que baptisam a independencia de Portugal como um milagre duplo: a bravura de Affonso Henriques e o apparecimento de Jesus Crucificado» (*id.*: 289).

A revisão interpretativa da epopeia camoniana faz com que *Os Lusíadas* sejam considerados como a expressão do *Volksgeist* e um testemunho privilegiado da idade áurea de Portugal, transformando-se na «bíblia da nação». Estava, deste modo, preparado o caminho para a consagração de Camões como o «poeta da nação».

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990), *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.
- d'ANGELO, Paolo (1998), *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa [1997].
- BOUTERWEK, Frederick (1823), *History of Spanish and Portuguese Literature*, t. II., trad. de Thomasina Ross [*Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*]. London: Boosey and Sons [1805].
- BRAGA, Teófilo (1865), «Mystica da Arte», *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, Quinto anno, Abril de 1864. Lisboa: Escriptorio da Revista Contemporanea de Portugal e Brazil, pp. 259-62.
- _____, (1875), *Manual da Historia da Litteratura Portugueza desde as suas origens até ao presente*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz.
- _____, (1885), *Curso de Historia da Litteratura Portugueza* (Adaptado às aulas de instrucção secundaria). Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- _____, (1902), *Historia da Poesia Popular Portugueza - As Origens*, 3.^a ed. reescrita. Lisboa: Manuel Gomes Editor [1867].
- _____, (1911), *Camões. A Obra Lyrica e Épica*. Porto: Livraria Chardron.
- _____, (1914), *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa - II. Renascença*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores.
- _____, (1914a), «Poetica Historica», pref. a LIMA, Costa (1914) - *Dicionário de Rimas para uso de Portugueses e Brasileiros com uma Poetica Historica Portuguesa*, 2.^a ed., Lisboa, pp. 19-36.
- _____, (1984), *História da Literatura Portuguesa - Idade Média*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda [1909].
- BURKE, Peter (1997), *Vico*. São Paulo: UNESP [1985].
- DENIS, Ferdinand (1826). *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, Libraires.
- GARRETT, Almeida (1844), «Memória ao Conservatório Real», *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional [1843].
- HERCULANO, Alexandre (1881), *Opúsculos, t. V. Controversias e Estudos Históricos, t. ii*. Lisboa: Viúva Bertrand e C.^a.
- _____, (1898), *Opúsculos, Tomo IX, Literatura - Tomo I*, 3.^a ed., Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand/Francisco Alves.
- LANSON, Gustave (1965), *Essais de Méthode, de Critique et d'Histoire Littéraire*, ed. e pref. de Henri Peyre. Paris: Librairie Hachette.
- LOBO, Francisco Alexandre (1821), «Memoria Historica e Critica À cerca de Luiz de Camões, e das suas Obras», *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, T. VII. Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, pp. 158-279.

- MARTINS, J. P. de Oliveira (1872), *Os Lusíadas: ensaio sobre Camões e a sua obra, em relação á sociedade portugueza e ao movimento da Renascença*. Porto: Imprensa Portugueza.
- _____, (1891), *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- MATTEUS, Morgado de (2000), *Os Lusíadas, nova edição correcta, e dada á luz por Dom Ioze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 3.^a ed. Paris: Officina typographica de Firmin Didot [1817].
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino (1974), *Historia de las Ideas Estéticas en España*, II, 4.^a ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SARAIVA, António José (1995), *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I, 7.^a ed. Lisboa: Gradiva [1946].
- SCHAEFER, Jean-Marie (1983), *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieur.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1971), *Cours de Littérature Dramatique*, T. I e II. Genève: Slatkine Reprints [1809-11].
- SCHLEGEL Friedrich (1829), *Histoire de la Littérature Ancienne et Moderne*, 2 vols., trad. de William Duckett, Paris: Th. Ballimore; Genève: Cherbuliez [1815].
- SIMONDI, Jean C. L. Sismonde de (1813), *De la Littérature du Midi de l'Europe*, 4 Tomos. Paris: Treuttel et Würtz.
- STAËL, Madame de (1991), *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Flammarion (ed. de GENGEMBRE, Gérard e GOLDZINK, Jean) [1800].
- SZONDI, Peter (1992), *Poética e filosofia de la historia I*. Madrid: Visor [1974].
- TRIGOSO, Sebastião Francisco de Mendo (1823), «Exame critico das primeiras cinco Edições dos Lusíadas», *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, T. VIII, P. I Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, pp. 167-212.
- TRUMPENER, Katie (1997), *Bardic Nationalism. The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton/New Jersey: Princeton U. P.
- VICO, Giambattista (1995), *Ciencia nueva*, introd., trad. e notas de Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos [1744].
- WELLEK, René (1973), *Historia de la Critica Moderna (1750-1950). El Romanticismo*. Madrid: Gredos [orig. 1955].
- _____, (1989), *Historia de la Critica Moderna (1750-1950). La Segunda Mitad del Siglo XVIII*. Madrid: Gredos [1959].

Renewing Old Acquaintances: Performing Shakespeare at the End of the Millennium

FRANCESCA RAYNER
(Universidade do Minho)

*Performance will be to the twentieth and twenty-first centuries
what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is,
an onto-historical formation of power and knowledge.*

Jon McKenzie,
Perform or Else: From Discipline to Performance

Introduction

For many years, the study of Shakespeare meant the study of Shakespearean texts. The written text was fetishized as the embodiment of the true Shakespeare to be passed from generation to generation, while performances of those texts were dismissed as inherently unrecoverable or untrustworthy. Performances might provide anecdotal evidence of acting styles during a particular historical period or information about the careers of individual actors, but they were not considered worthy of serious academic attention in themselves.

In recent years, however, a great deal of critical attention has been focused on Shakespeare in performance. Such work has ranged from historical excavations of performances during Shakespeare's lifetime to analysis of the ways in which Shakespeare has been reinvented at different times to suit the concerns of the period. This focus has given rise to some rich and diverse studies and made the field of Shakespeare in performance an extremely productive one. It now seems untenable to argue that performance of Shakespeare is not worthy of serious academic attention. The best of this work has not simply reversed the

previous attribution of value to the text and non-value to performance by making performance the carrier of contemporary meanings and the text merely an obsolete trace of the past. Instead, it has analysed the complex interactions between text and performance that structure productions of Shakespeare.¹

This article starts from the premise that performance of Shakespeare certainly matters. Yet it also seeks to extend notions of what we consider a performance of Shakespeare to be. The article examines two cultural products from the beginning and end of the 1990's that illustrate how conceptions of Shakespearean performance were themselves expanding and diversifying during this period. The first is an adaptation based on Shakespeare, Eduarda Dionísio's *Antes que a Noite Venha* (1992). The second is a film that literally embodies performance of a Shakespearean play, Kristian Levring's *The King is Alive* (2000). Both adaptation and film representation can be seen as characteristic forms in which the decade reinvented Shakespeare in its own image.

Defining performance

Performance theorist Erika Fischer-Lichte, (Fischer-Lichte, 2005: 73) identifies four key elements in the definition of performance:

- a) A performance comes into being by the bodily co-presence of actors and spectators, by their encounter and interaction.
- b) What happens in performance is transitory and ephemeral. None the less, whatever appears in its course comes into being *hic et nunc* and is experienced as present in a particularly intense way.
- c) A performance does not transmit pregiven meanings. Rather, it is the performance which brings forth the meanings that come into being during its course.

¹ Works from within this tradition that I have found particularly stimulating include: Susan Bennett, *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, (London & New York: Routledge, 1996), James C. Bulman (ed.), *Shakespeare, Theory and Performance*, (London: Routledge, 1996), Lizbeth Goodman with Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, (London & New York: Routledge, 1998) and Michael Hattaway, Boika Sokolova, and Derek Roper (eds.), *Shakespeare and the New Europe*, (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997).

- d) Performances are characterized by their eventness. The specific mode of experience they allow for is a particular kind of liminal experience.

To what extent, however, does such a definition of performance take into account the many and varied discourses of performance that currently operate in our society? In his highly influential study, *Perform or Else: from Discipline to Performance* (2001), Jon McKenzie analyses paradigms of performance not only within contemporary cultural performance, but also in the areas of techno-performance (for instance, in discussion of how a particular computer or missile “performs”) and performance management (which assesses the “performance” of workers and the organizations for which they work). To these could be added other contemporary deployments of performance, such as notions of sexual “performance” in the age of Viagra or other forms of body-based “performance” from cosmetic surgery to body-building. In Fischer-Lichte’s terms, these forms of performance can only qualify as non-performance or as a degraded usage of the term. Indeed, she explicitly considers digital, multi-media performances to be non-performances.

The importance of McKenzie’s study is that by looking at performance from a wider perspective, he identifies how notions of performance currently operate *normatively*, in the sense of promoting greater efficiency and efficacy. The injunction to “perform – or else” represents particularly acutely the veiled threat that haunts all forms of current performance. That is, that failure to perform or failure to perform appropriately implies some form of punishment. This punishment can range from the removal of a state subsidy for theatres which cannot attract large enough audiences, to the cancellation of research projects in the new technologies when the product fails to perform to expectations, to the loss of an academic job when one does not meet ever-changing requirements for academic performance.

McKenzie’s analysis of contemporary sites of performance demands a reappraisal of Fischer-Lichte’s almost pre-lapsarian view of the term, the type of approach that Fernando Matos Oliveira (Matos Oliveira, 2005) has rightly characterised as “redemptive”. Notions of the need for the physical presence of both actors and spectators have to take into account the increasing mediatization and digitalization of the physical body, as well as the ways in which new technologies have recast the relationship between actor and spectator. Similarly, performances can no longer be seen as only ephemeral, when they are often

recorded, rewound and reworked in such a way that the here and now also includes the past and the future. Fischer-Lichte's notion that it is performance itself which creates meaning is a necessary corrective to critical studies that worked from the premise that writers, directors and actors predetermined everything about a performance before the performance began. Yet it also seems incredibly naïve in an era where assessing consumer response to an artistic product invariably precedes that product being launched on the cultural market. This makes predetermined meanings very much part of the performance itself, even if it remains true that the effects of a performance can never be gauged with complete certainty. Finally, the extent to which performance is always a liminal event has to be challenged when boundaries between performance and non-performance are increasingly blurred. The way in which reality television follows ordinary people's performances twenty-four hours a day, for example, illustrates how difficult it is to determine when performance ends and real/reel life begins. This blurs the distinction between performance as "event" and performance in "everyday life".

For a more productive definition of performance, we might turn to Joseph Roach's (Roach, 1995: 60) more general, yet succinct, formulation of performance as "the transformation of experience through the renewal of its cultural forms". His stress on the transformation of experience emphasizes the role of performance in promoting social and cultural change, while the emphasis on renewal illustrates the wider context of iterability and citation in which these changes takes place. As such, it is a definition that can pinpoint the lack of renewal implicit in a conventional theatrical performance of Shakespeare by the Royal Shakespeare Company, as well as the far-reaching transformations that accompany a digitally recorded podcast of a Shakespeare play on the Internet.

Feminist Adaptations: Eduarda Dionísio's *Antes que a Noite Venha* (1992)

Eduarda Dionísio's *Antes que a Noite Venha* was performed by Teatro da Cornucópia in 1992 and was published in book form in the same year. It is a poetic drama consisting of monologues spoken by four female figures from tragic drama: Juliet, Antigone, Medea and Inês de Castro. Each of these characters is given three separate monologues of their own.

Dionísio's drama (which she labels, significantly, a "remake") is evidence of Portuguese women's increased interest in the adaptation of classic texts during the 1990's. Other examples include Elsa Valentim's *As Troianas* (1994), Teresa Faria's *Eurípides para Duas Mulheres* (1996), Hélia Correia's *Exercício sobre Helena* (1998) and Isabel Medina's *As Mulheres no Parlamento* (1999), based on Aristophanes. In terms of adaptations of Shakespeare, *LM-Lady Macbeth*, a dance piece based on a text by Nicola Lusuardi, was performed in Porto in 1996 by the Balleateatro company. This new prominence of women dramatists in Portugal is part of what Eugénia Vasques (Vasques, 2001) has labelled the "discrete rise" of women writing for the theatre in this period, especially after 1992. It is itself evidence of a changing role for women in Portuguese theatre during the 1990's, as Maria Helena Serôdio (Serôdio, 1998: 140) has pointed out:

Even if they do not call themselves (and are not) radical feminists, it is true that through them, women have earned their right to citizenship and that their presence has contributed to the creation of interesting and creative theatrical productions.²

Nevertheless, as Eugénia Vasques' extensive documentation in *Mulheres que Escreveram Para o Teatro no Século XX em Portugal* (2001) makes clear, the adaptation of classic texts by women also has a longer history.³ From among these earlier works, the only example of an adaptation of Shakespeare by a Portuguese woman writer I have come across is Luzia Maria Martins's *Anatomia de uma História de Amor* (1969) which is based on *Romeo and Juliet*. Nevertheless, it seems that adaptation of the classics has been a form which, historically, has appealed to women writers in Portugal.

² "Même si elles ne se disent pas (et ne sont pas) d'un féminisme radical, il est vrai qu'avec elles les femmes ont gagné le droit de cité et que leur présence a contribué à créer des spectacles théâtraux intéressants et créatifs". Maria Helena Serôdio, "Portugal: Au Gré des Changements Politiques" in *2ème Forum du Théâtre Européen, (1997): Un Autre Théâtre? Un Autre Public? D'autres Mediations?*, (Actes Sud, Hórs Série, n° 8, Février 1998), p. 140.

³ This is particularly so from the 1960's onwards and includes Natália Correia's *O Progresso de Édipo: Poema Dramático* (1957). Germana Tanger's *Medea/Eurípedes* (1967) and Fernanda Santos' *Antígona* (1967). Women writers also adapted non-dramatic material for the stage, particularly poetry and novels, such as, for example, Luzia Martins' *Cândido* (1973) or Luiza Neto Jorge's *O Fatalista de Diderot* (1978).

Evidently, there were also practical considerations which made adaptations of Shakespeare popular during the 1990's. In a time of financial crisis for theatre, resources for producing an entire play by Shakespeare were rarely available. Therefore, adaptations of the texts for a small number of actors or actresses who did not need large theatres in which to perform, represented an innovative solution to a lack of finances. In turn, however, the processes of rewriting demanded by these adaptations also helped to stimulate the work of new Portuguese dramatists for the stage.

The monologues by Juliet in *Antes que a Noite Venha* display not only great poetic virtuosity but also variety of tone. The first is an affectionate speech by Juliet to her big, fat nurse, which looks back to the warmth and comfort of her childhood as she stands on the brink of womanhood. Despite her love for the Nurse, Juliet is ready to face the onset of love and is keen for her lover to arrive. The second monologue is addressed to the full moon as Juliet awaits her lover. It conjures up the dangers and excitement of their meeting through an eerily beautiful evocation of the night. The third of the speeches is a wonderfully macabre monologue where a drugged Juliet, who is feigning death "like one sees so many times in the theatre", comments mockingly on the arrival of members of her family to weep and lament over her supposedly dead body. The mood of frivolity changes, however, when she feels the presence of a body on top of her. She gradually realizes that this body is that of her lover and that the drug has made her powerless to tell him that her death is not a real death. The monologue ends as the drug wears off and she prepares her suicide.

Hélène Cixous (Cixous, 1984: 546) has argued that the consistent representation of women as victims in classical tragedy makes going to the theatre an intensely problematic experience for women:

How, as women, can we go to the theatre without lending our complicity to the sadism directed against women, or being asked to assume, in the patriarchal family structure that the theatre reproduces *ad infinitum*, the position of victim?

Dionísio's poetic drama provides interesting answers to Cixous' highly pertinent question. Firstly, Dionísio's Juliet is no passive victim. She expresses clearly her desires and is prepared to face the consequences of those desires. This does not mean that she is not subject to tragic events. She criticises her father for disposing of her body in marriage without her consent and the death of the two lovers is akin to a tragic

accident in its pathos. However, in this respect Dionísio does not stray far from the Shakespearean text, where Juliet is also a much more active, desiring presence than other Shakespearean tragic heroines.

Where her rewriting of Juliet is innovative is in her conception of the *performance* of Juliet's monologues. In her introduction, she describes how the original idea for the performance was based around a sailor and a prostitute whiling away the hours before nightfall in a seedy bar to the sound of accordion music. However, when she came to write the monologues, these characters gave way to the voices of four women characters from tragic drama, although the notion of ordinary characters facing the hours before nightfall remained. This meant that instead of creating a stage Juliet who catered to audience expectations of what Shakespeare's Juliet would be like, Dionísio (Dionísio, 1992: 10/11) made her a character from everyday life, who nevertheless spoke poetically. As she says in her introduction:

Why shouldn't the hair of heroines and the diadems of princesses be hung on a cheap kitsch dressing table? Why couldn't a drawer smelling of Spanish perfume hide romantic diaries of tragic passion? Why should the love and death of a nameless woman be so very different from the love and death of the sacred monsters that literature has reduced to mere phrases?

I trusted in total implausibility to give birth to some kind of truth.⁴

In performance therefore, there would be a consistent slippage between the character who spoke, in this case a recognisably contemporary young woman, and the elaborate, poetic words they were speaking. This would create two important effects. The first would be to challenge the way in which tragedy and pain are naturalised in women's lives by giving that everyday suffering a tragic dignity. Secondly, it would question the ways in which women are represented in the tragedies by measuring these representations against women's real lives. As such, the fissures opened up by the dissonance between

⁴ "Porque é que no *kitsch* dum toucador barato não se havia de pendurar as cabeleiras das heroínas e os diademas das princesas? Porque é que as gavetas com cheiro a perfume espanhol não haviam de esconder românticos diários de trágicas paixões? Porque é que o amor e a morte de uma mulher sem nome não-de-ser tão diferentes como isso do amor e da morte dos monstros sagrados que a literatura foi reduzinda a frases?

Era uma aposta na inverosimilhança total para que uma qualquer verdade nascesse. Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha* (Lisboa: Cotovia, 1992), p. 10.

the visual and the aural would guard against Cixous' "complicity" in the theatrical representation of women as victim.

What is more, Dionísio insists that the speeches she wrote were merely the raw material for performance. The embodiment of those speeches in a particular actress with particular characteristics would inevitably create new meanings in performance, which publication of those speeches could record, but rarely capture. Thus, Dionísio's conception of the relationship between writing and performance is a dynamic one where writing impacts upon performance and performance impacts upon writing. This bypasses any simple conception of the primacy of either text or performance by creating a performative loop between text and performance.

Sampling from Shakespeare: Kristian Levring's *The King is Alive* (2000)

In a decade which saw Baz Luhrmann's *Romeo and Juliet* (1996), John Madden's *Shakespeare in Love* (1998) and Julie Taymor's *Titus* (1999), it began to seem that film and not theatrical performance had become the central *locus* for performance of Shakespeare. The inventiveness and popularity of such films was contrasted with uninspiring and elitist productions of the plays in the theatres. Even the Shakespearean scholar Jonathan Bate conceded that the more exciting developments in performing Shakespeare were coming in film rather than theatre.

The 1990's were also a decade where boundaries between artistic forms were becoming increasingly blurred. New technologies could be introduced across a variety of artistic areas and multi-media experimentation was becoming increasingly popular within theatrical performance. While such moves often acted to standardise performance across time and space, they could also open up new horizons for it. Such a double movement is particularly noticeable in performances of Shakespeare during this period.

This section does not aim to assess the different merits of film and theatre Shakespeare, but to point to some of the ways in which transversal dialogue took place between them. It analyses Kristian Levring's *The King is Alive*, a film that explicitly foregrounds theatrical rehearsals for Shakespeare's *King Lear* as part of its narrative structure. It assesses the ways in which the interweaving of the cinematic, the theatrical and the textual provided complex and intriguing

answers to two questions of particular importance in the 1990's: the relationship between tradition and innovation and the democratic potential of new technologies.

On March 13th, 1995, Danish film-makers Lars von Trier and Thomas Vinterberg launched a manifesto entitled 'The Vow of Chastity'. This manifesto established a set of rules for the group that became known as the Dogme (Dogma) film-makers. The purpose of the manifesto was twofold. On one level, it was a critique of contemporary films' excessive reliance on technology in creating "the film of illusion". It was simultaneously an attempt to refocus attention on film basics such as the work of actors in the construction of character. To this end, the Vow of Chastity director regarded it as his/her "supreme goal" "to force the truth out of my characters and settings".⁵

Despite the Manifesto's critique of the overuse of technology, commentators were quick to point to its largely technical or formal character. However, few noted the ideological implications of this. Although the technology for making films was more widely available for anyone to use, film-making during the 1990's was concentrated in increasingly fewer hands and dealt with a very limited number of themes. The Dogme filmmakers, like other independent film projects, sought to use the possibilities of new technology in ways that ensured its democratic implications were realised. As the Manifesto itself proclaimed "(t)oday a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema".⁶

The Manifesto is also characterised by some very 1990's irony, despite the messianic feel of its language. The rules established in the Vow of Chastity, with their emphasis on what its film-makers must do or are forbidden from doing, are consistently undermined by a sense of playfulness which differentiates the Dogme manifesto from earlier avant-garde film experiments. As such, although the Vow of Chastity represented a serious challenge to film-makers to work within a set of rules in order to increase their creativity, it also recognised that if the primary objective of truthfulness demanded it, these rules should be cast aside.

Kristian Levring's *The King is Alive*, (2000) was the fourth Dogme film to be made. It follows a group of white European and American tourists who are stranded in the Namibian desert after their bus breaks

⁵ Dogme 95 Manifesto at http://www.dogme95.dk/the_vow/index.html. unpaginated.

⁶ *Ibidem*.

down. In order to keep the group together and to keep their minds off the situation, they begin rehearsals of *King Lear*. These rehearsals become central to the narrative of the film. The increasing desperation of the travellers brings out a series of personal conflicts which are reflected in the rehearsals. In turn, the tensions that come out in the rehearsals lead to the death of one, and potentially all, the tourists in the group.

In the film, the Dogme rules are stretched almost to breaking point. *The King is Alive* is a self-consciously epic narrative that takes place in the vast expanse of the Namibian desert. In such a context, it might have been difficult to focus on the individual work of the actors, but in reality the setting functions as something like an 'empty space' on an immense scale. The film's combined concentration on the microcosm of the characters' relationships within the macrocosmic immensity of the desert is absolutely engrossing. Moreover, the sense of claustrophobia created within the wide open space of the desert, is, as has been pointed out, "quite harrowing for an audience used to being a passive observer".⁷ Such a deliberate provocation of unease in the audience is rare within cinema, but has been actively sought in various theatrical projects which aim to shake the spectator out of his/her passivity.

Critical discussion of the film centred on its 'faithfulness' to two texts; the 'Vow of Chastity' and the Shakespearean text of *King Lear*. Yet this ignored the fact that it was also located within a specific *performance* tradition of Shakespeare on film and this tradition's symbiotic relationship with Shakespearean stage performance. Films of *Lear* by Peter Brook (1971, based on his 1962 stage production) or the Russian Grigori Kozintsev (1970) were certainly as important to the film as the 'Vow of Chastity' or the Shakespearean text(s) of *Lear*. Indeed, the combination of a minute focus on relationships between the characters within a vast, empty setting is particularly reminiscent of Brook's interpretation of the play. *The King is Alive* highlighted this connection with theatrical performance through the formal inclusion of rehearsals of the play within the structure of the film. This connection was reinforced by the use of digital video, a form of technology which is often said to give film a rather theatrical quality.

⁷ Chris Parry, "Grains of Sand and Grains of Film" in *If Magazine*, at <http://www.ifmagazine.com/common/article.asp?articleID=1122>, p. 2.

One scene from the film can illustrate how the concerns of the film dovetailed with the Shakespearean text and earlier film performances of the play. Moses (Vusi Kunene), the black driver of the bus, and Liz (Janet McTeer), one of the white passengers, are rehearsing the scene in *King Lear* where Goneril gives Edmund a kiss as a token of her affection, while lamenting the fact that she has to play the “man” in her marriage. Liz, in full view of her husband Ray (Bruce Davison) and the others, attempts to make him jealous by asking Moses to repeat the kiss several times. The fact that Moses is black is meant to increase her husband’s jealousy. Ray then walks out into the desert and Moses goes after him, leaving Liz alone. On the one hand, the prolonged concentration on two central figures seems to almost cite Brook directly. Yet the complex interweaving of the politics of race and gender in this sequence is very much the film’s own and locates it clearly within the concerns of the 1990’s. A. M. Hennessey has written that the film is “surely not *King Lear*, but rather a completely new story that samples from Shakespeare in order to embellish upon the sense of tragedy which is already innate to its own production”.⁸ Similarly, the film negotiates its relationship to a cinematic tradition of Shakespearean performance through citation of that tradition, but within a clearly signalled and very distinct present-day context.

The film never shows a final performance of the play, and to whom would they perform anyway? There are only the rehearsals, which seem closer to the laborious, repetitive, intensely human processes of theatrical performance than to the slick final product conventionally associated with film. The film focuses on the rehearsals at length, with the camera following the stops and starts as characters became familiar with the play and the director intervenes to guide them. Even the text itself becomes a material performance object, for each part is written out from memory by the director on separate sheets of paper. The centrality of these theatrical rehearsals in both narrative and aesthetic terms illustrates how the director, somewhat paradoxically, comes closest to achieving Dogme *cinematic* objectives through a sideways movement into the artistic medium of *theatrical* performance. The film thus forges its truthfulness through a combination of text, theatrical performance and film. This allows the film to locate itself within a tradition of Shakespearean performance which it simultaneously renews.

⁸ A. M. Hennessey, “Dogme Rules and *The King is Alive*” at <http://www.subjectivia.com/king.txt>, p. 1.

Conclusion

To return to Joseph Roach's definition of performance as "the transformation of experience through the renewal of its cultural forms", what might these two Shakespearean performances reveal about the decade of the 1990's? Certainly the appropriation of Shakespeare texts, in however fragmentary a form, indicates the continuing cross-cultural currency of "Shakespeare" in the new Europe. Yet there are also important supplements in both performances which challenge conventional reconstructions of those texts. Eduarda Donísio's poetic rewriting of the role of Juliet illustrates the importance of new experimental forms of Portuguese dramatic writing, especially writing by women, to the 1990's. Her counterpointing of a classical, textual Juliet and a contemporary, performative Juliet measures that rewriting against the experiences of women and raises important questions about the language of tragedy as it is applied to them. Kristian Leving's film emphasizes the importance of a tradition of film and theatre productions of Shakespeare in contemporary understandings of the texts. At the same time, it highlights the influence of discourses of race and gender on cultural production at the end of the 1990's, as well as increasing experimentation with new technologies which recast notions of the Shakespearean "text".

As to the question of the renewal of cultural forms, it has often been argued that the 1990's were a decade which merely (re)cited the cultural products of previous decades rather than creating something new of its own. Film remakes and cover versions of hit songs, for instance, dominated the culture of the period. Dionísio (Dionísio, 1993: 124) herself has been sharply critical of the culture of the period in Portugal. For her, 1990's culture was "a culture without causes" that lacked imagination and creativity. It was, generally, an unquestioning culture which ransacked the past for a complacent image of the present and the future. As a result, it was "a culture of omissions, where an artistic and creative hierarchy is fixed in place by an ideology which has been declared dead and budgets which are always short-term".⁹

⁹ "É uma cultura de omissão, onde uma hierarquia das artes e dos criadores está fixada, por via da ideologia que, entretanto, se declara morta e dos orçamentos que se declaram curtos". Eduarda Dionísio, *Títulos, Acções, Obrigações: Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994*, (Lisboa: Salamandra, 1993), p. 124.

In the field of theatre, Eugénia Vasques (Vasques, 1998: 8) has labelled Portuguese theatre work of the 1990's "a neo-Brechtian decade", in which:

(...) *fin-de-siècle* apprehension lurked behind figures of grotesque distortion and identity was revealed in its deconstruction. (It was a decade) in which reference and citation as materials of exchange gave way, aesthetically and ethically, to processes of "wild" appropriation. Such processes lack any sense of cultural bad faith and are even less hampered by the need for deep creative mediation".¹⁰

All of this suggests an opportunistic, politically conservative decade without firm roots or a sense of direction. Undoubtedly, dramatic reductions in funding reduced cultural possibilities. A "cut and paste" culture certainly led to some appropriations which were superficial and contributed nothing to cultural development or exchange. Yet the two cultural products discussed here suggest that there were key areas in which cultural forms were being reworked in the 1990's. The new prominence of women in theatre work and writing seems to me a highly significant development with important long-term ramifications for Portuguese culture. The increase in adaptations of Shakespeare may have been conceived of as a defensive move in a cash-strapped culture, yet some very interesting work on the meanings of Shakespearean texts was also created as a result.

The contribution of film to the renewal of culture and to the renewal of Shakespeare in particular should not be underestimated. A whole new, younger audience for Shakespeare sat through Baz Luhrmann's *Romeo and Juliet* and the immensely popular *Shakespeare in Love*. The "return to basics" Dogme film techniques were not simply a return to the past, but something of a clarion call for what film-making *could be*. If, on the one hand, Hollywood used increasingly sophisticated technology to amaze and pacify audiences, on the other the grainy, intense, provocative film-making of the Dogme group illustrated how the massification of technology need not lead to spectator passivity and increasingly mechanised acting.

¹⁰ "(...) em que o nervosismo do fim-de-século se oculta nas figuras de distorção grotesca, a identidade nos motivos da deconstrução e em que a referência e a citação, como materiais de intercâmbio e de conhecimento, deram lugar, estética e eticamente, a processos de apropriação "selvagem" sem má consciência culturalista e muito menos preconceitos de profunda mediação crítica". Eugénia Vasques (1998), *op. cit.*, p. 8.

In this sense, Vasques' description of the decade as "neo-Brechtian" seems a peculiarly appropriate one, for if these cultural products "quoted" from Shakespeare, they did so with the aim of defamiliarising Shakespeare by putting his texts into new contexts. This alienation of Shakespeare in turn suggested that transformation was possible by forcing audiences to reconsider their expectations of a monolithic "Shakespeare". All this is not to dispute characterisations of culture in this decade as "apprehensive" and subject to processes of "wild appropriation". It is merely to suggest that equally important cultural work was done to promote cultural transformation. Moreover, such work was not confined to conventional theatre performances in conventional theatre spaces, and it is perhaps this redefinition of what constitutes a performance of Shakespeare that will come to be the most enduring legacy of the period.

Bibliography

- SUSAN BENNETT (1996), *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London & New York: Routledge.
- JAMES C. BULMAN (ed.) (1996), *Shakespeare, Theory and Performance*. London: Routledge.
- CIXOUS, Hélène (1984), "Aller à la Mer", trans. Barbara Kerslake, in *Modern Drama*, 4, vol. 27.
- DIONÍSIO, Eduarda (1992), *Antes que a Noite Venha*. Lisboa: Cotovia.
- DIONÍSIO, Eduarda (1993), *Títulos, Acções, Obrigações: Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994*. Lisboa: Salamandra.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005), "A cultura como performance: desenvolver um conceito" trans. Maria Helena Seródio in *Sinais de Cena 4: Dezembro*. Porto: Campo das Letras, pp. 73-80.
- LIZBETH GOODMAN with JANE DE GAY (eds.) (1998), *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London & New York: Routledge.
- LEVRING, Kristian (2000), *The King is Alive*.
- MICHAEL HATTAWAY, BOIKA SOKOLOVA, and Derek Roper (eds.) (1997), *Shakespeare and the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- MCKENZIE, Jon (2001), *Perform or Else: from Discipline to Performance*. London & New York: Routledge.
- MATOS OLIVEIRA, Fernando (2005), "Disciplinaridade e redenção nos estudos performativos" in *Sinais de Cena 4: Dezembro*. Porto: Campo das Letras, pp. 9-20.

ROACH, Joseph (1995), "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World" in Eve Kosofsky Sedgwick & Andrew Parker (eds.) *Performativity and Performance*. London: Routledge.

SERÓDIO, Maria Helena (1998), "Portugal: Au Gré des Changements Politiques" in *2ème Forum du Théâtre Européen, (1997): Un Autre Théâtre? Un Autre Public? D'autres Mediations?* Actes Sud, Hórs Série, n° 8, Février.

VASQUES, Eugénia (1998), *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: IPAE.

VASQUES, Eugénia (2001), *Mulheres que Escreveram Para o Teatro no Século XX em Portugal*. Lisboa: Colibri.

Internet Articles

Dogme 95 Manifesto at http://www.dogme95.dk/the_vow/index.html. unpaginated.

PARRY, Chris, "Grains of Sand and Grains of Film" in *If Magazine*, at <http://www.ifmagazine.com/common/article.asp?articleID=1122>.

HENNESSEY, A. M., "Dogme Rules and *The King is Alive*" at <http://www.subjectivia.com/king.txt>.

Turning the common into poetry: Ruth Suckow's *Iowa Interiors*

ISABEL ALVES

(Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)

*There is this about them – to great days I look forward
But seldom look back upon them. What I look back to
Are sudden haphazard days as unexpected
As the shining flight of a gold finch across the road.¹*

Ruth Suckow (1892-1960) published eight novels, three volumes of short fiction, short stories and reviews, as well as some uncollected essays². *Iowa Interiors*, her first collected work, gathers stories written in the period between 1921 and 1926. Given the title, we might expect to peep into Iowa's houses; however, evoking the words of Nathaniel Hawthorne in his masterpiece, we look instead into the "interiors of the human heart", an expression which summarises the fruitful and symbolic relationships between Iowa interiors and the characters' inner lives.

¹ "Cycle of the Seasons in Iowa", unpublished diary of Ruth Suckow, Part III, *The Iowan*, IX (February March, 1961), p.23, cited in Kissane, .29.

² The main novels are: *Country People* (1924), *The Odyssey of a Nice Girl* (1925), *The Kramer Girls* (1930), *The Folks*, (1934), *New Hope* (1942) *The John Wood Case* (1959); Short Story Collections: *Iowa Interiors* (1926), *Children and Older People* (1931), *Carry-Over* (1936), *Some Others and Myself* (1952). Ruth Suckow's work was out of print during the fifties and sixties. In 1977, Arno Press republished *Country People* as part of its "Rediscovered Fiction by American Women" series. In 1988, The University of Iowa Press issued *A Ruth Suckow Omnibus*, in 1992 reprinted *The Folks* and in 1998 *New Hope*. These reprints, as well as the volumes of Suckow's manuscripts and correspondence now available at the University of Iowa Libraries, testify a crescent interest on this writer.

Written in sombre tones, *Iowa Interiors* develops themes of unfulfilled dreams and evolves around moments of crisis experienced by characters devoid of hope and of a promising future. In dialogue with another literary work, *The Great Gatsby*, published in 1925, *Iowa Interiors* corroborates the idea of an unfulfilled American Destiny, for both works illuminate the sombre side of America; in this sense, and appropriating Tony Tanner's expression concerning Fitzgerald's work, one can affirm that *Iowa Interiors* reveals America as "the story of the moon that never rose" (Tanner, 195), its stories evolving around the "ineluctable gravity that pulls all things back to the earth" (Tanner, 167), refraining characters from the adventurous experience of flying and stretching their arms towards glamorous dreams of fulfilment.

In essence, Suckow's stories deal with solitude and individual isolation. Living enclosed in their own selves, characters do not communicate; detached from others, living in lonely and old places, it is by looking outside themselves, at the particulars that surround them – objects, but specially the natural world – that these individuals get a glimpse of freedom and consolation, transforming ordinary events into meaningful moments of inward knowledge.³ Therefore Suckow exemplifies a tradition centered in the conventional lives of common people, living in a specific place and time; however, these particulars reveal Suckow's characters as "always conscious of a hidden yearning, of a vital lack" (Hamblen, 29), and thus transcend the

³ Ruth Suckow's writing can be seen as an example of "the other lost generation", Showalter refers to when analysing the difficult situation women writers were experiencing in the twenties and thirties. Women writers of Suckow's generation were increasingly marginalised in their time because their subjects, aesthetic techniques, narrative strategies, and/or their linguistic, syntactical and thematic conventions were at odds with prevailing literary modes that were set by patriarchal men. (Showalter, 125) Another interesting and aptly perspective would be to read *Iowa Interiors* as part of the movement called "The Revolt from the Village". In "The Revolt: What It Was about", Anthony Hilfer states: "Carl Van Doren identified 'The Revolt from the Village' in 1921 in one of a series of articles on contemporary American Fiction which he wrote for the Nation. Certain American Novelists, Van Doren announced, were attacking one of the most cherished American beliefs: the belief that the American small town is a place characterised by sweet innocence, an environment in which the best in human nature could flower serenely, a rural paradise exempt from the vices, complexities, and irremediable tragedies of the city." (Hilfer, 3-4) To this approach, a comparison between the fictional atmosphere of *Spoon River Anthology* (1915) and *Winesburgh, Ohio* (1919) seems particularly profitable.

limitations of geography and epoch.⁴ Her stories' atmosphere living of the imaginative realism Josephine Donovan uses to define the work of Sarah Orne Jewett, a term which implies that the writer deals not just with the "facts" of the story, but rather uses those facts to point to a dimension beyond the real (Donovan, 102).

Set predominantly in interior places or in areas close to the house, *Iowa Interiors's* stories exemplify what Ann Romines calls "The Home Plot", a fictional world mainly concerned with domestic rituals, most of which are performed by women. Also, because Suckow used predominantly old and worn out women and spinsters, and not brave and young men, *Iowa Interiors* can be understood, according to Judith Fetterley's words, as a work "Not in the Least American"⁵, not in the least experimental. Like some other women writers before her, such as Sarah Orne Jewett and Kate Chopin, Suckow portrays women in a state of chrysalis, women who, even though they are suffering, do not conform to their situation, and look outside, at nature, to seek relief and nurture, waiting for the moment when their souls will lose the weight of reality. This spiritual voyage of discovery arises mostly when performing a trivial task, looking through the window at the flickering spots of sunshine in the trees, or observing a familiar object which momentarily becomes an entrance to hidden desires and repressed memories. Although women characters are neither independent from male dominion, nor free enough to decide their own destiny, Suckow creates stories which center on the rich possibilities of human interior landscapes, and thus anticipates the more radically literary innovations other women writers were to achieve.

The word "common" in the title of this paper not only describes themes of *Iowa Interiors*, but also characterizes its style; Suckow's stories are presented in a realistic mode, refusing sentimentality and approving the common and trivial habits of men and women who lived

⁴ The critics are unanimous in pointing out Suckow 's regionalism. Rohrberger, for instance, underlines: "In all her fiction, she made use of her knowledge of Iowa's small communities and their people, showing by careful detail how local conditions color and shape characters and the way they live." (Rohrberger, 149) See also Hamblen, Kissane and Wheeler. Though identified as regionalist (but at that time also were Anderson, Cather and Sinclair Lewis), she insisted that her books conveyed universal theme and did not just focus on portraying the Midwest.

⁵ See "A literature which foregrounds old women rather than boys hardly seems American; it is as if the Widow Douglas were to take the story away from Huck". (Fetterley, 21).

and worked in the region of her literary imagination. To dwell upon those infinite gestures that humans repeat daily, does not imply, however, that Suckow sees reality as the ultimate frontier of her creativity. On the contrary, what makes these stories engaging, is that they present fissures in the apparent orderly days, gaps which allow a glimpse of the more promising and eternal qualities of human gestures. The instants of recognition and spiritual freedom are harmoniously related to the demands of form; the brevity and climatic structure of the short-story compresses the plot, leaving the reader to observe moments of insight and intense response to the sinuous reality of emotions, which reinforces the stories' closeness to the lyric atmosphere of poetry⁶. In an atmosphere that is reminiscent of the thorough psychological analysis of Anton Chekhov's literary realms, Suckow's characters, though experiencing life as infinitely sad, full of disappointed hopes and muddy days, have the chance to glimpse a flash of colour and a blaze of truth in their trivial lives. This reading of Suckow's short-stories is underlined by Leedice Kissane: "Miss Suckow draws her most significant insights not from imagination, but from a sort of enlightened perceptiveness." (Kissane, 72).

Particularly attuned to the region of the Midwest, her literary kingdom, Suckow aims to depict a metaphoric exposure of the Midwestern soul. In *Iowa Interiors*, the characters – mostly elderly farmers living a sour present, and young women living moments of rupture and definition – have in common an American destiny, not of heroic actions or mythic proportions, but as a life of daily work and struggle, of emotional fragility and psychological disquiet. In a narrative style that evokes "the low, monotonous music of a windmill" as Suckow puts it (Kissane, 56), *Iowa Interiors* presents a fictional world inhabited by characters performing common tasks in the rural background of the Midwest, a place that is not, to use Judith Fryer's term, a felicitous space. Unlike most of Wharton and Cather's places of celebration, Suckow's imaginative structures represent, above all, shadowy and unquiet places in the apparent luminous American destiny. In an ironic dialogue with the names they hold, places like Golden Prairie, Plum Branch, Spring Valley or Walnut present no

⁶ See Suckow's words on the subject: "Short stories should be a running commentary upon life; fireflies in the dark; questions and answers; fragments, or small and finished bits of beauty; [with an] effect that is poignant, deep, and lasting;" cited in Andrews, x.

vestiges of idyllic or fruitful America. Rather, in these stories the plot develops in a gloomy fictional world of decayed houses, weather-beaten walls, muddy roads, unkempt gardens and orchards, reminding Hamlin Garland's heavy world of rutted grimy roads and characters crashed under the circumstances of being poor farmers.

The story "A Home-coming", published in 1921, one of the best stories in the collection, perfectly exemplifies both the intimate relationship between place and character and the relevance that a trivial act – in this case an ordinary walk in an old garden – may have in the recognition of life subtleties. Laura Haviland's house is set in Summer Street, "a short cross street on which few houses faced, and which only the postman knew by name"⁷ not paved, where, in this rutted road, "a feeling of darkness ... as in an old room" (II, 19) pervaded. Even the trees, having grown very large, enhance the atmosphere of loneliness, and their twisted roots anticipate the curled soul of Laura Haviland, in her thirties, completely alone and now returning to Spring Valley. The description of the Haviland's house – "severe in pattern", with a pasture across the road filled with wild flowers –, symbolises the structure of the whole story, its main thread developing between rigid forms of obligation and the imperative need to find one's own self. Laura has had to dismiss her own life in order to follow her mother's voracious desire for travelling; now, her parents gone, apart from her brother and from the community of Spring Valley, only the flowers connect her to a life of her own. The wild violets she finds in the back yard are a source of faint happiness, for they bring back memories of a cherished childhood. Unlike Laura's past years, lived under her mother's will, these wild flowers have "scattered themselves through the grass in their own shy, vagrant way" (II, 33), a vision of freshness and promise, but a brief intermezzo in her solitude, for when she goes looking for the spring beauties in another corner, they are gone, the grass having covered up the place where they used to grow. This moment represents the climax of the story, foreseeing a lonely future for Laura. However, she does not learn only about herself, she also recognizes something more subtle concerning human relationships; in a scene that recalls Edward Hopper's paintings of people between whom there is no communication, Laura registers: "The old Shardlows sat in two dingy chairs in their porch, never saying a word to each other. That was more lonely than solitude" (II, 32).

⁷ Ruth Suckow. *Iowa Interiors*. New York: Alfred Knopf, 1926, 18. Henceforth as II.

Older people have a significant role in *Iowa Interiors*; their physical, psychological and economic fragility makes them vulnerable to the younger generation's will and selfishness. Their situation reveals the delicate tensions which characterize human relationships, especially those which spring inside the family. Just as there are no places of fulfilment, no possible consolation can be found in the family circle. In the last story of the collection, "Golden Wedding", Mrs. Willey, whose point of view shapes the story, is not only celebrating her fiftieth wedding anniversary, she is also facing her inexorable solitude. At night, back from the party her sons have prepared, and when she would like to go on talking, expanding the warmth of that day, she finds herself all alone, cherishing the memories of the day: "a jumbled memory of the dinner, the shining table, the jangle of bells and the sparkling snow, the greetings along the street" (II, 282). She remains with eyes wide open, feeling the cold of the snowy night in her heart, an interior territory inhabited by solitude and dismay: "The irritation died away into calm, and she lay holding in the solitude of her own mind deeply felt, wordless things... as she had done in countless other nights; holding quiet both the beauty and the bitterness, encompassing them in the tranquillity of her comprehension" (II, 283).

This passage invites us to look into the use of women's everyday experiences and to realize that in *Iowa Interiors* Suckow's women characters are predominantly sufferers, denuded of a life of their own. Although prizing the order and beauty attained by home-making, most of the women characters face economic difficulties, their daily lives being severe examples of abnegation; neither marriage nor spinsterhood allows for freedom or a room of one's own. Stressing an elemental affinity between women and nature, some of the stories present the natural world as a place of redemption, as, for instance, the story "The Daughter", in which the "yearly budding of the green things" (II, 40) represents for Mary, a young girl unable to marry the man she loves because of an ill mother, a life of her own. In a tradition that goes back to the first responses of women to America's successive frontiers, women try to create a place of enduring beauty, a garden where roots and seeds help to establish a domestic sanctuary. In *Iowa Interiors*, however, women's destiny is that of "Wanderers", as the title of one the stories indicates. Anxious about a place where to set roots, Suckow's characters undergo, instead, the modern experience of placelessness, a source of suffering embodied by Laura's feelings about another compulsory move: "How she had felt aching, bleeding, as if torn up by the roots" (II, 34). In "Renters", Beth, a tormented

mother and a frustrated wife, anticipating the obligation to move to another farm, remarks "What's the use of planting nasturtiums and things about their house?" (II, 124) Also, in "Uprooted", Mother Shafer, an old woman unable to go on living by herself, when coerced by her sons to leave her house and live with one of her daughters, fights against destitution and deracination by begging to take with her the concrete and common objects of daily living.

To conclude, it should be emphasised that though apparently involved only in describing the visible events of ordinary life, Ruth Suckow presents a more daring and appealing vision, one that invites the reader to look into the hidden but enlightening aspects of human experience. She may have learned this from her own life: just after the First World War, and in order to support herself, Suckow established an apiary in Earlville, Iowa. This fact made a closer relation to nature possible, providing, at the same time, a living symbol of how life is permanently reconstructed. Bees exemplify work and perseverance, their daily and ordinary movements from flower to flower an emblem of life's vitality. Moreover, their social system is based on communication and interdependence, a counterpoint to the lonely, jealous and selfish characters most of her short-stories portray.

As an artist, her ultimate aim is to expose the beauty that ordinary and trivial moments may represent in people's daily lives, if only the spirit is free enough to gaze into human interiors.

Works Cited

- ANDREWS, Clarence. Introduction. *A Ruth Suckow Omnibus*. Iowa City: University of Iowa Press, 1988.
- DALY, Patricia Martin, "An Iowa Garden of Eden: A Foreword to *New Hope*". Ruth Suckow. *New Hope*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- DONOVAN, Josephine. *New England Local Color Literature: A Women's Tradition*. New York: Frederick Ungar publishing Co., 1983.
- FETTERLEY, Judith. "Not in the Least American': Nineteenth-Century Literary Regionalism as UnAmerican Literature". Ed. Karen Kilcup. *Nineteenth-Century American Women Writers*. Blackwell, 1998.
- FRYER, Judith. *Felicitous Space: The Imaginative Structures of Edith Wharton and Willa Cather*. Chapel Hill: North Carolina Press, 1986.
- HAMBLÉN, Abigail Ann. *Ruth Suckow*. Boise, Idaho: Boise State University, 1978.

- HILFER, Anthony C. *The Revolt from the Village 1915-1930*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969.
- KISSANE, Leedice McAnelly. *Ruth Suckow*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1969.
- ROHRBERGER, Mary, "The Question of Regionalism: Limitation and Transcendence". Ed. Stevick, Philip. *The American Short-Story 1900-1945*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- ROMINES, Ann. *The Home Plot: Women, Writing and Domestic Ritual*. Amherst: The University of Massachusetts press, 1992.
- SHOWALTER, Elaine. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- SUCKOW, Ruth. *Iowa Interiors*. New York: Alfred Knopf, 1926.
- TANNER, Tony. *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- WHEELER, Kathleen. *A Guide to Twentieth Century Women Novelists*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.

Tudo isto se passou na sombra.
Lendo Mafalda Ivo Cruz

LUÍS MOURÃO
(ESE Viana do Castelo)

1. Tal como antigamente, autora e obra em rápido sobrevoo

Gostaria de começar por uma rápida análise de alguns aspectos paratextuais dos romances de Mafalda Ivo Cruz.

No primeiro romance, publicado na Editorial Presença, há apenas o nome da autora e o título da obra, não há fotografia nem nota biográfica. Este ascetismo, em plena metade da década de noventa, só pode ser entendido como um gesto editorial de resistência aos ares do tempo. Poderíamos dizer que dificilmente o próprio romance comportaria outro gesto, já que está nos antipodas quer da literatura *light* quer do realismo urbano total. Mas se pensássemos americano encontraríamos com facilidade a forma de transformar este caso marginal em mais uma variação, por exemplo, do ícone do anti-herói. Em Portugal, todavia, e não serei eu a queixar-me disso, a margem é mesmo marginal e não aspira a transformar-se noutra coisa, a não ser talvez na margem de uma imensa minoria. É isso que o pequeno texto da contra-capa, não assinado, sublinha implicitamente quando nos diz que o romance se move

entre a memória e o sonho, e por vezes avizinhando-se da loucura, sem no entanto perder a referência do real», constituindo -se «como uma labiríntica teia onde a história se vai deixando decifrar, por entre o que emerge como expressão de algo informe e puramente pulsional, e o confronto com a extrema violência do vivido.

Ou seja, o que o texto da contra-capa comporta de publicidade e de convite à leitura tem aqui uma formulação que nada concede ao

chamado grande público: a obra pede leitores apenas a essa imensa minoria que ainda sabe ou ainda se lembra que a literatura já não é o fluir do texto de prazer mas o labirinto do prazer do texto. É neste sentido que a ausência de fotografia e de nota biográfica funcionam muito bem como o primeiro lance da construção da iconografia de um autor: é que um autor, quando surge, vem de lado nenhum real, sem mais biografia do que os muitos livros anteriores que poderemos escutar no seu livro, e sem mais rosto que não seja o da paisagem das suas palavras. O resto virá depois, se vier, mas inscrevendo-se já dentro desse interior que é um território textual em expansão.

O segundo romance, bem como os restantes, é publicado nas Edições Dom Quixote, uma editora que, embora não pense americano, não prescinde de certos protocolos da chamada indústria da cultura, entre os quais a construção de uma imagem dos seus autores que seja mais do que um vazio enigmático. Temos assim uma nota biográfica mínima, que aparecerá também nos dois romances seguintes:

Mafalda Ivo Cruz nasceu numa família de músicos, no fim dos anos 50. Concluiu o curso de piano no conservatório de Lisboa, tendo depois sido bolseira do governo francês durante três anos em Paris. Dedicou-se muito tempo ao ensino, quer em Lisboa, quer em Paris. É colaboradora habitual do jornal Público, no caderno «Mil Folhas».

Digamos que é uma nota biográfica cirurgicamente imprecisa: não ficamos a saber a idade exacta; não sabemos como passou do piano para a escrita, ou sequer se houve de facto uma tal passagem: quando houve piano já haveria também escrita? e agora que a escrita é visível, continua a haver piano?; houve Paris, pelo menos durante três anos, mas não se sabe bem porquê nem o que daí derivou; não sabemos o que ensinou quando se dedicou ao ensino, e a modulação verbal parece dizer-nos que essa actividade pertence ao passado; não é jornalista, apenas colaboradora habitual de um suplemento cultural de referência – será que vive só disso?

Esta biografia é o tipo de biografia que não submete a obra à personalidade do seu autor, antes pelo contrário, a sua imprecisão torna-a disponível para receber da obra aquilo que fará do autor mais uma personagem dessa obra. Parece-me que é esse percurso que se pode ler nas fotografias da autora que acompanham os seus romances.

A primeira fotografia aparece na contra capa deste segundo romance. É uma fotografia não assinada, com muito grão. Uma mulher jovem olha para nós com um ar algo melancólico, algo doce.

Sabemos bem que não olha para nós, mas para quem fotografa. Há algo de íntimo na cena, o rosto descai um pouco numa diagonal que costumamos ver nas fotografias que fazem o circuito simples de uma paixão, mas também pode ser da brisa que atira alguns cabelos para a frente dos olhos. Diria que a mulher é mais nova do que a nota biográfica, mas é difícil dizer quanto mais nova: vinte e muitos, trinta e poucos? Penso que a fotografia poderá procurar um efeito de jovem autora, mas o que a cena tem de íntimo parece dizer-nos que se trata de uma jovem autora que se retrai à dimensão pública que a autoria também comporta: a autora está no seu mundo pessoal, nós de fora, o trânsito só pode ser feito pela obra, através da obra.

A segunda fotografia aparece no terceiro romance e é já uma fotografia assinada, a autora é Graça Sarsfield. Mafalda Ivo Cruz entrou na comunidade dos artistas, e quando uma escritora é fotografada, o que se fotografa é uma legenda para o seu nome de autora. Qual é a legenda aqui? Eu diria que a legenda é: olhar a obra como forma de dizer que se está a caminhar para dentro da obra, e não a vir para fora dela, como se se abandonasse o lugar onde uma tarefa se acabou de cumprir. Mais uma vez, Mafalda Ivo Cruz não se coloca numa pose de supremacia ou de domínio face ao seu nome de autora. A fotografia é ostensivamente construída. A autora aparece de perfil, olhando fixamente numa linha perpendicular à do nosso olhar, presa de um espaço que nos está vedado e onde se desenrolará – é talvez a leitura mais simples – aquilo que só poderemos vir a saber de forma diferida, precisamente através da obra. A autora veste à artista, mas não para nós, não em direcção a nós, mas parece que simplesmente para poder viver o que vê nesse espaço que nos está vedado. O seu rosto, agora, já subcreve a idade da nota biográfica. Mas mais importante que isso, o rosto olha de frente a possibilidade da obra, e é esse olhar que lhe dá a sua singularidade: encontrou uma linha de sentido que o prende e lhe dá a liberdade de a qualquer momento se poder levantar para o espaço que nos está vedado. Creio que esta fotografia dá consistência à ideia de um território textual que se vai singularizando muito rapidamente e que por isso é perpendicular aos códigos de reconhecimento usuais.

A terceira fotografia aparece no quarto romance, e é da autoria de Paulo Nozolino. Indiscutivelmente, um autor fotógrafo para uma autora escritora. É uma sequência de quatro fotos tipo passe, uma narrativa fragmentária como as que Mafalda Ivo Cruz desenvolve nos seus livros. A autora olha-nos pela primeira vez, a relação é agora connosco, porque todo o grande fotógrafo tem a arte de se apagar e nos obrigar a ver desde o seu lugar. Mas lá estão os óculos escuros que

assinalam um ponto cego na comunicação, o gesto defensivo da mão, o movimento da cabeça que nos evita. Mais uma vez, a autora não comparece ao encontro público com os seus leitores. De uma forma agora clara, até porque já houve três romances para aprendermos algumas das regras deste universo, Mafalda Ivo Cruz expõe-se em performance fotografada como personagem do seu próprio território textual. É uma personagem entre personagens, ou a possibilidade de ser uma personagem. Nunca estaremos certos de que o seja, nem me parece que isso importe. O que sabemos é que esta encenação não significa de modo algum que a sua obra deva ser lida em chave biográfica ou amplificadamente subjectiva. Esta encenação é a forma de Mafalda Ivo Cruz responder a um dos requisitos da indústria cultural, que é o de comparecer no espaço público, mas sem se submeter às regras não-literárias que hoje determinam esse espaço. É que é natural que cantores ou actores tomem a sua imagem e o seu corpo como teatro de um nome artístico sem pessoa dentro, porque as mutações dessa imagem e desse corpo são a própria matéria de que se alimenta a sua arte. Mas na literatura, a questão é de palavras. Mafalda Ivo Cruz comparece em corpo público para se retirar ostensivamente para esse território escuro de onde emergem as palavras. Longe, pois, da visibilidade ou da suposta transparência em que se desenrolam muitos dos rituais da indústria da cultura. Em resumo, o modo em que esta autora se deixa figurar é desde logo uma forma de nos começar a dizer que «tudo isto se passou na sombra». Mesmo quando a figura se vai tornando um pouco mais nítida, através das entrevistas, e ficamos a saber que tem quarenta e cinco anos, que afinal sempre escreveu, mas que a questão da publicação nunca se lhe tinha posto, que continua a haver piano – «Para mim, a realidade é o som do piano. O resto é relativamente real» (JL, n.º 878, 26 Maio – 8 de Junho de 2004) –, que ensinou e ensina piano, que tem prática não profissional de dança clássica, que a crítica literária que assina em *Mil Folhas* lhe dá imenso prazer mas que lhe rouba muito tempo para a criação, mesmo quando sabemos tudo isto a figura continua a retrair-se e a retirar-se para dentro da obra. Em público, a sua voz é ciciada, as respostas são breves, um sorriso compassivo assinala o equívoco de todas essas sessões, um olhar quase assustado pede que a deixem partir.

De modo que o melhor é partirmos nós para dentro da obra.

Os romances são quatro: *Um requiem português*, de 1995; *A casa do diabo*, de 2000; *O rapaz de Botticelli*, de 2002; e *Vermelho*, de 2003.

Coloquemos de chofre a pergunta que as nossas turmas colocam: e estes romances contam histórias, ou vamos ter de ler isto como quem

lê equações de matemática? Vamos começar por dizer que sim, que contam histórias. *Um requiem português* conta uma história que já tinha sido contada em *Balada da praia dos cães*, mas conta-a a partir da esfera familiar do oficial que mata o capitão, recuando até duas gerações, e chegando aos acontecimentos desde uma perspectiva mais trágica e traumática, ainda que igualmente política. *A casa do diabo*, nas suas histórias, faz lembrar um romance de Chandler: uma mulher que se vinga do marido anunciando-se no jornal como prostituta de elite, marido que é um político importante e contrata um detective particular para a vigiar, detective particular que procura desvendar um segredo relativamente ao seu próprio pai, pai que era opositor ao regime do estado novo mas denunciava os próprios camaradas à Pide, Pide que se passeia calmamente em democracia, democracia que não evita nada destas histórias, apenas tem o condão de as trazer à luz do dia, espera-se que para nossa completa instrução acerca da complexidade de existir. Quanto a *O rapaz de Botticelli*, é a história da ascensão e queda de um bailarino, Efron Cage, espécie de retrato síntese do mito do artista moderno: da glória dos palcos de Nova Iorque, Paris ou Moscovo, ao trabalho anónimo como coveiro de um cemitério da periferia. Mas é também a história da mulher que o procura para responder à pergunta «o que é um artista?», e que se deixa fascinar por ele, pelo enigma intenso da ascensão do artista e pelo enigma não menos intenso da queda do homem. Claro, é uma história de amor. Que como todas as verdadeiras histórias de amor acaba mal. E que como todas as histórias de amor que além de serem verdadeiras são também reais, abre para um outro amor que não se sabia ainda que era amor, e que por isso não traz a segurança eufórica de um final feliz mas apenas o reconhecimento da fragilidade dos afectos, que todavia se mostram capazes de persistir. Finalmente, *Vermelho* é uma saga familiar em três gerações, iniciada em Cabo Verde e concluída num bairro lisboeta em demolição, saga que deixa um rasto imenso de crueldade e de trauma, um mundo criado sob os auspícios do mal e da demência do poder, mas que é resgatado pelo último elo da linhagem, uma voz que converte essa energia destrutiva numa fala amorosa exaltada mas também catártica, pouco a pouco acerca-se da mulher amada, está tanto mais próximo quanto as várias histórias se vão acabando de contar e já não há mais palavras para fazer distância, está tão próximo que no fim ela está grávida e ele se banha no mar de inverno, nu como o último homem.

Portanto, há muitas histórias. Mas é claro que dizer estes romances através destas histórias é no fundo um erro. Faz-me lembrar aquela

secção do *Readr's Digest*, «Os livros condensados»: condensava-se *Guerra e Paz* em três ou quatro páginas e ficávamos com uma série de histórias que em nada se distinguiam dos enredos habituais da *Corin Tellado*. A minha esperança (que nem sempre se confirma, tenho de reconhecê-lo) é que as nossas turmas sejam como aquele adolescente do filme de Schwarzenegger «A última grande aventura»: ele já conhece muito bem os códigos do género do filme que se prepara para ver, o que ele ainda não sabe é que isso o torna disponível para interagir com o filme, e que essa será de facto a grande aventura.

Mas admitamos que sim, que as nossas turmas estão disponíveis (ou que se tornarão disponíveis) para uma leitura que se desenvolva quase sempre em segundo grau. Diria então que nos romances de Mafalda Ivo Cruz há histórias principais, que facilmente reconstruímos por entre a desorganização superficial da narrativa, e há histórias rarefeitas, restos de histórias, histórias abandonadas porque entraram a contratempo, tornam-se de súbito supérfluas ou, pelo contrário, talvez peçam o espaço de um outro livro. Um exemplo – a história abandonada da página 157 de *A casa do diabo*:

Negro, como a atmosfera dos bares às dez da manhã.

Em geral, nesses sítios, às dez da manhã, às onze, ao meio-dia, uma mulher de meia-idade amamenta um homem muito jovem que intensamente lhe deseja a morte.

Tudo isto paira num calmo e obscuro segredo.

Esta história tem uma ligação difusa com as restantes histórias de *A casa do diabo*, mas será uma das histórias nucleares do romance seguinte, *O rapaz de Botticelli*, a história da relação de Efron Cage com a sua última mulher, uma empregada de limpeza analfabeta, com filhos, que tem a meia-idade imprecisa das mulheres do povo. Lá estão os bares matinais e a bebida, ou a casa doméstica transformada em bar; lá está o desejo assassino dele: «Eu sei que um dia a mato. Um dia mato-a» (p. 115). E quem ela embala e amamenta não é o Efron Cage que é coveiro, mas o rapaz de Botticelli que ainda há nele, esse que dançava para se perder de tudo, ou para viver a grande vida que humanamente nunca nos é possível viver.

Só mais outro exemplo – a história abandonada da página 126 de *O rapaz de Botticelli*:

E os meus pesadelos entraram na barca e pareciam figuras de Goya a desfilar, a segredar, a salivar, e eu. Ouvia os meus próprios gritos vindos de outro mundo.

Também aqui esta história é apenas um pequeno apontamento face às histórias centrais de *O rapaz de Botticelli*, mas será o núcleo irradiador do romance seguinte, *Vermelho*. Digamos que os pesadelos entraram na barca das palavras, e tudo o resto caracteriza na perfeição o tom dos vários narradores: o desfile de uma saga de pesadelo, os segredos sufocantes, o salivar angustiado. E cada narrador, é verdade, ouve os seus próprios gritos vindos de outro mundo, porque toda a dor é antiga, toda a dor que persiste é anterior a nós, perde as suas razões pelo caminho, quando nos alcança está apenas cheia de fúria e nada.

Todas estas histórias, as histórias abandonadas e as histórias principais, parecem pertencer a um fundo comum disponível sobre o qual Mafalda Ivo Cruz opera selecções, cortes e, sobretudo, sínteses. Parece-me que as sínteses são uma das marcas fundamentais da contemporaneidade, e uma das marcas muito visíveis nas histórias da autora. Tome-se a página 98 de *Um requiem português*:

Os anos 40 em Portugal eram: um cemitério, um baldio, o mar. Um carro na marginal. O vento. As ondas. Ninguém. Matilhas de cães à solta nas praias.

Esta espécie de sociologia sem pessoas dentro parece-me resumir muito bem esses anos mortos e mostrar uma capacidade incomum de criar imagens realistas através de um mecanismo hiper-realista e dessubjectivado. Mas é também uma síntese muito peculiar de *Balada da praia dos cães*, e uma síntese de certas atmosferas dos autores do chamado segundo neo-realismo, que podem vir por leitura directa, ou por leitura diferida, precisamente através do romance de Cardoso Pires. O que é importante, em todo o caso, é que Mafalda Ivo Cruz dá como conhecidas todas as histórias que lhe são anteriores, sejam aquelas que têm um enquadramento político mais ou menos preciso, sejam aquelas que alimentam o imaginário romanesco ocidental. O seu modo de uso desse repositório não é a referência ou a evocação, mas a síntese, que também pode operar através da selecção daquilo a que Llansol chamou os momentos-fulgor das histórias. Só que em Llansol o momento-fulgor é uma verticalidade que abre as histórias pelo núcleo, as separa de tudo o resto que vinha com elas, e as inscreve numa geografia que empurra para a frente de si um texto-mundo que ainda mal sabemos soletrar. Em Mafalda Ivo Cruz o momento-fulgor funciona como síntese de cada história particular, transporta em silêncio, em subentendido, a banalidade imensa de cada história, e é essa síntese que procura por contiguidade outra síntese, deslocando-se

ao longo de um plano em que a vida se vai dando como a mesma vida de sempre – e isto, como veremos, é uma das queixas radicais que enlaça todas as histórias que a autora vai contando.

Mas não é apenas o romanesco que é objecto de sínteses, a síntese opera também sobre a dimensão reflexiva do ocidente, sobre as ideias e sobre os conceitos. O exemplo mais marcante parece-me ser o da entrevista que Mariana faz a Delfim Sardo, em *O rapaz de Botticelli* (pp. 128-139). Temos uma personagem ficcional que interroga um ensaísta conhecido, o qual responde em nome próprio, mas aceita o jogo de as suas respostas serem incorporadas num romance, isto é, aceita perder a autonomia e delimitação que essas respostas teriam numa entrevista normal – porque uma entrevista tem em si mesma o seu princípio e o seu fim –, para as deixar entrar num diálogo com as restantes ideias que atravessam o livro, diálogo que não só não controla como no qual, a bem dizer, participa de um modo cego: Delfim Sardo responde à personagem, é certo, mas não sabe a que é que está a responder dentro do romance. Mas o que queria sublinhar acerca desta entrevista não é bem a questão do destino das ideias e dos conceitos quando entram no espaço romanesco – até porque a obra de Mafalda Ivo Cruz não joga decididamente nesse registo, a sua linhagem não passa por Vergílio Ferreira ou por Abelaira – mas o facto de a entrevista servir aqui para fazer a síntese das ideias fundamentais sobre a resposta à pergunta «o que é um artista?». Claro que é Delfim Sardo quem responde, mas na medida em que a sua resposta não é um simples enunciado afirmativo, antes uma resposta que se vai construindo em confronto ou em cooperação com enunciados de outros teóricos ou de outros artistas, acabamos por ter uma visão alargada do campo conceptual que está em jogo. Mas a entrevista em si mesma é também ilustrativa do procedimento por sínteses, porque nos mostra uma outra coisa importante: o que Delfim Sardo faz relativamente a conceitos e artistas dos quais se demarca ou com os quais concorda, é, caso a caso, um processo de sínteses, ou seja, entra na discussão ou no diálogo já numa instância meta-reflexiva, dando como adquirido todo o processo que conduziu à primeira enunciação dos conceitos em causa. Ora, isto é também o que faz Mafalda Ivo Cruz com os compositores, pintores e demais artistas que chama aos seus romances – e que são imensos (aliás, não conheço nenhum outro caso na nossa literatura, nem sequer Agustina ou Llansol, em que compareçam tantos nomes da cultura ocidental). Os nomes comparecem não tanto como referências para as quais se remeta nem como evocações, mas como enunciados-síntese de uma ideia, de um conceito, de uma forma

de pensamento-vida: sirva de exemplo rápido, porque voltarei a elas mais à frente num outro contexto, essas personagens femininas que parecem um Renoir ou um Chagall. Ou as situações romanescas que são construídas como um breve quadro que a autora atravessa com uma música, que nunca é música de fundo mas comentário implícito, síntese de pensamento:

Dois homens jovens, uma mulher calada que descansava com uma galinha ao colo.

O andamento lento de um quarteto de Beethoven. (RP, 195).

Ou estes dois outros exemplos, que pressupõem já um conhecimento muito especializado da música:

Sei que águas densas se escoam pelo interior das paredes num ruído de cascata. Correm sob a terra e a cidade expulsa-as para o rio por bocas inúmeras que são imundas e mansas. O cheiro a fezes paira na música de Schumann sem contradição» (RP, 37).

E levantou-se ao mesmo tempo um rapazinho corcunda. Tinham os dois exactamente a mesma cara. Sei que és tu, sabes que sou eu. Viraram-se, olharam-se e fundiram-se até serem um só.

Nunca existiram.

A partir desse duplo ser que ninguém sabe que existe, Brahms escreveu um trio: La Menor, Op 114. (CD, 87).

Note-se que estes quadros nunca se repetem, não há aqui nenhum processo de eco ao longo do qual possamos ir compreendendo um pouco melhor o que pode estar em jogo. A situação é única de cada vez, ou a compreendemos ou não, a síntese prossegue em direcção a outra síntese, todas as histórias e todos os conhecimentos estão disponíveis.

Mafalda Ivo Cruz é pois uma autora que trabalha sobre uma das linhas melancólicas da modernidade tardia, essa que nos diz que já todas as histórias foram contadas, que criamos desviando materiais, encontrando ligações inusitadas ou rasurando ligações comuns, que criamos procurando a possibilidade da heterotopia: um lugar que abre outro lugar no próprio lugar em que estamos. Certamente por isso a presença de pintores e músicos e outros artistas é tão massiva nas suas obras: todos eles transportam consigo a evidência de um palco (uso o termo em sentido lato), e um palco é o mecanismo por excelência da heterotopia, ele existe apenas para que no lugar em que estamos se abra um outro lugar, uma outra cena. Mas é óbvio que mesmo essa outra cena fica contaminada pelo peso histórico de um mecanismo

que se repete, torna-se simplesmente mais um elemento da interminável série de outras cenas, um pouco como na publicidade actual o qualificativo de novo se torna o elemento normalizador de qualquer produto, não o seu diferencial.

Penso que Mafalda Ivo Cruz não escamoteia esta dificuldade, assim como não se engana sobre o que há de incontornável nesta situação melancólica da modernidade tardia. Mas dito isto, também gostaria de introduzir uma ressalva nesta caracterização da modernidade tardia. Não penso que todas as histórias estejam contadas. Basta abrir um romance de Don DeLillo, por exemplo, para percebermos que um supermercado, com os seus expositores iluminados, ou uma *limousine*, com os seus computadores e telefones e vídeos, não são simplesmente um cenário novo em que os humanos se deslocam, mas uma nova forma de ser-se humano, uma simbiose tecnohumana cujas histórias só agora começam a ser contadas. Mas penso também que esta nova condição tecnohumana coexiste em larga medida, em larguíssima medida aliás, com a humanidade que conhecemos desde os dois últimos séculos, pelo menos. Penso que grande parte do nosso quotidiano são de facto histórias que já foram contadas, com a pequena diferença de que naquela história particular está envolvido esse ser a que cada um de nós chama eu. É neste nível raso das vidas de cada um que Mafalda Ivo Cruz se coloca, é disso que escolheu falar, ou é só disso que pode falar. E dizer nível raso não significa que não haja nessas vidas os grandes lances romanescos ou a grande complexidade daquilo a que dantes se chamava a alma humana – significa apenas que de tudo isso já sabemos suficientemente a grandeza, a miséria, a ilusão, os restos. Bem sei que desde sempre soubemos isto, bem sei que talvez a cultura não seja outra coisa senão o saber disto, mas hoje sabemo-lo sobretudo na repetição, numa perda acelerada daquilo que nos podia, de alguma maneira, pôr em contacto com a nossa mais comum humanidade. E permitam-me que sublinhe: pôr em contacto com a nossa mais comum humanidade. Não é a autenticidade, ou a originalidade, ou o novo – esses são hoje conceitos de muito difícil pertinência, talvez pouco nos permitam pensar. A nossa mais comum humanidade é esse espaço de imanência onde o reconhecimento mútuo se faz sobre o conhecimento lúcido da nossa finitude e a desconstrução feroz do nosso desejo de poder – é apenas isso, esse tipo de compaixão, esse tipo de solidão soberana encostada à possibilidade do acolhimento, apenas isso e contudo é tão difícil.

É por isso que nas histórias de Mafalda Ivo Cruz não se percebe tudo. Apesar de todas as histórias já terem sido contadas, os humanos

enredam-se tanto nos seus fantasmas e na angústia de não quererem ser aquilo que são, que por vezes há um excesso de ambiguidade, uma rasura excessiva das ligações, e não se percebe de onde vêm certos lances nem o que possam significar na sua densidade obscura. Mas não compete a um escritor explicar tudo, apenas dar espaço no seu universo também àquilo para o qual não há ainda entendimento. Daí que o que não se percebe nestas histórias não seja gratuito nem arbitrário, é a moldura que delimita o que vai sendo narrado, ou seja, que se coloca no limite do estilo da autora. Mas a delimitação, como sabemos, não é tanto algo que esteja de fora, ou algo que assinale um entre-dois, embora também o seja, mas a projecção para um horizonte de limite de um confronto com aquilo que é mais interno e intratável. Ou seja, as histórias que não se entendem são o ponto extremo, a tela onde se projecta na sua radicalidade um estilo que escava as histórias conhecidas para encontrar nós irreduzíveis, para encontrar um lugar obscuro dentro do lugar em que parecemos estar em absoluta transparência, em quase obscena transparência.

De facto, desde o primeiro romance, e mais acentuadamente a partir do segundo, que a autora trava o ritmo frásico, colocando muitas vezes um ponto final onde se esperaria uma vírgula. Claro que a princípio é difícil não sentirmos que estamos perante um efeito retórico demasiado ostensivo, digamos que uma lentidão modernista em tempos de velocidade pós-moderna. Mas a insistência do processo acaba por criar uma marca de autoria, e até podemos encontrar numa das inúmeras sínteses culturais que povoam estes romances um bom análogo do seu estilo. Em *O rapaz de Botticelli*, precisamente na entrevista com Delfim Sardo, fala-se a certo momento das fotografias de Atget com as ruas de Paris todas desertas. A conversa trata apenas de questões técnicas, de materiais e processos, mas é também isso que a torna mais disponível para a analogia:

As pessoas perguntam-se como é que ele terá produzido aquelas imagens de ruas desertas quando as ruas estavam cheias de gente. Mas ele apenas produzia imagens com a sensibilidade de película que tinha. Demorava um tempo de exposição tão grande que não podia captar nada que mexesse. Nada que estivesse em movimento. Por isso as ruas aparecem desertas. Embora não estivessem desertas. (RB, 133).

Ora, parece-me que acontece o mesmo com a escrita de Mafalda Ivo Cruz. O tempo de exposição é tão longo – porque escavar até ao irreduzível é necessariamente uma operação lenta –, que vamos perdendo alguns dos contornos das figuras, a sua individualidade, aquilo

que alimenta o reconhecimento mais imediato e superficial. E mais: as personagens que reconhecemos, aquelas que se recortam numa figura, que ficaram na fotografia, por assim dizer, são personagens que têm uma imensa capacidade de se imobilizarem como ruas e praças, personagens que esperam e que retiram dessa espera a sua individualidade mais própria. Ou então são personagens aprisionadas por uma narração cuja possibilidade de *mimesis* não vai além de Atget – cito agora de *Vermelho*:

Deixar-te ali que tempos e ficar a observar cada mudança de expressão na tua cara, como se fosses um daqueles modelos fotográficos da época em que uma fotografia chegava a levar horas a ser tirada por causa do tempo de exposição. E é verdade que se amarravam os modelos. (V, 196).

Portanto, as ruas parecem vazias mas as histórias estão lá. Cruzadas entre as várias vozes narrativas, não como um puzzle que nos dê por fim uma imagem estável, mas como entradas e saídas de cena sem a preocupação de um final. Não há qualquer teleologia das histórias narradas, e por isso cada história desdobra-se em sombras e continua, continuará erráticamente para além dos limites do romance. Todos os romances acabam em suspensão, uma suspensão longamente preparada pelos inúmeros capítulos – quase todos a bem dizer – que também eles se suspendem, uma suspensão extrema e silenciosamente atenta às nossas possibilidades de existência, eu diria que às nossas possibilidades de existência apesar das histórias.

A estas marcas estilísticas – travagem do ritmo frásico e suspensão do romance –, Mafalda Ivo Cruz acrescenta na sua última obra, *Vermelho*, um lado experimental que procura deliberadamente analogias com a música romântica: repetição e crescendo dos motivos até ao paroxismo, até uma espécie de loucura da linguagem que seria atingir pelo reverso a inocência de uma fala inaugural e feliz. Penso que o projecto em parte falhou. E penso que falhou pelo violento contraste entre a experiência de linguagem que se pretendia e aquilo que os motivos do romance pediam em termos expressivos. Ou seja, um romance que nos diz:

Uma vez tive nas minhas mãos um livro de Beckett. Numa página dizia assim: «sentado no mesmo sítio, mãos nos joelhos, como um grão-duque numa gaiola. As lágrimas correm-me pelas faces...»

Mas isto, esta outra imagem embora me represente inteiramente não é para aqui chamada.

Sou um grão-duque de sangue impuro. (V, 15).

um romance que nos diz isto, e cujos narradores são consequentes com esta imagem, dificilmente conseguirá encontrar os motivos que sustentem a dramaticidade extremamente activa da música romântica. Aliás, as páginas mais conseguidas de *Vermelho* parecem-me ser aquelas em que esse projecto não é visível, e o tom está mais próximo do Beckett das bobines de uma vida e de um mundo em fim de partida.

De qualquer modo, *Vermelho* torna presente uma plasticidade de linguagem (expressionista e lírica) que apenas se pressentia nos romances anteriores. E enquanto esperamos o que as futuras obras nos dirão dessa plasticidade, passemos a um outro ponto, tentando agora responder mais concretamente à pergunta:

2. Como é o mundo segundo os romances de Mafalda Ivo Cruz?

Começo por Tito, um dos narradores de *Vermelho*:

Porque a vida, sabes. A vida. É tão entediante, tão longa. Mesmo se eu. (p. 134).

Poderíamos retomar o tema da melancolia e do desespero calmo das sociedades do capitalismo tardio, mas neste aspecto particular não é exactamente aí que se situa Mafalda Ivo Cruz. É que nestes romances a interrogação acerca do tédio é a interrogação acerca do mal, que é uma palavra que, juntamente com a palavra alma, eram obsessões dos escritores da primeira metade do século vinte e que quase desapareceram da literatura mais recente.

Claro que o mal de que falam os romances de Mafalda Ivo Cruz não é o mal de que falava Brandão ou Régio. A questão dostoiévskiana que obcecava esses autores – se Deus não existe, então tudo é permitido – pertence a um mundo cuja estrutura ética é regulada por um face a face com a transcendência ou com a ausência dela, ou seja, o mal era uma questão metafísica. Num mundo secular, em que Deus se retirou para o interior da crença individual e os humanos se regulam entre si por contratos de reconhecimento mútuo que supostamente os englobam a todos, quando o mal é visível a sua face é política, porque é aquela que dá conta da violação mais ou menos impune desses contratos. Mafalda Ivo Cruz tem páginas admiráveis, nos dois primeiros romances, sobre o modo de ser do regime salazarista, páginas com profundidade que só tinha sido atingida, do meu ponto de vista, por Cardoso Pires ou Lobo Antunes. Por exemplo, o pai de Jozias, em *A casa do diabo*, esse homem que disfarça a sua insegurança e o seu

medo sendo um pequeno tirano e um pequeno carrasco para o filho pequeno, que veste a consciência impoluta de um opositor como outros vestiam a da obediência ao chefe, que se vende à Pide por causa dos seus vícios privados (dívidas de jogo, sobretudo), é na sua miséria psíquica o retrato de um povo que consente e não encontra, afinal, outra medida de pensamento senão aquela que o torna reflexo degradado do próprio regime. Mas nesta dimensão política do mal nem sempre há personagens ou lances romanescos, às vezes temos apenas a indicação de uma atmosfera ou de indícios inquietantes sobre o emergir da banalidade do mal. É mais uma das sínteses que opera nestes romances, aquela que recolhe do livro de Hannah Arendt sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém a ideia de que o mal político do século XX resulta da convicção de que agir em obediência a ordens isenta aquele que obedece de se interrogar sobre o conteúdo da ordem. É essa banalidade do funcionário cumpridor, esse zelo que se recusa a distinguir entre um despacho que aumenta impostos e um despacho que condena à câmara de gás, que se pode ler na contra luz de certas anotações que encontramos em todos os romances. Exemplifico apenas com o primeiro e o último romance:

O Mal, pode ser apenas uma gargalhada num dia de calor. Um organismo que respira com pálpebras que batem, uma mão escura que acaricia o próprio queixo.

Ninguém pode ainda adivinhar que parte do conhecimento recua e se esconde e se protege como numa noite própria, propiciatória. (RP, 34).

O mal é mecânico, é máquina. Máquina descontrolada. Quando surge, quando o projectamos com forma humana tem uma aparência de pureza que qualquer coisa subtil contradiz. A brutalidade da linha da testa, por exemplo. Ou a velocidade com que mexe o pescoço suave, cor-de-rosa. (V, 27).

Dito isto, tenho de fazer a ressalva, para não ser mal compreendido, de que, se li bem, não há qualquer referência nos romances a Hannah Arendt. Mas também me parece que essa referência não é necessária, o texto de Hannah Arendt está claramente incorporado nas reflexões sobre o mal político no século XX, e é já a partir desse patamar de síntese que a autora trabalha. A questão aqui é talvez outra: a reflexão sobre o mal político no século XX é de tal modo central no pensamento contemporâneo, e a questão política enquanto mal é tão romanescamente visível no primeiro, no segundo e no quarto romance da autora, que corremos o risco de deixar escapar aquela que me parece ser a dimensão nuclear do mal na obra de Mafalda Ivo Cruz.

Regresso a Tito, um dos narradores de *Vermelho*:

*Vomitava, tinha vontade de vomitar porque reconhecia o mal.
Porque sabia que tinha de viver com ele numa trivialidade indecente,
como toda a gente. (p. 134).*

Parece-me que o que está em causa nesta queixa é a dimensão ontológica do mal, ou seja, é a própria existência, a própria condição temporal do ser-se humano que é experienciada como mal. As várias vozes narrativas destes romances não são muito filosofantes, por isso não há grandes desenvolvimentos desta ideia, apenas a repetição implícita desta queixa no desfiar das várias histórias. Na entrevista em *O rapaz de Botticelli*, quando interrogado sobre o mal, Delfim Sardo começa por dizer que tem dificuldade em falar do mal. Depois a cassette acaba e acaba também a gravação. Tudo o que a narradora nos dá são umas notas posteriores, mas aí já não sabemos o que se pode atribuir a Delfim Sardo e o que é pensamento da narradora, suscitado ou não pela conversa. A confusão acerca da autoria, se não é deliberadamente construída, será pelo menos uma coincidência feliz, porque assim torna radicalmente mais livre a luz que essas brevíssimas notas projectam para todos os romances:

*Notas: o mal é a série, a repetição. É essa fenda ligada à contagem.
(...) Sempre o número. A repetição. A obsessão. (RB, 138).*

Percebe-se aqui o eco das leituras de Klossowski sobre Sade (Sade é referido por Delfim Sardo), mas segundo uma queixa que teria um tom sobretudo deleuziano, do Deleuze que escreveu sobre o eterno retorno de Nietzsche: o mal é repetição porque a repetição não é selectiva, mantém inalterável a cadeia temporal em que o futuro, a promessa de vida, está sempre a ser devorada pela sua queda para o passado e a ressurgir na sua mesmidade. O que quer que superficialmente aconteça nessa passagem do tempo, o que de mais profundo acontece é o próprio tempo passar: é isso o tédio, é isso o mal, um tempo que não consegue criar outro tempo, outra vida.

Às vezes, este tédio, para ter algum sobressalto interno que introduza um simulacro de vida, imagina-se como luto e como intenção desejante, mas sem grande resultado, como nos diz o Efron Cage de *O rapaz de Botticelli*:

*(...) As mulheres.
Não me lembro. Com o tempo, é como se fosse sempre a mesma.
E eu também, sempre o mesmo. É esquisito mas é assim.*

E sempre a mesma cantilena a recomençar; sempre a mesma tragédia entediante, porque tudo é pouco, é entediante, como se a vida fosse uma espécie de pré-morte. De sala de espera. E todas as mulheres são uma só, são sempre a mesma, que ficou sentada na praia. Qualquer dia vou lá. Vou buscá-la. Tem sempre vinte anos e está sempre sentada com as pernas de gazela ao abandono. Numa postura vulgar, a única que lhe conheço. Abisma-se num pensamento pobre.

Está. Algures no universo, e eu estou, eu sinto-me estranho, só. Sinto uma solidão que é diferente. Mas não. Deve ser a mesma (...). (p. 103).

Ora, algumas das personagens destes romances resistem. Guardam em si uma dimensão animal que silenciosamente aspira a um eterno presente. Mas guardam-na activamente, defendendo-se do mundo, negando o mundo. As personagens centrais de *A casa do diabo*, por exemplo, incluindo a criança, nunca têm repouso por causa dessa vigiância activa. Mesmo quando dormem, há sempre um vinco na testa, ou um punho cerrado, ou uma cristação nos lábios que dizem esse recuo e essa procura activa. Podemos imaginar que no seu sono se movimentam nesse devir-animal de que fala uma personagem de *Um requiem português*, também ela imaginando linhas de fuga que os anos 40, e 50 e 60 cortarão implacavelmente:

*Como se dentro de nós e ao mesmo tempo ao longe se ouvisse um galope de cavalo em algum terreno vago, num espaço entre muros esbo-
roados e que aparentemente não delimitam nada, uma direcção, depois a
outra, depois a outra. Ninguém. Só o ruído dos cascos, o ritmo cardíaco,
o pêndulo, o ar; o rompimento. O cavalo move-se, transpiração, os
músculos crispam-se, agem, e a espuma que solta é como uma onda larga.
Solidão. (p. 15).*

Outras personagens, como os narradores de *Vermelho*, e sobretudo Tito, resistem por uma espécie de vociferação contínua que lentamente se torna fala amorosa, também elas não têm repouso, mas a sua desmesura caminha através da dor em direcção a essa «serenidade dos bichos» de que se fala a propósito da protagonista de *A casa do diabo*:

*E outra vez aquela sensação terrível: de que estava habituada. De que
conhecia intimamente uma infinidade de mundos quase todos irrespirá-
veis. E de que se movia em todos eles com a serenidade dos bichos. (p. 49).*

Diria então que no mundo segundo Mafalda Ivo Cruz há um combate entre o mal e o animal, e que nos seus lances mais significativos e romanescos, esse combate se desenrola nos termos de um

«romance familiar» segundo o qual a relação pai-filho segue a violência devoradora do mal, e a relação mãe-filho segue a cumplicidade animal e se torna matriz da relação amorosa.

Em *A casa do diabo*, como já deixei entender, a relação entre o pai e o filho Jozias é de uma violência enorme, como que estruturada em rituais sádicos que espelham a meticulosidade e a continuidade da violência do próprio regime salazarista, sem deixar de ser a violência de um pequeno funcionário que vinga a sua impotência social, de um macho que não pode disputar o poder dentro da horda, mas que pode construir uma cena privada que lhe devolve esse poder em alucinação:

Eu tinha medo.

Medo.

Mas quando o velho me batia não era por nenhuma pulsão súbita, não. Era uma coisa vagarosa, pensada, ritual.

Um acto de humilhação, muitíssimo sórdido e detalhado (...).

Enfim, uma espécie de cerimónia que ele destinava estranhamente a si próprio como numa alucinação.

Mas não sabia, claro. Nem nunca se deteve a pensar nisso. (...)

De resto, ele, era mais a encenação, o que o interessava. A sova acabava por não ser nada de especial. Porque nem ele nem eu, cada um a olhar-se do seu canto do quarto, depois de repente juntos numa gritaria, como se estivéssemos dentro de uma fornalha, nem ele nem eu ultrapassaríamos jamais aquele limite, aquela espécie de barreira que tínhamos interiorizado de forma tácita. (CD, 92-93).

O problema desta criança que depois se torna adulta é que fica sempre a viver para cá desta barreira tácita, nesse para cá em que toda a proximidade é violência possível e por isso tem de ser vigiada atentamente – talvez por isso seja um detective privado, certamente por isso é um homem só.

Em *Vermelho*, o filho é já filho do filho, mas nem por isso a violência o atinge com menos força. Só que aqui, o pai primeiro, isto é, o avô, é de facto uma personagem de poder, que tem a demência do poder e o usa para dar a morte: autêntico pai da horda primitiva, aniquila todos os machos potencialmente rivais, mesmo que sejam apenas crianças. Escapa apenas um, deficiente, que com doze anos, e antes de morrer, será o pai involuntário do principal narrador, Tito. Tito combina assim a solidão e a culpa dos sobreviventes com uma herança de sangue e de ferocidade. O seu lugar de poder é agora um lugar vazio, mas naturalmente alucinado, e nesse sentido sem salvação possível. A salvação virá mudando de lugar, ou para ser mais exacto, sendo mudado de lugar. Essa é a tarefa de Nina, a mulher amada, ou

também para ser mais exacto, a mulher que o ama na continuidade da mãe, com um amor tão imenso quanto o mar em que ele finalmente se lava nu como o último homem – e agora percebemos porquê o último homem e não o primeiro homem, não é a linha adâmica que se regenera, mas que finalmente se extingue mais os seus fantasmas de poder.

Deixo para último, propositadamente, esta matriz relacional pai-filho no primeiro romance, *Um requiem português*. A história já fora contada, em parte, como uma história de parricídio. Cardoso Pires acentuara o lado patriarcal do capitão, o facto de ele se sentir o pai dos seus homens: pai até ao sacrifício mas, antes de mais, pai para a obediência e o domínio incontestado. Isso passa também no romance de Mafalda Ivo Cruz. Mas em Cardoso Pires, o parricídio pode ser lido como uma alínea de uma estranha luta pelo poder, cuja face mais demente o inspector Elias Santana define deste modo: «isto é mas é uma valsa de conspiradores». Ora, o romance de Mafalda Ivo Cruz é um requiem, não uma valsa, e, se fosse preciso, *Vermelho* bem nos podia confirmar que é o deus poder quem morre às mãos dos seus aprendizes-filhos, que por esse acto querem de uma vez por todas desaprender. Por isso este requiem termina em andamento lento de um quarteto de Beethoven, a tal música que atravessa o breve quadro que junta os aprendizes-filhos: dois homens jovens e uma mulher calada que descansava com uma galinha ao colo. No andamento lento de um quarteto de Beethoven leio uma música secular e nua, instrumentos-vozes individualizados, aproximando e afastando itinerários, caminho de saída sem teleologia à vista.

Da relação mãe-filho como cumplicidade animal e matriz da relação amorosa, penso que não será preciso dizer muito mais do que ler dois textos. Ler primeiro este texto de *A casa do diabo*, para mim texto nuclear do mundo de Mafalda Ivo Cruz, e certamente dos mais belos da sua obra:

A criança estava sentada lá em baixo a ver o mar. Olhava quieto, com as mãos enterradas na areia.

Embora à distancia, ela adivinhava-lhe os olhos, a boca, a expressão exacta, e tinha a certeza de que nunca se enganava.

Conhecia-o bem. Sim. Era uma criança fácil. Fácil de adormecer, fácil de acordar. Sentia-o logo no escuro do quarto de dormir, onde lhe bastava entreabrir a porta para saber.

Mesmo quando a distância era maior, quando o deixava em casa de alguém e ia buscá-lo depois, ou quando ela própria saía de casa, sabia. Como se ainda estivessem ligados fisicamente.

Desde aquela manhã em que o Martim lho tinha trazido, na maternidade, e tinha acordado com um animalzinho selvagem a mexer-se contra

ela. Uma mão tão pequenina na sua. A pata, a patinha do Francisco, que tentava agarrar a realidade. Tinha metido a mão na mão dela para toda a vida. Bolçou.

Não tinha podido dar-lhe de mamar.

Conheciam-se bem os dois. Bem como os pés conhecem o chão, os músculos conhecem o mar. Era igual. É assim, o que é prolongamento nosso, do nosso sono, do nosso sangue. Absolutamente igual a nós. (CD, 223).

Devo dizer que estranhei muito este «absolutamente igual a nós». Porque ninguém é absolutamente igual a nós. Mas a cumplicidade animal estará antes, miticamente antes, da individualização que sabemos pelo conhecimento e pela cultura. E sublinhe-se que para esta mulher, como de um modo geral para o mundo de Mafalda Ivo Cruz, os filhos nada têm que ver com o pai que têm (CD, 279), são relação dual com a mãe-mulher. Mas creio que percebi melhor o funcionamento deste «absolutamente igual a nós» no universo de Mafalda Ivo Cruz no romance seguinte, *O rapaz de Botticelli*. É esse reconhecimento do igual que permite que uma relação amorosa construa o mundo do «nós» a partir do tempo mais remoto, quando ainda não havia «nós», apenas infância e desconhecido. E para as mulheres deste universo, essa construção passa por fundir o lugar da mãe com o lugar da esposa, e ambos os lugares com essa capacidade simples mas tão difícil, tão imensamente difícil, de acolher no desamparo do outro aquilo que é também a imagem mais exacta do seu próprio desamparo. Por isso as mulheres deste universo nunca dizem que querem ser amadas, nunca se queixam de não serem amadas, procuram antes quem se deixe amar: é que esse que se deixa amar só pode ser alguém que se torna absolutamente igual a nós, quer dizer, alguém igual no absolutamente nós que passa a existir. Leio o final de *O rapaz de Botticelli*, a reconciliação de um dos casais do romance (a narradora é a mulher):

De repente estava naquele hotel da Ericeira onde ele ia quando era pequenino.

Vi-o a olhar fixamente. Estava diante de uma janela a olhar para o mar. Tinha sete ou oito anos, ainda não tinha memórias. Ou talvez tivesse. E eu estava dentro do quarto e ele voltou-se para mim e não disse nada. (...)

Aproximei-me. Fiz-lhe festas na cara.

Parecia-se comigo, quando eu tinha a idade dele e a minha mãe me cortou o cabelo.

Um rapazinho solitário de olhos azuis.

*Então a criança do barco voltou-se, a trinta anos de distância.
Tinha nos olhos uma dor insuportável, de adulto. Dezenas de anos
de dor e o vento batia-lhe na cara.*

Ouvia-se o mar, o mar. Mais nada. E não era eu. Era ele.

(...)

Sentia-me cansada.

*Então abriu os braços. Como as crianças fazem às vezes. Num gesto
vagamente imperioso.*

*A parede do fundo. Era cor de tijolo. E sentei-me no chão com ele
ao colo.*

*E francamente, era a única coisa que ainda queria da vida.
(RB, 257-258).*

Mas como se sabe, o que queremos da vida e o que a vida absurdamente parece querer de nós nem sempre coincidem. É por isso que o combate entre o mal e o animal não tem fim, como não tem vencedor nem vencido. Isso leva-me a colocar a última questão que queria abordar:

3. Como se consegue viver no mundo de Mafalda Ivo Cruz?

A resposta pode agora ser mais rápida. Aquilo que permite sobreviver quotidianamente ao mal ontológico é a compaixão. A compaixão implica duas coisas. Primeiro, capacidade de conhecimento sem soçobrar perante o conhecido. Soçobrar perante o conhecido seria passar para a postura cínica, aprender exclusivamente a suspeita e nunca dizer sim por medo de ser apanhado em falso. O conhecer sem soçobrar aparece logo no primeiro romance:

Quando a vida nos escapa a este ponto, só resta batermo-nos com o corpo, desferir golpes. É isso que o Jorge chama o ponto de nudez que nos devolve a condição humana, e que o único conhecimento possível vem da vulnerabilidade da pele exposta. (RP, 127).

E não soçobrando perante o conhecido, a compaixão implica uma segunda coisa: capacidade de esperar e de nos comovermos com o irreparável, que é sempre o que é estranho ao nosso pensamento, mesmo quando o pensamento provém da vulnerabilidade da pele exposta:

Devia ser o quê? meia noite? Como sempre sentiu-se agredido pelo anúncio luminoso que acendia e apagava do outro lado da rua, incidia mesmo na janela, naquela janela. Azul, vermelho, azul – mas depois levantou os olhos para a noite. Clara e quente.

Sentou-se diante do computador. Fixou a luz do ecrã e murmurou: «uma infinidade», talvez porque gostava do som da palavra. Infinidade. (...)

E o homem pensou: É isto. A estranha ordem do mundo. E não há nada a fazer.

E a pouco e pouco a sua voz interior ia-se tornando mais neutra e mais baixa.

E o silêncio do sono do cão e da mulher pairou na noite com uma alegria estranha. E o homem comoveu-se. (CD, 43).

De qualquer modo, dir-se-ia que esta compaixão, embora implique a pele exposta, tem ainda uma moldura defensiva em muitos momentos da obra de Mafalda Ivo Cruz. Os imensos nomes da cultura ocidental que povoam os seus romances, e que raramente pertencem à segunda metade do século XX, se funcionam como sínteses de pensamento, são também uma forma de se emboscar num mundo em que a alta cultura protegeria ainda da impureza da contemporaneidade mais extrema. Dizer que a protagonista de *A casa do diabo* parece um Renoir e dizer que a protagonista de *O rapaz de Botticelli* parece um Chagall é dizer um mundo que resiste a este nosso mundo mais misturado em que todos vamos parecendo cada vez mais um Andy Wharol. E por sobre isso, dizer a metáfora do quadro dentro do livro é talvez, numa economia muito subtil mas nem por isso menos actuante, desejar para o livro o lugar seguro e lateral do museu, aí onde, de algum modo, o tempo se suspende reflexamente sobre si mesmo, mas evitando assim o devir.

Claro que eu não digo que não haja alta cultura e que ela não proteja, digo é que para a vida que me importa viver – e estas coisas às vezes colocam-se também deste modo extremamente individual – preciso de pensar aquele momento em que a alta cultura se mistura com os meus passos quotidianos, transitando este mundo que me é dado viver.

Mas se há uma moldura defensiva em Mafalda Ivo Cruz, que opera desde o primeiro romance, também podemos dizer que desde o início se inicia o movimento contrário, o da figura que vai saindo do quadro para a realidade mais exposta. Aliás, na sua função mais alta, o quadro é desde logo o início dessa exposição, porque desloca o sujeito para um plano de representação em que ele se pode conhecer como jogo de forças do mundo, digamos que jogo de forças de um mundo que se vai fazendo subjectividade através das nossas movimentações (cito do primeiro romance):

No atelier a mão do pintor continua a agitar-se medindo a forma do queixo, a boca adormecida, a assimetria dos olhos que produz a forma

de um grito agudo. A pupila amarela e a pupila negra, o pescoço azul. Os seios que sangram. Não sou eu. É uma composição que quer representar alguém que rememora, varrida por um vento interior, constelada de ventos. (RP, 37-38).

A continuação deste quadro, por assim dizer, encontramos-la no último romance, *Vermelho*, sob a forma de um sonho que torna visível o desenrolar de uma cena que se passou na sombra. O elemento de ligação são os seios que sangram, mas em vez do vento é o peito que é um fole, um saco de pele animal com pregas. A rememoração dá lugar à presença de um outro e a cena sexual como cena do mundo inicia-se. Dessa cena é-nos dito que é parte de um interminável crime e é já irremediável. Não vou ler essa cena que foi destacada para a contra-capa do livro. Aceito o crime interminável e o ele ser já irremediável, aí começa o sermos contemporâneos. A possibilidade do entendimento (entendimento entre humanos e entre humanos e natureza) não apaga o crime e o seu irremediável, mas permite atravessar a culpa e fazer mundo. É certo que se pode sempre dizer que nunca houve paraíso perdido nem desvio, apenas desenrolar inexorável da vida, cada coisa ser o que ela é. Mas a vulnerabilidade da pele exposta, essa, é escolha nossa. Escolha ética, porque não tem regra que a determine nem cálculo que garanta resultados. Tal e qual como os romances de que vale a pena falar.

Obras de Mafalda Ivo Cruz

Um requiem português. Lisboa: Presença. 1995.

A casa do diabo. Lisboa: Dom Quixote. 2000.

O rapaz de Botticelli, Lisboa: Dom Quixote. 2002.

Vermelho, Lisboa: Dom Quixote. 2003.

Referências

CALEIRO, Maria da Conceição. 2003. Voo limpo nas águas diáfanas do mar. *Público*. 18 de Outubro. [sobre *Vermelho*].

COELHO, Alexandra Lucas. 2002. Não a costura, mas a ferida. *Público*. 2 de Março. [sobre *O rapaz de Botticelli*].

COELHO, Eduardo Prado. 1997. Mafalda Ivo Cruz: sons animais carregados de afectos. In Id. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa. [sobre *Um requiem português*].

- COELHO, Eduardo Prado. 2003. Ensaio sobre o amor expansivo e a desmesura do mal. *Os meus livros*, n.º 16, Novembro. [sobre *Vermelho*].
- COELHO, Eduardo Prado. 2003. No escuro, como dois cegos. In Id. *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora. [sobre *A casa do diabo*].
- COELHO, Eduardo Prado. 2003. O problema geral das regras de atracção. In Id. *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora. [sobre *O rapaz de Botticelli*].
- COELHO, Eduardo Prado. 2004. Um esvaziamento sem fim. *Público*. 12 de Junho. [sobre *Emma*, texto de Mafalda Ivo Cruz, desenhos de Joana Villaverde].
- CORTEZ, António Carlos. 2002. O rapaz de Botticelli. *Colóquio Letras*. N.º 161-162.
- CRUZ, Mafalda Ivo. 2003. Os barcos com uma perfeição imensa – entrevista a Maria da Conceição Caleiro. *Público*. 18 de Outubro. [a propósito de *Vermelho*].
- CRUZ, Mafalda Ivo. 2004. Os meus quatro romances são quatro círculos fechados – entrevista a Cândido de Oliveira Martins. *Diário do Minho*. 28 de Abril.
- FREITAS, Manuel de. 2003. Vermelho. *Expresso*. 8 de Novembro.
- GUERREIRO, António. 2002. O rapaz de Botticelli. *Expresso*. 9 de Março.
- MALDONADO, Fátima. 2000. Sombra ladra. *Expresso*. 8 de Julho. [sobre *A casa do diabo*].
- MARTINS, Maria João. 2004. Rigor e liberdade. *Jornal de Letras*. n.º 878, 26 Maio - 8 Junho [sobre *Vermelho*].
- REYNAUD, Maria João. 2004. Mafalda Ivo Cruz: ficção e música. In Id. *Sentido literal. Ensaios de literatura portuguesa*. Porto: Campo das Letras.







«History and Resurrection»: o pós-modernismo e a História na narrativa neo-vitoriana de A. S. Byatt

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA
(Universidade do Minho)

Num ensaio intitulado «The Religion of Fiction»¹, Michael Levenson refere-se a A. S. Byatt como uma «vitoriana pós-moderna», nas palavras do autor, «an odd-sounding but perfectly intelligible creature, the postmodern Victorian» (Levenson, 1994: 337). Levenson enquadra, assim, a escrita de A. S. Byatt num diferente paradigma do pós-moderno, um paradigma que desconstrói a inviável ligação entre pós-modernismo e modernismo e que coloca no centro do pós-moderno uma ligação de continuidade com um período histórico mais recuado, a época vitoriana (cf. Levenson 1994: 337). Nesse sentido, como é referido por Levenson, o projecto pós-moderno de Byatt não se limita ao parodiar de formas narrativas, ao jogo com a linguagem e a literatura, nem tão-pouco ao desenrolar narrativo em *mise-en-abîme*. O pós-modernismo de Byatt, sugere Levenson, vai além desses jogos narrativos que os seus romances apresentam para se ligar a um projecto vitoriano interrompido pelo modernismo, projecto esse que se funda na concepção murdochiana da «difícil ideia de verdade»², um projecto baseado

¹ Ensaio esse inserido numa edição mais recente do livro de Byatt sobre Iris Murdoch intitulado *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch* (1994) (Byatt, 1994).

² Referência ao ensaio de Iris Murdoch «Against Dryness» (1961), no qual a escritora inglesa defende uma narrativa baseada na «difícil ideia de verdade», em oposição a uma outra (que ela vê proliferar), baseada na «fácil ideia de sinceridade» (Murdoch, 1990): «For the hard idea of truth», diz-nos Murdoch em «Against Dryness», «we have substituted a facile idea of sincerity. What we have never had, of course, is a satisfactory Liberal theory of personality, a theory of man as free and separate and related to a rich and complicated world from which, as a moral being, he has much to learn» (Murdoch, 1990: 19).

numa realidade que vai além do solipsismo provocado pelas teorias pós-estruturalistas e reconfigura o pós-modernismo como uma necessidade de acesso a uma realidade palpável e objectiva³. Michael Levenson concebe Byatt como uma George Eliot dos tempos modernos, pela forma como os seus romances configuram uma «história natural da humanidade» (cf. Levenson 1994: 340).

Esta abordagem de Byatt como «vitoriana pós-moderna» – abordagem essa que é, posteriormente, retomada por vários autores⁴ – é interessante porque coloca a questão não tanto ao nível das técnicas ficcionais, mais ou menos pós-modernas, ensaiadas por Byatt em diversos dos seus romances, mas principalmente porque põe a questão ao nível do pensamento da autora e, a esse nível, ensaia uma ligação entre o romance do final do século XX e o do final do século XIX. Uma das questões essenciais dessa ligação prende-se com a forma como o realismo é retomado pelo romance pós-moderno; por outro lado, esse retomar do realismo é sintomático da forma como os romances neo-vitorianos ou retro-vitorianos voltam a pensar a época em questão.

Como é sabido, a tendência da reescrita da história, que encontramos em alguma da narrativa byattiana, é uma das correntes mais visíveis do romance pós-moderno. Foi Linda Hutcheon, quem, há duas décadas, teorizou o conceito de «metaficção historiográfica» (Hutcheon, 1988) para dar conta de um certo tipo de romance pós-moderno, o qual tem recorrentemente vindo a lume (principalmente, a partir das duas últimas décadas do século XX), estabelecendo, assim, uma corrente visível dentro daquilo que se concebeu designar de romance pós-moderno. Os exemplos dessa corrente são inúmeros e abrangem autores tão diferentes como Umberto Eco e José Saramago, Antonio Tabuchi e Toni Morrison, para citar apenas alguns. Num artigo de Susana Onega (1993) dá-se conta de alguns títulos ficcionais, que, na Inglaterra dos anos 1980, reflectiam sobre a história e sobre o relato

³ Nas palavras deste autor: «But you miss a good deal of what is most interesting in Byatt, and what is most significant in the movement of which she is a part, if you ignore the way her postmodernity finds its ground in something else, something older, namely an earnest attempt to get back before the moderns and revive a Victorian project that has never been allowed to come to completion. (...) She knows where we live and when; she knows her Joyce and Woolf and Beckett; but she is undeterred in the belief that the road into the twenty-first century winds exactly through the middle of the nineteenth» (Levenson, 1994: 337).

⁴ Veja-se a este respeito Sally Shuttleworth (1998), que fala do romance «retro-Vitoriano» [«the retro-Victorian novel»], ou Dana Shiller (1997), que escreve sobre o romance «neo-vitoriano».

histórico, naquilo que, como é aí sugerido, representa a corrente mais visível do romance inglês nos anos 1980 (47-50).

Os romances ingleses das últimas décadas do século XX revelam que essa tendência de revisão histórica recaiu com alguma preponderância sobre a época vitoriana, como o atestam inúmeros exemplos de romances⁵, a começar, nos anos 1960, pelos romances *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys e *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles. Para além de se centrarem sobre a época vitoriana, muitos destes romances fazem a reescrita de textos vitorianos específicos, deles tentando dar uma outra perspectiva, numa verdadeira reescrita revisionista e paródica.

É notório, ainda, que a tendência revisionista da época vitoriana não se limita apenas ao aparecimento de inúmeros romances centrados nesta época, mas estende-se, por exemplo, a uma relativa expansão no mercado livreiro de inúmeras edições (populares e críticas) dos autores vitorianos, às inúmeras adaptações cinematográficas e televisivas dos autores vitorianos canónicos (de que a adaptação de grande parte dos romances de Jane Austen durante a década de 1990 é um exemplo visível)⁶, ou a adopção de um certo estilo vitoriano na moda (veja-se, a este respeito, algumas colecções de Vivienne Westwood também da década de 1990), bem como a projecção que a representação fotográfica da época ganhou nas últimas décadas do século XX⁷. A este respeito, na sua introdução à colectânea de ensaios *Victorian Afterlife*, John Kucich e Dianne F. Sadoff falam numa «explosion of postmodern Victoriana» (2000: x).

Esta tendência de revisitação e revisão da cultura vitoriana tem encontrado, ainda, nos meios académicos, ecos interessantes em colec-

⁵ Os exemplos são inúmeros, mas podemos aqui apontar alguns, entre os quais: alguns romances de Peter Ackroyd, *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) ou *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994); *Mary Reilly* (1990), de Valerie Martin; *Poor Things*, de Alasdair Gray (1992); *Ever After* (1992), de Graham Swift; *Master Georgie* (1997), de Baryl Brainbridge; *Charlotte: The Final Journey of Jane Eyre* (2000), de D. M. Thomas.

⁶ É talvez sintomático, a este respeito, que as narrativas de Byatt que foram adaptadas ao cinema tenham sido, precisamente, aquelas que se centram na época vitoriana, isto é, *Possession: A Romance* (que deu origem ao filme *Possession*, de 2002, realizado por Neil LaBute) e a novela «Morpho Eugenia» (que deu origem ao filme *Angels & Insects*, de 1995, dirigido pelo realizador Philip Haas).

⁷ Veja-se, a este respeito, um artigo de Jennifer Green-Lewis, intitulado «At Home in the Nineteenth Century: Photography, Nostalgia and the will to Authenticity», publicado em Kucich and Sadoff (eds.) (2000).

tâneas de ensaios centradas nesta temática⁸. Para além destes livros, existem desde meados dos anos 1980 e 1990 inúmeros ensaios que abordam esta questão⁹.

Em alguns destes livros e ensaios propõem-se explicações para o retorno especificamente à época e ao romance vitorianos. Como é referido por Robin Gilmour (2002), este período histórico específico presta-se à paródia e à experimentação, na medida em que surge tão sólida e espontaneamente representado na sua ficção, solidez essa que, segundo esta autora, parece ser actualmente muito apelativa ao leitor¹⁰. Para John Kucich e Dianne Sadoff a quase obsessão pós-moderna com a época vitoriana atinge de igual modo a cultura de massas e a de elite, a política (através do apelo a um novo moralismo nostálgico) e a estética, num movimento de retrocesso temporal, que em alguns casos nos poderiam levar à substituição do termo pós-moderno pelo de pós-vitoriano (cf. Kucich and Sadoff, 2000: xi-xiii). A época vitoriana surge, nesse sentido, como o período no qual se encontram as raízes de toda a modernidade contemporânea, o que é, por outro lado, visível nas revisões culturais surgidas na segunda parte do século XX, como também é referido por Kucich e Sadoff:

New academic historicisms have enabled a wide range of theoretical revisionings – not just those of cultural studies – and although this work has been done in all historical periods, the nineteenth century has been

⁸ Como por exemplo, o livro de John Kucich e Dianne F. Sadoff (eds.) intitulado *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century* (2000), cujos ensaios abordam a reescrita pós-moderna da época vitoriana; outros exemplos desta tendência são duas colectâneas da editora MacMillan intituladas *Rethinking Victorian Culture* (2000), e *Rereading Victorian Fiction* (2000), ambas organizadas por Juliet John e Alice Jenkins, onde se procede a uma revisão da cultura e da literatura vitorianas e dos seus principais autores; ou, ainda, o livro de Christian Gutleben, da Rodopi, intitulado *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary Novel* (2001).

⁹ Como por exemplo, «From Worlds to Words and the Other Way Around: The Victorian Inheritance in the Postmodern British Novel» (2000), de Tatjana Jukic ou «Plotting the Victorians: Narrative, Post-modernism, and Contemporary Fiction» (1997), de Kate Flint, entre outros.

¹⁰ Também Frederick M. Holmes (1997) vê nesta tendência para a representação da época vitoriana em alguns romances dos anos 1990 uma exploração da solidez e da estabilidade da época, afirmando a este respeito que alguns destes romances (nomeadamente, *Possession* e *Ever After* de Graham Swift) exploram «the nostalgia pervasive in British high brow culture for the Victorian past, with its unambiguous social hierarchy, its reassuringly solid and densely cluttered interiors, its seeming confidence, stability, and unclouded sense of purpose» (49).

a particularly fertile area for consideration. The period has been marked by major critical texts that claim to have found in the nineteenth century the origins of contemporary consumerism (Braudillard), sexual science (Foucault), gay culture (Sedgwick et al.), and gender identity (Gilbert and Gubar, Showalter, Armstrong) (Kucich and Sadoff 2000: xiii-xiv).

Contudo, a tendência de revisitação do passado foi, ainda durante os anos 1980, alvo de um debate onde se prefiguram duas posições contrastantes: uma, que vê neste olhar para o passado uma tendência revivalista e nostálgica, sem qualquer sentido da história e, portanto, ideologicamente vazia; e outra, que vê nesta reescrita histórica uma tendência eminentemente política. A primeira posição é assumida por teóricos como Frederic Jameson ou Terry Eagleton – para os quais o pós-modernismo significa um vazio irreduzível, a partir do qual tudo é possível, mas nada é realizável – e a segunda é perfilhada por Linda Hutcheon – para quem o pós-modernismo é «fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e inescapavelmente político» (2000: 4) – mas também por teóricos do pós-colonial, como Homi Bhabha.

No conjunto da obra ficcional de A. S. Byatt encontram-se exemplos claros de narrativas que ensaiam um olhar sobre o passado, nomeadamente sobre a época vitoriana, através de uma reescrita – ou será de uma re-apropriação? – da sua cultura. No romance *Possession: A Romance* ou nas novelas «Morpho Eugenia» e «The Conjugal Angel» (de *Angels & Insects*, 1992), ou mesmo num conto como «Precipice-Encurled», publicado na sua primeira antologia de contos *Sugar and Other Stories* (1987), a autora evoca os pensadores e os poetas da época vitoriana num processo de verdadeira revisitação desse tempo, como que tentando estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, de uma forma que, não sendo propriamente ideológica, no sentido que lhe é dado por Linda Hutcheon, também nos parece que não poderá ser completamente concebida como uma forma nostálgica de apropriação do passado, como é defendido por alguma crítica¹¹.

Em *Possession: A Romance*, mas também nas novelas de *Angels and Insects*, somos levados a olhar para o passado, tentando com-

¹¹ Em recensões críticas a *Possession*, por exemplo, não raro nos deparamos com expressões de repúdio daquilo que alguns qualificam de conservadorismo arreigado («robustly reactionary», nas palavras de Richard Jenkyns [1990]), outros de «vitorianismo nostálgico» (Gutleben, 2002). Exemplar desse repúdio é o artigo de Jackie Buxton, para quem *Possession* «oferece uma ideologia modernista, de um modo pós-modernista» (2001: 103).

preendê-lo através da evocação dos seus pensadores (como por exemplo, os cientistas Charles Darwin e Charles Lyell, ambos evocados nos textos) ou dos seus poetas (que, directa ou indirectamente, somos chamados a reler), mas também através da evocação de textos fundamentais desta época, com os quais os textos de A. S. Byatt entram em diálogo. Somos, assim, confrontados com intertextos variados, que nos remetem para a época vitoriana – nomeadamente, a obra poética que é evocada através dos pastiches criados pela autora – e que nos confrontam com textos poéticos conhecidos, que vão desde a poesia do poeta ventríloquo vitoriano Robert Browning até à famosa correspondência amorosa entre este e Elizabeth Barrett Browning¹², que é assim evocada, em *Possession*, através destas outras «love letters» entre Randolph Henry Ash e Christabel LaMotte. Mas a relação entre Ash e LaMotte poderia também ser baseada na relação ilícita entre George Lewes e George Eliot, na medida em que, conforme é referido por Kate Flint (1997), se encontram ecos desta relação, por exemplo, na excursão que Ash e LaMotte fazem ao litoral do Yorkshire, em que parece haver um claro eco das excursões do famoso casal de escritores vitorianos, bem assim como a reprodução do seu gosto pela biologia¹³. Enfim, na composição das personagens vitorianas de *Possession* poderão encontrar ecos de outras pessoas reais, que terão servido de modelo para a criação destas personagens inventadas, como é o caso de Emily Dickinson, acerca de quem Byatt afirma ter servido de modelo inspirador para a criação dos poemas de Christabel LaMotte¹⁴, mas cuja vida apresenta também algumas semelhanças com a perso-

¹² Veja-se, a este respeito, o artigo de Susan Stock Thomas (1993: 88-94), no qual se compara as cartas ficcionais trocadas entre os poetas de *Possession* com as cartas reais de Browning e Elizabeth Barrett.

¹³ No seu ensaio Kate Flint faz referência a este episódio biográfico de Lewes e Eliot, nos seguintes termos: «During the time that she was working on the novel, Byatt was also editing George Eliot's *Essays* and other non-fictional writings for Penguin, and certain episodes in the novel, like the seaside trip which Ash and LaMotte take, owe much to Eliot and Lewes's excursions and biologizing: both couples record finding the same variety of sea-anemone, *Actinia crassicornis*» (Flint, 1997: 298).

¹⁴ Em entrevista a Eleanor Watchel, Byatt nega a inspiração de Christina Rossetti na criação de Christabel, esclarecendo: «In fact, I couldn't use Christina Rossetti because Christina has a kind of Christian piety which I'm quite unable to reproduce, not being a Christian. And I wanted something tougher and harder and clearer and cleaner and stranger than that pre-Raphaelite thing, so I turned to someone I think is the greatest woman poet of all, Emily Dickinson. I read and reread her poems and her very strange letters and picked up hints from her style, out of which I made an English version of her» (Watchel, 1993: 80).

nagem ficcional criada por Byatt (nomeadamente, devido à clausura em que ambas passam grande parte da sua vida, ou ao mistério que envolve a sua vida amorosa). Também a composição de Randolph Henry Ash se baseia nas vidas de poetas, como Robert Browning e Alfred Lord Tennyson, entre outros¹⁵. Os próprios nomes das personagens são evocativos de famosos textos poéticos vitorianos, como é o caso do poema «Maud» de Tennyson, o poema *Christabel* de Coleridge ou o igualmente famoso «Childe Roland to the Dark Tower Came» de Robert Browning. O leitor poderá sentir-se desafiado a descobrir as alusões intertextuais e as reescritas revisionistas que compõem a obra. Como sugere Louise Yelin (1992), o texto de *Possession* oferece ao leitor mais culto a possibilidade lisonjeira e gratificante de reconhecer as alusões intertextuais do romance (cf. Yelin, 1992: 38)¹⁶.

E se em *Possession: A Romance* somos conduzidos numa viagem ao passado através da inclusão no presente da narrativa (e da história) de documentos vários (cartas, poemas, diários e, mesmo, biografias e livros de crítica literária) que levam os leitores, fictícios e reais, à descoberta de factos relacionados com o seu passado e com a sua identidade, nas novelas de *Angels and Insects* esse passado vitoriano surge ainda mais directamente ao leitor, na medida em que menos mediado pela criação de pastiches. No caso de «Morpho Eugenia» e de «The Conjugal Angel», as duas novelas que compõem o livro *Angels and Insects*, evoca-se a época vitoriana de uma forma menos mediada, na medida em que não há dentro das narrativas uma ligação ao presente; pelo contrário, na novela «The Conjugal Angel» os excertos de texto são os próprios poemas dos poetas evocados na narrativa (Alfred Lord Tennyson e Arthur Henry Hallam), bem como outros poetas do panteão literário britânico. Nesse sentido, as duas novelas em questão assemelhar-se-iam muito mais a um romance histórico tradicional – em que o passado é evocado a partir de uma perspectiva contemporânea, sem grande interferência narrativa, mas implicando

¹⁵ Por exemplo, Kathleen Coyne Kelly refere que a personagem de Ellen Ash (esposa do poeta) terá um paralelo histórico em Jane Carlyle, esposa de Thomas Carlyle, cujo casamento, tal como o do casal vitoriano de *Possession*, nunca terá sido consumado (cf. Kelly, 1996: 82).

¹⁶ Por outro lado, Chris Walsh, numa análise de *Possession*, enquanto texto pós-modernista, refere, pertinentemente, que *Possession* não é meramente intertextual, mas também intratextual (uma vez que o romance se estrutura em torno de textos variados e da relação estabelecida entre eles) e extratextual (no sentido em que se constitui numa análise da textualidade e a intertextualidade) (cf. Walsh, 2000: 185).

uma interpretação da história –, em que a narrativa é muito menos auto-reflexiva e metaficcional do que num romance como *Possession*.

Em todo o caso, em qualquer das narrativas neo-vitorianas de Byatt temos, não uma rejeição do presente, mas uma defesa da ligação entre presente e passado, cuja memória poderá ser reabilitada através de uma evocação, não necessariamente acrítica, mas indubitavelmente regeneradora, da época em questão. Principalmente, da capacidade imaginativa das narrativas vitorianas, nomeadamente, a narrativa poética. Algo que poderia ser expresso através do poema-pastiche de Christabel LaMotte, «The Fairy Melusina», onde o narrador, invocando Mnemosine, afirma:

O Memory, who holds the thread that links
 My modern mind to those of ancient days
 To the dark dreaming Origins of our race,
 When visible and invisible alike
 Lay quietly, O thou, the source of speech
 Give me wise utterance and safe conduct
 From hearthside storytelling into dark
 Of outer air, and back again to sleep,
 In Christian comfort, in a decent bed.

(Byatt, 1991: 293)

A ideia de que este tipo de romance histórico da pós-modernidade fará a ponte entre o passado e o presente está também patente num ensaio da autora, «True Stories and the Facts in Fiction», onde Byatt alerta para o modo como a nossa contemporaneidade privilegia o presente em detrimento do passado, afirmando a necessidade da ligação entre ambos, no sentido de compreender a sua própria identidade. A autora afirma: «And yet my sense of my own identity is bound up with the past, with what I read and with the way my ancestors, genetic and literary, read, in the worlds in which they lived» (Byatt, 2000b: 93). Esta ligação entre passado e presente é muito visível em *Possession*, nomeadamente, através da descoberta da identidade de Maud Bailey. Ao descobrir que, afinal, é uma descendente directa quer de Christabel quer de Ash, Maud passa a personificar a própria busca das origens que nos ligam ao passado e que moldam a nossa identidade, mesmo, como no seu caso, a nossa identidade genética. James Blackadder é quem primeiro comenta esta descoberta, afirmando, precisamente, isso:

Blackadder said, 'How strange for you, Maud, to turn out to be descended from both – how strangely appropriate to have been exploring all along the myth – no the truth – of your own origins.' (Byatt, 1991: 503)

A questão que se poderá aqui levantar relativamente ao modo como Byatt reflecte o passado nas suas obras é a de saber até que ponto estas são a expressão de uma nostalgia acrítica do passado, subscrevendo as suas ideologias e pontos de vista – aquilo que Fredric Jameson condena no pós-modernismo – ou se, pelo contrário, se tratam de obras que, de algum modo, revêem o passado criticamente, tentando pôr em questão essas mesmas ideologias e modos de ver, naquilo que poderá ser definido verdadeiramente como «metaficção historiográfica», tal com definido por Linda Hutcheon.

Quando, por exemplo, a autora afirma, no mesmo ensaio, que à medida que envelhece, Darwin e Freud (ou Tennyson e Swedenborg) se tornam mais centrais para si do que os acontecimentos que a rodeiam e que lhe chegam pela televisão (cf. Byatt, 2000b: 94), por exemplo, podemos ser levados a pensar que Byatt se encontra muito perto de uma concepção nostálgica e estetizante do passado, o qual parece querer reproduzir *ad eternum* sem ligação ao presente. Contudo, podemos obviamente ver aqui a necessidade de convocação do passado para explicar o presente e, nesse sentido, não terá de ser uma evocação necessariamente acrítica.

Num artigo sobre Robert Browning, intitulado «Robert Browning: Fact, Fiction, Lies, Incarnation and Art»¹⁷, Byatt recorre a uma designação do historiador francês do século XIX, Michelet, para fazer a ligação entre o sentido que Michelet dá à história e aquele que é dado por Robert Browning, nomeadamente em *A Ring and the Book*. Nesse ensaio, Byatt descreve detalhadamente o modo como Michelet designava a história de ressurreição, citando um texto do historiador Francês a esse propósito, onde se afirma:

That this may have been my contribution to the future: that I have if not arrived at, then at least pinpointed, the aim of History, that I have given it a name no one has yet given it. Thierry saw History as a 'Narrative' and M. Guizot called it 'Analysis'. I have called it 'Resurrection', and this name will stick. (Citado em Byatt, 1993: 41)¹⁸.

¹⁷ Este artigo foi publicado como uma Introdução de Byatt à edição da Folio Society de *Robert Browning: Dramatic Monologues* (1991), bem assim como no livro de ensaios *Passions of the Mind*. A versão do artigo aqui usada é a do livro de ensaios de Byatt, *Passions of the Mind* (1993).

¹⁸ A referência dada por A. S. Byatt para este extracto é a seguinte: Jules Michelet, *Le Peuple* (Paris, 1974 edn), pp. 72-3.

Ora, esta ideia da história como ressurreição parece-nos uma ideia que, de algum modo, agrada a A. S. Byatt e que, nesse sentido, nos permitimos apropriar para falar dos seus próprios textos históricos, na medida em que, mais do que uma evocação nostálgica do vitorianismo, poderemos ver nos seus romances neo-vitorianos uma ressurreição da história, que permite fazer a ligação entre o passado e o presente em moldes que, como já aqui foi dito, se são nostálgicos não têm necessariamente de ser ancilosados. Uma ressurreição da história através dos seus textos é o que acontece em *Possession* e nas novelas de *Angels and Insects*, mas a distância temporal certamente permitirá uma reavaliação desta nova vida da história que assim é retirada ao esquecimento e à morte.

Em última instância, o título de *Possession* aludiria a uma re-possessão do passado, quer ela seja evidenciada pela posse dos textos pertencentes aos poetas vitorianos, pela posse do conhecimento das suas vidas ou posse do outro através do acto sexual e pela consumação do desejo. Mas *Possession* é, também, o acto passivo de estar possuído pelo passado¹⁹, ou por ele ser deixado possuir-se e, nesse sentido, encarnar o espírito dos que já partiram e assim ressuscitá-los através das suas palavras. A evocação do espiritismo (muito em voga no século XIX), quer em *Possession*, quer em «The Conjugal Angel» pode também ser lida como uma forma de ressurreição do passado e dos seus autores, que assim são intertextualmente invocados e celebrados.

Neste âmbito, os romances neo-vitorianos, de que *Possession* e as estórias de *Angels & Insects* são uma expressão, não deixam de se voltar criticamente para o passado e, embora apropriando nostalgicamente muito do humanismo liberal que caracteriza essa época, não deixam de, em algumas instâncias, reescrever os textos vitorianos que

¹⁹ Algo que é realçado na leitura que Thelma J. Shinn faz de *Possession*, sobre o qual afirma: «Perhaps most important in our metronomic society is the desire to possess the past, while the contemporary level of Byatt's novel reveals that instead we are possessed by that past – by the belief that our world is the decaying remains of that world, that our talents could not match the Great Men of that time, and that our little story can only weakly repeat the stories already told» (Shinn, 1997: 107). A este respeito, Del Ivan Janik faz uma leitura interessante de *Possession*, distinguindo entre aqueles que querem possuir o passado, os vilões do romance, e os que se deixam possuir por ele, os heróis: «Those who seek to possess – power, place, property, the past – are revealed as villains, while those who can allow themselves to be possessed – by curiosity, the desire for understanding, history, love – are rewarded richly in unexpected ways» (Janik, 1995: 164).

celebram na sua apropriação. Fazem-no, como sugere Louise Yelin relativamente a *Possession*, a partir da sua cultura e, mais especificamente, da sua literatura (cf. Yelin 1993: 32). Nestes romances vamos encontrar, acima de tudo, uma releitura da época vitoriana através dos seus escritores e dos seus textos, lidos e interpretados por uma leitora atenta e muitíssimo qualificada, cuja escrita pretende apontar, como refere Michael Levenson, um caminho para o pós-modernismo que passe necessariamente pela releitura dos vitorianos.

Essa releitura é feita quer através dos pastiches criados pela autora, como no caso de *Possession*, mas também da novela «Morpho Eugenia» – que passam pela evocação de toda uma plêiade de textos da época, desde poemas a cartas de amor, passando pelo diário e pelos contos de fadas ou, mesmo, pelo texto científico –, quer pela citação de textos da época, como no caso de «The Conjugal Angel», onde Byatt cita poemas de vários escritores vitorianos (mas não só), entrando em diálogo com esses textos, como a seguir mais detalhadamente tentaremos demonstrar.

A intertextualidade encontrada, desta forma, nestes textos contribui para uma diluição das fronteiras entre realidade e ficção, o que é apanágio daquilo a que já aqui nos referimos como «metaficção historiográfica», onde, como é defendido por Linda Hutcheon, se procede a uma discursivização da verdade histórica, colocando-a continuamente em questão. Nas palavras da autora: «Historiographic metafiction always asserts that its world is both resolutely fictive and yet undeniably historical, and that what both realms share is their constitution in and as discourse» (Hutcheon 2000: 142). Isto não nega a existência referencial de um passado, como sugere a autora, mas dá relevância à forma como o nosso conhecimento do passado está como que contaminado pela interpretação textual, é um conhecimento «always already textualized, always already interpreted» (*id.*: 143). Afirma Hutcheon: «Historiographic metafiction, while teasing us with the existence of the past as real, also suggests that there is no direct access to that real which would be unmediated by the structures of our various discourses about it» (*id.*: 146). Nesse sentido, poderemos enquadrar as narrativas em questão na categoria de «metaficcões historiográficas», ressaltando, sem dúvida, o facto de que nelas o questionamento da história é sempre acompanhado de um olhar mais positivo sobre ela do que, em princípio, estaria implícito na definição que Linda Hutcheon dá do conceito.

Assim, como é sugerido na análise do romance neo-vitoriano proposta por Dana Shiller, A. S. Byatt é, por um lado, movida por um

impulso revisionista, mas esse impulso revisionista não é necessariamente acompanhado por uma crítica contundente à época que retrata; antes, radica numa celebração mais ou menos evidente do passado vitoriano (cf. Shiller, 1997: 541). Podemos, assim, encarar a sua obra pós-modernista não tanto como demonstrando uma demasiada ambivalência ou ambiguidade perante as teorias do pós-modernismo, mas, pelo contrário, ensaiando uma síntese entre a crença e a descrença vitorianas, a solidez e a dúvida vitorianas e o interesse que o pós-modernismo demonstra perante os mesmos problemas. Nesse sentido, estará mais próxima de uma revisão positiva do vitorianismo, reconstituindo-o em vez de o rejeitar *tout-court*.

Para além das alusões intertextuais, encontram-se nestes textos neo-vitorianos uma série de referências a personagens vitorianas reais, que mais contribuem para criar uma difícil separação entre o real e o fictício. Tomemos o caso de *Possession*, onde nomes como, por exemplo, o de Crabb Robinson ou de Anna Jameson²⁰, referidos na primeira carta de Ash a LaMotte, ou a presença no funeral de Randolph Henry Ash de Lord Leighton e de Hallam Tennyson²¹, ou ainda a constante referência a poetas como Swinburne, Wordsworth ou Coleridge, entre outros, contribuem para dar um fundo de verdade a uma narrativa inventada por Byatt, favorecendo uma certa indistinção entre real e ficção, uma vez que o real se imiscui na ficção para a tornar mais credível. Para além destas referências espúrias, de que os acima mencionados constituem apenas alguns exemplos, alguns dos pensadores que marcaram o tempo são abundantemente citados e comentados no texto, tais como os cientistas Charles Darwin ou Charles Lyell, mas também Emmanuel Swedenborg (particularmente importante para a compreensão do fenómeno espírita da novela «The Conjugal

²⁰ Amigo dos grandes poetas românticos e de escritores como Wordsworth, Coleridge ou Hazlitt, entre outros, Henry Crabb Robinson (1775-1867) foi um dos fundadores da University College London (onde Byatt leccionou), tendo sido um eminente homem de letras do seu tempo. Em *Possession* surge, de facto, como o grande promotor de cultura que foi, congregando em sua casa, conforme é referido no texto, os intelectuais do seu tempo (cf. Byatt, 1991: 24-5); quanto a Anna Jameson (1794-1860), trata-se de uma também eminente intelectual do seu tempo, reconhecida pelos seus trabalhos sobre e história e crítica de arte, os seus diários de viagem e ensaios sobre muitos outros assuntos, nomeadamente a educação das mulheres.

²¹ Quer Lord Frederic Leighton (1830-1896), quer Hallam Tennyson (o filho do poeta Alfred Lord Tennyson) aparecem como dois dos homens que transportaram a urna funerária de Ash (cf. Byatt, 1991: 443).

Angel»²²), necessários que são como pano de fundo à questão da dúvida religiosa vitoriana, que está tão presente quer em *Possession*, quer nas novelas de *Angels and Insects*.

Nestas últimas, as referências a pessoas reais são também abundantes, nomeadamente, em «The Conjugal Angel», cuja narrativa revolve em torno da figura da irmã do poeta Alfred Lord Tennyson, Emily Tennyson, mais tarde Jesse, que havia sido noiva do poeta e ensaísta Arthur Henry Hallam quando este morreu. A novela tem um enredo muito compacto e centra-se sobre as sessões espíritas frequentadas por Emily e pelo seu marido, onde a figura de Arthur Henry Hallam é invocada. Ainda mais até do que em *Possession*, a linha entre a realidade e a ficção apresenta-se aqui muito ténue, dado que Byatt, conforme nos explica no ensaio «True Stories and the Facts in Fiction», faz uso de factos biográficos e históricos muito precisos, os quais incorpora na narrativa. Como é referido por Susan Poznar: «(...) ‘The Conjugal Angel’ is the product of meticulous research into Victorian spiritualism, into the histories of the Hallams and Tennysons, and into scholarly exegesis of Tennyson’s *In Memoriam*» (Poznar 2004: 174). Aqui encontramos, tal como em *Possession*, as figuras reais de Alfred Lord Tennyson, da sua irmã e marido, bem como Arthur Henry Hallam, que surge quando vivo e como espírito, depois de morto. Aqui, mais do que em *Possession*, as citações são provenientes de textos escritos pelos próprios vitorianos (mas não só), dos quais se faz a interpretação através das personagens. Encontramos, assim, uma teia intertextual tecida a partir de Milton, Swedenborg, as escrituras, Keats, Tennyson (notoriamente o *In Memoriam* escrito em homenagem a Hallam), Hallam, Edgar Allan Poe, entre outros, mas também de documentos biográficos retirados de cartas ou diários da época, como por exemplo, uma carta de Elizabeth Barrett Browning a condenar Emily Tennyson pelo seu casamento com o Capitão Jesse (cf. Byatt, 1995: 174-5).

No supra-citado ensaio «True Stories and the Facts in Fiction», Byatt revela as alusões factuais que levaram à escrita, por exemplo, das novelas de *Angels and Insects*²³, que são elucidativas relativamente à

²² O próprio título da novela é evocativo de um livro de Emanuel Swedenborg, *The Delights of Wisdom Pertaining to Conjugal Love*, publicado pela primeira vez em 1768.

²³ A autora começa mesmo por dizer: «This essay is about the relations of precise scholarship and fiction – largely historical fiction. The example I have used is the writing of my two linked historical novellas, *Morpho Eugenia* and *The Conjugal Angel*, published together as *Angels and Insects*» (Byatt, 2000b: 92).

forma como a autora usa textos e factos reais para deles extrair ficção. A autora informa, assim, na forma quase obsessivamente esclarecedora que a caracteriza (e, de algum modo, inibidora à interpretação), que «The Conjugal Angel» terá sido criado a partir de uma palestra que costumava dar sobre a presença de Arthur Henry Hallam no *In Memoriam* de Tennyson e que, por outro lado, «Morpho Eugenia» terá resultado das suas leituras de Darwin associadas aos romances e ensaios de George Eliot, o que equivalerá a dizer que ambos os textos ficcionais estão estritamente relacionados com a sua actividade de investigadora e de académica²⁴, como a própria esclarece logo de seguida:

The same ideas could have turned into academic papers on ‘Swedenborg, Spiritualism, the energetic principle of love for the beautiful, The Human Form Divine and other uses of the human body in *In Memoriam*’. Or ‘Arthur Hallam, Friendship and Victorian Women’ or ‘The Life after Death in the Victorian Imagination’ or ‘Sexual Selection and Insect Societies in Victorian Thought’ (...) (Byatt, 2000b: 92).

Da descrição pormenorizada que faz da génese e das fontes usadas em «The Conjugal Angel» ressalta a forma como a autora mistura facto e ficção, deixando-se submergir nas leituras das fontes literárias e históricas usadas, de modo a surgir daí uma narrativa ficcional onde se misturam factos históricos e biográficos com aquilo que a escritora adiciona imaginativamente à história. Trata-se, nesse sentido, de um verdadeiro processo de metaficção historiográfica em que história e ficção se confundem e, portanto, a história perde de algum modo o valor de verdade absoluta, o que permite o seu questionamento através da reescrita.

Tal como é afirmado pela autora, «The Conjugal Angel» poderia muito bem ser um ensaio crítico, contemplando não só a relação existente entre o *In Memoriam* e a amizade de Arthur Henry Hallam com Alfred Lord Tennyson, mas chamando também à discussão uma pluralidade de outros poemas (vitorianos, românticos, renascentistas), que

²⁴ O que vem corroborar a análise proposta por Hilary Schor (2000), a qual afirma que em «The Conjugal Angel», Byatt lê os vitorianos na companhia de académicos: «Byatt reads Victorian literature in the company of scholars, as well as ‘primary’ writers, and whereas *Possession* posed scholarship as ‘mere’ (repugnant) grave robbing, here the double reading becomes the stuff of fiction, again echoing fiction’s uncanny mediation between forms and experience, between one form and another, as one writer morphs (through the mediation both of fiction and criticism) into another» (Schor, 2000: 243).

evocam, sem dúvida, o espírito da época vitoriana através dos textos que esta tinha à sua disposição para pensar a questão da morte e da vida para além da morte. Se, neste texto, A. S. Byatt, mais do que invocar os poetas vitorianos, os convoca para a sua narrativa (quer através dos seus poemas, quer através da sua presença enquanto personagens), obrigando o leitor a reler os poemas e chamando a atenção para a sua força criativa e sensitiva, não deixa de, simultaneamente, os interpretar à luz de um olhar crítico que não pode deixar de ser contemporâneo. As personagens desta novela tornam-se, nesse sentido, os exegetas da literatura do seu tempo, tentando através dela colocar-nos nesse tempo, mas inevitavelmente fazendo a ponte com a contemporaneidade. Por muito que A. S. Byatt afirme a necessidade de capturar o espírito da época através da linguagem²⁵, por muito que tente, tal como o Pierre Menard de Jorge Luis Borges, «reescrever o Quixote, nas ‘mesmas’ palavras, agora» (Byatt, 2000b: 94), a perspectiva que encontramos nas suas narrativas é inevitavelmente contemporânea, pois, em nosso entender, nenhum escritor conseguirá verdadeiramente escrever fora do seu tempo. Nesse sentido, quer *Possession*, quer as novelas de *Angels and Insects*, imersos que estão na época vitoriana, não poderão deixar de se constituir em reflexões sobre essa mesma época, na medida em que a interpretam, a analisam e, até certo ponto, a interpelam criticamente.

«The Conjugal Angel», fá-lo notoriamente, quer através da crítica à ideologia das esferas separadas, quer através da exegese dos textos vitorianos, que está imbuída de uma distância histórica crítica dificilmente alcançável no seu tempo. Desde logo, pela forma como a narrativa, conforme a própria autora comenta, obedece a um impulso revisionista e feminista, no sentido de dar visibilidade à figura de Emily Tennyson, que se encontra praticamente excluída da história e da biografia do malogrado poeta. Nas palavras de Byatt:

One of my *données* was Emily Tennyson's *exclusion*. She was excluded from Hallam Tennyson's *Life* of his father after Hallam's death, though he recorded the scene where she first came downstairs after a year of secluded mourning 'with a flower in her hair as he liked to see her'.

²⁵ No mesmo ensaio A. S. Byatt faz uma espécie de profissão de fé relativamente à sua capacidade de reproduzir a linguagem de uma época histórica, afirmando a este respeito: «I do believe that if I read enough, and carefully enough, I shall have some sense of what words meant in the past, and be able to use them in a modern text so that they do not lose their relations to other words in the interconnected web of their own vocabulary» (Byatt, 2000b: 94).

She was almost excluded from *In Memoriam*, apart from Tennyson's reference to Hallam's possible marriage and his own possible nephews and nieces (Byatt, 2000b: 105).

O mais importante sobre a personagem da novela é, sem dúvida, a sua apresentação no confronto de géneros; ao contrastar o modo como Emily e Alfred vivem o luto, respectivamente, do noivo e amigo Arthur Henry Hallam, a narrativa põe a descoberto a invisibilidade do feminino na época vitoriana, bem assim como os estereótipos que limitavam as vidas das mulheres. Em «The Conjugal Angel», contudo, a narrativa permite aceder a várias focalizações de diferentes personagens, fazendo contrastar a perspectiva de Emily com a de Alfred, por exemplo. Isso permite perceber até que ponto a personagem de Emily se sente excluída do luto do seu noivo pelo modo como o irmão se apropria, nomeadamente, no *In Memoriam*, da viuvez de que ela, afinal, não podia reclamar-se. O texto cita, assim, aquelas partes do poema em que Tennyson se apropria dessa viuvez relativamente a Hallam²⁶, apresentando a visão de Emily sobre esses extractos: «Alfred had taken Arthur and bound him to himself, blood to blood and bone to bone, leaving no room for her» (Byatt, 1995: 234). Através da interpretação que Emily faz do poema, Byatt traz à superfície a exclusão do feminino, como fica explícito no seguinte comentário do narrador; a partir da perspectiva da personagem, referindo-se a *In Memoriam*:

It was, she knew and said often, the greatest poem of their time. And yet, she thought in her bursts of private savagery, it aimed a burning dart at her very heart, it strove to annihilate her, and she *felt* the pain of it, and could not speak of that pain to a soul (Byatt, 1995: 233).

Mas a Emily de Byatt é uma personagem que tem muita consciência da exclusão a que a sua condição feminina a vota, mesmo no mundo literato que a rodeia. Tal como outras heroínas de Byatt (tal como Frederica), a vitoriana Emily Tennyson sente a sua exclusão do mundo dos homens, um mundo que imagina bem mais sério e interessante do que as romancesas conversas entre mulheres: «She did not know what men made of women when they talked of them. Conventionally it was believed that they had different, and higher topics to

²⁶ Como nos extractos: «Two patterns of a married life –/ I looked on these and thought of thee/ In vastness and in mystery,/ And of my spirit as of a wife»; ou «The dust of him I shall not see/ Till all my widowed race be done» (citado em Byatt, 1995: 234).

engage them» (Byatt, 1995: 226). Emily, contudo, não consegue transcender esta exclusão, denotando a sua vinculação à época em que vive e ao ambiente que a rodeia. Se em «The Conjugal Angel» Byatt sente a necessidade de reescrever a época vitoriana a partir da perspectiva da mulher (como afirma), sinalizando a sua exclusão, não o faz de modo a romper com as convenções daquilo que a história aparentemente consignou, mas antes denunciando uma realidade que vê como opressora para as mulheres, no sentido em que as limita ao seu papel doméstico.

Também a Christabel LaMotte de *Possession* é bastante complacente relativamente ao seu próprio valor como escritora, colocando-se sempre num plano inferior ao de Randolph Henry Ash, que vê, verdadeiramente, como o grande poeta. No caso de Emily encontramos uma personagem que, apesar de consciente de um limite imposto pela sociedade e a família às suas capacidades, se vê constringida pelo ambiente que a rodeia, sendo incapaz de o transcender. Recordando a presença de Arthur Henry Hallam na sua casa paterna, a Emily Tennyson de Byatt percebe que essa exclusão era já visível antes da morte do noivo:

If she was wholly truthful to herself, she remembered the sight of those male backs, those two pair of eagerly climbing legs, going up to the attic with the white beds, with the sensations of one excluded from paradise (*id.*: 226-7).

Numa outra passagem, é elucidativo o silêncio da personagem relativamente à questão da diferença. Uma questão para a qual Emily não tem resposta, mas que não deixa de colocar; nomeadamente, quando assiste a um diálogo entre Hallam e Tennyson, onde o primeiro disserta sobre a questão da diferença através dos vários mitos que o Ocidente e o Oriente usam para distinguir o masculino do feminino em termos de, respectivamente, sujeito e objecto. Neste diálogo, o qual é lembrado através da focalização de Emily, Hallam comenta: «'It all comes out of the Neoplatonic mythic belief,' Arthur said. 'The Mind, the higher Mind, Nous, immerses itself in inert Matter, Hyle, and creates life and beauty. The Nous is male and the Hyle female, as Ouranos the sky is male, and Ge, the earth, is female, as Christ, the Logos, the Word, is male, and the soul he animates is female.'» (Byatt, 1995: 227). Ao passar pelos dois, Emily, que ouve este comentário, pergunta o porquê desta distinção, mas a primeira reacção de Hallam à sua pergunta é elucidativa da objectificação a que esta é sujeita,

silenciando-a ao mesmo tempo que a objectifica: «'Why what, my dearest?' said Arthur. 'What a picture you make, against the roses, with the wind in your hair. Don't move, I love to see you.'» (*ibid.*). O diálogo que se segue entre Hallam e Emily faz contrastar esta oposição entre sujeito/masculino e objecto/feminino, com o noivo a dar respostas recorrentemente condescendentes e quase infantis e Emily a insistir num porquê para o qual não obtém resposta satisfatória, para além de um afastamento de qualquer possibilidade de diálogo entre homens e mulheres sobre a matéria: «'Women shouldn't busy their pretty heads with all this theorising,' he says, beginning to be fatigued» (*id.*: 228). E no entanto, a reacção de Emily – «That isn't the answer» (*ibid.*) – a todas as tentativas, falhadas, de resposta por parte de Arthur denuncia que ela poderá ser a única ali, porque é mulher, capaz de dar resposta a um enigma, que Arthur continuamente falha. Mas a resposta ao enigma colocado por Emily não é pedida e o silêncio do seu último «That isn't the answer» é sintomático do seu próprio silenciamento enquanto «Mind», «Logos», «Word».

O impulso revisionista, que está muito visivelmente presente nesta narrativa, poderá também ser encontrado nas outras narrativas neovitorianas a que já aqui aludimos. Trata-se de um impulso que parte de um apreço óbvio pela época em questão, nomeadamente, pelos seus escritores, mas que, simultaneamente, não esquece o elemento feminino, central em todas elas. Esse impulso revisionista, que em «The Conjugal Angel» parte da figura excluída de Emily (Tennyson) Jesse, encontra ecos em toda a obra de A. S. Byatt, onde podemos encontrar uma grande galeria de excluídas, na verdade, todas as suas mulheres, que são relegadas para as notas de rodapé da história, nomeadamente, da história literária. Esse é o caso de Christabel LaMotte, a escritora de *Possession*, descrita pela instituição académica, pela voz de James Blackadder, como a filha de Isidore LaMotte e uma escritora obscura de poemas religiosos, contos infantis e um épico «which they say is unreadable» (Byatt, 1991: 31); enfim, uma escritora notoriamente excluída do cânone, por quem apenas as feministas se interessam. Nesse sentido, poderemos ver na figura de Christabel LaMotte uma reabilitação das escritoras vitorianas esquecidas e, nesse caso, perceber aí um impulso revisionista em muito semelhante àquele que preside à ginocrítica, em livros que fizeram história crítica no âmbito dos estudos feministas – como *A Room of Their Own* de Elaine Showalter ou *Literary Women* de Ellen Moers ou, ainda, *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

A ideia de uma A. S. Byatt com uma agenda político-literária revisionista, choca, contudo, com algumas das declarações algo conservadoras que a escritora tem feito relativamente aos estudos feministas, nos quais veementemente rejeita este tipo de revisionismo por achar demasiado complacente com escritoras que considera medíocres. Para uma escritora que pretende posicionar a sua escrita na universalidade do neutro²⁷, rejeitando a teoria crítica feminista, a ideia de que a sua obra poderá efectuar uma reescrita feminista poderá parecer um tanto ou quanto desconforme. Para a autora é importante que não se restrinja o interesse da sua escrita à experiência feminina. Daí o facto de rejeitar a crítica feminista, que vê como limitadora da abrangência do seu trabalho, como quando refere, em entrevista a Laura Miller, na revista *Salon*²⁸:

I'm a political feminist. (...) I'm interested in feminist themes, women's freedom. *Literary feminism is a much more dubious thing*. I meet a lot of people who have spent so much of their time being educated by women about women's writing. They don't notice perfectly obvious things because they've not looked at anything else that might have contributed to this woman's life or writing other than woman (Miller 1996).

Contudo, na sua obra, como que a provar que há coisas que os críticos não podem fazer, mas os escritores podem (como é dito num outro romance da autora, *The Biographer's Tale*²⁹), ensaia-se uma revisão da época nela incluindo a mulher, não já apenas como musa, mas também como escritora. Temos, pois, de ter sempre em atenção estas ambivalências de uma escritora que, por um lado, não aceita

²⁷ Como fica expresso numa entrevista dada por Byatt a Juliet Dusinberre, onde afirma: «What frightens me about a critic like Moers is that I'm going to have my interest in literature taken away by women who see literature as a source of interest in women. I don't need that. I'm interested in women anyway. Literature has always been my way out, my escape from the limits of being female. I don't want to have to get back in» (Dusinberre, 1983: 186).

²⁸ Ou quando, noutra instância, refere: «It does women a disservice to elevate them as women rather than as writers because it prevents their being judged on merit. George Eliot is amazingly good on women but amazingly good on other things as well» (Dusinberre, 1983: 187).

²⁹ Onde é afirmado, pelo narrador/protagonista: «The problem is I have become addicted to writing – that is, to setting down the English language, myself, in arrangements chosen by me, for – let it be admitted – pleasure. I have become addicted to forbidden words, *words critical theorists can't use and writers can*» (Byatt, 2000a: 250, ênfase nosso).

a crítica feminista, nomeadamente naquilo que esta contém de gino-crítica, mas que, por outro, tem consciência de que a situação das mulheres, principalmente das mulheres escritoras, não tem sido devidamente incorporada nos cânones da cultura ocidental. Esta escrita, de algum modo revisionista, vem confirmar a ideia aqui expressa anteriormente de que a obra de Byatt, sendo, num certo sentido, nostálgica da cultura vitoriana – na medida em que a celebra através da ressurreição dos seus escritores e dos seus pensadores – não é necessariamente acrítica dessa época. Naquilo que à representação das mulheres diz respeito, verifica-se uma tendência para apontar um dedo acusador a uma estrutura social que silenciava as mulheres e as excluía da cultura e do poder.

Bibliografia

- BUXTON, Jackie (2001), «'What's love got to do with it': Postmodernism and *Possession*», in Alfer, Alexa and Noble, Michael J. (eds.), *Essays on the Fiction of A. S. Byatt*, London and Westport, Connecticut: Greenwood Press, 89-104.
- BYATT, A. S. (1991), *Possession: A Romance*, London: Vintage.
- , (1992), *The Virgin in the Garden*, New York: Vintage International (a division of Random House, Inc.).
- , (1993), *Passions of the Mind: Selected Writings*, London: Vintage.
- , (1994), *Degrees of Freedom: The Novels of Irish Murdoch*, London: Vintage.
- , (1995), *Angels and Insects*, London: Vintage.
- , (2000a), *The Biographer's Tale*, London: Chatto & Windus.
- , (2000b), *On Histories and Stories: Selected Essays*, London: Chatto & Windus.
- DUSINBERRE, Juliet (1983), «A. S. Byatt, interviewed by Juliet A. Dusinberre», in TODD, Janet (ed.), *Women Writers Talking*, New York and London: Holmes & Meier, 181-95.
- EAGLETON, Terry (1996), *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, UK and Malden, USA: Blackwell.
- , (2000), «Capitalism, Modernism and Postmodernism» [1985], in Waugh; Patricia (ed.), *Postmodernism: A Reader*, London and New York: Edward Arnold, [1992], 152-59.
- FLINT, Kate (1997), «Plotting the Victorians: Narrative, Postmodernism, and Contemporary Fiction», in Bullen, J. B. (ed.), *Writing and Victorianism*, London and New York: Longman, 286-305.

- GILMOUR, Robin (2002), «Using the Victorians: the Victorian Age in Contemporary Fiction», in Jenkins, Alice and John, Juliet (eds.), *Rereading Victorian Fiction*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave [2000], 189-200.
- GUTLEBEN, Christian (2001), *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam e New York: Rodopi.
- HOLMES, Frederick M. (1997), *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Historical Past in Contemporary British Fiction*, English Literary Studies, Victoria: University of Victoria, ELS monograph series no. 73.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York and London: Routledge.
- , (2000), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, [1988].
- JAMESON, Frederic (1986), «Postmodernism and Consumer Society», in Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, [1983], 111-25.
- , (1999), «The Cultural Logic of Late Capitalism», *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso, (1991), 1-54.
- JANIK, Del Ivan (1995), «No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel», *Twentieth Century Literature*, vol. 41, no. 2 (Summer), 160-89.
- JENKINS, Alice and JOHN, Juliet (eds) (2000), *Rethinking Victorian Culture*, Houndmills, Basingstoke: MacMillan and New York: St. Martin's Press.
- , (2002), *Rereading Victorian Fiction*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave [2000].
- JENKYNs, Richard (1990), «Disinterring buried lives», *Times Literary Supplement*, March 2-8, 213-14.
- JUKIC, Tatjana (2000), «From Worlds to Words and the Other Way Around: the Victorian Inheritance in the Postmodern British Novel», in Todd, Richard and Flora, Luísa (eds.), *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 77-87.
- KELLY, Kathleen Coyne (1996), *A. S. Byatt*, New York: Twayne Publishers and London, Mexico City, New Delhi, Singapore, Sidney, Toronto: Prentice Hall.
- KUCICH, John and SADOFF, Dianne F. (2000), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis/London: Minneapolis University.
- LEVENSON, Michael (1994), «Essay: the Religion of Fiction», in Byatt, A. S., *Degrees of Freedom: the Early Novels of Iris Murdoch*, London: Vintage, 337-44.
- MILLER, Laura (1996). «The Salon Interview». *Salon*, Issue 20 June 17-21. Disponível em: <http://www.salon.com/weekly/interview960617.html> [acedido em: 13-07-2004].

- MURDOCH, Iris (1990), «Against Dryness: A Polemical Sketch» (1961), in Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* (revised edition), London: Fontana Press, 15-24.
- ONEGA, Susana (1993), «British Historiographic Metafiction in the 1980s», in Dhaen, Theo and Bertens, Hans (eds.), *British Postmodern Fiction*, Postmodern Studies 7, Amsterdam/Atlanta GA: Rodopi, 47-59.
- POZNAR, Susan (2004), «Tradition and Experiment in Byatt's 'The Conjugal Angel'», *Critique*, 45, 2 (Winter).
- SCHOR, Hilary (2000), «Sorting, Morphing, and Mourning: A. S. Byatt Ghostwrites Victorian Fiction», in Kucich, John and Sadoff, Dianne (eds), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis/London: Minneapolis University, 234-51.
- SHILLER, Dana (1997), «The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel», *Studies in the Novel*, vol. 29, no. 4 (Winter), 538-60.
- SHINN, Thelma J. (1996), «Repossessing the Romance: Antonia Susan Byatt». *Women Sapeshifters: Transforming the Contemporary Novel*, Contributions in Women Studies, no. 156. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 101-15.
- SHUTTLEWORTH, Sally (1998), «Natural History: The Retro-Victorian Novel», in Shaffer, Elinor S. *The Third Culture: Literature and Science*, Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- THOMAS, Susan Stock (1993), «Writing the Self and Other in A. S. Byatt's *Possession* and in the Browning/Barrett Correspondence», *Studies in Browning and His Circle*, vol. 20, 88- 94.
- WACHTEL, Eleanor (1993), «A. S. Byatt» (interview prepared in collaboration with Sandra Rabinovitch, 1991), *Writers & Company*, Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 77-89.
- WALSH, Chris (2000), «Postmodernist Reflections: A. S. Byatt's *Possession*», in Todd, Richard and Flora, Luísa (eds), *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 185-94.
- YELIN, Louise (1992), «Cultural Cartography: A. S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies», *The Victorian Newsletter*, 81 (Spring), 38-41.

Mozart e o surto romântico do mito de Don Juan

MARIA DO CARMO PINHEIRO
E SILVA CARDOSO MENDES
(Universidade do Minho)

Aujourd'hui toi, demain une autre; et puis qu'importe?
Toutes dans le brûlant tourbillon qui m'emporte,
Je vous attire avec folie, en vous aimant
Toutes, car dans chacune inépuisablement
Je cherche et je subis le même attrait suprême
Et sans fin c'est la Femme éternelle que j'aime!
Jean Suberville, *La Passion de Don Juan*

1. Introdução

A escassez de representações literárias de Don Juan no século XVIII é responsável não só pelo enfraquecimento temporário do mito, como por uma tendência para impor o desaparecimento da figura, uma vez desinvestida da sua função trágica.

A ausência de originais versões do mito sobrevaloriza, todavia, a exceção realizada na (re)criação operática levada a cabo por Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte¹. A partir da interpretação hoffmanniana da ópera austríaca, Don Juan é elevado à categoria de herói trágico (como Fausto) com o qual autores e leitores se identificam.

Fundamental para a remitificação de Don Juan, *Don Giovanni* é também responsável pelo surto romântico do mito em autores com E. T. A. Hoffmann, Søren Kierkegaard e Eça de Queirós.

¹ Leo Weinstein (1959: 36) afirma, a este respeito: «the other treatments of the subject during this century (...) are hardly worth mentioning».

2. Remitificação de Don Juan

O subtítulo da ópera *Don Giovanni* revela o reconhecimento do libretista Lorenzo Da Ponte por um género teatral já consagrado epocalmente e que procurava conjugar elementos da *opera seria* e da *opera buffa*, numa combinação da acção trágica (preferida por Mozart, que desejava que *Don Giovanni* capturasse a solenidade do mito) com a acção cómica (para que tende o libretista, no sentido de assegurar o êxito da ópera junto de um público habituado a um Don Juan menos sério).

Mozart recupera do *Dom Juan* de Molière diversos motivos: o uso de disfarces, os episódios de bailes de máscaras, raptos, abandonos e banquete funerário. Para além da comédia francesa, conhecia ainda a peça *Don Giovanni Tenorio, ossia Il dissoluto*, que o reformador do teatro italiano e grande admirador de Molière, Carlo Goldoni, fez representar pela primeira vez em Veneza, no carnaval de 1736², e a ópera *buffa* num acto *Don Giovanni Tenorio, ossia il convitato di pietra*, escrita em 1786 pelo libretista Giovanni Bertati, com música de Giuseppe Gazzaniga. Algumas passagens desta ópera (designadamente a que inclui o famoso motivo do catálogo) são igualmente recuperadas na ópera setecentista.

A imagem do herói barroco que desfruta da burla proporcionada pelo acaso dá lugar à do sedutor burlado nas várias tentativas de conquista. A recusa de arrependimento final (reflexo de um período histórico acentuadamente céptico), expressa na negação à exigência do *Commendatore* três vezes formulada – «Pentiti!» –, supõe uma predisposição para a aceitação do derradeiro desafio a Deus.

Em contra-corrente no século XVIII, Mozart recupera a dimensão sobrenatural do mito e, em sintonia com o estilo epocal romântico, simboliza em Don Juan o individualismo rebelde e idealista (que se insurge contra os preconceitos e convencionalismos da sociedade burguesa), e a reflexão sobre a sua condição existencial. Esta prenuncia sentimentos de *taedium vitae* e de frustração, que dominarão já as glosas no *fin-de-siècle*, e de que, trinta e seis anos após a estreia da ópera, tem consciência Goethe: «On the surface events go merrily, while in the depths gravity rules»³.

² Sobre a fortuna literária da peça de Carlo Goldoni, cf. o número monográfico da *Revue de Littérature Comparée* publicado em 1993.

³ *Apud* Frits Noske (1977: 80).

A perseguição do Amor Absoluto impõe-se como principal elemento de diferenciação entre *Don Giovanni* e as representações barrocas da figura mítica. O idealismo (traduzido na busca, não da volúpia física e efémera, mas de um amor ideal simbolizado na personagem de Anna, cuja importância nas versões inspiradas por *Don Giovanni*, por exemplo em Grabbe e Pushkin, será crucial) e a rebeldia (tanto contra as normas que determinam as relações entre os sexos, quanto contra toda a ordem social, a derivar para a incompreensão do sonhador sensual) serão características do herói romântico (aprofundadas por Hoffmann, Musset e Zorrilla no princípio da busca donjuanesca da plenitude amorosa)⁴.

Nas várias modificações mozartianas do mito, assume, portanto, destaque a capacidade amorosa. A multiplicação de conquistas é legitimada pelo imperativo de busca do objecto amoroso ideal. As transformações estão ainda intrinsecamente relacionadas com as leis do género operático, em particular com o sistema de árias que ele desenvolve. As diversas árias de *Don Giovanni* permitem ao leitor um conhecimento aprofundado da psicologia das personagens e dos seus sentimentos mais recônditos: o *perpetuum mobile* das rápidas árias de Don Giovanni, a cólera, o ressentimento, a amargura e o ciúme de Elvira (inspirados pelo abandono a que o amante a sujeita), a inocência pastoral de Zerlina (descendente da Tisbea de Tirso e da Mathurine de Molière) e a angústia de Anna (personagem intensamente amplificada pelas diversas árias nas quais exprime sentimentos contraditórios de ódio e de fascínio que a unem a Don Giovanni).

Filha e amante, Anna não é apenas o símbolo da união *Eros-Thanatos*⁵. É ainda a heroína que conduz a vingança das restantes mulheres seduzidas e a única personagem feminina inabalavelmente

⁴ Como Georges G. de Bévotte (1993: 410 e 427) justamente assinala: «le joyeux libertin, débordant de vie, ami des plaisirs, de la bonne chère, pouvait-il s'accommoder à ces pâles figures d'anémiques désespérés, de poitrinaires tristes et languissants? Pour s'adapter au Romantisme, le fougueux *Trompeur de Séville* devait subir la transformation la plus complète que les âges lui aient jamais imposée».

⁵ Esta função surge já em Tirso, uma vez que é a tentativa de sedução forçada da filha do Comendador que determina, primeiro, a morte deste em duelo com Don Juan, depois, a vingança do pai, que conduz à condenação eterna do protagonista, num clímax fantástico de implicações religiosas e morais. A função não esconde, porém, o facto de que Ana é apenas o instrumento invisível que precipita o destino de Don Juan. O dramaturgo espanhol do *Siglo de Oro* não se empenha em desenvolver o seu carácter (Ana tem uma única intervenção em toda a peça, na cena 13 do segundo acto), embora não se furete a mostrar que as suas virtudes são altamente questionáveis.

determinada a conseguir a condenação de Don Giovanni. Musicalmente, constitui a personificação perene (o *eterno feminino* goethiano, suposto no sentido intemporal da ária) de todos os elementos do mito, ainda que os restantes recitativos dramáticos, especialmente os femininos, traduzam emoções desconcertantes, uma vez que a ópera é estruturada pela resistência que três mulheres oferecem às investidas de Don Giovanni através da manifestação de sentimentos que lhes permitem deixar de ser marionetas ou meros adereços do catálogo.

A pausa do recitativo não só contraria a acumulação e rapidez de acções, como propicia a partilha do protagonismo de Don Giovanni com personagens cujos cantos lhes conferem existência própria⁶.

O acolhimento junto do público sofre também uma importante alteração: pela primeira vez, a figura mítica deixa de ser uma criatura odiosa, para se tornar fascinante, tanto para as personagens que vivem a sua tragédia, quanto para os espectadores, até então na expectativa de uma condenação catártica do desafiador da lei divina e da autoridade terrena.

3. Recepção europeia

3.1. Representações autobiográficas

O processo de remitificação de Don Juan, delineado em Mozart através da diluição da inconstância do sedutor e da preferência do permanente ao fugaz, é consolidado na leitura da ópera feita por E. T. A. Hoffmann. Em breve narrativa datada de 1814 e intitulada *Don Juan. Eine febalhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, o pensador germânico interpreta a vitalidade sensual de Don Juan como indefinida *Sehnsucht*⁷ romântica e demonstra que, mais importantes do que as acções, são as emoções e os sentimentos do herói; mais do que condenado, ele desperta simpatia no leitor e aparece confundido com o seu criador, tornando-se duplo (em Jouve – «notre amour est avec Don Juan» –, como em Byron –

⁶ Para uma análise mais aprofundada das alterações que o sistema de árias aporta ao mito de Don Juan, cf. Jean Rousset (1978: 152-3).

⁷ A palavra alemã significa «a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado» (Aguiar e Silva, 1986: 545).

«Our ancient friend Don Juan»⁸ – ou Théophile Gautier, para quem Don Juan representa «l'aspiration à l'idéal» que o leva a confessar, depois da assistência a uma representação da ópera mozartiana, que «On aime Don Giovanni»⁹) ou irmão (em Musset, que o designa como «cândido corruptor», ou Alexandr Pushkin, que constrói o seu auto-retrato a partir de Don Juan¹⁰).

O elemento autobiográfico de grande parte das recriações românticas do mito representa uma inovação: em contraste com a exigência colectiva que, em Tirso como em Molière, exclui a manifestação de sentimentos pessoais dos autores empíricos, o estilo epocal romântico empenha-se na salvação de Don Juan: ora pela intensificação da dimensão religiosa (que a partir de Tirso se fora diluindo), ora pela feminilização do mito (que até então havia reduzido a mulher a objecto num jogo exclusivamente masculino ou mera consumação do desejo do homem, como se comprova no motivo do catálogo em que ela não passa de troféu da caça erótica).

A Hoffmann (e a Kierkegaard) se deve também em larga medida o sucesso alcançado por *Don Giovanni*¹¹. Fervorosos admiradores

⁸ Sobre a dimensão autobiográfica do poema inglês, vide António Jorge Dias (1937: 28-65).

⁹ Para o poeta romântico francês, Don Juan é o Fausto do amor (que busca com titânica perseverança). Na sequência do relato hoffmanniano e comungando de posições de autores como Dumas, Pushkin e Zorrilla, Gautier não condena Don Juan, mas promete-lhe o paraíso, onde Deus saciará a sua alma como Adão expulso do Paraíso que recorda Eva antes do pecado original.

¹⁰ A natureza autobiográfica do poema *Kamennyi gost* é defendida por Henri Kucera (1956: 281-284) e por Roman Jakobson, considerando que o texto não foi publicado porque comportava uma dimensão excessivamente pessoal. A identificação de elementos autobiográficos é acentuada no comentário aos episódios em que Don Juan evoca Inés, supostamente a recordar a paixão do poeta russo por Natalia Gontcharova (cf. Jakobson, 1973: 170).

¹¹ Mas esta indesmentível constatação não deve fazer esquecer que a ópera fascinou escritores, pensadores e compositores musicais de outras latitudes geográficas, que brevemente consideramos.

As memórias da composição surgem depois de Casanova (que conheceu Lorenzo Da Ponte) ter assistido à sua primeira representação, em 29 de Outubro de 1789. Michel Tournier (2001: 22) partiria deste episódio para a sustentação de que a vitalidade e a euforia de Don Giovanni se devem ao facto de o sedutor veneziano ter participado na elaboração do libreto da ópera, muito embora saibamos que não existem registos dessa participação nas memórias (do sedutor e do libretista).

O que se sabe é que Casanova assistiu à primeira representação da ópera austríaca e que entre os milhares de manuscritos do célebre sedutor, encontrados no castelo de Dux após a sua morte, se contam duas variantes do Acto II, Cena 10, de *Don Giovanni*. Na primeira, Leporello é retratado não como o criado aterrorizado, mas como perso-

da ópera mozartiana, germânico e dinamarquês oferecem duas perspectivas complementares da personagem refigurada pelo compositor austríaco. O primeiro produz uma recensão do texto operático que influencia diversas reexplorações literárias oitocentistas do mito, enquanto o segundo sente o impulso de o tratar em ensaio, para posteriormente construir um tipo de sedutor com características similares às do protagonista de *Don Giovanni*.

nagem arrogante. Na segunda, Casanova, disfarçado de Leporello, atribui às mulheres a responsabilidade das proezas malélicas de Don Giovanni: «I deserve forgiveness. I myself am not guilty. The blame lies entirely with the female sex for bewitching his mind and enslaving his heart. Oh, seducing sex! Source of pain! Let a poor innocent person go in peace» (*apud* Lydia Flem, 1998: 175).

O fascínio pela ópera austríaca é também sentido por Flaubert, por Freud (cuja ópera favorita era justamente *Don Giovanni*), por George Bernard Shaw (que se apresenta como discípulo de Mozart e define *Don Giovanni* como “the greatest opera in the world”) e, sobretudo, por James Joyce.

O autor irlandês recorre a figuras da ópera mozartiana para caracterizar as principais personagens de *Ulysses*, num processo em que uma única figura romanesca pode desempenhar vários papéis operáticos: Masetto é representado por Leopold Bloom, enquanto a sua noiva Zerlina é Mary Bloom. Mas Bloom é também Don Giovanni, o *Commendatore* (muito embora não exerça a função vingadora que habitualmente àquele compete, limitando-se a aceitar resignadamente o envolvimento de Boylan e Molly) e até mesmo Zerlina.

Don Giovanni constitui também referência em diversos episódios de *Ulysses*. No total, as catorze citações da ópera ocupam nove dos dezoito episódios do romance. Nelas, Joyce denuncia uma preferência por algumas das mais famosas árias da ópera austríaca: no momento em que sabe que a mulher recebe uma carta do amante Hugh Boylan contendo o programa de um concerto onde ambos vão interpretar um episódio da ópera – «La ci darem la mano» –, Bloom interpreta o dueto como símbolo do adultério que Molly está prestes a praticar (cf. Joyce, 1986: 52); o mesmo Bloom imagina a sua mulher a murmurar «Voglio e non vorrei», que rectifica para «Vorrei e non», ao mesmo tempo que recorda com nostalgia a voz de Molly: «Looking at the tips of her hairs to see if they are split. *Mi trema un poco il*» (*idem*: 77). Presenças constantes no percurso de Bloom, alguns duetos de *Don Giovanni* são cantados por ele: ora aquele que corresponde ao episódio em que Don Giovanni é convidado para uma ceia – «La ci darem la mano, la la lala la la» (*idem*: 63) –, ora quando, assumindo o papel de sedutor, Bloom se encaminha para o posto de correios e recebe uma carta de Martha Clifford, uma mulher com a qual mantém correspondência clandestina, trauteando «Là ci darem la mano / La la lala la la» (*idem*: 221).

Para além destas referências, o romance apresenta Bloom como Don Juan fracassado, não só porque esse papel termina por ser assumido por Boylan, mas também porque o próprio Leopold tem consciência de que a sua natureza é um obstáculo ao exercício do papel egotista e calculista do verdadeiro Don Juan. Essa consciência pode inferir-se da reflexão que faz num momento em que se dispõe a escrever uma carta a Martha Clifford e é interrompido por um concerto de piano: «Minuet of *Don Giovanni* he's playing now. Court dresses of all descriptions in castle chambers dancing. Misery.

3.2. Hoffmann e a busca do Eterno Feminino

Na sequência do romantismo inicial de Novalis, Hoffmann constrói uma narrativa em que Don Juan é definido como viajante através dos sons, herói audaz que despreza a vulgaridade da vida, personagem romanticamente definida pela *hubris*, e esteta que não procura a gratificação sexual mas a imortalidade¹².

Peasants outside. Green starving faces eating dockleaves. Nice that is. Look: look, look, loook, look, look: you look at us» (*idem*: 427).

O fracasso donjuanesco de Bloom é também demonstrado pela inversão de papéis que transformam a mulher em verdadeiro Don Juan, relegando-o à função de tímida Zerlina. Ao contrário do lamento da camponesa na ópera de Mozart – «Mi trema un poco il cor» –, Molly canta «Ti trema», ilustrando o seu papel de «new womanly man» e o de Bloom enquanto Zerlina traída.

O insucesso de Bloom como candidato a Don Juan surge num outro momento do romance joyciano: quando expõe a um grupo de intelectuais de Dublin a sua teoria sobre Hamlet, seduzido e traído por uma mulher mais velha, Stephen produz uma reflexão que pressupõe o fracasso das façanhas amorosas de Leopold Bloom «He will never be a victor in his own eyes after nor play victoriously the game of laugh and lie down. Assumed dongiovannism will not save him» (*idem*: 328).

Molly, de resto, faz questão de revelar a sua infidelidade ao cantar um excerto da ópera mozartiana: «I know what Ill do Ill go about rather gay not too much singing a bit now and then mi fa pieta Masetto then Ill start dressing myself to go out presto non son piu forte» (*idem*: 79).

O motivo do castigo divino é na obra irlandesa partilhado entre Bloom e Stephen Dedalus. No episódio de *Circé*, Bloom é insultado por mulheres que se dizem brutalizadas por ele (como em tantas versões do mito Don Juan é perseguido por um coro feminino que reclama vingança). A punição dos crimes de Bloom cabe à estátua de Sir Frederick Falkiner, magistrado de Berlim, que o condena à morte. No final do mesmo episódio, Stephen vê aparecer o fantasma da mãe que, como o *Commendatore* da ópera mozartiana, o incita ao arrependimento. Como Don Juan, Stephen recusa a súplica do espectro maternal. A cena conclui com um espectáculo de fogo e abalo de terra, cujo propósito é a visualização do castigo de Stephen.

No campo musical, não poderá deixar de assinalar-se a influência da ópera de Mozart em dois compositores do século XIX: Chopin publicou um conjunto de variações de Opus 2 com dois títulos devedores da ópera austríaca: «La ci darem la mano» e «Variations sur le thème de Mozart» (1827); Franz Liszt compõe em 1841 a peça para piano *Les Réminiscences de Don Juan* que recupera as duas mais famosas árias da ópera: a já referida e a «ária do champanhe» ou «Fin ch'han dal vino».

¹² Georges G. de Bévoite (1993: 410 e 427) considera que a perseguição deste novo ideal é o principal elemento de separação entre o Don Juan romântico e o seu antepassado barroco (numa observação que antecipa, por exemplo, a interpretação contemporânea do mito em Gonzalo Torrente Ballester): «Le libertin grossier devient ainsi un amant mystique, épris d'une idée, d'un fantôme. (...) Il portera en lui-même son enfer et les supplices de ses désillusions lui seront tourment plus cruel que la morsure des flammes, dans lesquelles la statue de pierre le précipitait jadis».

Grande admirador de Mozart (acrescentando aos seus nomes próprios o primeiro do compositor austríaco¹³), Hoffmann foi um dos muitos românticos fascinados pela natureza satânica de Don Juan. A sua recensão da ópera mozartiana (que qualificou como *Oper aller Opern*¹⁴) é também uma reflexão pessoal e uma interpretação poética sobre a natureza da figura mítica, que o pensador germânico situa, como Mozart, numa dimensão sublime.

O princípio de que Don Juan encarna o anelo romântico de Infinito determina, na interpretação de Hoffmann, a sua *faustização*. Como o percurso do mito virá a mostrar, a tendência para interpretar Don Juan como «segundo Fausto»¹⁵ observa-se com especial incidência na literatura germânica¹⁶.

Aceite por uns (em rigor, por quase todas as versões românticas do mito, particularmente em França, onde o conto teve um impacto imediato após a publicação na *Revue de Paris* em 1829) e severamente criticada por outros (grande parte dos biógrafos de Mozart e dos musicólogos do século XX, que imputam a Hoffmann toda a responsabilidade pela incompreensão oitocentista perante *Don Giovanni*), a configuração hoffmanniana de Don Juan abre dois novos caminhos ao

¹³ Para um conhecimento mais aprofundado da influência de Mozart na biografia de Hoffmann, cf. André Coëury (1965: 64-74).

¹⁴ Identicamente, Søren Kierkegaard (1970: 101) sustenta ainda que «vouloir donner un *Don Juan* après Mozart, c'est prétendre écrire une *Ilias post Homerum*, et avec plus de vérité que dans le cas d'Homère».

¹⁵ Numa perspectiva que se afasta da de Grabbe, diversos escritores do século XIX insistem na definição de Don Juan como «segundo Fausto». Destacam-se Théophile Gautier, com *La Comédie de la Mort* (1838), Alexei Tolstói, em *Don Juan* (1860) e Nikolaus Lenau, com *Faust* (1936) e *Don Juan* (1944) – numa confluência que transforma Fausto em personagem donjuanesca no primeiro texto, pela sobreposição do desejo erótico à busca do conhecimento, enquanto o segundo retoma a recriação hoffmanniana e define Don Juan como pesquisador de um ideal amoroso, de que as mulheres seduzidas são apenas uma cópia deformada.

A literatura europeia do século XX retoma a identificação entre as duas figuras míticas, em textos como *Mon Faust*, de Paul Valéry, «Poèmes dans un goût qui n'est pas le mien», de Max Jacob, e *Faust et Don Juan*, de Albert Lepage.

¹⁶ Mas é também nessa literatura que se verifica tendência contrária, considerando, por exemplo, a análise de Harold Bloom ao *Fausto* de Goethe. Depois de assinalar as afinidades entre as duas «lendas» – procura do conhecimento oculto, tanto esotérico, como sexual; vivência de sucessivas desilusões eróticas; progressão através do desejo e do excesso até à condenação –, conclui que o protagonista da Parte I de *Fausto* é «um Don Juan tristemente inadequado, cuja perversa ligação amorosa com a inocente Margarida leva directamente à destruição terrena desta e à sua muito pouco convincente salvação terrestre» (Bloom, 1997: 202).

sentido do mito: em termos de definição do herói, a presença do «homem fatal» que, acumulando conquistas, traduz a vocação romântica de Absoluto; em termos de percurso do mito, a sua propagação a outros modos literários para além do dramático, com destaque para a narrativa poética e a meditação filosófica.

A opção hoffmanniana pelo relato em detrimento do drama comporta dois importantes efeitos no ulterior tratamento do mito: por um lado, a transferência do narrador invisível do espectáculo teatral para uma única voz que controla todas as personagens (por consequência, ao destinatário múltiplo da mensagem teatral substitui-se um narratário simples, o leitor, com o qual o narrador estabelece uma comunicação directa); por outro lado, a reconfiguração da figura mítica, pela primeira vez em busca incansável da Mulher Ideal. Esta procura legitima o salto de mulher em mulher e a manifestação de rebeldia contra autoridades (social e divina).

Substituindo a natureza pragmática de Elvira e a passividade das suas antecessoras, o narrador autodiegético elege Anna, mulher de natureza misteriosa, que ama Don Juan e a ele está destinada pelo «milagre» do amor. Anna identifica-se com a Gretchen goethiana, cujo amor por Fausto (*cupiditas*), associado ao amor de Deus (*caritas*), permite a salvação do herói. Ela é a encarnação do Eterno Feminino que poderia ter satisfeito o ideal amoroso de Don Juan e concluído a sua «queste» (na qual representaria o frágil Santo Graal¹⁷), caso fosse encontrada antes deste atingir o desespero: «Wie, wenn Donna Anna von Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verderb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen» (Hoffmann, 1977: 95).

Anna é assim investida do poder redentor da heroína romântica. Com Hoffmann (como, embora em grau inferior, com Mozart), Don Juan é colocado na presença de uma única mulher predestinada a regenerá-lo. Anna e a nova relação que ela estabelece com Don Juan (já não com o morto, como acontecera nas versões do Barroco) são os elementos que se constituem como eixo central do mito. O motivo

¹⁷ Para Leo Weinstein (1959: 82), os autores românticos recuperam o motivo medieval da *quête* e nela manifestam a sua repulsa pelo ideal clássico do *honnête homme*. Um dos primeiros utilizadores deste motivo foi Novalis, cuja imagem da «flor azul», em *Heinrich von Ofterdingen*, se tornou um símbolo da busca romântica do Absoluto e da beleza pura (revelação do divino).

do convidado de pedra (e, anexo a ele, o do castigo de Don Juan) é naturalmente relegado para um plano secundário, aumentando, por contraste, a relevância do papel desempenhado pela mulher.

Pela primeira vez na história do mito, a revolta de Don Juan contra o mundo e contra Deus não é motivada pela liberdade conquistadora, mas pela desesperada angústia do desejo, que Aquele lhe deu e a sociedade se demonstra incapaz de satisfazer. Deus surge como monstro maligno e a humanidade como amálgama de criaturas sujeitas à Sua vontade arbitrária. Como o protagonista byroniano, Don Juan sofre da *Weltschmerz* que o enfrenta ao tédio dos valores medianos (ou burgueses):

«ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig, und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! (...) Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die Wunder also, zerreißt, zu stillen hoffte, und daß der Teufen hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemut kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische, Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren-Rapport setz» (*idem*: 93).

Como se vê, a transferência de responsabilidades é um processo iniciado em Hoffmann e que tanto o Romantismo quanto o século XX exaustivamente retomam. Em lugar de uma entidade vaga como a sociedade (veja-se, na literatura portuguesa, o exemplo de *A Morte de D. João* de Guerra Junqueiro), apontam-se responsáveis directos pelos actos de Don Juan: a influência feminina (em Max Frisch e Christian Dietrich Grabbe) ou factores hereditários (por exemplo, na peça *Juan de Marañá* dos irmãos Machado¹⁸).

Porque se rebela contra Deus (que mantém uma jamais alcançada promessa de amor e de beleza) e contra a sociedade (que se Lhe submete), o Don Juan romântico adquire qualidades satânicas.

Muito embora a associação de Don Juan à figura demoníaca não constitua novidade (e não signifique em Hoffmann que o herói mítico se torne seu aliado), a originalidade consiste em atribuir a essa asso-

¹⁸ Don Gonzalo tenta demonstrar que as actividades do seu sobrinho Don Juan não derivam de características ou interesses pessoais, mas de uma herança genética: «Juan es de mi casta, mi / sobrino por excelencia. / Su padre, mi primo, tuvo / un harén en la bodega / de su casa, y le decían: / Don Enrique, *in vino, veritas*» (Machado, 1991: 200).

ciação uma conotação positiva, que reflecte a dimensão «fatal» do herói romântico. Como dirá Camus (1951: 67), «La fatalité exclut les jugements de valeur».

A figura do libertino é ofuscada pela do sedutor fatal ou amante irresistível em busca de um ideal metafísico representado sob a forma feminina:

«Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen gluabend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte» (Hoffmann, 1977: 93).

A personalidade de Don Juan resulta engrandecida, em contraste com a dos seus antagonistas, remetidos para um plano secundário (Ottavio é o medíocre noivo que Anna julgou amar um dia, e Leporello, um velho bobo que serve de cúmplice do protagonista) ou simplesmente esquecidos (o pai da heroína constitui uma mera alusão ao motivo do assassinio praticado pelo protagonista).

Graças à curta narrativa de Hoffmann, a uniformidade mantida no mito durante dois séculos desaparece: a burla dá lugar a uma filosofia do amor; as mulheres que procuram a vingança são substituídas pela mulher ideal; a sensualidade e a vitalidade não escondem os primeiros sinais de fadiga e frustração de Don Juan.

3.3. Kierkegaard: perfis do sedutor

A figura de Don Juan está obsessivamente presente na obra e na vida de Søren Kierkegaard, recorrentemente definido como sedutor insatisfeito¹⁹.

No ensaio sobre *Don Giovanni*, «Os estádios eróticos imediatos ou o erotismo musical», o pensador dinamarquês sustenta que, supe-

¹⁹ Pierre Brunel (1999: 530 e 532) descreve a existência de libertino que Kierkegaard viveu quando iniciou a sua relação com Regine Olsen (1836-37), uma mulher que acabou por abandonar para a ilibar do sofrimento que o torturava, e os poderes de sedução e de encantamento pessoal do dinamarquês, notados por todos os que o conheceram.

rando tanto as artes plásticas quanto a linguagem prosaica e poética na capacidade de expressão da imediatez erótica, a música é o meio perfeito para a expressão da ideia de Don Juan²⁰. Enquanto linguagem pré-conceptual e a mais sensual de todas as artes, a música é o objecto absoluto da genialidade erótica e a sua combinação com a sensualidade estabelece o princípio do «demoníaco».

Lamenta por isso que Don Juan (cuja «genialidade sensual» se adequa perfeitamente à música mozartiana) seja em Molière obrigado a falar, a reflectir e a calcular. A sedução de jovens camponesas com promessas de matrimónio denuncia uma natureza torpe que não corresponde à sua reputação de «grand seigneur». Contrariando uma convicção expressa pelo Sganarelle de Molière, Kierkegaard afirma:

«Le héros de la pièce, Don Juan, n'est rien moins qu'un héros; il est un mauvais sujet qui, sans doute pour avoir été refusé à ses examens, a choisi une autre carrière. (...) Si le Don Juan de Molière est un vrai chevalier, le poète sait excellemment nous le faire oublier et il s'efforce de nous montrer un soudard, un vulgaire débauché qui n'a pas peur de se battre à coups de poing» (Kierkegaard, 1970: 106).

Mostra-se ainda um esteta «épris de Mozart comme une jeune fille» (*idem*: 48) e um ardente apaixonado pela força impetuosa da Natureza encarnada em *Don Giovanni*, que terá ouvido pela primeira vez em 1835.

Os estádios eróticos imediatos a que o título do ensaio se refere são definidos como três estádios do desejo representados por outras tantas personagens mozartianas: ao primeiro pertence Cherubino, o pajem de *Le Nozze de Figaro*, ao segundo, Papageno de *A Flauta Mágica*, ao terceiro, Don Giovanni da ópera homónima. No primeiro estádio, o desejo encontra-se presente de forma latente; no segundo, o desejo conduz à procura do objecto; o terceiro estádio, combinando os dois anteriores, mostra que Don Giovanni actualiza o desejo²¹: pela sensualidade feminina, mas também pela festa e pelo vinho (expresso igualmente por Casanova nas *Memórias*). Don Giovanni não é um homem apaixonado, mas a própria paixão ou «eros» no sentido de «desejo» («Begehren» ou «Begierde»).

²⁰ Cf. Søren Kierkegaard (1970: 45-128).

²¹ «Si l'on se rappelle qu'elle [la libido] est donnée aux trois stades, on peut dire qu'au premier elle *rêve*, qu'au second elle *cherche*, qu'au troisième elle *exerce son attirance*. La libido qui cherche, en effet, ne s'exerce pas encore; elle est simplement en quête de ce qu'elle peut attirer» (Kierkegaard, 1970: 78).

Don Juan é, para Kierkegaard, o amor sensual (que apenas se manifesta em breves lapsos temporais) e não o amor físico (que se exprime na continuidade temporal). Trata-se, portanto, de uma categoria e não de um homem cuja caracterização possa ser reduzida a um conjunto finito de circunstâncias e situações:

«Don Juan est une image qui s'offre sans cesse à la vue, mais sans jamais prendre forme ni consistance; c'est un individu en création constante, mais jamais achevée et de l'histoire duquel on ne perçoit rien d'autre que ce qu'en donne le bruit des flots. (...) quand je conçois Don Juan dans le domaine de la musique, je n'ai plus un homme précis, mais une force de la nature, le démoniaque, qui se lasse ou cesse aussi peu de séduire que le vent de souffler, la mer de se bercer, ou la cascade de se précipiter de la cime» (*idem*: 89-90).

«Don Juan est une donnée intérieure. (...) Je trouve en Don Juan une vie ainsi agitée à la façon des éléments et d'une puissance démoniaque irrésistible. Telle est l'idéalité de Don Juan et je peux la goûter sans arrière-pensée, parce que la musique ne me le présente pas comme personne ou individu, mais comme puissance» (*idem*: 102-3).

De entre as formas musicais mais apropriadas para exprimir a «ideia» de Don Juan, Kierkegaard destaca a ópera austríaca («Je dois à Mozart seul ce que j'en dirai»; «Pour les stades de l'éros immédiat, je dois tout ce que je peux en dire uniquement à Mozart à qui d'ailleurs je dois tout» – *idem*: 59 e 71). Só na ópera Don Juan se torna verdadeira energia sensual. Em *Don Giovanni*, conteúdo e forma alcançam uma integração tão perfeita que convertem Mozart no artista clássico por excelência e a sua ópera numa obra musical irrepetível (tornando o libreto secundário, porque verbaliza algo não verbalizável):

«*Don Juan* est et reste unique en son genre, au même sens que les œuvres classiques de la sculpture grecque. (...) la musique n'y intervient pas comme un accompagnement, mais révèle sa propre essence la plus intime en révélant l'idée. C'est pourquoi, grâce à son *Don Juan*, Mozart est le premier parmi ces immortels» (*idem*: 56-7).

Em verdadeiro rigor, o sedutor não é Don Juan, mas a música. Kierkegaard considera que Don Juan conquista de modo demasiado imediato e irrefletido para que possa ser considerado um sedutor (que define como aquele que ocupa algum tempo a planear, calcular e persuadir através da palavra):

«Je l'appellerais plutôt un trompeur; terme qui, du moins, implique toujours un peu plus d'ambiguïté. Pour être séducteur, il faut toujours

un certain degré de conscience réfléchie; est-il donné, il est alors licite de parler de machinations, de ruses, d'attaques bien combinées. Cette conscience fait défaut à Don Juan. (...) Pour être un séducteur, il lui manque le temps préliminaire où l'on établit un plan, et le temps consécutif où l'on prend conscience de son acte. Un séducteur doit donc posséder une puissance que n'a pas Don Juan, si bien doté soit-il d'ailleurs: la puissance de la parole» (*idem*: 95).

Um outro perfil donjuanesco presente na obra do dinamarquês é Johannes, o presumível autor do *Diário de um Sedutor*²², texto que encerra a primeira parte de *A Alternativa* e que surge epigrafado por um excerto de *Don Giovanni* onde se lê: «Sua passion' predominante / è la giovin principiante». Personagem comum ao *Diário* e a *In vino veritas*, Johannes surge no segundo texto como defensor isolado da mulher que considera mais perfeita do que o homem e a autêntica sedutora (porque os deuses a criaram ora para dele se proteger, ora para o entreter nas múltiplas ocupações da vida²³).

O *Diário de um Sedutor* traça as etapas de um prazer mediatizado pela consciência, logo, oposto ao prazer imediato de Don Juan.

A forma diarística adapta-se mais justamente, segundo a introdução de A²⁴, à descrição de um tipo de homem, o sedutor, que pertence à esfera estética. Johannes é o sedutor metódico e cerebral que relata em diário a história da sua sedução. O *modus faciendi* do sedutor reflexivo, ou seja, alheado de instintos libidinais e mais preocupado, enquanto intelectual, em escarpelizar emoções, constitui a intenção primeira do texto:

«j'avoue que le titre était choisi avec beaucoup de goût et d'intelligence et justifiait la maîtrise avec laquelle, en son objectivité d'esthéticien,

²² Antecipando os nexos autobiográficos apontados por Brunel, Jean Brun (1976: xxvi) considera que o sedutor Johannes se assemelha intimamente ao próprio Kierkegaard, tal como a aventura daquele com Cordelia reproduz a experiência amorosa do seu criador com Regine.

Comentando as impressões de Kierkegaard sobre a ópera austríaca, Eduardo Lourenço (1986: 13) advoga que «O D. João de Mozart – incarnação insuperável do homem como homem do instante vivido como eterno – servirá a Kierkegaard para evocar, por contraste, o vazio essencial dos seus amores sem amor, o trágico do seu objecto sem outro objecto que o fantasmal que é para o misógino Kierkegaard – como o será para Pessoa – a mulher».

²³ Cf. Søren Kierkegaard (1978: 71-3).

²⁴ Convém distinguir dois autores textuais: A, autor da introdução (que afirma ter descoberto por acaso o *Diário* pelo qual não se responsabiliza), e Johannes, presumível autor do *Diário*.

il jugeait la situation et sa propre personne: ce titre, en effet, justifie pleinement le contenu. Cet homme s'est proposé et s'est efforcé de réaliser en sa vie l'existence poétique» (*idem*: 286).

Em matéria de sedução, o *modus operandi* de Johannes difere substancialmente do do Don Juan barroco. O sedutor kierkegaardiano analisa as suas emoções, põe em prática um analítico conceito de auto-domínio e estuda as reacções das mulheres que pretende seduzir:

«avec de l'habileté, le dieu de l'amour, aveugle, est facile à duper. En matière d'impressions sentimentales, l'art est d'être aussi réceptif que possible, de savoir laquelle on produit, laquelle on reçoit de chaque jeune fille. On peut même ainsi être amoureux de beaucoup à la fois car on l'est différemment pour chacune. Il est trop peu d'en aimer une seule, et superficiel de les aimer toutes; mais se connaître et en aimer le plus grand nombre possible, garder disponibles en son âme toutes les puissances de l'amour, en donnant à chacune son aliment propre tout en gardant la conscience de l'ensemble: voilà qui est jouir, voilà qui est vivre» (*idem*: 338).

Método e rigor serão perseguidos com especial cuidado na sedução de Cordelia. Como esteta e poeta, Johannes deleita-se com o planeamento cuidado da conquista²⁵; como sedutor, sabe-se capaz de fascinar qualquer mulher, mas dispõe-se a abandoná-la quando sente a proximidade da entrega:

«Il était bien trop intellectuel pour être un vulgaire séducteur. (...) Ses dons d'esprit lui permettaient de tenter une jeune fille et de l'attirer à lui, sans aucun souci de la posséder vraiment. Il savait, j'imagine, l'amener à ce point où il était sûr qu'elle sacrifierait tout. Alors il brisait, sans avoir fait la moindre avance, sans avoir prononcé un mot d'amour et moins encore fait une déclaration ou donné une promesse» (*idem*: 288; itálicos nossos).

A capacidade de sedução de Johannes não encontra correspondência no desejo cumulativo da conquista erótica (rasurando desse modo o imediatismo donjuanesco).

²⁵ Um planeamento que, segundo Robert Meister (1963: 13), aproxima o sedutor kierkegaardiano de Maquiavel e de Newton: «The Seducer brings to love the same icy passion, the same show of detachment, the same devotion to methods and techniques that Machiavelli had brought to the scientific study of politics – or Newton to the scientific understanding of the universe».

Assim, quando observado à luz da ópera mozartiana, o imaginário do sedutor kierkegaardiano denuncia um contraste significativo. Enquanto Don Giovanni acumula conquistas femininas proclamadas em catálogo por Leporello, Johannes assume o propósito de seduzir uma única mulher. Não surpreende, por isso, que ele comece por descrever o mistério magnético contido nos olhos de Cordelia Wahl e a profunda emoção que esta mulher lhe provoca: «Ses grands yeux rayonnaient; ils avaient un éclat sombre qui en laissait deviner l'impénétrable profondeur; mais son regard avait la pureté de l'innocence; il reflétait une douceur tranquille qui se muait en espièglerie quand elle souriait» (*idem*: 313).

Significativamente, Johannes mostra-se incapaz, anos mais tarde, de recordar Cordelia com traços precisos. Tal esquecimento é, porventura, explicável segundo a concepção kierkegardiana da mulher, tal como ela é formulada em *In vino veritas*:

«La condition naturelle de la femme est si singulière, elle est faite d'éléments si complexes que nul prédicat ne peut l'exprimer, et qu'à les accumuler, on les voit se contredire d'une manière telle que seule une femme peut s'en accommoder (...) un instant la femme est tout, et l'instant suivant, rien, sans qu'on sache jamais quelle signification elle revêt proprement» (*idem*, 1978: 53).

Verifica-se, portanto, que o sedutor se fixa na figura ideal e inacessível de Cordelia, como se depreende ainda tanto pela escolha do seu nome que, convocando a dramaturgia shakespeariana, reenvia para a figura de uma mulher irreal²⁶, quanto pelas descrições que metafORIZAM o Eterno Feminino romântico:

«Sa tête de madone reflète l'innocence et la pureté; elle la penche comme la Vierge, mais sans s'absorber dans une exclusive contemplation. (...)

Je l'ai vue, mais comme une apparition céleste, tant son image s'est toute évanouie. (...)

²⁶ «Cordelia! Le nom est magnifique, vraiment; ainsi s'appelaient la troisième fille du roi Lear, cette vierge remarquable qui n'avait pas le cœur sur les lèvres, mais dont les lèvres restèrent muettes quand son cœur se fut élargi. De même aussi ma Cordélia. Elle lui ressemble, j'en suis sûr» (Kierkegaard, 1970: 316).

Elle était *une énigme* tenant mystérieusement la clé de son propre mystère; elle était un secret» (*idem*, 1970: 297, 304 e 310; itálicos nossos)²⁷.

Johannes é um esteta do erotismo: confessa amar Cordélia sincera e fielmente, «au sens esthétique» (*idem*: 359), e sentir um desejo que nenhuma existência limitada pode saciar:

«Qu'est-ce que languir? Nos poètes font rimer *Laengsel* et *Faengsel* [languer et prison]. Quelle absurdité! Comme si le prisonnier pouvait seul languir, comme si l'on ne pouvait languir en pleine liberté! Si j'étais libre, comme je languirais! Mais je suis libre, libre comme l'oiseau: pourtant, comme je languis! Je languis quand je viens à toi, et quand je te laisse; et même à tes côtés, je me languis de toi. Peut-on donc languir après ce que l'on possède? Oui, si l'on pense que l'on risque de ne plus le posséder dans un moment. Ma langueur est faite d'une continuelle impatience» (*idem*: 367-8).

Embora Cordelia considere que Johannes não se entregou totalmente ao amor, o sedutor argumenta até ao final do *Diário* a sua interminável busca de uma relação absoluta. Esta revela-se de concretização impossível na dimensão prosaica, rotineira e temporalmente finita, que rasura o amor e impõe a indiferença (concretizada por Johannes na execução de um plano que supõe que Cordelia rompa um anterior compromisso, se envolva com o sedutor e seja finalmente abandonada – «Quand des années d'accoutumance ont rendu ce geste indifférent, le baiser perd toute signification. C'est le cas à la maison, quand les époux, à défaut de serviette, s'essuient l'un l'autre la bouche à la fin du repas» – *idem*: 387).

Nas reflexões contidas em *A Alternativa*, como nas produzidas sobre e por Johannes, conclui-se que, para Kierkegaard, Don Juan é desejo absoluto, um desejo que não se fixa nas mulheres, mas é primordialmente o *princípio do desejo*. Don Juan é um ser ideal, não

²⁷ Considere-se uma outra reflexão de Johannes, revelando, de novo, que a mulher é apenas uma idealização:

«J'aime dans ma pensée, et mon cœur y trouve sa joie, me représenter la femme comme un soleil d'où émane une infinie diversité de rayons comme en une sorte de Babel où chacune a sa modeste part de toute la splendeur féminine. (...) Jamais je ne me lasse de parcourir des yeux ces aspects innombrables, ces émanations si diverses de la féminine beauté. (...) chacune a son charme distinct de celui des autres. Quand j'ai regardé et regardé encore, contemplé et de nouveau contemplé ce monde de diversités, quand j'ai souri, soupiré, flatté, menacé, désiré, séduit, ri, pleuré, espéré, craint, gagné, perdu, alors je ferme l'éventail; les parcelles dispersées se rejoignent et les parties forment un tout» (Kierkegaard, 1970: 397-8).

individualizado, que seduz apenas pela presença e pela força do seu desejo. Em cada mulher deseja «toute la féminité, et c'est en cela que réside la vertu d'idéalisation sensuelle qui lui permet à la fois d'embellir et de vaincre sa proie» (*idem*: 96).

O fracasso trágico de Don Juan, que o condena a uma busca incessante, não o impede de procurar incansavelmente a paixão imediata ou, em termos kierkegaardianos, a genialidade sensual como sedução.

3.4. Eça de Queirós: exaltação do donjuanismo romântico

3.4.1. Sob o signo de Hoffmann e de Musset

Na ficção de Eça de Queirós, observam-se tendências contrastantes, que desmitificam e remitificam Don Juan, na medida em que a representação caricatural do arquétipo (em personagens como Basílio de Brito e Vítor da Silva) coexiste com uma sublimação finissecular do mesmo (no poeta satânico baudelairiano Fradique Mendes, no Don Juan mozartiano Carlos da Maia e no ensaio que glorifica o texto operático de Mozart e Lorenzo Da Ponte).

Assim, a refiguração queirosiana do mito de Don Juan oferece um significativo contraste com a tendência globalmente desmitificadora verificada nos períodos realista e naturalista. Neste sentido, deve considerar-se que o tratamento de Don Juan oscila entre a caricatura e a idealização, ainda romântica, cuja análise fazemos tomando em consideração duas narrativas.

A sublimação romântica de Don Juan é representada por um texto incluído na *Sinfonia de Abertura*²⁸ (onde assumem relevo Hoffmann e Musset, tornando-se Eça porta-voz (como o poeta francês o tinha sido) da glorificação da figura mítica realizada pelo germânico) e pela apresentação do percurso amoroso de Carlos, no romance de 1888.

Como vimos, *Don Giovanni* constitui um pólo crucial do imaginário romântico. Depois da estreia em Praga, em 1787, a ópera conhece uma longa carreira nos teatros europeus: chega a Paris, em versão francesa, em 1805, e em versão italiana, em 1811. Na capital inglesa é representada pela primeira vez em 1817, no Her Majesty's Theatre

²⁸ Composto por folhetins publicados, na sua grande maioria, na *Gazeta de Portugal*, entre 1866 e 1867. Em publicação póstuma, datada de 1929, é incluído nas *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*.

(no original italiano). Em Itália, Alemanha e Áustria, é uma presença constante nos palcos, tanto na versão italiana, quanto em traduções alemãs.

Todavia, em 1866, Eça de Queirós não tinha feito qualquer viagem a Paris, Londres ou Viena. Por outro lado, em Lisboa, onde *Don Giovanni* se estreia, por iniciativa do conde de Farrobo, no Teatro de São Carlos (6 de Janeiro de 1839), a ópera escrita por Lorenzo da Ponte conheceu apenas quatro ou cinco representações pouco concorridas²⁹. Voltaria a subir à cena no mesmo Teatro, em 1872, 1875, 1880 e 1902, regressando apenas em 1949³⁰.

Estas observações validam o princípio de que, aquando da redacção da *Sinfonia de Abertura*, Eça não conhece a ópera mozartiana.

²⁹ Cf. Mário Vieira de Carvalho (1999: 15). Em obra publicada em 1993, o mesmo investigador assinala as tentativas do conde de Farrobo para a renovação da *praxis* do Teatro de São Carlos. Essas tentativas (interpretadas no quadro da reforma cultural do setembrismo) manifestam-se em dois planos: o alargamento do repertório e os esforços no sentido do rigor das encenações. O primeiro plano torna-se claro na tarefa para impor o *Don Giovanni* de Mozart, cuja encenação é antecipada pela preocupação de instruir os leitores e potenciais espectadores acerca do significado da obra, preparando-os assim para a estreia. No texto publicado no *Diário do Governo*, em 5 de Janeiro de 1839, observa-se:

«Só em Lisboa permaneciam desconhecidas a arte de Mozart e em especial a 'composição admirável' do *Don Giovanni*, com a qual já se encontravam familiarizados todos os teatros de Londres, Paris, Itália e Alemanha.

As diferentes Empresas, que têm regido o Theatro de S. Carlos, como siimples especulação mercantil, sem amor da arte, sem ponder nacional, recream sempre que o gôsto do Publico não estivesse ainda tão depurado, que soubesse apreciar um musica diferente da que está acostumado a ouvir [...].

[A] Empresa actual, fazendo mais seguro conceito do aperfeiçoamento do gôsto, e da intelligencia da musica entre nós, não tem receado affrontar sacrificios para nos fazer ouvir composições das diferentes escholas» (*apud* Carvalho, 1993: 109-10).

³⁰ No início dos anos 40, já depois de Farrobo ter deixado a direcção do Teatro de São Carlos, houve outras tentativas para encenar *Don Giovanni*. Embora fracassadas, elas interessam pelo facto de os textos que anunciam a ópera apelarem ao espectador para que concentrasse a sua atenção, não no criminoso, mas na música. Também no *Diário do Governo* de 5 de Janeiro de 1839, caracteriza-se do seguinte modo o protagonista da ópera austríaca: «É um libertino, um assassino, um vil seductor de donzellas, um blasfemo incorrigível, castigado a final com o inferno á vista do Espectador; é a mesma mistura de libertinagem, e de Religião, que já vimos em Roberto; é um mesclado do burlesco, e do terrível, que nos nossos tempos não seria bem aceito, a não ser como um simples pretexto de ouvir musica de Mozart» (*apud* Carvalho, 1993: 110-11).

Este anúncio é um documento valioso, no que respeita à recepção portuguesa da ópera de Mozart. Uma recepção contaminada por juízos de valor depreciativos sobre a definição do carácter de *Don Giovanni* apresentado aos espectadores portugueses.

O mesmo não pode dizer-se do libreto (uma vez que no final do texto se lê: «quem escreve o libreto de D. Juan é Lorenzo de Ponte, um meigo doido de Veneza, jogador, duelista, neto de Lovelace, com largos horizontes e largas cantigas e o peito cheio da religião da carta e do sol» – Queirós, 1999: 72) e da figura de Mozart, profundamente admirada pelo escritor português: nas *Prosas Bárbaras*, pela confissão de que «O nosso grande compositor era Beethoven; e todavia eu, desgraçado de mim! adorava Mozart, em segredo»; n’*O Crime do Padre Amaro*, pela referência à execução, em casa do Conde de Ribamar, da «frase do *Rigoletto* parecida com o minuete do *D. João* de Mozart» que Teresa toca ao piano; n’*A Capital!*, através de uma confiança relativa às origens de Artur Corvelo: «Às vezes os seus ideais eram tão indefinidos que lhe parecia que só árias e melodias os poderiam exprimir; pensava então em estudar música e nenhum génio humano lhe parecia superior a Mozart ou a Beethoven, que nunca ouvira» (*idem*, 2001: 24).

Na *Sinfonia de Abertura*, a grandiosa concepção de Don Juan (identificando-o com os românticos Manfred, Lara, Werther, Antony e Rolla, também objectos de profunda admiração no Artur Corvelo d’*A Capital!*) não surpreende, considerando que a referência de Eça é a leitura feita por Musset ao relato hoffmanniano.

O escritor português define a música como arte espiritualizada e criação típica da época romântica. Como a alma romântica é uma alma sofredora, assim a música é expressão de sentimento. *Don Giovanni* ilustra, na perspectiva queirosiana, essa relação. Fausto, Manfred, Lara, Werther, Rolla e D. Juan são os representantes máximos do Romantismo, porque nessas figuras se resumem «todos os sofrimentos, todas as desesperanças, as melancolias, as incertezas, as penumbras, as aspirações, os lirismos desta época pálida e doentia» (*idem*, 1999: 69).

Destacando o pessimismo, a melancolia e o desespero (gerados pela impossibilidade de realizar a aspiração de Absoluto), Eça anuncia, portanto, a possibilidade de exaltação do donjuanismo romântico.

Como se observou, na história do mito de Don Juan, a comparação das personagens operática (mozartiana) e cómica (molièresca) é inaugurada por Hoffmann e retomada por Musset em *Namouna*³¹.

³¹ No poema lírico de 1833, Alfred de Musset opõe o epicurismo superficial do protagonista de *Le Festin de Pierre* à criatura sublime que procura o Absoluto:

«Quant au roué Français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l’homme de pierre,
Ne demandant partout qu’à trouver le vin bon,

Germânico e francês definem a figura mítica como personagem fatal, sombria e torturada pela busca de um ideal impossível.

Em sintonia com o poeta francês, Eça começa por opor a refiguração do Don Juan romântico à que constrói Molière. As notas do escritor português denunciam notável fidelidade ao espírito do Dom Juan da comédia francesa: «aceita os nervos como uma religião e a devoção como uma ironia. Tem paixões e arrebatamentos. (...) Derrama-se em astúcias e respeitos para burlar o sr. Dimanche (...). Convida o comendador de pedra por descrença, e quando se ouvem os passos sinistros na escadaria e a estátua lhe estende a mão, morre em convulsões de medo» (*idem*: 72-3).

Por sua vez, a exaltação do texto operático é realizada mediante a diferenciação entre a representação barroca de Don Juan (em Molière) e a sua reconfiguração romântica no «divino Mozart» (destacando-se a coincidência adjectival que ecoa a emoção de Hoffmann).

Sinfonia de Abertura revela outras intertextualidades com *Namouna*³². A famosa referência ao catálogo leporéllico de *mille e tre* mulheres seduzidas é transformada no poema francês e no artigo português. Musset alude a «Trois mille noms charmants! Trois mille noms de femme!» (Musset, 1957: 264); Eça, em errónea interpretação do motivo da ópera italiana, afirma que «O D. Juan de Mozart esse tem uma lista de três mil namoradas» (Queirós, 1999: 73)³³.

Bernant Monsieur Dimanche, et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.

El en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakespeare aurait trouvé.
(...)

Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu,
La femme de ton âme et de ton premier vœu!
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine,
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré, pour y chercher ton Dieu» (Musset, 1957: 261 e 265).

³² Cf. Jean Girodon (1972: 704-710).

³³ O equívoco é repetido em «Uma campanha alegre», pela identificação entre o Don Juan português («leão» ou «Lovelace nacional», na acepção queirosiana) e o herói recriado operaticamente por Mozart: «Dom João, (...) por ter tido três mil [seduções] é cantado pelos poetas, escolhido pelos pintores como a expressão do ideal, posto em música pelos maestros divinos, tornado símbolo, e depois de 400 anos ainda a sua legenda faz suspirar de amor» (Queirós, s/d1: 404).

A apreciação queirosiana de Don Giovanni ressalta a ambígua natureza de um exímio conquistador e malgrado pesquisador do Absoluto (que refractaria a própria alma germânica). Assim, lê-se ainda em *Sinfonia de Abertura*:

«O D. Juan, de Mozart, (...) vai pelo mundo, angustiado e inconsolável, procurando a esperada do seu coração, como um sacerdote perdido que anda perguntando pelo seu Deus. (...)

Ele embala nos seus braços moles de languidez, as trigueiras, as loiras, as joviais, as melancólicas, as castas, as fortes, as impuras, as nocturnas, as luminosas e as esfarrapadas. Depois soluça baixo, como numa penitência. (...)

Que tem? Não perguntaram? Tem a nostalgia do infinito. (...)

Não estão naquela criação todas as esperanças, todas as religiões, todos os amores, todos os idealismos, todas as desesperanças da pátria?» (*idem*: 73-77).

3.4.2. Carlos da Maia: a vocação romântica do Absoluto amoroso

Carlos revela alguns traços típicos do Don Juan romântico: o fascínio irresistível que suscita junto do universo feminino, o sucesso amoroso assegurado pela beleza física, pela posição social e pela hábil retórica de sedução, o *spleen* satânico, o tédio e o dandismo.

Sobre as suas paixões, narrador e personagem coincidem na avaliação de uma efemeridade que Carlos encara com jovialidade:

«Tinha destes falsos arranques de desejo, vindo quase com as formas de amor, ameaçando absorver, pelo menos por algum tempo, todo o seu ser, e resolvendo-se em tédio, em ‘seca’. Eram como os fogachos de pólvora sobre uma pedra: uma fagulha atea-os, num momento tornam-se chama veemente que vai consumir o Universo, e por fim fazem apenas um rastro negro que suja a pedra. (...)

– Sou um ressequido! – disse ele sorrindo. – Sou um impotente de sentimento, como Satanás...» (Queirós, s/d2: 151).

A identificação do donjuanesco Carlos com Satanás observa-se também no instante em que Ega trauteia «Je suis Mephisto» e o amigo se apresenta como Don Juan. O disfarce de Mefistófeles usado por Ega e a designação do consultório de Carlos como cela de Fausto³⁴, são outras sugestões de contaminação eciana dos dois mitos.

³⁴ Cf. Eça de Queirós (s/d2: 146).

Em palavras proféticas, João da Ega vem descortinar com maior perspicácia a noção de que o romantismo do amigo não passa de um anacronismo (numa reflexão onde se destaca ainda o conhecimento queirosiano do mito de Don Juan, em particular do surto romântico que ele motivou, na sequência da interpretação hoffmanniana da ópera de Mozart). O papel clássico do destino encarregar-se-á de aproximar fatalmente duas almas gémeas e de as separar tragicamente:

«—Tu és extraordinário, menino!... Mas o teu caso é simples, é o caso de Don Juan. Don Juan também tinha essas alterações de chama e cinza. Andava à busca do seu ideal, da ‘sua mulher’, procurando-a principalmente, como de justiça, entre as mulheres dos outros. E *après avoir couché*, declarava que se tinha enganado, que não era aquela. Pedia desculpa e retirava-se. Em Espanha experimentou assim *mil e três*. Tu és simplesmente, como ele, um devasso; e hás-de vir a acabar desgracadamente como ele, numa tragédia infernal!

Carlinhos da minha alma, é inútil que ninguém ande à busca da ‘sua mulher’. Ela virá. Cada um tem a ‘sua mulher’, e necessariamente tem de a encontrar. Tu estás aqui, na Cruz dos Quatro Caminhos, ela está talvez em Pequim; mas tu, aí a raspar o meu repes com o verniz dos sapatos, e ela a orar no templo de Confúcio, estais ambos *insensivelmente, irresistivelmente, fatalmente*, marchando um para o outro!...» (*idem*: 152; itálicos nossos).

Os dois níveis do donjuanismo de Carlos são observados por Ega: de um lado, a volubilidade donjuanesca é avaliada pelo ângulo do adultério e da devassidão; do outro, Carlos corresponde à imagem do homem fatal (imagem que contempla a sucessão de conquistas, o catálogo que as regista e a errância emocional) em busca de um Ideal, que converte diferentes conquistas em estádios intermédios em direção ao Amor-Plenitude.

Ega voltará a reflectir sobre a predestinação da relação entre dois seres excepcionais, no momento em que tenta compreender a lógica da tragédia incestuosa que se abate sobre Carlos e Maria Eduarda. Contrapondo os endeusados amantes ao universo humano lisboeta, encontra uma justificação tanto para a atracção entre duas criaturas de elite, como para a tragédia que as atinge, numa reflexão onde se fundem argumentos identificáveis com o trágico clássico e com o determinismo naturalista:

«E pouco a pouco aquela luz viva, saída do alto, parecia ao Ega penetrar nessa intrincada desgraça, aclará-la toda, mostrar-lhe bem a lenta evolução. Sim, tudo isso era provável no fundo! Essa criança, filha de uma senhora que a levava consigo, cresce, é amante de um brasileiro,

vem a Lisboa, habita Lisboa. Num bairro vizinho vive outro filho dessa mulher, por ela deixado, que cresceu, é um homem. Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela, por seu lado, loira, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor de uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, *os dois fatalmente se cruzam*; e com o seu brilho pessoal, *muito fatalmente se atraem!* Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu-coco, nunca se notariam e seguiriam inversamente nos seus destinos diversos» (*idem*: 621-2; itálicos nossos).

Na reflexão de Ega, observa-se que Carlos e Maria Eduarda são unidos numa relação singular, que aproxima um herói de «fisionomia de belo cavaleiro da Renascença» (*idem*: 96) e uma mulher endeusada: «uma Vénus», uma «deusa maravilhosamente bem feita», «mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo», «uma deusa transviada do Aterro», «uma deusa intangível», «com a sua graça nobre de deusa moderna» (*idem*: 214, 157, 184, 240, 470 e 518).

A analogia entre Carlos e Maria Eduarda é ainda sugerida pelo facto de nenhum dos dois ter vivido o amor antes de se conhecerem: Carlos fora até então «um impotente de sentimento, como Satanás», um homem prematuramente saciado nas suas aventuras eróticas; Maria Eduarda confessa ao amante que tivera até conhecê-lo o corpo e o coração adormecidos: «nestas duas relações que tive, o meu coração conservou-se adormecido... Dormiu sempre, sem sentir nada, sem desejar nada, até que te vi... E ainda te quero dizer outra coisa... (...) Além de ter o coração adormecido, o meu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...» (*idem*: 514-5).

Esta declaração coincide em grande medida com as recordações que Carlos mantém do seu passado erótico. Quando Maria Eduarda visita o Ramalhete e observa uma fotografia de Madame Rughel que «Carlos se esquecera de esconder» e uma profusão de recordações, o amante define esses objectos como «enganos do seu coração», «coisas do acaso», «quartos de estalagem onde se dorme uma vez» e pede-lhe: «Para que haviam de falar de outras mulheres? Existia em todo o vasto mundo uma mulher única, e ele tinha-a ali abraçada sobre o seu coração» (*idem*: 468).

Antes de conhecer Maria Eduarda, Carlos representa a componente imediata do donjuanismo como sucesso erótico em múltiplas aventuras ocasionais. A sua predisposição para a errância emocional

manifesta-se precocemente e constitui uma prerrogativa do homem que pode comprar o afecto feminino. Enquanto estudante universitário, sustenta Encarnación, uma prostituta espanhola, e entrega-se a uma relação que (tomando como referência a protagonista de *Eurico, o Presbítero*), ridiculariza o paradigma feminino e o idealismo sentimental românticos:

«Carlos escarnecia destes idílios futricas, mas também ele terminou por se enredar num episódio romântico com uma mulher de um empregado do Governo Civil, uma bonecazinha que o seduziu pela graça de um corpo de boneca e por uns lindos olhos verdes. A ela o que a fanatizara fora o luxo, o *groom*, a égua inglesa de Carlos. Trocaram-se cartas; e ele viveu semanas banhado na poesia áspera e tumultuosa do amor adúltero. Infelizmente a rapariga tinha o nome bárbaro de Hermengarda; e os amigos de Carlos, descoberto o segredo, chamavam-lhe já 'Eurico, o Presbítero', dirigiam para Celas missivas pelo correio com este nome odioso» (*idem*: 93).

Todas as relações de Carlos com mulheres que precederam Maria Eduarda são uma demonstração do donjuanismo superficial, da preferência do dândi por envoltimentos fugazes, emocionalmente pouco envolventes e encarados como mera distração, e de certa ausência de princípios morais, traduzida na eleição de mulheres casadas ou envolvidas com um amante. Quando reflecte sobre a relação com a Condessa de Gouvarinho, Carlos conclui:

«Certamente este amor punha na sua vida um *luxo* mais, e um *perfume*. Mas o seu encanto estava em conservar-se fácil, sereno, *sem penetrar mais fundo que a epiderme*. Se ela, por qualquer coisa, tinha os olhos turvos de água, e falava em morrer, e torcia os braços, e queria fugir com ele – então adeus! Tudo estava estragado; e a senhora condessa, com a sua verbena, os seus cabelos cor de brasa e o seu pranto, era apenas um trambolho!» (*idem*: 302; *itálicos nossos*).

O facto de Carlos da Maia conservar fotografias de várias mulheres é uma recusa do princípio donjuanescos do olvido que, todavia, não se aplica ao envolvimento com a condessa de Gouvarinho. Este esclarece sobretudo a volubilidade emocional da personagem masculina. Poucas semanas depois de ter iniciado uma relação sentimental frívola e superficial com «uma flor pronta a colher e a deitar fora depois» (*idem*: 168), Carlos sente uma intensa repugnância física e um desejo violento de esquecer a mulher que se insinua permanentemente.

E é justamente a propósito das mulheres (em especial a Gouvarinho) que Carlos e Ega dialogam sobre a inconstância donjuanesca do primeiro. Ela é demonstrada já num diálogo com Baptista, pela enumeração das mulheres por quem Carlos se sentiu atraído (a coronele de hussardos em Viena e Madame Rughel), mas que rapidamente o entediaram.

As reflexões que se seguem à saída do criado demonstram ainda, por um lado, a necessidade de encontrar obstáculos que desafiem a sua imaginação de conquistador (de que o casamento é exemplificativo, constituindo um dos mais estimulantes interditos para a sedução), e, por outro, a busca romântica do Amor Absoluto, aquele que se concretiza a partir do momento em que vê Maria Eduarda pela primeira vez: «O seu amor fora, desde que a vira, como o próprio sangue das suas veias» (*idem*: 484).

A necessidade de partilhar com os amigos os sucessos eróticos é também um traço que aproxima Carlos de Don Juan e que pode perturbar a amizade de personagens masculinas. Ega tem informações pormenorizadas sobre as várias relações do amigo, precisamente as anteriores ao conhecimento de Maria Eduarda (tal como na tradição donjuanesca, amigos e rivais são conhecedores das proezas eróticas de Don Juan):

«Desde a sua ligação de rapazes em Coimbra, nos Paços de Celas, fora ele o confessor secular de Carlos; mesmo em viagem, Carlos não tinha uma aventura banal de hotel, de que não mandasse ao Ega ‘um relatório’. O romance com a Gouvarinho, de que Carlos ao princípio tentara, frouxamente, guardar um mistério delicado, já o conhecia todo, já lera as cartas da Gouvarinho, já passara pela casa da titi...» (*idem*: 415).

De igual modo, Carlos acompanha a relação adúltera de Raquel Cohen com Ega (sugerindo o texto uma espécie de relação a três): em «cartas sucessivas, verdadeiros poemas» (*idem*: 106) equivalentes àquele «relatório», e em comentários que tornam o amor «uma espécie de desporto de equipa»³⁵. Raquel é ainda assunto para conversas e

³⁵ Expressão de Maria Manuel Lisboa (2000: 232), considerando ainda, a este propósito, que «o prazer de qualquer relação [é] largamente derivado justamente da sua aptidão a ser compartilhado entre camaradas. (...) se a troca de detalhes acerca das aventuras amorosas em questão é (...) um dever que contribui para a consolidação da amizade entre camaradas, esse dever acarreta, porém, um substrato adicional de prazer, que não é o prazer do *acto* em si, mas do seu *relato*».

avaliações em saraus masculinos, que quase unanimemente tendem a encará-la como «pedaço de carne»:

«Entre os amigos, no Ramalhete, sobretudo na frisa, discutia-se às vezes Raquel, e as opiniões discordavam. Taveira achava-a *'deliciosa'* – e dizia-o *rilhando o dente*: ao marquês não deixava de parecer *apetitosa*, para uma vez, aquela *carnezinha faisandée* de mulher de trinta anos: Cruges chamava-lhe uma *'lambisgóia relambória'*» (*idem*: 130; itálicos nossos).

Porque conhece as relações de Carlos e porque dá a conhecer ao amigo a sua grande paixão, Ega insurge-se perante a possibilidade de que lhe possa ter sido ocultado o envolvimento com Maria Eduarda. Mas a suspeita de Ega aponta para a excepcionalidade da nova relação: os amores efémeros são partilhados com os amigos; o amor exclusivo, que supera o nível imediato do donjuanismo, exclui a exibição pública e o prazer do relato:

«Mas o Ega indignou-se (...) despeitado por essa transacção secreta para que não fora consultado. O que o irritava sobretudo era ver, nesta aquisição inesperada de uma casa de campo, outro sintoma do grave e do fundo segredo que pressentia na vida de Carlos: e havia já duas semanas que ele habitava o Ramalhete e Carlos ainda não lhe fizera uma confidência!... (...)

Mas do outro segredo não sabia nada – e considerava-se ultrajado. Via (...) Carlos (...) *'besuntado de êxtase'* (...) e esse indefinido ar (...) do homem profundamente amado... E não sabia nada» (*idem*: 416).

O donjuanismo de Carlos corresponde às três etapas propostas por Kierkegaard: a *sonhante*, quando Maria Eduarda é reconfigurada pela imaginação («E apenas adormecera (...): uma mulher passava, (...) mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo» – *idem*: 184-5), a da *busca*, concretizada nas diversas idas ao Aterro (onde por duas vezes a havia encontrado) e a Sintra, e a do *desejo procurante*, quando a conhece pessoalmente e, esquecido de si, deseja apenas a companhia, não a posse, daquela mulher: «No deslumbramento que o tomara, ao ver-se de repente admitido a uma intimidade que julgara impenetrável – os seus desejos desapareciam» (*idem*: 271). Maria Eduarda é, já não a mulher-anjo, típica heroína romântica, mas a deusa «de corpo maravilhoso, onde vibrava, sob linhas ricas de mármore antigo, uma graça quente, ondeante e nervosa».

Saciada a busca do Eterno Feminino, cessa para Carlos a actividade donjuanesca. O propósito de casamento com «a amante de um brasileiro, depois de ser a amante de um irlandês», é assumido como abandono definitivo da sucessão de conquistas.

Ainda que o casamento não possa realizar-se e, por consequência, não se torne possível a descendência da família³⁶, Carlos entrega-se a Maria Eduarda com uma fidelidade e exclusividade que supõem, para os dois amantes, a consumação da relação matrimonial. Alimentando a expectativa de constituição de uma família (fantasia habitualmente repudiada por Don Juan), Carlos imagina na figura da deusa eroticamente valorizada uma mãe terna e dedicada:

«Assim, a brilhante deusa era também uma boa mamã; e isto dava-lhe um encanto mais profundo, era assim que ele gostava mais dela, com este terno estremecimento humano nas suas belas formas de mármore. (...) imaginava-a nas rendas do seu *peignoir*, com o cabelo enrolado à pressa, grande e branca, erguendo ao ar o bebé nos seus esplêndidos braços de Juno, e falando-lhe com um riso de oiro. Achava-a assim adorável, todo o seu coração fugia para ela... Ah! poder ter o direito de estar junto dela, nessas horas de intimidade, bem junto, sentindo o aroma da sua pele, e sorrindo também a um bebé. (...) E toda a sorte de ideias de amor, de devoção absoluta, de sacrifício, invadiam-no deliciosamente» (*idem*: 245).

Quando toma consciência do incesto (e do interdito que ele representa para a união com Maria Eduarda, que passa a despertar-lhe uma irreprimível repulsa física), Carlos contrapõe a imagem ameaçadora da mulher a uma figura sonhada (correspondente ao Eterno Feminino), à qual se associam atributos que excluem o temor masculino (o desejo de posse completa, representado pela reiteração do pronome possessivo, a delicadeza, a ternura e a dependência): «esquecia-se pensando numa outra vida que podia ter, longe dali, numa casa simples, toda aberta ao sol, com sua mulher, legitimamente sua, flor de graça doméstica, pequenina, tímida, pudica, que não soltasse aqueles gritos lascivos, e não usasse um aroma tão quente!» (*idem*: 667).

O amor por Maria Eduarda oferece ainda a Carlos a possibilidade de abandonar o diletantismo, favorecido pela condição de jovem rico

³⁶ Neste sentido, pode considerar-se, com Maria Manuel Lisboa (2000: 87), que o incesto, excluindo o casamento, o amor e a descendência para Carlos, «ofende multiplamente o *zeitgeist* vigente, por transgredir contra os desideratos do darwinismo evolucionário, do patriarcado cristão e da sociedade comunitária».

e solteiro. Ainda que efemeramente, alimenta desejos de dedicação profissional.

É de novo Ega quem presente a busca do Amor Absoluto, que torna Carlos da Maia (como o protagonista das *Viagens garrettianas*) um caso típico de donjuanismo romântico. Reflectindo sobre a vacuidade e a dispersão do passado erótico do amigo, sublinha as duas dimensões da lógica donjuanesca: a que se esgota «entre um beijo e um bocejo», dispersiva, precária e repetitiva, e a que fatalmente aproxima Carlos do «amor eterno», duradouro e capaz de romper a cadeia de diletância erótica:

«Ega escutava-o, sem uma palavra, enterrado no fundo do sofá. Supusera um romancezinho, desses que nascem e morrem entre um beijo e um bocejo: e agora, só pelo modo como Carlos falava daquele grande amor, ele sentia-o profundo, absorvente, eterno, e para bem ou para mal tornando-se daí por diante, e para sempre, o seu irreparável destino» (*idem*: 417)³⁷.

Com a morte de Afonso da Maia, que Carlos aceita «como um castigo» (retomando a terceira invariante mítica, isto é, o morto³⁸, muito embora o motivo do duelo esteja ausente), o donjuanismo termina. A fortuna material possibilita o regresso de Carlos à existência frívola do dândi.

³⁷ O percurso sentimental do poeta ultra-romântico Alencar duplica parcialmente o de Carlos: durante anos, tem relações amorosas com diversas mulheres, algumas das quais casadas (Maria de Monforte e Raquel Cohen), num errático trajecto emocional que hipervaloriza, literária e pessoalmente, a figura do sedutor e a prática do adultério (diminuindo o valor dos maridos):

«propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; (...) fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o génio dos antigos Apolos; (...) [e] (a acreditarem-se as confissões autobiográficas da 'Flor de Martírio') passava ele próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias» (Queirós, s/d2: 163).

³⁸ Na figura do avô de Carlos, observa Alexander Coleman (1980: 221) imagens que se relacionam com uma **ordem moral transcendente** análoga à que é representada pela estátua do Commendatore, em *Don Giovanni* de Mozart: "They are equally implacable, equally unforgiving". O autor inventaria ainda as passagens da obra em que Afonso da Maia é descrito como figura ora granítica, ora espectral.

Considerando a circunstância de encontro do neto com a figura do avô, num regresso ao Ramalhete após uma noite passada com Maria Eduarda (já depois da descoberta do incesto), é possível concluir que Carlos se aproxima do protagonista de *El Burlador de Sevilla*. Ambos têm o seu Convidado de Pedra e Afonso pode ser interpretado como descendente do Comendador; que vem lembrar o imperativo de punição de um crime.

Bibliografia

A. Activa

- DA PONTE, Lorenzo (1995). *Il Don Giovanni. Drama giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte*. Musica di Mozart, Torino, Einaudi.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1977). «Don Juan. Ein febalhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen», *Werke*, Frankfurt, Frankfurt am Main Insel, pp. 83-97.
- JOYCE, James (1986). *Ulysses*, London, Penguin Books.
- KIERKEGAARD, Søren (1970). «Les Stades immédiats de l'Éros ou l'Éros et la musique», «Le Journal du Séducteur», *Œuvres Complètes*, Tome III, Paris, Éditions de L'Orante, pp. 45-128 e 283-412.
- _____, (1978). «In vino veritas», *Œuvres Complètes*, Tome IX, Paris, Éditions de L'Orante, pp. 7-81.
- MACHADO, Manuel y Antonio (1991). *Juan de Marañá*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S.A.
- MUSSET, Alfred de (1957). *Poésies Complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1999). «Sinfonia de Abertura», *Prosas Bárbaras*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», pp. 61-73.
- _____, (2001) *A Capital!*, Lisboa, Edições «Livros do Brasil».
- _____, (s/d1). *Uma Campanha Alegre de 'As Farpas'*, Lisboa, Edições «Livros do Brasil».
- _____, (s/d2). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*, de acordo com a primeira edição (1888), fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições «Livros do Brasil».

B. Passiva

- AA.VV. (1993). «Goldoni europeén», *Revue de Littérature Comparée*, 3.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1986). *Teoria da Literatura*, 7.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- BÉVOTTE, Georges Gendarme de (1993). *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints.
- BLOOM, Harold (1997). *O Cànone Ocidental*, tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates.

- BRUN, Jean (1976). «Les passionnés du savoir: Faust et Don Juan», *Le Retour de Dionysos*, 2ème éd., Paris, Les Bergers et les Marges, pp. 36-52.
- BRUNEL, Pierre (dir.) (1999). *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont.
- CAMUS, Albert (1951). *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas socio comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____, (1999). *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- CŒURY, André (1965). *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard.
- COLEMAN, Alexander (1980). *Eça de Queirós and European Realism*, New York and London, New York University Press.
- DIAS, António Jorge (1937). *Ensaio sobre o problema de Don Juan*, tese de licenciatura em Filologia Germânica, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.
- FLEM, Lydia (1998). *Casanova or the art of happiness*, Allen Lane, The Penguin Press.
- GIRODON, Jean (1972). «Eça de Queirós, Musset et 'Don Juan'», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IV, pp. 704-710.
- JAKOBSON, Roman (1973). «La statue dans la symbolique de Pouchkine», *Questions de Poétique*, traduction de Marguerite Derrida, Paris, Seuil, pp. 152-189.
- KUCERA, Henry (1956). «Puskin and Don Juan», Morris Halle *et alii* (comp.), *For Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, pp. 281-284.
- LISBOA, Maria Manuel (2000). *Teu amor fez de mim um lago triste. Ensaios sobre «Os Maias»*, Porto, Campo das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (1986). «Kierkegaard e Pessoa ou as Máscaras do Absoluto», *Circum-Navegando Fernando Pessoa. Ciclo de Conferências no Cinquentenário de Fernando Pessoa*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, Lda., pp. 7-18.
- MEISTER, Robert (ed.) (1963). *A Literary Guide to Seduction*, London, Elek Books.
- NOSKE, Frits (1977). *The Signifier and the Signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- ROUSSET, Jean (1974). «Don Juan ou les métamorphoses d'une structure», *Obliques*, 4, pp. 27-33.
- _____, (1978). *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin.
- TOURNIER, Michel (2001). *Le Miroir des idées. Traité*, Paris, Mercure de France.
- WEINSTEIN, Leo (1959). *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

On Mothers, Beauties and Ma(on)sters Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane vis-a-vis* Samuel Beckett's *Footfalls* and *Rockaby*

MARIA JOSÉ DA SILVA GOMES
(Universidade do Minho)

“...the meaning of a poem can only be another poem.”
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*

In critics' opinion, Martin McDonagh's *The Leenane Trilogy*, pays homage to J. M. Synge's *The Playboy of the Western World*. McDonagh himself claims he knows not much about Synge and nothing of Beckett, has only seen a few plays in his lifetime and is more influenced by *Taxi Driver* than *The Playboy of the Western World*. He says that he has watched a great deal of television and movies while he was beginning to write, and found himself essentially bored by theatre in London – calling it “dull.” His favourite play is said to be David Mamet's short excursion into the world of petty thieves called *American Buffalo*. He stresses that after that, he has definitely been influenced by the films of David Lynch, Martin Scorsese, Terence Malick, and Quentin Tarantino.

It is true that the main cultural reference points for McDonagh's characters are television programmes, but there's no denying that his plays certainly refer back to the themes and situations of absurdity and grotesque so typical of the modern master of the stage, Samuel Beckett.

The aim of this paper is threefold: (1) to show the way in which Beckett is a crucial influence to McDonagh in *The Beauty Queen of Leenane* (1996), (2) to highlight the importance of this play for a true

understanding of the mysterious, empty universe – which may have a meaning, yet one which remains forever hidden from us – of two of Beckett's short plays, *Footfalls* (1975) and *Rockaby* (1981), and (3) to draw on Mikhail Bakhtin's theory of dialogism, as a framework of analysis that might help elucidate my views on McDonagh versus Beckett.

Ultimately, I would suggest that McDonagh's play, *The Beauty Queen of Leenane*, invites a reading in terms of Harold Bloom's theory of poetic influence, which might illuminate the entire work of McDonagh *vis-a-vis* Beckett.

From Samuel Beckett to Martin McDonagh: the "Irish" comic tradition

Wit and humour have always played a large part in the make-up of the Irish character. The comic spirit running through Anglo-Irish literature of the twentieth century is well known, and it is a fact that most of the masters of English stage comedy since the Restoration, Congreve, Farquhar, Goldsmith, Sheridan, Wilde, Shaw – either grew up in Ireland or came of Irish stock.

In *The Irish Comic Tradition* (1992), Vivian Mercier gives a survey of the comic tradition in Gaelic literature. He sets out to trace the unbroken comic tradition in Irish literature from its oral roots down to the present day, and then moves on to discuss the main characteristics that distinguish Irish humour fantasy, the macabre and the grotesque and the emphasis on wit and word play.

In his study, Mercier illustrates the continuity in the satires and parodies of Early and Modern Irish and of the Anglo-Irish writers like Swift, Joyce and Beckett, in all of whom can be seen primitive impulses of comic expression. He finds the comic as the central tradition of Irish literature, and suggests that comedy may have preceded tragedy throughout world literature. He saw Beckett as a possibly unconscious inheritor of this Irish tradition.

Dürrenmatt and Beckett shared similar views on tragedy and comedy. Dürrenmatt argued that tragedy *per se* was no longer possible in the modern age because it implied a sense of individual responsibility: 'In the Punch-and Judy show of our century ... there are no more guilty and also, no responsible men. We are all collectively guilty.' In such circumstances, 'Comedy alone is suitable for us. Our world has led to the grotesque as well as to the atom bomb.' Yet 'the tragic is still

possible even if pure tragedy is not. We can achieve the tragic out of comedy' (Dürrenmatt, 1975: 1028).

Beckett did not theorize on the matter so precisely, but in his brief review of O'Casey's *Windfalls* in 1934, he commented on *Juno* in such a way as to indicate his agreement with Dürrenmatt's position.

It is clear that Beckett has done more than any other dramatist in the twentieth century to extend and modify the resources of the stage, adapting it to the expression of the concerns and anxieties of modern man. He has found the means of setting out the metaphysical doubts that torment modern man in forms that, like all radical innovations, surprise at first, and then, in a short space of time begin to seem natural and inevitable. Beckett is one of the few dramatists to have adapted popular forms of entertainment, like the music-hall in the case of *Waiting for Godot*, to 'serious' drama. His intention throughout is comic: it cannot be emphasized enough that *Waiting for Godot* is a very funny play. The characters are dressed and behave like music-hall clowns, their patter is that of red-nosed comedians, yet the play depicts no less than the tragic position of man in an empty universe which may have a meaning, yet one which remains forever hidden from us. This is a case of playing farce and producing a tragic effect. Roger Blin, Beckett's first director, pointed out once that Beckett was unique in his ability to blend derision, humour and comedy with tragedy: Beckett's words are simultaneously tragic and comic. There is no conflict between the circus fun of the dropping of Estragon's trousers and the intense sadness of the end of the play. That is what Nell means in *Endgame* when he says, in words that are cynical only in appearance, 'Nothing is funnier than unhappiness... It's the most comical thing in the world' (Beckett, 1958: 20). Beckett said once that all that mattered was the laughter and the tear, and in that moment we discover that to be able to laugh at our condition is the only way of bearing it. Beckett's great achievement is to have portrayed this simple truth in the form of a witty and dramatic symbol: that of two clowns waiting on a country road for someone who fails to keep the appointment:

- ESTRAGON: You say we have to come back tomorrow?
 VLADIMIR: Yes.
 ESTRAGON: Then we can bring a good bit of rope.
 VLADIMIR: Yes.
Silence.
 ESTRAGON: Didi.
 VLADIMIR: Yes.
 ESTRAGON: I can't go on like this.

- VLADIMIR: That's what you think.
 ESTRAGON: If we parted? That might be better for us.
 VLADIMIR: We'll hang ourselves tomorrow. (*Pause*). Unless Godot comes.
 ESTRAGON: And if he comes?
 VLADIMIR: We'll be saved.
Vladimir takes off his hat (Lucky's), peers inside it, feels about inside it, shakes it, knocks on the crown, puts it on again.
 ESTRAGON: Well? Shall we go?
 VLADIMIR: Pull on your trousers.
 ESTRAGON: What?
 VLADIMIR: Pull on your trousers.
 ESTRAGON: You want me to pull off my trousers?
 VLADIMIR: Pull ON your trousers.
 ESTRAGON (*realizing his trousers are down*). True. *He pulls up his trousers.*
 VLADIMIR: Well? Shall we go?
 ESTRAGON: Yes, let's go.
They do not move.

CURTAIN

(Beckett, *Waiting for Godot*, 1956: 94)

In *Waiting for Godot*, Beckett's mixture of comedy, farce and despair with its strange-making effect which ultimately boils down to emotions being aroused and then suddenly and also sometimes brutally inhibited, is an essentially tragic-comic device. And so the audience does not know how to react, whether to laugh or to cry. Vivian Mercier's own humorous response to this play turned out to be one of his well known epigrams; he said that "Godot is a play in which nothing happens – twice". Indeed, much of Beckett's work belongs to the modern, highly sophisticated, tragic-comic genre producing much of its effect by the sudden disappointment and redirection of audiences' expectations. An unsophisticated audience is bound to be thrown and disconcerted by Beckett's plays. It is not able to switch its mind quickly enough from one mode to another. For the more sophisticated spectator, on the other hand, sudden shocks, unexpected readjustments, are a source of pleasure and insight: tensions are created and relieved, riddles set which the spectator must solve.

In his introductory essay of *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties* (1996), Christopher Murray makes a timely assessment of Irish Drama and Theatre in the 1990s:

"...our theatre in the nineties is alive and well and in pursuit of new understanding, new images, fresh articulation of who we are as people, what we are as individuals and where we are headed as a nation in the age of the Maastricht Treaty, the Common Agricultural Policy, and the

Land of Heart's Desire, where the Deutschmark is re-writing all our histories. In high (or is it not low?) Germany we came to dig a little deeper into such questions and challenges as these histories continue to pose. Although our agenda was the contemporary theatre and drama, it was not forgotten that the battle standard followed was originally designed by Yeats, suitably mocked at by Shaw, and carried with pride and passion by Synge almost one hundred years ago."

The book traces a significant shift in 20th century Irish theatre from the largely national plays to a more expansive international art form. Confirmed by the recent success outside of Ireland of the "third wave" of Irish playwrights writing in the 1990s, the new Irish drama has encouraged critics to reconsider both the early national theatre and the dramatic tradition it fostered.

In the 1990s there came a storm of new writing, with young and daring playwrights producing vivid new plays about contemporary life, offering an amazing variety of different types of cutting-edge new plays and speaking with great diversity of voices.

To a colonized people, verbal ingenuity proves a resource to fall back on when everything else fails. It seems that the astonishing fertility of Irish playwrighting has been stirred alike by desperation, as well as self-assertion, pleasure and inventive joy. Whatever the psychic sources, the present generation is a well of fresh revelations whose works display beautifully layered language and nuanced character, wild vigour and daring black humour.

Perhaps because of the press of history, the search for identity and external expectation, there has been a strong tendency among 20th-century Irish playwrights to write specifically about Ireland. In his *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel* (1999), Nicholas Greene traces this historically, concluding that the need for the Irish playwright to write plays about Ireland has made Beckett the odd figure he is in an Irish context. Irish drama also has stayed representational, making the conscious stylization of Yeats the exception.

However we define Irish drama, the appeal is partly in the specific history it recounts, a poignant saga that involves English and Irish while it also parallels other painful histories. Then there's the fresh flood of language. T. S. Eliot agreed that the characters of J. M. Synge in *The Playboy of the Western World* could be both "poetic and real" because Synge based them on "characters whose originals in life talked poetically." But Eliot's view is a version of the noble savage which Synge seemed to have encouraged. A further appeal seems to derive from the notion of the "other", the old condescension in which the

Irish were praised for entertaining their colonial masters, a caricature designed to flatter the English self-regard. But even if we recognize that many aspects of “Irishness” are derived from caricature, true differences remain.

Fully independent nowadays, Irish drama has the ability to show a people somewhat like “us” (whoever we are), but not quite the same. This tests our sense of ourselves – historically, collectively, and individually, too.

This “otherness” explains a lot about the language. Even to the Irish who do not speak Gaelic, that native tongue remains a reality despite its systematic suppression. This other language keeps cropping up in the English of Ireland, refreshing it but at the same time defamiliarizing it, making it alien.

In *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2000), Aleks Sierz's gives an informative study of '90s dramatists whose allegiance to trashing taboos resuscitated the British stage.: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh, Conor McPherson, Marina Carr, and Gary Mitchell among others. McDonagh is certainly the most prominent, the most energetic, the most dynamic of them all. The scripts of many of these playwrights are non-ideological and non-realistic; they push the horrors of violence and sex into theatregoers' laps. The writers of this generation seem to be obsessed with the visceral, employing shocking drama techniques as an act of aggression that illuminates racial, sexual, and political traumas. Their plays are filled with plasma and bodily secretions, unspeakable acts, cannibalism, torture and scatological language. Sierz, himself a theatre critic, tries to make a case for this new generation of playwrights by talking about the value of grossing the audience out, pushing its face into the disagreeable stuff it reads in the newspaper or watches on television. Maybe this daring generation of playwrights will lead somewhere. However, Sierz overlooks the fact that these plays may desensitize us to violence or may devolve into self-parody, or indeed may bully us into emotional surrender: underneath the violence and the existential glibness there lies a softheaded feeling covering a sentimental core. Sierz approvingly quotes the English critic Kenneth Tynan, an advocate of new drama and an opponent to censorship, who wrote in 1956 in one of his famous *Observer* reviews, “Unless we can use the theatre as a platform on which to demonstrate the serious problems of today, particularly violence, we feel that we are not serving a useful purpose in society.”

One of the dominant modes of Irish drama has been a form of pastoral with its references back to a golden rural purity, and further

back to a mythical age of heroes. In 20th-century drama that pastoral sometimes shows up in reverse, in images of failed idealism which Martin McDonagh takes further still. His image and experience of Ireland, being a limited and mediated one, is very anti-traditional. Much of his grim humour comes from standing this pastoral view of Ireland on its head, turning it into satire, black humour, cartoon-like reduction, distortion, grotesque.

He places his scabrous scenes in the most romantic and primitive "Irish" countryside – the Aran Isles and Connemara where Gaelic remains native. He is fascinated by the way people still talk there. His originality lies in his own use of that language which is a hybrid of contemporary street talk and rural Irish speech to create great defamiliarizing effects. This, of course, opens up an enormous incongruity between the world of his plays and the traditional image of Ireland.

There is no easy message to be found in McDonagh's plays, but whatever he does, it works. The main effect he has on his readers/audience is one of deliberate confusion, created between character/character, character/audience and playwright/reader, whereby he takes you in a merry-go-dance, on a roller-coaster, and you never know where you are, what is going on or whom you can trust.

McDonagh's *Leenane Trilogy*, three independent but similarly comic-tragedies are set in the fictional Connemara town of Leenane.

The Beauty Queen of Leenane (1996), turns on the power struggle between an ageing mother and her caretaker daughter. *A Skull in Connemara* (1997), pits a man against the possibility that he murdered his wife. *The Lonesome West* (1997) balances two feuding brothers with a sensual 17 year-old girl and a desperate priest. This was followed up by *The Aran Trilogy: The Cripple of Inishmaan* (1997), *The Banshees of Inisher* and *The Lieutenant of Inishmore* (2001), all plays about scheming to escape from the Aran Islands.

As Finton O'Toole points out in the Introduction to *Play: 1. The Leenane Trilogy*, (1999: xi-xii):

"McDonagh's London-Irish background allows him to hold in perfection an extraordinary range of elements from both sides of the Irish Sea. The mixture of elements makes sense because the country in which McDonagh's plays are set is pre-modern and post-modern at the same time. (...) One of the superimposed pictures is a black-and-white still from an Abbey play of the 1950's: west of Ireland virgins and London building sites, tyrannical mothers and returned Yanks, family feuds,

clerical crisis of faith. But the other picture is a lurid Polaroid of a post-modern landscape, a disintegrating place somewhere between London and Boston, saturated in Irish rain and Australian soaps, a place in which it is hard to remember anyone's name, in which news of murders floats in through the television screen, in which the blurring of personal identities makes the line between the real and the unreal dangerously thin. And behind these garish colours, there are the shadows in which madness and violence lurk, waiting to emerge. ... you experience a series of double takes; Behind these images there is a profound and convoluted sense of displacement."

The family, church, long dreamed of Irish nation, memory, Gaelic past and even nature itself – nothing sustains. And yet, McDonagh's vigorous language and his earthy meta-melodramas join to create painful comedy and outrageous tragedy.

Art's purpose is to activate the mind, not just rough up the nerves. Dramatists dedicated to extremes need to take both ideas and bodily fluids to the stage, through strong physical images and imagery. At this, both Samuel Beckett and Martin McDonagh excel.

The Plays: mothers, beauties and ma(on)sters

(Act I)

Beckett's *Footfalls*

Footfalls is a dialogue between May and May's mother, whose voice we hear, but whom we never see. The mother is bedridden; May, who never leaves the house, looks after her. But the most striking aspect of the play is May's pacing – the footfalls across a narrow lighted strip of the stage (Beckett specifies nine steps, width one metre, in his stage directions). The mother tells us that May has always paced since she was a little girl; they removed the carpet because she 'must hear the feet, however faint they fall'. She spends each sleepless night walking and mulling over 'it all'. After a pause and blackout, May resumes with a 'sequel', the story of Mrs. Winter and her daughter Amy, who paced up and down in the little village church. The characters are obviously the same even though the names are unaccountably altered. May ends by quoting Amy's mother: 'Will you never have done ... revolving it all? (Pause) It all. (Pause) In your poor mind? (Pause) It all.' (Beckett, 1985: 243).

(Act II)**McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane***

In their cottage in County Galway, Maureen Folan, a lonely woman in her early forties, well past any hope of romance, feels trapped by her responsibilities to her cunningly manipulative, infirm mother Mag. Maureen lives in a claustrophobic, near-desperate attachment to her mother, who manipulates her – begging, belittling, needling and nitpicking.

Maureen, with her two sisters happily married and away from home, who cannot even be bothered to send a birthday card to old mum when she turns 71, has had the care of Mag for 20 years, in the bleak, poor west country of Ireland where time seems to stand still somewhere in the past.

The final battle for control begins when handsome neighbour, Pato, offers Maureen love and a chance to escape and go to Boston, she is thwarted by her mother who interferes in Maureen's first and possibly final chance of a loving relationship, by withholding and destroying Pato's letters and messages; Maureen and Mag engage in a bitter, violent and at the same time, hilarious battle of wills. All this goes on while Maureen waits on her mother, bringing her tea, her porridge, turning up the radio, turning down the telly. When Mag tells Pato of Maureen's 'dark past', a reference to her daughter's nervous breakdown and short-time commitment to a mental institution, and later destroys Pato's decisive letter to Maureen, this sets in motion a train of events that leads inexorably towards the play's terrifying dénouement: Maureen physically tortures Mag by pouring boiling oil on her already scalded hand, and in a final act of madness and despair, poker in her hand, she murders her.

In the play's closing scene Maureen, "The beauty queen of Leenane", passes on a goodbye message to Pato, her lost love, through his brother Ray – the message-carrier – who perceives Maureen's mental instability, and who asks him:

'Will you turn the radio up a biten too, before you go there, Pato, now? Ray, I mean...' to which Ray, exasperated replies: 'The exact fecking image of your mother you are, sitting there pegging orders and forgetting me name! Goobye!'

(Maureen starts rocking slightly in the chair, listening to the song by the Chieftains on the radio)... (McDonagh, 1999: 59-60).

Rocking on mother's rocking chair seems to be the only thing left for Maureen to do as from now on.

(Act III)**Beckett's *Rockaby***

In *Rockaby*, the sole figure on the stage is an old woman dressed in a black, lacy, high-necked evening gown. Her sole activity is rocking slowly in a wooden rocker, 'highly polished to gleam when rocking.' (She speaks only one word – 'more' – but each time, she prompts her recorded voice in poetic phrases to tell of a woman (either herself or, suggested later, her mother) who spent her days looking for 'another like herself', searching until 'time she stopped'. Each of the four sections of the play reduces the woman's hopes as she sits at her window, looking out on other windows, still searching for another like herself, then, at last, only for another window like her own. In the end, she lowers the blind, rocking and waiting for death; 'let down the blind and stopped/time she went down/down the steep stair/time she went right down/was her own other/own other living soul.' Eyes closed, having given up, she rocks rhythmically to her own despairing words: 'rock her off/stop her eyes/fuck life/stop her eyes/rock off/rock her off (Beckett, 1985: 273-282).

All three plays could be read as dysfunctional family meta-mono-dramas, conveying a horrible sense of waste of lives because of such dysfunction. All three are concerned with memories of a past life, and visions of a life (not)-to-be, before the final state of stasis afflicted the central characters, who embody lonely, desperate, emotional barrenness and frustration.

Both *Footfalls* and *The Beauty Queen* are about separation and unity and confinement, displayed in an oblique and odd manner. In *Footfalls*, May/Amy is a figure of tragic grandeur whereas the figure of Maureen in *The Beauty Queen* is tragic and grotesque. Here, the grotesque and awful seem funny – and vice versa, and it comes with the requisite violence of language and action.

Footfalls ends with the mother contemplating what the daughter endures: she fades away on the thought of all the pain.

In *The Beauty Queen*, mother and daughter cannot but inflict emotional and physical pain upon one another. Because the characters are so well drawn, hopes are raised in the audience/reader even as they are for Maureen, and when hopes get dashed, sympathy is thoroughly engaged:

- Mag** *(Terrified.)* A letter he did send you I read!
- Maureen** *slowly and deliberately takes her mother's shrivelled hand, holds it down on the burning range and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as Mag screams in pain and terror.*
- Maureen** Where is the letter?
- Mag** *(through screams)* I did burn it !I'm sorry Maureen!
- Maureen** What did the letter say?
- (...)
- Mag** He won't be putting me into no home!
- Maureen** What are you talking about, no home? What else did it say?!
- (...)
- Mag** *(through screams)* Asked you to go to America with him, it did!
Stunned, Maureen releases Mag's hand and stops pouring the oil. Mag clutches her hand to herself again, whimpering.
- Maureen** What?
- Mag** But how could you go with him? You do still have me to look after.
- Maureen** *(in a happy daze)* He asked me to go to America with him?
- Mag** *(looking up at her)* But what about me, Maureen?
- (...)
- Maureen** *(dreamily, to herself)* He asked me to go to America with him...?
(Recovering herself.) What time is it? Oh feck, he'll be leaving! I've got to see him. Oh God... What will I wear? Uh... Me black dress! Me little black dress! It'll be a remembrance to him...
(McDonagh, 1999: 47-48).

The consequences, have been earned in the dramatic sense by way of McDonagh's language and intense, visceral images. The play is funny and frightening; it is charming and alarming, pulling its audience/readers into a schizophrenic world and holding its hand over the flame. McDonagh effectively conveys a powerful sense of place; beyond the near-subsistence existence of these women is the rural Irish setting, its isolation, its limited horizons, the sameness of its day-to-day life, a place where "you can't kick a cow without someone bearing a grudge for 20 years."

Towards the end of *The Beauty Queen*, Maureen stands in thoughtful contemplation of her mother's dead body, (a red chunk of skull hanging from a string of skin at the side of her head), saying, somewhat bored:

Maureen: 'Twas over the stile she did trip. Aye. And down the hill she did fall. Aye. (Pause) Aye.' (p. 51), which becomes the official/sanctioned explanation for Mag's death.

In all three plays, characters and situations seem to question and provide possible inter-plays and inter-pretations or even possible

solutions for a dysfunctional mother/daughter relationship. Characters are tied to one another for life (and death) by some kind of relationship that keeps them dependent and paradoxically united, despite manipulation, torture, murder even.

They cannot break away remaining fixated on one another's actions, thoughts, words, games and plays. Juvenile's *dictum* "*nec tecum, nec sine te*" (neither with you nor without you), becomes the *leitmotif* in the three texts, and indeed in most of Beckett's works as well as in McDonagh's.

Stanley Kauffmann wrote in *Saturday Review* (1981: 62-63):

'Rockaby, is one more of Beckett's border crossings, the crossing from life to death as a border between countries. Quite possibly, one can see across before going, one might even float above the border a bit, and to itemize one's final hopes and hopelessness, memories and bitterness, and joy and relief, as if in a customs declaration done in the form of a laconic poem. ... Its delicate cumulative quality, its oboe-like winding toward the revelation of absolute loneliness, the shock of the consequent obscene renunciation of existence, the end of rocking felt as the end of her pulse ...'.

'...rock her off/stop her eyes/fuck life/stop her eyes/rock off/rock her off', are the mother's/daughter's last despairing words in *Rockaby*. (Beckett, 1985: 282).

All this, may very well be *The Beauty Queen's*, Maureen/Mag's own concerns, who, as the play comes to a close, rocks slightly in the chair, listening to a song on the radio, ironically called 'The Spinning Wheel', announced as Mag's seventy-first birthday gift from her daughters... Endlessly rocking, endlessly.

The metaphor of the border used by Kaufmann about *Rockaby*, as borderline between oneself and the other, between life and death or between countries, is indeed potent as it comes to represent the core of Irish imagination, its social and political heritage, its personal and individual history: the Border between Northern Ireland and the Republic as representation for the many divisions in modern-day Ireland: the outward look (the sea, the horizon), and the inward look, (isolation, the closing of the lid, a permanent look at oneself), all of this is brought into play by the final scenes of the women in the three plays, who, just like the reader/audience, come to experience this same feeling of displacement, of estrangement, and who come to understand this concept of "border" even more potently.

In the Introduction to *Play : 1. The Leenane Trilogy*, (1999, p. xii), Fintan O'Toole sheds light on McDonagh's universe:

'And what matters in the end is that McDonagh is more than just a very clever theatrical stylist. His tricks and turns have a purpose. *They are bridges* (my italics) over a deep pit of sympathy and sorrow, illuminated by a tragic vision of stunted and frustrated lives. Moments of love and loss, of yearning and even of faith, catch the light now and then. That they cannot abide long in such a blighted world seems somehow less remarkable than the fact that they arise at all.'

It seems clear that McDonagh's *The Beauty Queen* indeed provides the necessary bridges for a post-modern reading and understanding of Beckett's *Footfalls* and *Rockaby*.

The dialogic imagination

The notion of the absurd, of the grotesque seems central to the universe of both Samuel Beckett and Martin McDonagh. Indeed the grotesque is their general *modus operandi*.

Images of the grotesque are contrary to the classic images of the finished, completed man, which involve disruption of hierarchical or canonical assumptions; and therefore such images are always a good source of humour and laughter.

The notion of the grotesque is often associated with that of the carnivalesque, a term coined by the Russian theorist Mikhail Bakhtin in his book entitled *Rabelais and His World* (1984).

Bakhtin offers up a dialogically theoretical excursion into the world of 'other' with images of carnival and carnivalesque. 'The carnival offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things' (Bakhtin, 1984: 34).

Using such linguistic metaphors as abuse and cursing, death, copulation, birth, renewal, dismemberment and pregnancy, Bakhtin captures the imagery of the carnival *Zeitgeist*. He describes the carnivalesque as something that is created when the themes of carnival twist, mutate, and invert standard themes of societal makeup. Carnival represented the filth, the mobs, the laughter, the libidinal flows. But carnival was also festive pleasure, the world turned topsy-turvy, destruction and creation brought together. The concept of **parody** is, for Bakhtin, a joyous, chaotic, subversive, energetic play with/play against

the dominant forms for the purpose of shaking free the mind and spirit. Parody must be, in a sense, bilingual, speaking with and against that which it is parodying.

Bakhtin sees the 'language' or idiolect of a class or social position, as a potentially prison-house, constructing its own set of understandings beyond which the person imaginatively cannot go – a dogma, he says, "a sealed-off and impermeable monoglossia."

Therefore the value of **polyglossia**, the contestation of languages, ways of thinking – and of **heteroglossia**, the contestation of voices and dialects **within** a language.

In terms of both artistic and social expression the clearest way to achieve heteroglossia is through the parodic – through a deliberate displacement and subversion of the ideological constraints of the system. As should be clear, then, language is inherently ideological. It is material, historically located, performative. Ideas, expressed in language, are located as outcomes of social and historical processes. As an interactive part of ongoing historical processes, language, and therefore ideology, is open to change, and it is open to it through dialogue and narrative, heteroglossia and polyglossia, interaction, history and the parodic.

We can view reading itself as dialogic, a process of entering into exchange with a voice or voices. Our reading of texts with which we 'disagree' could be seen as a process of interaction with our own views, not as a simple embodiment of feelings or positions that are alien to us.

Beckett's and McDonagh's works seem to fit well the model offered by Bakhtin who sees forms of the carnivalesque emanating beyond the Renaissance carnival into literature, art, and everyday life. In Beckett's and McDonagh's plays there is an obvious suspension of all hierarchic distinctions and preconceived notions of everyday life, of normal, functional family relationships. *Footfalls*, *The Beauty Queen* and *Rockaby* offer a sort of 'carnivalization' of normal life, in their ritual spectacles, in their verbal compositions, in their use and abuse of language and emotions, indeed, in the whole idea of bringing life "down to earth" a concept so central to carnival.

Footfalls and *Rockaby* impinge on *The Beauty Queen* at several key points, not least at the end where in the latter, action is brought to a violent conclusion, a conclusion that Beckett seemed to have left in suspense in his two short plays. I suggest that McDonagh is not producing here just a mere trick or literary parody: his play is an inter-

pretation of Beckett's own, a development of the inner possibilities of *Footfalls* and *Rockaby*.

McDonagh's play, *The Beauty Queen of Leenane*, echoes, revises, displaces and recasts, Beckett's plays *Footfalls* and *Rockaby*, engaging into a kind of heteroglossia through the parodic – the deliberate displacement and subversion of Beckett's plays.

Ultimately, *The Beauty Queen* can be read as an attempt to escape McDonagh's 'anxiety of influence' by its remoulding of Beckett's *Footfalls* and *Rockaby*.

Writers, like magicians, learn their craft from their predecessors. And just as magicians will invoke the supposed source of an illusion as a distraction from what their hands are doing or, sometimes, take some stance about sources in the past for a similar purpose.

In his *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1975), Harold Bloom calls "the saddest truth", the truth that no poet is as original as he thinks he is, that the very notion of originality is more often than not a defensive myth, designed to shelter poets from the awesome power of their predecessors.

At the end of *The Anxiety of Influence*, where Bloom, having identified five relations of sons to fathers (swerving, completing, emptying, displacing, diminishing, i.e. *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis*), he reaches his sixth "ratio", as he calls these relations, *apohprades*, the return of the dead. The fathers return in the poetry of the sons, but defeated now, so that the sons seem to be the fathers's precursors... In Bloom's view every poet is "belated", the last in a tradition; the strong poet is the one with the courage to acknowledge his belatedness and set about undermining the precursor's power. Any poem, indeed, is nothing *but* such an undermining - a series of devices, which can be seen both as rhetorical strategies and psychoanalytic defence mechanisms, for undoing and outdoing another poem. "The meaning of a poem can only be another poem".

Bloom is suggesting that a writer can devour his father, and that we can watch this cannibalism take place on the page. And so we do in Martin McDonagh's work vis-a-vis Samuel Beckett's.

Works cited

- BAKHTIN, Mikhail, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: UMP, 1984.
- _____, *Rabelais and his World*. Trans. Hélène Iswolsky. 2nd ed. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BECKETT, Samuel, *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber, 1985.
- _____, *Endgame*. London: Faber and Faber, 1958.
- _____, *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1956.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London, 1975.
- BORT, Eberhard, ed. *The State of Play: Irish Theatre in the 1990s*. Trier: WVT, 1996.
- BROWN, Terence, *Ireland's Literature: Selected Essays*. Mullingar: The Lilliput Press, 1988.
- CALDER, John, ed. *A Samuel Beckett Reader*. London: Picador, 1983.
- DURRENMATT, Friedrich, 'Preface to Four Plays' in John Gassner and Edward Quinn (ed.): *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*. London: Methuen: 10-17-30, 1975.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
- ESSLIN, Martin, *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*. London: Abacus, 1983.
- _____, *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1983.
- GREENE, Nicholas, *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: CUP, 1999.
- LODGE, David, "From the Prehistory of Novelistic Discourse," *Modern Criticism and Theory*, London: Routledge, 1990.
- KAUFMANN, Stanley, "Rockaby." *Saturday Review*, June 1981, p. 62-3.
- MCDONAGH, Martin, *Plays: 1. The Leenane Trilogy*. London: Methuen, 1999.
- MERCIER, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MURRAY, Christopher, *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- SIERZ, Aleks, *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber, 2000.
- WATT, Stephen, Eileen Morgan, and Shakir Mustafa, eds. *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2000.

Vozes da imigração portuguesa: entre o país e o longe

MARIA ZILDA FERREIRA CURY
(Universidade Federal de Minas Gerais)

REGINA ANTUNES MEYERFELD
(Université de Bordeaux III)

O espaço literário da contemporaneidade tem sido atravessado por vozes migrantes, emblemáticas das identidades múltiplas que habitam o nosso mundo, constitutivamente apresentando-o como multicultural. Se o fenômeno da imigração não é novo, pelo contrário, nasceu com o homem e sua necessidade de deslocar-se à procura de novas terras, assistimos, nos dias atuais, a deslocamentos massivos de populações, premidas pelas condições adversas de sociedades que se globalizam, mas que, contraditoriamente, vêem acentuadas as suas diferenças e perversamente excluem das conquistas da atualidade contingentes expressivos de população. As contradições daí resultantes conferem ao nosso mundo uma fisionomia melancolicamente fraturada.

A arte contemporânea não ficaria indiferente aos questionamentos próprios do nosso tempo, uma vez que é compelida a representar novos sujeitos cuja inserção tem sempre feição contraditória no contexto político-cultural. A literatura mundial, em que a temática da imigração tem se tornado insistentemente presente, se questiona, no seu próprio interior, sobre o desafio de representar essas vozes tão diversas, com «sotaques» e fisionomias culturais tão variadas.

A reflexão sobre o imigrante incita-nos a encarar as faces dessa complexa realidade prismática. Ser marcado pela fragmentação, o imigrante vê-se na contingência de ter de estabelecer uma negociação constante de sua identidade, sempre deslocada, enunciada a partir de um entre-lugar discursivo: entre-espço contraditório, margem, fronteira movediça, nem o mesmo nem o outro.

Armando Silva conceitua território como um limiar a partir do qual se instituem parâmetros de reconhecimento mútuo, um espaço de enraizamento. Nessa concepção de espaço e território, o imigrante adquire a feição do invasor, aquele que «pisa as bordas de outro espaço», aquele que se repudia:

O uso social marca as margens dentro das quais os usuários «familiarizados» se auto-reconhecem e fora das quais se localiza o estrangeiro, ou em outras palavras, aquele que não pertence ao território. (...) Cumpre dizer que em nosso vocabulário o território «territorializa-se» na medida em que estreita os seus limites e não permite (sobretudo exclui) a presença estrangeira. (Silva, 2001: 19).

Qual é o lugar do imigrante? A partir de onde constrói sua identidade? (...) o imigrante é atopus, sem lugar, deslocado, inclassificável. (...) Nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o «imigrante» situa-se nesse lugar «bastardo» de que Platão também fala, a fronteira entre o ser e o não-ser social. (Bourdieu, in: Sayad, 1998: 11).

A atopia do imigrante – expressão de sua condição de não-lugar tanto na sociedade receptora, como, depois, também na sociedade de origem – obriga a repensar profundamente a questão dos fundamentos da cidadania e da relação entre o Estado e a nacionalidade e as representações possíveis desse sujeito desterritorializado.

As conceituações que marcam esses novos contextos mundiais, então, colocam o imigrante – mas também o sem teto, o «sem documento» – no centro das reflexões, uma vez que vêem no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade única e homogênea¹.

Desde o título, o romance *Entre o País e o Longe*, de Maria Graciete Besse e Diogo Conde (Conde e Besse, 1995²), afirma a dimensão espacial como referência importante de sua construção ficcional. Sua escolha narrativa se apóia em um conjunto de vozes, que se alternam e persistem como rumores misturados: a da primeira geração de imigrantes portugueses instalados na França; a segunda geração – os filhos desses imigrantes, os trânsfugas que renegam suas origens e a

¹ *A single or static national identity never existed: the very fluidity of the concept made it open to pushes and pulls from below and above. (Lesser, 1999: 3).*

² Todas as citações do romance são feitas a partir desta edição e aparecerão no corpo do trabalho somente com a referência ao número da página.

voz daqueles que ficaram na sua vila portuguesa, muitas vezes no campo, sem emigrar. O título escolhido para o romance já diz da oscilação entre mundos, mas faz deslizar sua significação para a inquietude de vozes migrantes: deslocadas, desterritorializadas, mediadas no texto pela voz do narrador, que faz com que se revezem, com essa mediação, pontos de vista dos diferentes personagens. É interessante registrar como os próprios autores se inserem nessa situação discursiva, quando a antecipam para o leitor numa pequena explicação que antecede o texto propriamente dito:

Esta narrativa surgiu de um cruzamento de vozes que tocaram a vibração do exílio e convergiram, pouco a pouco, na criação conjunta de um espaço alimentado pela sensibilidade de cada um dos autores. (p. 3).

A voz autoral perpassa, pois, misturada às vozes dos vários personagens e principalmente à voz do narrador, todo o relato, planando, como um rumor, no espaço do romance, fazendo ecoar «a vibração do exílio», numa dicção peculiar, também ela exilada, fragmentária. A epígrafe escolhida para abrir o romance, tirada a poema de Manuel Alegre, é metáfora a estruturar a narrativa, apontando para a mesma direção, retrabalhando a idéia de fronteira, de limite e de margem, de entrelugar. A voz de um sujeito poético, então, é chamada para criar a atmosfera do texto que virá em seguida: «Uma fronteira é um rio entre um país e o longe. / Eu já passei fronteiras que ficavam / entre guitarra e noite. Entre ternura / e mágoa».

A temática da imigração adquire sentidos migrantes, sem repouso, com várias conotações no romance. Se é a passagem de um país a outro, é ela, além disso, símbolo do desejo de ascensão social: *No fundo, o que desejava era que a família continuasse a emigrar socialmente* (p. 36), da inquietude humana, do desassossego do homem frente seu destino, do desejo que só existe enquanto impulso e que só se sacia na busca: *A promessa de nunca parar no meio do caminho. A vontade de emigrar, de avançar sempre até mais longe, de não parar nas bermas do destino com a satisfação mesquinha de ter conseguido um carro ou uma casa* (pp. 35-36).

O romance faz-se, igualmente, espaço de convivência de vozes da história e da sociologia. A expatriação dos portugueses vindos de sociedades rurais para a França ou para outros países de Europa e mesmo para além do oceano, para o Brasil ou para os Estados- Unidos, está estreitamente ligada a um fenômeno histórico estrutural (cf. Serrão, 1982: 119): a impossibilidade do sistema socioeconômico português

de responder positivamente às necessidades do conjunto da população do país. Eduardo Lourenço evoca, nesse sentido, a origem da dispersão e do êxodo português como determinados pela pressão secular de uma indigência pátria a compensar, ou por uma vontade bandeirante de aceder à custa de outros a melhor vida (Lourenço, 1992: 13) No romance, os personagens se colocam nessa perspectiva:

Ainda se lembrava dos tempos difíceis nas aldeias, quando as pessoas eram obrigadas a partir para viver melhor (p. 26).

Nunca chegara a conhecer as razões que o levaram até àquela terra tão distante. O que se dizia era capaz de ser verdade: há portugueses espanhóis pelas sete partes do mundo, sem medo de nada (p. 64).

A imigração – e com ela a aculturação³ e a integração – está no centro da ficção de *Entre o País e o Longe*, cujos personagens/imigrantes se encontram confrontados com a sociedade francesa. São pessoas vindas do interior de Portugal, fugindo da miséria, e cujo sistema antropológico tem como centro a família. Ancoradas na vida do lugar português de origem, caracteristicamente são impelidas a manter, na terra de chegada, várias tradições como os valores da autoridade matriarcal no seio da família, a forte impregnação católica, ou, ainda, um certo antiintelectualismo que acompanha a aceitação da condição de operário.

Stuart Hall, falando sobre a tradução cultural, postula que

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. (...) Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. (...) Elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, por que elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo a várias «casas». (...) As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas (...) estão irrevogavelmente traduzidas. (Hall, 1999: 88-89).

³ *Acculturation: l'adoption progressive de comportements et des normes empruntés à la culture du pays d'accueil, pertes et emprunts étant bien évidemment liés. Pour la sociologue Dominique Schnapper, cette acculturation se fait progressivement En plusieurs générations, en commençant par les pratiques sociales et publiques et en se poursuivant par les comportements familiaux et privés (Obin e Obin-Coulon, 1999: 14).*

Essa «grande família portuguesa», deslocada em um espaço geográfico muito diferente, é representada no romance pela família das Rolas. Manuel das Rolas deixou, sozinho, sua vila para se juntar a operários nos canteiros de obras da França. Condições satisfatórias de instalação vão permitir a vinda de sua mulher, Lucília, e do pequeno filho, Miguel. Uma segunda filha, Alice, nascerá na França. Mais tarde, Toni, sobrinho de Manuel, se juntará a eles. O sobrinho era filho de Sebastião das Rolas, que partira para o Brasil para tentar a vida noutras latitudes (p. 75).

Essas mulheres e homens assim deslocados, «desterritorializados», contribuem com seu trabalho para a riqueza do país que os acolhe, sem que essa riqueza pudesse lhes pertencer. Vivem uma identidade vacilante, mutante, pois conhecem a situação paradoxal e conflituosa, tumultuosa e confusa, dos imigrantes, sempre divididos entre o aqui e o lá: *O que ficou agarrado a eles, desde sempre, foi o peso das superstições, dos preconceitos, dos medos mal dissimulados sob o verniz citadino, transformando-os pouco a pouco em seres híbridos, definitivamente partilhados entre o cá e o lá* (p. 62).

As divisões, todas metáforas deste lugar paradoxal que de início se coloca com a imigração, se multiplicam no romance, testemunhando alianças e conflitos passados no interior da família portuguesa. Por exemplo, um dito popular revela a visão de mundo, rude e tradicional de Manuel das Rolas, notadamente a respeito das mulheres: *Mulher pintada, mulher desvairada* (pp. 24-25), diz ele à esposa. Mas Lucília, que quer experimentar um novo cosmético francês, proposto pela filha para atenuar as marcas de fadiga do rosto, responde: *Raio de homem! Lembra-te de que não estamos lá na terra!* (p. 25) O aqui e o lá, confrontados, carregados de diferenças masculinas e femininas, indicam que o texto é espaço para mais outros tipos de negociação identitária.

Lá fora canta o galo, aqui manda a galinha (p. 125) revela a escolha pessoal e discreta de Lucília, inscrita na parede da cozinha, na casa de Portugal. Entre lá fora e aqui, o espaço de cada um, marido e mulher, encontra-se bem definido. O verbo mandar confirma a autoridade feminina enquanto o verbo cantar conota o lirismo da atividade masculina, numa aparente troca de papéis. Por sua vez, o episódio recupera a observação do historiador e o antropólogo Emmanuel Todd reconhece na sociedade camponesa portuguesa do norte uma *nuance matriarcale assez nette, un rôle dominant des femmes, caractéristique de l'ensemble des cultures régionales portugaises*. (Todd, 1994: 387). Mas, ressalte-se, o espaço do mando feminino é o lar, ou, antes, a cozinha,

como uma forma de resistência, ainda que restrita ao espaço doméstico, socialmente menos valorizado.

Ainda na esfera da posição da mulher, duplamente marginalizada – como mulher e como imigrante – ganha importância a figura de Alice. Uma atenção particular tem de ser dada a dois signos-objetos, muito caros a ela, que, no romance ilustram a aculturação desse personagem: o «lenço de seda» (margem) e o *walkman* (fronteira).

Para ela, a França é seu «país de maravilhas» e seu *foulard* é delas um exemplo acabado. Ela o traz cobrindo os cabelos, assim que entra no metrô com a mãe para dirigir-se ao local de trabalho ...*encontro marcado com outras mulheres que faziam limpeza até esgotarem a umidade do corpo* (p. 23). Alice se sente *protegida apenas pelo lenço que lhe soprava nos ouvidos um rumor de vida perfeita* (p. 26). A vida ideal é aquela do quarteirão onde comprou o adereço, a um preço excessivamente elevado para ela: a *Rive Gauche* parisiense, lugar da alta elegância e do refinamento, margem do sonho e margem da espera. O desejo da jovem é se afastar, o mais possível, do universo das mulheres portuguesas, aquele das *mulheres patúscas vestidas de qualquer maneira* (p. 24). Desde a época da escola, que acabou por abandonar, Alice compreendeu certas diferenças: *os professores não falavam da mesma forma a todos os alunos. Havia os bem vestidos e os outros... Não queria que a tomassem por uma portuguesa* (p. 24). O lenço simboliza o elemento concreto da conquista do outro, da conquista de uma identidade francesa que ela almeja assumir, funcionando como um «objeto transicional» (cf. Winnicott, 1975), digamos assim, entre sua realidade de imigrante e o contexto francês, inacessível. O lenço não tem um valor em si mesmo, mas como elemento de ligação com o mundo exterior, com o verdadeiro objeto de desejo identitário da jovem. Alice recusa o mundo dos imigrantes, apesar das constantes censuras que lhe são endereçadas: *És igual à gente* (p. 80), lhe diz uma colega de trabalho, faxineira como ela. O lenço é um frágil objeto de ligação, feito de seda e de frágil leviandade. O «*foulard*» não cumpriu sua finalidade, termina por cair num balde com produto de limpeza e torna-se um trapo. Rasgado, metaforiza o conceito de margem, dividida e frágil, mas simultaneamente dolorosa, bastante concreta e intransponível entre os dois mundos. No entanto, apesar deste baque, Alice continua sua trajetória de desancoragem do mundo imigrante português. Os comentários do narrador, pontuando o momento de retorno anual ao país de origem, concretizam para o leitor o sentimento da moça: *Mas os filhos, se calhar, já são mais franceses que portugueses, não querem cá pôr os pés...* (p. 125) Alice

não os queria acompanhar sempre com aquela conversa de se querer assumir sozinha, de experimentar uma vida independente como faziam as francesas... (p. 92). Uma outra marca do isolamento de Alice se confirma com seu aparelho eletrônico. O volume máximo do som de uma música de rock a ajuda a suportar o trabalho. Armada de *walkman* e espanador, (p. 28) explica o texto para ilustrar a espécie de coreografia desempenhada pela moça entre as mulheres imigrantes, *colméia disciplinada* (p. 28), todas uniformizadas com uma blusa branca, código de anonimato imposto a mulheres prestadoras de serviços rebaixados, estrangeiras e pobres. Mas antes de endossar, esse uniforme neutraliza e apaga as diferenças entre elas. A vestimenta sob o uniforme, no entanto, esconde elementos de resistência: *africanas, espanholas, árabes, portuguesas... algumas usavam turbante e enrolavam o corpo em tecidos vindos de terras distantes, outras traziam camisolas vistosas que punham manchas de sol no espaço metálico dos elevadores transparentes que as distribuía pelos andares* (p. 27). Alice prosseguia com seu trabalho e olha o reflexo de seu corpo no vidro da janela. Quando tira a bata branca (p. 29), acha-se bonita e, nesse momento, tudo lhe parece possível, mesmo se a vida lhe ofereça somente a sorte das mulheres imigrantes, *condenadas aos mesmos gestos* (p. 29).

Outras formas de negociação conflituosa são construídas no texto. Por exemplo, o destino profissional de Miguel enquadra-se quase num esquema de exceção para um jovem imigrante. Segundo a socióloga Maria-Engrácia Leandro: *la majorité des jeunes Portugais, bien que scolarisés, ce qui n'était pas toujours le cas de leurs parents, restent peu nombreux à suivre des études supérieures longues.* (Leandro, 1995: 60). Um capítulo do livro foi consagrado ao pesadelo de Miguel, que carrega consigo o sentimento de ser um desertor de suas origens familiares. No pesadelo, estão os anões saídos de um quadro de Bosch; a autoridade de um bispo; um túnel sem fim e um tribunal que o julga culpado.

– Levante-se o réu e identifique-se!

– O meu nome é Miguel Vale. Quanto ao resto, ando à procura de quem sou (p. 20).

Do diálogo, emerge uma identidade: Miguel Vale. Ela é transparente, simples de exprimir diante do tribunal. Ele não se chama mais Das Rolas, não herdou este sobrenome de origem rural. As rolas, nome bucólico, aéreo, se insere semanticamente na idéia do movimento, da

mutação, mesmo quando lido como verbo rolar. Mas Vale permite também uma dupla leitura: a de valor, ligada à força, à energia, à resistência; e o significado ligado a vale, geograficamente um espaço de depressão, geralmente cortado por um curso de água. A palavra *resto*, pronunciada por Miguel no sonho, é, de fato, «tudo», isto é, a busca de si mesmo, a busca vã de uma inexistente identidade sem rupturas ou contradições. O discurso onírico mimetiza o percurso intelectual do personagem: aquele ligado a sua aculturação, de onde vem a idéia de «valor»; e também o percurso afetivo, aquele que o mantém ligado às águas que correm no vale da zona rural portuguesa. O sentimento de culpabilidade está na origem de uma traição com relação à família portuguesa, ao Portugal de suas raízes. O pesadelo se passa na véspera do recebimento solene de seu diploma de engenheiro. Sua aculturação, depois de uma luta difícil nas margens da pobreza, foi recompensada. Conseguiu, finalmente, atravessar a fronteira. Para Miguel, a Sala dos Atos da Universidade simboliza o mesmo que a *rive gauche*, região das lojas de alta costura, para a irmã Alice. Para ele, o diploma é um símbolo de transição, passaporte que lhe facultará atravessar a fronteira entre o país e o longe. Vestido com um terno novo, não hesita ao caminhar sobre o tapete vermelho, pois, tem seu diploma de engenheiro no bolso. Mas, não pode evitar um sentimento de culpa.

O narrador, com o episódio, revelou as fontes condutoras do romance, que o leitor seguirá até a resolução desse sentimento de culpa. A busca de Miguel atravessa toda a diegese e estrutura o texto, abrindo espaço para outras intrigas adjacentes e subjacentes à trama narrativa através do fluxo abundante da palavra do imigrante. O texto revela-se alavanca de compreensão das marcas da diferença cultural que são, para Miguel, a família e a pátria, lugares de ancoragem identitária. Um desequilíbrio permanente se instaura e Miguel procura compreensão para seu desarranjo afetivo e para isso se torna necessária a recuperação da memória do passado, visitar Lisboa e o campo português, partes da espiral de suas buscas e sofrimentos. Seu contato com a terra portuguesa tem o objetivo de destruir um mundo imaginado, de fazer uma experiência do real, embora essa se revele decepcionante. Ele é «o estrangeiro absoluto»: um francês em Portugal e um português na França. *Via-se como um estrangeiro no seio da própria família. Quem era ele lá em casa? Quando passava a porta, deixava no exterior muito do que tinha aprendido* (p. 37).

Na França, a segunda geração privilegia a integração para a obtenção dos diplomas e para a europeização rápida dos costumes e das maneiras. Essa geração desconstrói a ordem estabelecida da

comunidade portuguesa instalada no exterior e é ela, assim, que contribui a ligar, definitivamente, Portugal à Europa. Eis aí uma das questões abordadas pelo romance *Entre o País e o Longe*.

Miguel encontra-se atravessado por sentimentos complexos e contraditórios: uma espécie de ressentimento com relação à família julgada excessivamente portuguesa, mesclada a uma fascinação pela França. Depois de ter sentido vergonha pela cena do pai bêbado, estando acompanhado da amiga francesa, Miguel se interroga, solitário e desamparado: *A que mundo pertencia afinal?* (p. 41) Através de seu imaginário, realimenta-se de força e de energia que continuam a ser a marca do ausente Tio Sebastião, e que o impulsionam a saltar todas as barreiras (p. 41).

A dor de Alice, pois, tem seu correspondente no desequilíbrio de Miguel. *Estou perdida de todo* (p. 29), conclui ela assim que, em pleno trabalho de limpeza, evade-se num sonho de amor por um distante príncipe feito de luz, um sonho que não tem margens ou limites, mas estranho no universo da limpeza doméstica.

Esses dois personagens, assim construídos, em desequilíbrio permanente, representam seres híbridos, múltiplos, no interior dos quais vários códigos se misturam: a herança portuguesa, atávica comparada às aquisições culturais da outra sociedade. A voz do narrador articula, vazados pelo olhar de Miguel, os elementos que assinalam o entre-lugar enunciativo do imigrante:

Precisava também de ir mais longe, de interrogar a sua relação com a pátria, de desenhar nitidamente os contornos da identidade. Para isso, tinha de voltar à terra, ir a Lisboa, tomar o peso do que diziam as pessoas, mergulhar fundo no caldo da cultura portuguesa que lhe estava a escapar perigosamente. Como escapava a quase todos os filhos de emigrantes que chegavam pequenos a França ou aí nasciam, que entravam na escola oficial, se defrontavam com outra cultura, aprendiam novas formas de conjurar os sentimentos e que, um dia, descobriam, com amargura, que já não eram portugueses, mas que também não se sentiam completamente franceses (p. 40).

A primeira geração tinha vindo para a França para ocupar postos de operários, de trabalhadores manuais; ela privilegiou a integração por conformismo e caracterizou-se pela extrema discrição relativamente a sua identidade na sociedade de acolhida. Reagrupou-se, contudo, em associações, guardiãs das tradições, no coração dos subúrbios, longe dos centros históricos cheios de vida das cidades que os acolheram.

A descrição da vida francesa, feita por Manuel, quando retorna à terra natal, aos trabalhadores, seus conterrâneos, que o ajudaram a construir sua casa portuguesa, reitera as facilidades encontradas no país rico, como a possibilidade para os portugueses de oferecer estudo aos filhos e de organizar festas: *Dá para um homem poupar e gozar a vida. Para os árabes é que é pior, alguns moram em roulottes, abandahlados, sozinhos, sem mulheres, todos os exploram. Ainda por cima os franceses são racistas...* (p. 126) Veja-se que mesmo encontrando-se entre os marginalizados na nova terra, percebe um mais marginalizado, isto é, os árabes, «o outro do outro». Embora tentando passar uma visão favorável da vida na França, o discurso de Manuel apresenta pontos de suspensão/suspeição, bem marcados na palavra racistas, deixando perceber todo um comportamento xenófobo com relação a determinadas etnias e que, de certo modo, desconstrói o discurso positivo de acolhida.

A casa e sua construção, símbolo importante em todas as culturas, significando proteção, confundindo-se com a figura materna, (cf. Chevalier et al., 1991: 196-197) são, como nos salienta Bachelard, «o nosso primeiro universo», o seu interior, suas partes, os diversos estados da alma, não importando os detalhes de riqueza ou de pobreza. Na percepção do filósofo, os cantos da casa, o sótão, o porão, as escadas que ligam os pavimentos, simbolizam diferentes estados do homem. Por isso, segundo ele, a casa natal está fisicamente inscrita em nós e é a ela que retornamos quando sonhamos ou quando nos empenhamos em redefinir o nosso eixo interior.

O passado, presente e futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser «atirado ao mundo» (...) o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (Bachelard, 1974: 358).

Mas, como registra o estudioso francês, às noções de proteção, estabilidade e sossego ligadas à casa associam-se também os seus opostos, transformando-a num símbolo contraditório. Recuperada imageticamente em sonhos e lembranças, ficcionalmente reescrita pelas memórias, é a casa que abriga os nossos devaneios, mas também o inconsciente, nossos medos e contradições.

Para o imigrante, a casa adquire uma conotação suplementar. Poder construir, na terra de chegada, a casa para abrigar a família, é o sonho acalentado por gerações de imigrantes. O mesmo se passa com esta família portuguesa. Neste caso específico, há também a casa construída na terra de origem, símbolo para a primeira geração do sucesso da aventura imigratória. Para seus filhos, no entanto, a casa construída na «terra» adquire a conotação bem precisa de um mundo que se quer esquecer, mas que teima em voltar. Se as origens lusitanas vêm pelas vias do sonho e do inconsciente, a casa é a prova concreta da estranheza e mal-estar com relação ao solo natal. Veja-se o exemplo:

Aquela casa lá na terra, de que nunca gostou, aquela casa construída só durante o verão, impedindo-os de viver no presente, devia ter os alicerces para além do cimento e da pedra (p. 36).

«Quem casa quer casa», diz expressivamente um provérbio português, para exprimir que o casamento e o «teto» se acham intimamente ligados. *Para a cozinha, (Manuel) tinha escolhido um falatório cheio de evocações da juventude: Quem casa quer casa. Era uma frase escrita em letras arrebicadas num quadrado que tinham visto na feira (p. 125).* O objetivo de Miguel se inscreve indelevelmente no projeto coletivo migratório português, tal como Maria Isabel Barreno o descreve no capítulo «A casinha portuguesa» como o sonho da construção de uma casa: *Uma casinha vazia o ano inteiro, só acendida nos agostos portugueses. Em França ainda mal alojados, muitas vezes, nas «lojas» de porteira ou noutros cubículos equivalentes. Mas «là-bas» uma casa, um palácio imaculado, um sonho. (Barreno, 2000: 60).*

Manuel das Rolas, para garantir a não-ruptura com a terra natal, realiza seu sonho. Sua casa na aldeia portuguesa, *Nosso Repouso*, revestida de azulejos azuis e verdes, encarna seu sucesso. A casa atualiza seu retorno anual ao país, ele mesmo cena de um movimento. Abrigo, lugar de partida e de chegada, é a garantia da ligação com a França: *as moradias dos emigrantes destacavam-se pelo estilo... revelando, desde a fachada, moléculas do espaço estrangeiro (p. 139).*

A casinha portuguesa é também, então, um elemento da cultura francesa. Ela não tem fechaduras, ela não é ruptura, mas prolongamento, desdobramento, continuidade cultural.

Assim desfila a saga dos imigrantes portugueses na França, da chegada à *gare d'Austerlitz* (p. 105) até o retorno à casa *Nosso Repouso*.

O capítulo 15 é consagrado à festa organizada pela Associação Portuguesa na França. Segundo Emmanuel Todd, as associações exprimem a coesão grupal dos imigrantes portugueses:

Le modèle d'adaptation portugais révèle un certain niveau d'autonomie, une dynamique propre de la culture d'origine. Certains auteurs ont d'ailleurs souligné la cohésion du groupe, s'exprimant par un réseau d'associations et entraide qui n'a pas l'équivalent chez les Algériens. (Todd, 1994: 390).

Entre os raros imigrantes do grupo que sabem ler e escrever, acha-se Acácio, que toma para si a tarefa de animar uma festa, organizada para os imigrantes portugueses para que esses possam colocar, *no cinzento do quotidiano, pequenas marcas de alegria* (p. 83). Foi desertor da armada colonial em Angola antes de emigrar para a França e acaba por desempenhar papel de conselheiro e de confidente junto à comunidade portuguesa que frequenta a Associação. Entre guitarras, fado, tremoços, rocks e coca cola, a festa que organizou se anima particularmente no momento da declamação de alguns versos do poeta português Manuel Alegre: *Minha pátria sem nada / sem nada / despejada nas ruas de Paris* (p. 87). Essa escolha poética serve para compartilhar uma cultura coletiva e identitária com o público. Lembre-se, de passagem, que se trata do mesmo poeta anteriormente citado na epígrafe do romance, mais uma vez, mediando para o leitor a presença do autor empírico.

As atividades da Associação representam mais um prolongamento no exterior dos costumes portugueses: ir ao mercado todos os domingos e se reunir à volta do bacalhau e dos salpicões, chegados todas as semanas pela camioneta de carreira. A necessidade da comida étnica é, simbolicamente, a ligação do *Petit Portugal* francês com o *Grand Portugal Lusitanien*. Registre-se que esse modelo de agrupamento fez com que os imigrantes portugueses ficassem deixados de fora das organizações sindicais ou políticas francesas. São nas Associações que eles vão conservar seu modo de ser português.

Contraponto geográfico, mas igualmente social e cultural à terra de acolhida, a vila portuguesa, reencontrada periodicamente por ocasião das férias, parece algumas vezes se situar infinitamente distante da fronteira francesa. Retornar a ela gera desequilíbrios que afetam a sociedade da província portuguesa.

Em Portugal, as vilas mudam durante o verão. São invadidas pela modernidade: o movimento, a moda, a festa e mesmo a inflação entram na ordem do dia. O romance confirma: *Quando chegava o*

verão... um formigueiro denso alastrava-se pelas colinas... as festas multiplicavam-se... os preços aumentavam nas lojas... uma animação pouco comum colava-se ao dorso da terra (p. 109). Essa passagem sublinha bem o caráter temporário e acessório de todos os acontecimentos do verão efêmero. No interior mesmo da vila assim transformada em espaço de acolhida temporária, a sociedade continua a se organizar compartimentadamente pelas diferenças entre os que partiram e os que ficaram.

Isabel Barreno (Barreno, 2000: 60) assinala a hostilidade que se manifesta contra os que voltam no mês de agosto e que são chamados pelos camponeses ironicamente *les champignys*, em referência aos trabalhadores portugueses imigrados, instalados, a partir de 1956, em Champigny, no subúrbio parisiense. No romance, o sapateiro da vila se faz porta-voz do movimento e do desequilíbrio constatados em torno. Aqui, o narrador parodia a figura do sapateiro de Trancoso, recuperando um elemento identitário português do século XVI. *A voz desse personagem, coxo e amarrecado [que] contava muitas histórias e conhecia toda a gente* (p. 109), é também aquela do testemunho porque tende a preservar a memória da vila, uma vez que assiste à metamorfose da sociedade que desfila diante dele: *Maria da Ponte, outrora escura e desajeitada, agora toda importante, a saracotear-se pela aldeia, de cabelos pintados de louro e óculos escuros semelhante a certas atrizes que enchem as páginas das revistas (...)* (p. 110).

Finalmente, o sapateiro evoca a história da imigração tal qual se encontra gravada na sua memória. O saber conferido pelo ofício exerce função fortemente simbólica: ele fornece sapatos aos que emigram para que possam partir melhor aparelhados, para mais longe. É um observador arguto e preciso de seu meio, uma espécie de sociólogo iletrado de sua terra, funcionando como uma voz reflexiva sobre este universo em mudança. O jovem sobrinho de Miguel, Toni, filho do ausente Sebastião das Rolas, exprime seu descontentamento por estar na França: *Não gosto da França!... Quero ir para longe, para a Austrália* (p. 130). Tudo isto vai ser registrado pelo olhar do imóvel sapateiro que, ainda que não tenha jamais deixado sua vila natal, vive, por procuração, as partidas e as viagens dos seus conterrâneos. Seu discurso em tom messiânico é premonitório da pós-modernidade portuguesa. *Ele observa a correria da miudagem que falava uma mistura de línguas como se a terra se tivesse transformado numa Babel... Já fui à América, já andei pelos Brasis e já sofri muito nas auto-estradas da Europa. Qualquer dia vou até a Austrália, que é para onde esta gente agora quer partir* (p. 114).

Paralelamente à história dessa imigração portuguesa para a França, um outro tema é abordado no romance, trama que faz parte do grande discurso fundador de Portugal e de seu Imaginário: o Sebastianismo. O tio que vai para o Brasil, sintomaticamente chamado Sebastião, encarna essa dimensão imaginária e messiânica.

E à sua volta, pelas aldeias crescera uma lenda de coragem e de glória deslumbrante. Falava-se que tinha partido para o Brasil, depois de longas peripécias corridas em Lisboa, trabalhara numa fábrica no interior de São Paulo, enfiara-se pelos sertões, com um grupo de bandeirantes, em busca de riquezas desconhecidas. Perderam-lhe o rastro (p. 15).

No texto, muitas facetas do Sebastianismo são colocadas em evidência pela via de termos como *lenda*, *glória deslumbrante* e sobretudo *perderam-lhe o rastro*. Tio Sebastião, tornou-se personagem quase virtual, que partiu da vila deixando para trás mulher e filho e vai acalantar o imaginário de seu sobrinho Miguel, entre esperança e fascinação: *o vulto do tio Sebastião, como um gigante fumegando ao sol dos trópicos... tornara-se para ele o modelo absoluto (p. 16).*

Depois da partida de Sebastião das Rolas, a espera vai se instalar – uma espera semelhante àquela ancestral, mítica pela volta de Dom Sebastião, herói português desaparecido em Alcácer Quibir, em 1578. A volta do tio era esperada na sua vila, mas também na França, entre os parentes e amigos que emigraram. *Sabes que está para chegar o teu tio Sebastião? anuncia Lucília a Miguel. Também ele o aguardava, com a febre da surpresa, ou não fosse o Sebastião o seu herói preferido, esperado desde sempre. Sebastião, o Desejado (p. 46).*

Assim, na linearidade da narrativa, se inscrevem não somente a viagem do tio, mas também uma outra pluralidade de itinerários que confluem nos retornos ficcional e mítico à vila portuguesa. O último capítulo é consagrado ao tio, na verdade retornado sem se dar a reconhecer, que, voltando de viagem, se dirige a Miguel. Encena-se aí, ironicamente, no retorno do tio pobre e fracassado, ainda que só sabido pelo leitor, a desmistificação do retorno do outro Sebastião, herói-redentor.

Era um homem magro, com uma barba a devorar-lhe o rosto carcomido e cabelos todos brancos a taparem-lhe os ombros meio encolhidos numa camisola esburacada, já sem cor. Estava ali sentado, a aproveitar a sombra daquela árvore, e parecia não ter força nem razão alguma para se levantar (p. 163).

A imagem do tio como gigante, como semideus, cuja volta foi tão ansiosamente esperada, se apaga; o herói se desmistifica, ainda que só no nível da leitura do romance.

Para Miguel, no entanto, o encontro com o desconhecido, no alto das colinas que circundam a vila, é uma espécie de resposta à questão que o atormenta desde o começo: *sou culpado ou inocente?* (p. 20) É um retorno da lucidez: *irradiação de uma harmonia, como o apelo ao recomeço* (p. 166) que lhe permitirá encontrar, enfim, sua harmonia, seu equilíbrio. É o tio Sebastião que, em sua companhia, fecha o romance. De resto, a narrativa também foi iniciada com a imagem do tio: *Era um camponês vivaz, de cabelo espesso e curto a sorrir na fotografia pálida que a tia dantes venerava em cima da mesinha de cabeceira* (p. 15). A abertura se faz, significativamente, com uma fotografia envelhecida: retrato do relato de memórias, da voz imigrante. Através da velha foto, testemunha dos segredos e sombras de anos sem notícias, já se antecipa o registro fotográfico como memória, como metáfora da voz do imigrante, mediada pela distância temporal e geográfica. *Entre o país e o Longe* é, assim, narrativa construída, como o relato mítico, como um círculo, fundado sobre o personagem de tio Sebastião. O encontro de Miguel com o tio revela-se como o último ato de uma tensão que chega a seu epílogo, pois que se resolve no ritmo da mutação que se preparava. *Incêndio singular. Música a crescer na orla dos segredos. Entre a colina, a voz* (p. 167).

As referências ao passado brilhante e glorioso dos portugueses, sempre lembrado por suas viagens épicas, entre as quais se destaca a descoberta do Brasil, são inúmeras no romance, mediadas pelo olhar melancolicamente irônico do narrador.

Tio Sebastião «descobriu o Brasil» e era portador de uma história rica e sedutora no imaginário e de Miguel e de outros. Assim, se misturam, a recobrir o espaço brasileiro, não somente a representação de um espaço bucólico e idílico, uma terra a ser conquistada, mas também as referências estereotipadas da vida brasileira.

Como seria o seu quotidiano lá longe? Depois do futebol de praia, subia para o trem da Central, bebia cachaça e fazia promessas a Oxumaré. Outras vezes, seguia para a Lapa atrás de um preto que batucava um samba antigo numa caixa de fósforos... Era um homem do morro, coberto de suor e pulseiras de ouro, a apostar no jogo do bicho (p. 55).

A dimensão continental do Brasil e seu espaço tropical são fonte fecunda para o imaginário europeu.

Deixando Portugal, o imigrante toma consciência de tudo o que o liga à terra de origem. Através das lembranças do passado, aquele Portugal da infância e da saudade torna-se ainda mais significativo, erigindo-se como mitologia pessoal, de cada um dos que emigraram. Fora dos momentos de desencantamento ou de desolação, Lucília gosta de tocar os velhos lençóis perfumados de lavanda, colocados no fundo da gaveta. Eles são portadores da memória da terra, inserida nas lembranças do passado português: *Tinha bordado alguns para cumprir o ritual de gerações de mulheres curvadas sobre a agulha, a construir a esperança, a inventar um amor maior que tudo, capaz de as afastar da família, de as levar para o fim do mundo* (p. 106). Zé Preto, seu pai, lhe vem à memória trazendo com ele história de guerras coloniais portuguesas na África e de outros espaços também atravessados por contradições: *Foi em Luanda, em frente da estátua de Diogo Cão que decidi o rumo a tomar... não gostava de bater nos pretos como faziam muitos portugueses* (p. 98). A narrativa é assim atravessada por outros movimentos, outras viagens.

Quanto a Manuel, ele também se lembra de sua ligação à terra de sua infância, passada no meio das vinhas: *Era o tempo das vindimas. Subiam os três por um caminho íngreme, carregados como mulas... O medo da privação, de ver os irmãos com fome e a mãe adoecer à força do trabalho* (p. 123).

As forças telúricas do texto confirmam a ligação ancestral à terra natal, terra-mãe portuguesa, mesmo se ela forçou seus filhos e filhas a emigrar. *Um galo de Barcelos... um elefante de marfim... as bandeirinhas do futebol do Porto... um crucifixo benzido com água de Fátima...* (p. 57) O vinho do Porto, o 25 de abril, o Dia de Camões são assim preservados na memória do passado português. Eles compõem, em mosaico, a cartografia identitária desses imigrantes. Entre todos esses ícones da tradição da identidade portuguesa transplantados para o subúrbio francês, reina uma Torre Eiffel de latão. A coabitação desses objetos organiza a sincronia da vida luso-francesa.

A imigração portuguesa representa um ciclo, um movimento permanente de partidas e de retornos. *Entre o País e o Longe* evoca esta idéia de não-reposo, de movimento contínuo.

E assim se cria um espaço narrativo que coloca em relação a memória da pátria portuguesa com a experiência da imigração. Tal «entre-lugar» é onde novas identidades se constroem.

Mas, na verdade, os autores, Graciete Besse e Diogo Conde, eles mesmos, são vozes portuguesas que se fundem no romance e trazem à narrativa do vivido, a experiência da imigração. Além disso, o leitor

de *Entre o País e o Longe* aí reconhece o testemunho de todos aqueles que carregam em si a dor de uma identidade fragmentada, entre partidas e retornos e o desafio de registrar ficcionalmente essas vozes.

A união de uma matéria ficcional cheia de lirismo a dados documentais e sociológicos faz deste texto um romance-retrato de seu tempo ao qual pode ser associada uma função social. Ele mereceria que sobre ele se lançasse um olhar cinematográfico: com efeito a força de sua linguagem, ao mesmo tempo poética e realista, suscita uma reflexão sobre o fenômeno universal da imigração, mas também da condição singular do estrangeiro que Julia Kristeva define nestes termos: *Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel*. (Kristeva, 1988: 13).

Este romance é, assim, o fruto de um sedutor ato de escritura que faz pensar que o mundo não pode viver em uma única margem e que deve encontrar seu sopro de vida na busca do outro, já que um mundo sem diversidade é morno e imóvel, aparentando-se à repetição.

Entre o país e o longe: enunciação propositadamente da margem, do «entre», propondo-se ao desafio da representação do imigrante português e de seu imaginário.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.
- BESSE, Maria Graciete e CONDE, Diogo. *Entre o País e o Longe*. Lisboa: Ed. Escritor, 1995.
- BARRENO, Maria Isabel. *Um imaginário europeu*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. Prefácio. In: SAYAD, Abdelmalek. *A Imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHEVALIER, J. et GEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- LEANDRO, Maria Engrácia. *Familles portugaises: projets et destins*. Paris: L'Harmattan, 1995.

- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- OBIN, Jean Pierre e OBIN-COULON, Annette. *Immigration et intégration*. Paris: Hachette Education, 1999.
- SERRÃO, Joel. *A Emigração portuguesa, sondagem histórica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TODD, Emmanuel. *Le destin des immigrés*. Paris: Editions du Seuil, 1994.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar & a realidade*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Novos mundos, novas vozes

Fragmentos do Portugal pós-colonial¹

MICAELA RAMON
(Universidade do Minho)

Riepilogo

Con l'avvento della democrazia e la conseguente disgregazione dell'impero coloniale d'oltremare, il Portogallo si vide coinvolto in un processo di profonde trasformazioni sociali, per la comprensione delle quali non costituisce fattore irrilevante l'afflusso di comunità emigranti provenienti dai paesi africani d'espressione portoghese.

Lo stabilirsi di queste comunità nel piccolo paese che un tempo era stato la testa dell'impero venne a convertire la società portoghese in una società multi-razziale e multiculturale, rendendola più vicina alla realtà di vari altri paesi europei con cui condivide problemi comuni, una dinamica questa a cui il discorso letterario non è stato estraneo.

In questo articolo, prendiamo come punto di partenza l'ultimo romanzo di Lídia Jorge – *O Vento Assobiando nas Gruas – (Il Vento che Fischia nelle Gru)*, in cui l'autrice riflette proprio sulla problematica dell'integrazione/accettazione delle minoranze africane in Portogallo, costruendo un universo di finzione articolato in due mondi distinti, entrambi marcati da modi di vedere, di sentire e d'agire di donne attorno alle quali si costruisce la storia, e attraverso essa, rappresentazioni del reale, che ci sono servite da base per riflessioni sul concetto del nuovo Portogallo post-coloniale.

Nel complesso, cerchiamo di dimostrare come questo romanzo chiosi temi cari alla narrativa di Lídia Jorge, quali: le mutazioni socioculturali operate in una contemporaneità marcata dall'ansia (a volte sfrenata) di modernizzazione

¹ Este texto foi apresentado no Congresso Internacional «I Dialetti della tribù», realizado entre 15 e 17 de Setembro de 2005, na Università degli Studi di Firenze, em Florença, Itália. A sua tradução para italiano foi realizada por Emanuele Ducrochi a quem muito agradeço a disponibilidade e o empenho demonstrados.

e progresso, ma anche dall'afflusso di comunità di emigranti provenienti dalla disaggregazione dell'impero; i conflitti culturali che ne derivano; i tentativi d'adattamento alle nuove realtà; l'umiliazione e l'alienazione come causa e conseguenza di situazioni estreme.

1. Desde que em 25 de Abril de 1974 a «Revolução dos Cravos» pôs fim a um longo período de ditadura e a democracia tomou o lugar do anterior sistema político, Portugal, país periférico da Europa, mas com uma situação geográfica privilegiada tanto pela sua proximidade ao continente africano, quanto pelo facto de o seu território constituir uma plataforma de acesso à América, tem vivido um processo de profundas transformações, as quais se fazem repercutir em múltiplos aspectos, desde o plano político-económico ao sócio-cultural, não excluindo nenhum dos matizes que os pares referenciados podem comportar.

Essas transformações são consequência directa de um conjunto complexo de factores de entre os quais cabe destacar, por um lado, a desagregação do império colonial ultramarino e o subsequente afluxo de cidadãos provenientes das ex-colónias à metrópole e, por outro, a adesão de Portugal à então designada Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, doze anos volvidos sobre a Revolução. Ambos os fenómenos concorreram de forma decisiva, embora cada um a seu modo, para promover a alteração radical da imagem de Portugal como pequeno país fechado ao exterior e retrógrado, de matriz essencialmente rural, habitado por um povo com consciência secular da sua identidade e unido por uma mesma língua e cultura.

Uma tal imagem, tradicional e dotada de um acentuado grau de estabilidade, foi sendo progressivamente modificada, em primeiro lugar, na sequela da fixação das comunidades emigrantes que demandaram Portugal providas dos países africanos de expressão portuguesa; depois, por acção directa da criação desse espaço que se quer aberto à livre circulação de pessoas, de bens, de ideias, de políticas e de formas de organização social comuns, propiciada pela potencial federalização do espaço europeu. Daqui resultou, como efeito hoje evidente, a conversão da sociedade portuguesa numa sociedade multi-étnica, multicultural e com orientação globalizante, que dessa forma se aproxima da realidade de vários outros países europeus com os quais partilha problemas comuns.

Dentre o vasto leque de problemas que emergiram desta nova realidade, vivida em Portugal como um pouco por toda a Europa,

destacam-se aqueles que se prendem com a reorganização dos diferentes grupos sociais que constituem hoje um complexo mosaico, relativamente ao qual quanto mais se acentua o seu carácter múltiplo e diverso, mais importante se torna identificar marcas inequívocas de identidade.

A dimensão da problemática exposta, pela sua grandeza e complexidade, não poderia deixar de se fazer repercutir no discurso literário, sendo este, como é, propício a reflectir e a projectar tudo aquilo que no Homem é humano. É assim que, no actual panorama literário português, vários são os autores cujas obras exploram filões conectados com estas temáticas, contribuindo dessa forma para a construção da representação simbólica de um Portugal pós-colonial e pró-europeísta.

2. Lídia Jorge, uma das vozes literárias portuguesas da actualidade mais unanimemente reconhecida pela crítica e pelos leitores, não só em Portugal como em diversos outros países europeus e não europeus, inclui-se neste grupo de escritores.

A autora, nascida em Boliqueime (Algarve), em 1946, iniciou a sua carreira literária em 1980, com a publicação do romance intitulado ***O Dia dos Prodígios***, no qual constrói uma alegoria do país fechado e pouco desenvolvido que era Portugal antes do «25 de Abril». Esta obra inaugural valeu-lhe de imediato o reconhecimento da crítica e do público e deu início a um ciclo criativo que tem vindo a gerar obras que, embora apresentando uma grande variedade temática, se debruçam sempre sobre matérias ligadas com os problemas colectivos do povo português e com as circunstâncias históricas das mudanças da sociedade nacional após a Revolução, servindo assim de ponto de partida para uma reflexão sobre a identidade cultural portuguesa.

O catálogo das suas publicações de ficção abrange géneros como o romance (***O Dia dos Prodígios***, 1980; ***O Cais das Merendas***, 1982; ***Notícias da Cidade Silvestre***, 1984; ***A Costa dos Murmúrios***, 1988; ***A Última Dona***, 1992; ***O Jardim sem Limites***, 1995; ***O Vale da Paixão***, 1998; e ***O Vento Assobiando nas Gruas***, 2002), o conto (***A Instrumentalina***, 1992; ***Marido e outros contos***, 1997 e ***O Belo Adormecido***, 2004) e o teatro (***A Maçon***, 1997), estando a sua obra traduzida em mais de meia dezena de línguas, dentre as quais o italiano (***La costa dei sussuri***, Florença: Giunti, 1993 e ***L'Eredità dell'assente***, Milão: Editore Bompiani, 2003, ambos com tradução de Rita Desti). A autora foi várias vezes galardoada com alguns dos mais importantes prémios literários nacionais e internacionais, como sejam

o Prémio Literário do Município de Lisboa, o Prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa, o Prémio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus, o Prémio Máxima de Literatura, o Prémio de Ficção do P.E.N Clube e o Prémio Jean Monnet de Literatura Europeia.

O seu mais recente romance – *O Vento Assobiando nas Gruas*² – foi distinguido com uma série de prémios, dentre os quais avultam o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE) e o 1.º Prémio Correntes d'Escritas, instituído pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, responsável pela organização e realização anual de um Encontro de Escritores de Expressão Ibérica que, durante uma semana, congrega apreciável número de escritores de línguas ibéricas chamando a atenção de um vasto público de especialistas e amantes das letras e das línguas.

3. Em *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lúcia Jorge reflecte precisamente sobre a problemática das transformações sociais operadas no Portugal contemporâneo, dando especial relevo à questão da integração/aceitação cultural das minorias africanas. Paralelamente, desenvolve outros temas caros à sua ficção como sejam: as mutações socioculturais operadas numa contemporaneidade marcada pela ânsia (por vezes desenfreada) de modernidade e de progresso; os choques culturais resultantes do confronto do país rural de outrora com as novas formas de vida de configuração predominantemente urbana, individualista e anti-tradicional; os esforços dos diferentes grupos de inadaptados ou de excluídos para se conformarem com as novas realidades; a humilhação e a alienação como causa e consequência de situações-limite a pedirem respostas extremas.

A intriga do romance centra-se numa personagem feminina, Milene Leandro, uma jovem oriunda de uma família tradicional da burguesia algarvia, endinheirada e poderosa, a qual, na sequência da trágica morte da avó com quem vivia, encontra conforto e protecção junto de uma numerosa família cabo-verdiana a viver nas instalações alugadas de uma antiga fábrica de conservas pertencente à sua família. A rapariga acaba por se apaixonar por um membro jovem dessa família de emigrantes e com ele viver uma história de amor intensa que levará o leitor a reflectir sobre os preconceitos rácicos e sobre a forma

² JORGE, Lúcia (2003), *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa: Círculo de Leitores. Todas as citações posteriores referentes ao livro seguirão esta edição e referi-lo-ão por meio da sigla VAG.

como os Portugueses de brandos costumes reagem, afinal, à diferença; cumulativamente, o leitor não deixará também de ser convidado a pensar sobre o modo como as sociedades modernas, individualistas e calculistas, potenciam atitudes déspotas e desprovidas de escrúpulos e, como tal, desumanas.

Todo o romance se constrói tendo por base um jogo de oposições através do qual o leitor é confrontado com dois mundos distintos a coabitarem no mesmo espaço-tempo da contemporaneidade. Por um lado, surge a família Leandro constituída por um grupo de poderosos deste mundo. Dela fazem parte a «Avó Regina», a matriarca baluarte dos velhos valores da honra e da dignidade³; dela fazem parte também o «tio Rui Ludovice» e o «tio Dom. Silvestre», ambos casados com filhas da matriarca e representantes, respectivamente, do poder político e do poder económico, e ainda o «tio Afonso Leandro», advogado e cunhado dos dois primeiros. Todos tipificam personagens corruptas, ambiciosas e dadas a demagogias.

Do outro lado do tabuleiro social encontra-se a família Mata, verdadeiro clã composto por uma vintena de emigrantes oriundos de Cabo Verde, domésticas ou empregadas de caixa, elas; eles empregados da construção civil; e todos, sem excepção, orgulhosos de um dos membros mais novos da tribo – Janina Mata King, o cantor – em cuja voz ecoa a voz de todos os seus antepassados homens⁴.

Para além destes dois grupos, aparentemente colocados nos antípodas da hierarquia social, perfila-se um outro vasto conjunto de indivíduos, os moradores no Bairro dos Espelhos, todos eles também emigrantes provindos «de terras inscritas na faixa marítima do Sahel, pedaços desgarrados de África» (VAG, p. 40). Ao contrário da família Mata, todavia, estes simbolizam a verdadeira exclusão, protagonizada

³ A descrição desta personagem, logo nos primeiros capítulos do romance, acentua estas características: «Aí a avó Regina tinha permanecido estática. Toda a família, estática, como se disposta a ser lapidada sem se mover: Era isso a dignidade. Os tacões de cunha da avó Regina unidos um contra o outro, como se fosse um general. Os lábios cerrados como se cosidos, as pálpebras altas ainda mais altas» (VAG, p. 67).

⁴ Ana Mata, a avó que simbolicamente comanda a tribo dos emigrantes, diz isso mesmo ao expressar a sua felicidade pelo sucesso do neto: «O que queres? Já o meu pai, como tu sabes, tinha aquela voz, os meus irmãos tinham aquela voz, os meus dois filhos homens, todos eles tiveram aquela voz. Já todos desapareceram, e agora a voz deles, todos juntos está na garganta do meu neto Janina... Janina ressuscitou todos eles. (...) Quando o Janina canta, canta toda a minha família homem. Assim que ele começa a afinar, todo o homem da minha família se põe a cantar com ele» (VAG, pp. 44-45).

pela horda daqueles que não se conseguem aculturar por falta de capacidade de absorção e de integração dos valores e dos padrões da sociedade de acolhimento, caracterizada pelo consumismo desenfreado e pela voracidade do progresso.

Os moradores do Bairro dos Espelhos habitam um bairro de lata, construído por eles a partir do aproveitamento dos desperdícios de uma sociedade que os marginaliza pela sua incapacidade de ostentar a posse simbólica de bens que lhes abram a porta do mundo fora do gueto. Pelo contrário, a família Mata conquistara o direito de abandonar o Bairro dos Espelhos, dispondo de um lugar para viver com «seis janelas, seis, calafetadas e pintadas, a respectiva parcela de telhado e algumas empenas dos antigos pavilhões, no meio da restante Fábrica de Conservas Leandro, [que] eram a sua casa. A casa dos Mata. À qual eles mesmos haviam acrescentado os cómodos necessários» (VAG, p. 47); para além disso, nesta casa não falta a água, esse bem precioso para todos quantos provêm dessas «ilhas atlânticas que desde a última glaciação haviam expulso as chuvas e engolido os rios, tendo sobejado para sua lembrança umas quantas ribeiras, descomandadas durante uns dias, e logo secas durante anos inteiros» (VAG, p. 40).

A singularidade da família Mata, a meio caminho entre a casta dos que encarnam os valores típicos das sociedades europeias e aqueles outros que prefiguram o numeroso bando de desprotegidos a braços com um problema de exclusão social e cultural, resulta também da forma como essa família enfrenta o processo de adaptação à comunidade portuguesa. Não podendo resistir à sedução dos mecanismos instalados pelo grupo dominante, deixa-se colonizar culturalmente, sucumbindo à tentação do acumular de bens e da ostentação como marca sancionadora da sua legitimidade social⁵. No entanto, se no plano estritamente material esta colonização é evidente, nos planos moral e relacional a família não deixa de cultivar hábitos que relevam

⁵ São múltiplas as passagens do romance em que tal estratégia surge documentada. Cite-se, a título de exemplo, a seguinte: «Uns atrás dos outros, desentalavam-se das grandes caixas que continham o mundo da técnica, da electrónica e da informática, do mais moderno e do mais condensado. Objectos que vinham da Coreia, do Japão, dos Estados Unidos da América, nem se sabia de onde vinham. (...) Do interior das carrinhas saíam fogões, assadores, berbequins, aspiradores, televisores, jogos *Nintendo* e *Game-Boy* para as crianças, objectos de música para gente de todas as idades, acompanhados de seus processos mágicos. E os Mata ali estavam a fazê-los descer, uns atrás dos outros, com a alma cheia de alegria, falando alto» (VAG, p. 47).

das suas raízes culturais profundas, marcando assim uma diferença, pela positiva, em relação ao super-estrato social dominante⁶.

Paralelamente, se é certo que os elementos mais novos da família assumem formas de pensamento e comportamentos perfeitamente consentâneos com os hábitos da sociedade de acolhimento⁷, não é menos verdade que para os anciãos a adaptação é muito mais imperfeita, fruto da resistência e da vontade de preservar as suas marcas identitárias específicas⁸.

São talvez todos estes traços de pertença a um grupo étnico com uma cultura e uma representação identitária próprias que justificam a reacção de estranhamento manifestada pelo clã Mata em relação à intrusa Milene Leandro. O primeiro encontro do grupo com a rapariga branca acentua a forma como a heterogeneidade rácica é estranhada também pela minoria étnica o que, em última análise, põe em destaque a evidência de que os comportamentos racistas não são apanágio exclusivo de nenhum grupo social em particular, antes se manifestam como reacção primária, por vezes involuntária, perante a diferença e o inabitual⁹.

⁶ Atente-se na forma como tal diferença é explorada e vangloriada: «E Milene, precipitando-se de novo sobre as palavras, repetiu a mesma história (...) Referindo o que havia acontecido sem tempo nem espaço, invocando a ausência das pessoas da sua família espalhadas por diferentes estâncias turísticas da Terra, e o receio que tinha delas quando fosse do seu regresso. E a eles parecia que ela falava não de uma realidade, mas dum sonho dormido, e por isso todos se sentiam, ao ouvi-la, estranhamente fora do mundo, da coerência e das próprias leis da vida» (VAG, pp. 57-58). E, mais adiante: «Não, não, a rapariga não volta para casa sozinha. Aqui mora gente cristã, entende você, senhor jardineiro? Ela bem quer, mas a gente não vai deixar a rapariga voltar sem companhia para casa da avó depois dum choque deste tamanho... Sabe, jardineiro português, aqui mora gente Mata, cabo-verdiano badio di pé ratchado, gente com coração e vergonha na cara...» (VAG, p. 93).

⁷ Veja-se, como ilustração do que é dito, o comentário da narradora a propósito da relação dos indivíduos com a água: «Os mais novos adaptavam-se, deixavam de pensar no assunto, achavam que água era água, boa para beber ou desperdiçar, tão natural como os actos da respiração, mas para os mais velhos era diferente. Sempre que se rodava o manípulo e saía água, sabiam que estavam a abrir a foz de um rio, o leito duma constante ribeira – Pelo menos era assim que pensavam as mulheres mais velhas da família Mata» (VAG, p. 40).

⁸ Sendo a língua um dos factores mais fortes de demarcação e preservação da identidade de um povo, o facto de as mulheres velhas da comunidade africana falarem sempre em crioulo entre si é um poderoso indicador da sua tenacidade em não esquecer as origens.

⁹ Na descrição do primeiro encontro entre a família Mata e Milene, esta última é alvo de uma apreciação altamente depreciativa, manifestada através do processo de

Do lado oposto, a família Leandro vê os cabo-verdianos Mata através dos estereótipos normalmente associados aos indivíduos de raça negra. Do alto da sua sobrançeria de descendente de colonizadores, Afonso Leandro considera-os «um bando de pessoas lentas, pessoas sem noção do alheio, longe das horas do relógio e dos dias do calendário. Pessoas que vinham dum outro mundo, duma outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada para além de amassar cimento e colocar tijolo sobre tijolo, actos primitivos anteriores à civilização» (VAG, p. 263) e que guardavam a noite «para dançar e fazer filhos» (idem, *ibidem*).

Esta irredutibilidade ou inconciliabilidade de pontos de vista tem implicações que se repercutem quer num plano estritamente individual, quer num plano económico-social.

Assim, a primeira consequência desta incapacidade de aceitação do outro, destes juízos prévios que escondem o indivíduo por detrás da capa do preconceito, faz-se notar, num plano intimista, na própria relação amorosa que liga Milene Leandro a Antonino Mata. Sob a aparência de normalidade da relação que, do ponto de vista afectivo, nada tem de extraordinário¹⁰, fervilha a consciência do preconceito que impede os amantes de assumirem publicamente o seu namoro, desejando ser invisíveis para assim o poderem fazer¹¹.

«coisificação» e de «animalização» a que a perspectiva dos Mata a reduz: «No meio do estendal, meio encoberta pelos lençóis, que a mulher de Heitor ainda segurava ao alto, incapaz de descer os braços, encontrava-se, sentada numa cadeira, **uma rapariga branca**. (...) O cómico era **aquela coisa intrusa** que ali estava, **aquela coisa esbranquiçada**, dobrada sobre si mesma, de olhos espantados e lábios entreabertos, a sorrir ou a rir mesmo (...) **A coisa**, sentada na cadeira de plástico, com um saco a tiracolo ajoujado sobre os joelhos redondos, muito unidos, o pescoço estreito muito estreito, os cabelos curtos muito despenteados, a olhar para os Mata(...) que a olhavam como se fosse **uma larva** a quem quisessem expulsar com o piparote de um dedo» (VAG, pp. 50-52, destacados nossos).

¹⁰ A narradora reitera enfaticamente essa normalidade, dizendo: «Era o início dum amor comum. (...) Era um amor normal, um amor indizível. (...) Um namoro normal» (VAG, pp. 270-273).

¹¹ Antonino é quem mais verbaliza esse desejo, demonstrando ter consciência dos problemas a que ambos se expõem: «Se fôssemos invisíveis... Pois se fôssemos invisíveis, agora mesmo íamos ao Mãos Largas jantar. Arrumávamos os carros ali em frente e ninguém nos via, entrávamos lá dentro, sentávamo-nos à mesa e ninguém nos via. Nem a minha família, nem a tua, nem ninguém (...) Milene fechava os olhos. (...) Ele próprio lhe abria as pálpebras – ‘Muito perigoso, Milene, muito perigoso ficarmos aqui. Não é por nada, mas já vi muitos filmes como este. Terminam todos mal. Devíamos parar’» (VAG, pp. 272-273).

Por outro lado, é ainda o preconceito que está na origem da forma como os Leandro desprezam os Mata, ao ponto de obliterarem a sua condição humana quando o que está em causa é o lucro obténível através da transformação acelerada da terra, motivada pelo instinto selvagem de progresso e de modernidade. No momento em que se põe a hipótese de a *Fábrica de Conservas Leandro*, habitação dos cabo-verdianos, ser vendida a uma multinacional holandesa para se ver metamorfoseada numa «urbanização chamada ‘Cidade das Palmas’, cujo *spot* publicitário seria *Aqui o oceano depôs as suas armas*» (VAG, p. 266), os poderosos homens brancos não hesitam em passar por cima de todo e qualquer direito ou expectativa legítima dos inquilinos pretos¹².

Do mesmo modo, também não se coíbem de exercer a sua autoridade despótica (ainda que encapuçada pela hipocrisia) sobre a própria sobrinha, mutilando-a para assim a impedirem de gerar descendência mestiça com a qual tivessem que repartir a herança deixada por Regina Leandro¹³. E se, no termo do romance, tem finalmente lugar uma cerimónia de casamento entre Milene e Antonino, com as duas famílias lado a lado, aparentemente a partilharem o mesmo momento de felicidade, fica implícito nas entrelinhas que tal é apenas possível porque essa aparência de aceitação da diferença e de minimização de preconceitos rácicos e inter-classistas é útil à imagem política de Rui Ludovice, o Presidente da Câmara de Valmares que comparece ao enlace de «gravata vermelha em fato azul-escuro, como a de qualquer político desde que existe a hora televisiva» (VAG, p. 460).

¹² Dom. Silvestre e Afonso Leandro manifestam total insensibilidade perante o problema humano dos que seriam desalojados para que eles pudessem obter a sua mais-valia imobiliária: «Mas o tio Dom. tinha achado por bem tentar explicar que se tratava de um empréstimo, um empréstimo passageiro, e que não se impressionasse o Sr. Van de Berg com o facto porque **eram apenas umas pessoas da terceira vaga**» (VAG, p. 246). E, mais adiante: «É que **aquela gente da terceira vaga** podia sair dali já amanhã» (VAG, p. 265). Destacados nossos.

¹³ Os termos usados pela autora para criar o suposto diálogo familiar em que o assunto da mutilação de Milene é abordado são particularmente cruéis, reproduzindo fielmente o grotesco da situação: «‘Vamos lá a ver. Então como se iria saber duma coisa dessas? Se a rapariga era ou não infértil?’ – O tio Dom. Silvestre à espera de resposta. (...) Ângela Margarida levá-la-ia à clínica? Faria lá exames? Porque falava ela disso? (...) Mas Afonso avançou para ela. (...) Ele estendeu-lhe o dedo acusador – ‘Escuta, Ângela Margarida – Tu capaste-a. Capaste ou não capaste? Tu capaste-a’» (VAG, pp. 432-435).

4. Numa entrevista publicada on-line, no site www.oninet.pt, Lúcia Jorge, quando inquirida sobre os propósitos com que escreveu *O Vento Assobiando nas Gruas*, afirmava o seguinte:

«A questão do racismo não assumiu um aspecto absolutamente prioritário enquanto escrevia. (...) A situação do racismo acabou por assumir um papel que eu, a princípio, não tinha gizado. (...) A sociedade portuguesa tem um muito bom conceito de si própria, desse ponto de vista, e julga que não existe racismo, que somos de formação cristã, basicamente católicos e muito propensos a aceitar o outro. Mas é muito mais uma situação de superfície do que uma situação interna. E porque me parece que é assim, por esse lado o livro não falseia a mediania sociológica que caracteriza Portugal, ainda que eu sublinhe que a Literatura tem sempre outras intenções.»

De facto, este longo romance de quase 500 páginas, não se esgota na abordagem do tema do racismo. Nele a autora traça um quadro bastante completo do Portugal contemporâneo, entrelaçando a história de dois jovens e das suas famílias, pertencentes a universos aparentemente irreconciliáveis, com temáticas de natureza social cuja pertinência e actualidade são indiscutíveis.

Este é um livro sobre o nosso tempo e sobre as mudanças rápidas ocorridas neste nosso mundo. É um romance que confronta o leitor com um novo Portugal multicultural e multi-étnico, onde as diferenças emergentes vêm perturbar velhas ordens e pôr em causa a nossa capacidade de aceitar os traços de distinção e de estranhamento que toda a mudança implica. Esta é, em suma, uma obra onde tudo – trama narrativa, desenho de personagens e de ambientes, temáticas dominantes – se conjuga para servir o objectivo de fazer reflectir sobre a identidade portuguesa neste tempo de globalização.

Paixão e revolução na obra de A. P. Lopes de Mendonça *

SÉRGIO NAZAR DAVID

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Há dois testemunhos sobre a personalidade e a obra de António Pedro Lopes de Mendonça que gostaria de destacar.

O primeiro é de Júlio César Machado, que, em 1875, em *Aquele tempo*, registra: «Era uma fisionomia muito agradável: uma cabeça de artista, de grande parecença com Teófilo Gautier. Devia ter vinte e cinco, vinte e oito anos, cara larga, olho cismador, luzidio, um pouco vago às vezes» (Machado, 1875: 97). E segue desenhando-lhe os cabelos descansando nos ombros, a exuberância de vida, «a força», «o vigor», «robustez» (ibidem). «Não dava a ideia de viver na lua», diz J. C. Machado, «mas de haver criado um mundo seu, um mundozito marmóreo, esplêndido, divino» (ibidem). Mais: «Não parecia querer saber bem o que podia a gente querer dele e que espécie de criaturas éramos nós» (ibidem). Mais tarde a escolha que Júlio César Machado faz por dedicar-se à literatura parece ligada à ideia de escritor que de Mendonça lhe viera:

(...) a ideia de Mendonça electrizava-me. E a impressão que ele me produzia, originava-se com igual poder em quase todos os da minha idade. (...) Mendonça simbolizava admiravelmente o nosso ideal. (...) Poeta e poeta em prosa, poeta prescindindo da campainha da rima, das ideias tantas vezes convencionais, falsas, armadas ao efeito, dos líricos (...) (Idem, 172).

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, uma entidade do Governo Brasileiro voltada ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Para Júlio César Machado, «a poesia das Marílias e das Márcias» Mendonça vinha substituí-la por uma literatura em que dominava «o sentimento moderno, o gosto, a ironia», o mesmo é dizer, «o espírito, a observação, a filosofia». Um «literato moderno na mais atraente intuição desta palavra», que unia «melancolia e graça» (idem, 173).

As palavras de Júlio César Machado revelam leitura arguta e sensibilíssima da obra de Mendonça, associando-a ao vivo interesse que lhe despertou o autor de *Memórias dum doido*. Dão também uma importante pista, para que se possa responder a uma pergunta que a obra de qualquer escritor de envergadura suscita: por que ainda hoje ler A. P. Lopes de Mendonça? Sob este significante «literato moderno», Júlio César Machado cunha a idéia de que Lopes de Mendonça não escrevia para fazer «literatura» (no pior sentido da palavra); e talvez devamos tomar suas palavras como advertência, para que assim não nos enganemos com algo que no seu estilo às vezes pode parecer excessivo e palavroso.

Na esteira de Garrett, Mendonça compõe uma literatura de observação, de combate, de reflexão sobre os impasses mais pungentes do homem de seu tempo: escreve folhetins, que abarcam os costumes, a política, os tipos sociais, os usos literários, os afetos que atam e desatam a vida contemporânea. Aborda o amor, a política, o progresso, os bailes, o teatro, as viagens; teoriza sobre o socialismo, movimento que deseja ver encetado pela classe operária contra a espoliação do capital; bate-se pela Democracia, contra a Europa benzida e coroada; pelo verdadeiro Cristianismo (inspirando-se em Lamartine, Lamennais e em Chateaubriand); e pela República, meta para qual a seu modo de ver devia rumar a Civilização. Seus heróis são, entretanto, quase sempre vencidos num mundo de Barões, Viscondessas, Condes sem nome. Terminam doidos e/ou mortos (Maurício e Eugénia), doentes (personagem-narrador de «Distracções dum céptico»). O caso de Zambianchi – embora não seja um personagem inventado por Mendonça – talvez possa ser trazido aqui como uma exceção. Este «proscrito» de *Recordações de Itália*, chefe do estado-maior de Garibaldi, que acompanha Mendonça na viagem de volta a Portugal, tem algo que o distingue dos heróis vitimados mendonçianos e de resto também tão ao gosto dos narrativas oitocentistas.

Em Gibraltar, Zambianchi não pôde permanecer por mais de vinte e quatro horas, por determinação do governo inglês. Para Lisboa, não podia seguir, nem retirar-se para Espanha. Tudo porque não era tolerante com os «chefes reaccionários». Zambianchi era «o mito sinistro das demasias revolucionárias», «apontado pela opinião

pública como um insaciável criminoso» (Mendonça, 1853: 204, vol. II). Mendonça, entretanto, o defende: sendo os seus atos dignos de reprovação, não se igualam de modo algum aos feitos dos «fuziladores de patriotas» e dos «assassinos de Nápoles». E pede que se calem os «moralistas moderados» que agem ao fim e ao cabo por meio de «uma série de roubos mais ou menos legais, que não podem receber o batismo do direito, nem a santa legitimidade do trabalho». Transcrevo a passagem de *Recordações de Itália*, em que Mendonça se despede de Zambianchi:

(...) teve de esconder-se. Não podia acompanhar-nos a Lisboa, não podia retirar-se para Espanha, não podia permanecer em Gibraltar.

Nunca me há de esquecer a expressão de orgulho com que me disse, batendo-me no ombro: 'Bem vedes que um democrata proscrito não tem um pedaço de terra para descansar a cabeça!'

Quando me despedi dele, declaro que raras vezes padeci tanto em minha vida.

Vi correr as lágrimas sobre aquelas faces enegrecidas, e caírem-lhe nas barbas magestosas, que haviam crescido nas prisões e nas batalhas.

Chorei também, apertando-o nos braços. (Idem, 213, vol. II).

O que o trecho de *Aquele tempo*, de Júlio César Machado, nos aponta é que Lopes de Mendonça estava mesmo ligado a uma herança literária do século das Luzes, a Garrett e a Herculano, inspirado como eles nas luzes da Razão, no combate à tirania, tudo matizado por certa inspiração em princípios cristãos.

Mendonça, entretanto, foi mais longe do ponto de visto político: porque quis pôr abaixo não só o capital, mas também os reis. Em «A França de 1848», texto apenso a *Ensaaios de crítica e literatura*, comenta:

Carlos X era o rei dos fidalgos (...) Luiz Filipe era o rei de uma classe, a corrupção era o seu meio de governo, o seu fim eram as especulações da usura e da riqueza; não era o castelo feudal que ele queria levantar das ruínas, era o palácio do opulento: não era a espada que ele queria fazer triunfar no seu reinado, era a letra de câmbio. Um, rei dos fidalgos, o outro, chefe da burguesia. Um enlevado nos pergaminhos, o outro revendo-se na burra! (Mendonça, 1849: 282s).

Mendonça critica não os maus padres, mas a Igreja enquanto instituição. Na crítica que faz a *O arco de Sant'Ana*, em *Memórias de literatura contemporânea*, considera que o romance não cumpre o que Garrett expõe no prólogo: seu intento de fazê-lo arma contra as oligar-

quias eclesiásticas. Para Lopes de Mendonça, o Bispo é um «sacerdote devasso» (Mendonça, 1859: 102), que «não representa fielmente o quadro das aspirações, e dos manejos clericais» (idem, 101). E completa: «Os romances podem, dentro de uma esfera, doutrinar o espírito das gerações, tornarem-se um elemento de propaganda intelectual; mas não acreditamos que o Arco de Sant'Ana conseguisse este fim, traçado na graciosa e elegante miniatura de um facto isolado» (Idem, 102). Não tomemos a crítica de Mendonça meramente pelo viés da inadequação do resultado à proposta, formulada por Garrett no prólogo. Tentemos ir um pouco adiante, e ver neste senão aquilo que para Lopes de Mendonça o romance poderia, ou deveria, forjar: uma crítica mais contundente à Igreja, como a que ele próprio formula em *Recordações de Itália* e em outros pontos de sua obra¹.

Mais ainda... Diferentemente de Garrett, Mendonça em nada é pela moderação. E ataca a monarquia: a absoluta e a constitucional. A seção final de *Recordações de Itália* traz:

Se não houvesse outra prova bastava a revolução de 1848, para denunciar que as nações não adormecem eternamente; que a terra avara não sorve de balde o suor e o sangue de gerações heróicas; que a alma de um povo não se embriaga na contemplação entusiástica de tão admiráveis primores de arte, e de tão sagradas memórias, sem se ver animada de uma fé robusta, e pronta ao sacrifício, em nome da religião sacrossanta da pátria.

Se houve alguém que renegasse, no dia do perigo, foram esses egoístas rebocadores de ideias mortas, esses nomes cansados de uma aristocracia corrupta, esses políticos palhaços de transações mesquinhas, os chamados *moderados*, a lepra de todas as causas generosas, os traidores covardes de todo o pensamento grandioso, os eternos Judas da liberdade, que vendem o seu divino mestre por trinta dinheiros, mas que, para cúmulo de infâmia! não se enforcam de remorsos em nenhuma árvore, depois de haverem cometido o hediondo atentado» (Mendonça, 1853: 271, vol. II).

¹ Ver «Folhetim – Revista de Lisboa», *A Revolução de Setembro*, 30/3/1850, n.º 2407, p. 1: «Não sabem porque não ouvi o sermão pregado na igreja do Loreto? Temi irritar as cinzas do Marquês de Pombal, e que ele se erguesse a acusar-me, com aquela sua temível luneta, já celebrada pelo Garrett, nas *Viagens à minha terra* (sic). // Os jesuítas nunca me fizeram mal (...) // Não gosto dos jesuítas. (...) Quando me quero repassar do espírito cristão, leio Bossuet, Pascal, Fenélon, Chateaubriand, Lacordaire, Lammenais, que não eram, nem são jesuítas, e dispenso, sem inconveniente, os pregadores de arribação».

Os «*moderados* da revolução» eram aqueles que a «hipocrisia constitucional aplaudia» (idem, 273, vol. II). Mazzini, sublinha Mendonça com ironia, «era um espírito tresloucado», «um ambicioso impaciente»; e Garibaldi «apenas um guerrilheiro atrevido» (ibidem)².

Volto uma vez mais ao testemunho de Júlio César Machado. O que parece ligá-lo a Mendonça é certa literatura que une graça e melancolia. Mendonça tem estilo próprio, um modo particular de mover a língua, rápido às vezes, com frases curtas, outras vezes compondo lentamente uma idéia. Além disso, é um pensador acima de tudo, com bem sublinha Victor de Sá³. Isto é: não faz literatura para adular o público. E é exatamente por isso que também como escritor se coloca ao lado de seus heróis, na «fé e no martírio». Vejamos, em *Ensaio de crítica e literatura*:

Há uma frase na *Sobrinha do Marquês* do sr. Garrett, que resume todas as observações, que tentamos fazer sobre a índole perfeitamente democrática do drama moderno: 'Amei-a como só sabem amar os desgraçados... o amor, para os poderosos, é um prazer de mais'.

É assim: é no meio das tribulações da vida, que o gênio se exalta, e se idealiza: o coração, assim como certos metais, só pode purificar-se pelas chamas. (Mendonça, 1849: 67).

Mendonça modela a feição ideal do artista, identificando-o a um novo perfil de intelectual, alguém que escreve porque não pertence ao mundo que estava por morrer:

(...) parece que para as vocações dramáticas, não bastam só os grandes acontecimentos exteriores, cumpre também vê-las experimentadas pelas lutas da própria existência. Quem era Shakespeare e Molière? Dois comediantes. Quem era Corneille? Um obscuro plebeu. Quem era Gil Vicente? Um bobo da corte (idem, 68s).

² Pouco mais de vinte dias depois da entrada de Saldanha em Lisboa, que põe fim ao cabralismo, e faz nascer o que veio a chamar-se Regeneração, Mendonça interpelava os seus leitores, n' *A Revolução de Setembro*, n.º 2761, 7/6/1851, p. 1: «(...) depois de haverdes enxotado o conde de Tomar, com ajuda dos vizinhos, vos acolhesseis à sombra do casacão pardo do nosso rei Rodrigo, esse conservador patusco e ordeiro (...)».

³ Ver Sá, 1976, 68s: «(...) é Lopes de Mendonça quem nessa altura parece mais lucidamente compreender o sentido histórico da sua época (...)». Para Victor de Sá o que distingue Lopes de Mendonça entre os de sua geração é a «capacidade sociológica» e a «compreensão do processo evolutivo das sociedades». A posteridade, sublinha Victor de Sá, quis, entretanto, «ofuscar este aspecto da sua personalidade».

A vida não se estuda nos palácios, nem nas salas de baile: aquela atmosfera, enerva, *sensualiza* a vontade mais rijamente temperada: as rugas da reflexão quase sempre são desenhadas no rosto pelo dedo da miséria. (Idem, 70s).

É evidente que a experiência ensina muito, mas só ensina se sabemos o que fazer com ela, ou seja, se é atravessada por alguma dose de subjetividade, que dá-lhe feição. É a isto, parece-me, que Mendonça se refere.

O segundo testemunho que destaco é de 1877, de Bulhão Pato, em *Sob os ciprestes*, que vem ao encontro do que vimos discutindo acima. O autor de *Paqueta* lembra com ternura o amigo, já morto, como alguém que aos quinze anos, «só, pobre, desamparado», é «proclamado ímpio (...) pelos meritíssimos servos da divina cúria» e «exorcismado pelas beatas» (Pato, 1877: 98). Apontavam-no e riam, chamando-lhe «literato»:

Principiou por lutar com o pior de todos os inimigos, – o ridículo, – que via desencadear-se em volta de si. A penúria juntava-se a isto, não raro a fome.

Com a fronte espaçosa e altiva, o olhar límpido e profundo, o sorriso entre irónico e melancólico, a bela cabeça de poeta, sem fazer versos, Lopes de Mendonça – erguia-se encarando no futuro a estrela que tão propícia julgava, e tão nefasta lhe foi!

O talento produz o efeito do sol. // A não ser algum demente, quem faz escárneo do sol quando abre no céu!? (Idem, 98s).

Mais tarde, obrigado a depor armas após a Patuleia, Mendonça volta à pena. Então, como já não lhe podiam negar o talento, negavam-lhe «a erudição»: «A crítica mordaz voltava-se como um dragão contra as incorreções, as faltas, os erros inevitáveis em tão verdes anos» (Idem, 103). A seguir Bulhão Pato dá-nos uma chave de leitura muito inteligente, fruto do largo conhecimento que tinha da Lisboa oitocentista, hipócrita, beata e beletrista: «Ninguém em Portugal, que me conste, foi tão desamparado nas letras e tão filho de suas obras, como Lopes de Mendonça» (Ibidem). O que Bulhão Pato enuncia é o que todo escritor é: «filho de suas obras». Mas neste caso vai além: Mendonça teve que insurgir-se contra uma sociedade de elegantes e barões, e impor-se unicamente pela palavra, o que por fim foi seu maior bem. N'A *Revolução de Setembro*, n.º 2781, em «Folhetim – Revista de Lisboa» registra: «Portugal (...) é uma contradição perene. (...) O cemitério denomina-se dos *Prazeres*. A corte das *Necessidades*:

os cegos vendem livros, gente branca é que se emprega nas carvoarias, e os pretos é que caíam as casas. (...) a gravidade da burguesia é uma habilitação para a comenda e para o baronato» (Mendonça, 5/7/1851: 1). «Gravidade» significa bons modos, moderação, equilíbrio no trajar, no gestual, no manejo da língua escrita e falada, atributos que Mendonça não quer para si, porque os reconhece como de uma classe a que não pertence e à qual não quer aceder⁴.

Bulhão Pato narra o entusiasmo de Garrett pelos folhetins de Mendonça; como certa vez, quando na véspera o autor de *Memórias dum doido* tinha fulminado um certo abade. Garrett o encontra no Chiado com as mãos escondidas nas mangas forradas de veludo do famoso paletó que não tirava, e diz-lhe entusiasmado: «Esconda, Mendonça, esconda essas mãos tintas no sangue do abadecídio!» (Pato, 1877: 107). Ou quando num jantar na casa do Marquês de Penalva, em que estavam presentes José Horta, Andrade Corvo e o Marquês de Sabugosa, Garrett chega e vai direto cumprimentá-lo efusivo pelo folhetim sobre a morte de Marília de Dirceu... aos 84 anos!⁵

O mesmo se dá com José Estêvão, que «conheceu que estava ali não só um homem de letras, mas uma cabeça política de mérito superior» (idem, 121). «Nesse tempo», esclarece B. Pato, «um governo reacionário, profundamente corrompido, desaforado com a protecção do paço (...) usava de todos os meios de reprimir o pensamento, abafando as generosas aspirações da liberdade» (ibidem). «Lopes de Mendonça escrevia folhetos políticos, que se distribuían em secreto, e com grave

⁴ Ver o capítulo «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa». Vaquinhas & Cascão, s./d.: 442 - 457. Os autores identificam com acuidade as bases da desigualdade, «de modo algum incompatível com os princípios liberais» (p. 442). A elegância, que só alguns tinham, fazia parte da nova sociabilidade burguesa.

⁵ Este folhetim saiu n' *A Revolução de Setembro*, n.º 3328, 7/5/1853. Cinco dias antes, Mendonça escrevera a propósito de *Folhas caídas*, no mesmo jornal (n.º 3324): «As Folhas Caídas apareceram finalmente. A edição esgotou-se em breve: tanto foi o alvoroço que a obra produziu. (...) A que se pode atribuir o viço, o juvenil daquelas composições líricas?» Mendonça elogia muito o livro, e sugere que Garrett abandone «as áridas campinas da política miliante, e volte ao culto dos seus primeiros anos». No ano anterior (1852), atacara Garrett, por ele ter aceitado o título de Visconde, por ter uma caleche, por participar, como Ministro de Estrangeiros, na procissão de Corpus Christi, ao lado de Rodrigo da Fonseca, e chama à Regeneração de «absolutismo empacotado». Ver *A Revolução de Setembro*, n.ºs 3061 (de 12/6/1852) e 3106 (de 7/8/1852). O curioso é que, quando Garrett morre, em 9/12/1854, será da autoria de Lopes de Mendonça o pungete necrológico que o n.º 3803 d' *A Revolução*, de 12/12/1854, trará.

risco da região lombar» (Ibidem). «Os libelos políticos, de que hoje dificilmente se poderá obter um exemplar, eram escritos com letras de fogo» (Ibidem). Iludia-se à vigilância da polícia e reuniam-se sob a presidência do conde das Antas. Lopes de Mendonça lia então suas sátiras e odes em prosa. Numa noite, tomou a palavra e fez «de improviso um magnífico discurso» (idem, 122). Nessa noite «um moço operário», «tipógrafo», de vinte de dois anos, discursava, inicialmente trêmulo, curvado, certamente com medo de fazer má figura em público. Vêm os primeiros períodos, «a linguagem incorrecta», «acendia-se a inspiração» (idem, 123). «Estava ali, com a sua ignorância, com as suas grandes incorrecções, um orador. (...) O moço tipógrafo era Vieira da Silva, cujo nome devia figurar no futuro com tanta glória para a classe operária» (ibidem). Vieira da Silva seria pouco tempo depois, em 1850 e 1851, um dos principais colaboradores do jornal *Eco dos Operários*, juntamente com Mendonça e Sousa Brandão. Após o discurso de Vieira da Silva, «Mendonça levantou-se com lágrimas nos olhos. Soltou a palavra e fez uma oração brilhantíssima» (ibidem). Bulhão Pato dá-nos a medida do que move Lopes de Mendonça à escrita: «Eu não me faria escritor se não acreditasse como André Chenier no 'J'ai quelque chose là'». Fora deste modo que Mendonça se apresentara, em 1849, em *Ensaio de crítica e literatura* (Mendonça, 1849: VII e 25).

Parece-me então que a filiação de Mendonça à escola ultra-romântica seja pouco adequada. Para Mendonça – como para Garrett – a condenação à escola ultra-romântica faz-se sobretudo em virtude da pouca atenção que alguns escritores davam a um certo projeto civilizacional, para eles o objetivo precípua de toda grande literatura (David, 2005). Na obra de Garrett temos inúmeros exemplos. Basta, por ora, lembrar a célebre passagem de *Viagens na minha terra*, quando o Autor vacila sobre a melhor forma de fazer a descrição da estalagem de Azambuja: clássica ou romântica?, pergunta-se. Ambas faltariam com a verdade. O que está em jogo, portanto, é a verdade, o espelho no qual o leitor vai mirar a si mesmo e ao seu tempo, conforme o passo também bastante conhecido de «Ao Conservatório Real», prefácio ao *Frei Luís de Sousa*. De Lopes de Mendonça, o trecho que transcrevo a seguir, é de *Memórias de literatura contemporânea*:

O romantismo foi propriamente uma escola histórica, que tinha o mérito de aproximar a análise de séculos, que a filosofia do século XVIII não havia compreendido, e que mais de uma vez caluniara. Possuiu a sua época, de admiração e de popularidade. Depois perverteu-se em

composições calculadas para o efeito, e pálidas intérpretes do coração humano. O melodrama apareceu, povoando a cena de tipos inverossímeis, e de paixões impossíveis. Caricaturaram no horror os caracteres, e os sentimentos. Os personagens tornaram-se uma espécie de alegoria consagrada de tiranos tremendos, de amantes extremos, de confidentes sacrificados. Um crítico francês chegou a pedir para essas obras sem nome, o auxílio dos *gendarmes*, e as correntes que prendem os forçados nas galés. (Mendonça, 1855: 211)⁶

Para Garrett, entretanto, este projeto civilizacional também está sujeito ao que para ele é o mundo: a história do castelo de Chucherumelo. Os temores de Garrett em relação ao progresso são maiores: nada avança sem que o homem pague caro por isso de alguma forma. Todo avanço traz algum retrocesso, embora não se volte nunca ao mesmo ponto. Por isso opta por reformar, talvez por entender que tantas vezes o ótimo é inimigo do bom. Recomenda por isso a monarquia constitucional, em *Portugal na balança da Europa*, embora louve a república americana⁷.

Mendonça também é, por vezes, mais ambivalente. Ora se retrai diante de tudo que a civilização traz: a velocidade, novos usos e costumes, novas formas de dominação, vícios que supõe fartamente

⁶ Ver a crítica que Lopes de Mendonça faz à geração d'O Trovador, em texto que sai inicialmente n'A *Revolução de Setembro*, n.º 1983, 20/10/1848: «O principal defeito do Trovador, a meu ver, é estar encerrado numa escala muito limitada de sentimentos individuais. À exceção do sr. João de Lemos, e do sr. Rodrigo Cordeiro, os poetas cantam apenas a virgindade das suas comições, em face da natureza, e dos seus íntimos desejos». Toda esta seção, que sai n'A *Revolução de Setembro*, em 1848, com o título «Poesia e mocidade – O Trovador» será integrada ao volume *Memórias de literatura contemporânea* (1855). Ernesto Rodrigues lembra que Jorge de Sena já sublinhava, em 1974, aspectos de contra-romantismo em Garrett, Camilo, Soares de Passos e Herculano. Ver Rodrigues, 1999: 81. Esta contracorrente não deixa de ser, sob certo aspecto, também de algum modo romântica.

⁷ Garrett, 1963a: 815: «(...) os Estados Unidos do Setentrião da América foram os verdadeiros descobridores dessa «pedra filosofal» das repúblicas, – essa federação maravilhosa, que, assim como no interior divide o Estado em menores porções, com o que mais facilmente obsta a usurpação de qualquer ambicioso; assim no exterior o apresenta regular e magnífico edifício, cuja fortaleza e formosura é o terror de inimigos, inveja de vizinhos e admiração de todos». Entretanto, à p. 930, complementa: «Uma constituição (...) que a Portugal possa convir há-de tomar por base principal a democracia de sua maior e mais importante população; há-de modificá-la depois com o elemento aristocrático que em sua natureza está arraigado, e há-de rematar por fim esse edifício com a coroa, a qual forma o vértice da pirâmide, perfeito emblema de uma bem constituída e regular monarquia representativa».

estimulados pela vida moderna: «Ciência, serás tu um atentado? Indústria, serias tu um gérmen da destruição?» («A França em 1848», *Ensaios de crítica e literatura*, Mendonça, 1849: 301). Ora considera tudo uma crise passageira: «o egoísmo das cifras há de morrer como a brutalidade das armas, e o arbítrio da força: e no meio das ruínas destes sistemas desvanecidos, há de erguer-se outra vez a cruz, porque a cruz é eterna» (*Recordações de Itália*, Mendonça, 1852: 48s, vol. I). Às vezes, tal ambivalência parece resolver-se: quer o progresso (os caminhos-de-ferro, a iluminação a gás), mas sem que com isto se fosse alimentar «a sociedade expirante da etiqueta e das medidas»⁸.

De todo modo, para ambos, fosse como fosse, o labor literário não se podia nunca desvencilhar do compromisso formativo que o escritor teria com seus leitores. Mas isto não seria, pergunto, voltar as costas às Luzes? Ou, talvez, não seria isto mesmo próprio do projeto das Luzes, supor um bem para todos?, supor que alguém pode saber o que é o bem do outro?, que neste caso estaria para Garrett na confluência de três pólos: Cristianismo – monarquia constitucional – liberalismo; e para Mendonça, por sua vez, naquilo em que Cristianismo, república e socialismo podiam se coadunar...

No capítulo final de *Memórias dum doido*⁹, podemos vislumbrar o que talvez de melhor Mendonça tenha ido buscar em Garrett: a ironia¹⁰. Há também momentos semelhantes a este em *O último amor* e em *Recordações de Itália*. Fiquemos por enquanto com o «Capítulo Último» de *Memórias dum doido*. Aqui o autor põe-se a discutir com amigos o propósito de seu livro. Diz o crítico (personagem do romance de Mendonça) ao autor:

⁸ Ver *A Revolução de Setembro*, 25/1/1851, n.º 2652: 1. Toda esta seção intitulada «Folhetim: Revista de Lisboa» tem muito interesse. Neste número, precisamente, Rodrigo é chamado «rei dos pasteleiros e do equilíbrio representativo». Mendonça defende a «rapidez revolucionária», e refere-se às doutrinas de Rodrigo com um escorregar «mórbido e estéril (...) quase para o mesmo terreno».

⁹ Ernesto Rodrigues indica em *Mágico folhetim* (1998): «Trazendo embora a data de 1849, a 1.ª edição é (...) de 1850». A anotação está embasada em anúncio da publicação do livro, estampada em agosto de 1850 na *Revista Universal Lisbonense*. Também no n.º 19, 6/9/1850, de *Eco dos Operários*, na seção «Publicações literárias», lemos: «*Memórias dum doido* – Romance contemporâneo, por A. P. Lopes de Mendonça, seguido de juízo crítico pelo sr. A. de Oliveira Marreca. – 1 volume, para os assinantes 400 réis, avulso 480. Esta obra sairá nos princípios do corrente mês; recebem-se desde já assinaturas no escritório da *Revolução de Setembro*, e do *Eco dos Operários* – Rua da Bica de Duarte-Belo, n.º 55».

¹⁰ Ver a este respeito Monteiro, 2005.

Vieste provar mais uma vez, que o cepticismo é a única situação filosófica do espírito, – que o talento está em reacção contínua contra as forças políticas e sociais que o comprimem, – que a religião do sentimento, ou morre com a vida, ou se destrói com a experiência? Isso é velho, mais velho do que os vapores desta planta, que tu fumas com uma voluptuosidade pacífica. (Mendonça, 1982: 329).

Brada também ao autor o folhetinista com acentuação cômica: «Criaste um cão Cérbero da civilização, ladrando em eternas páginas, e amando em períodos incomensuráveis. Quem discute assim o que sente, não se sabe se sente para discutir, ou se discute para sentir» (ibidem). Seriam idéias e sentimentos postiços?

A ironia pode ser vista como mero artifício, para dar piada ao livro. Mas é, certamente, mais do que isso. É uma forma de pensar. De saída retira o livro do âmbito da literatura meramente didática. Temos aqui um autor que em vez de interpelar o leitor com a virtude e o exemplo colados a uma moral, passa a perguntar a si mesmo: seria este caminho «da fé e do martírio» o único modo de ser e de estar naquele mundo? Parafraseando Camilo Castelo Branco, em *A queda dum anjo*, o único modo de ser e de estar português no século XIX?...

A alcunha que o folhetinista quer dar-lhe, de «cão Cérbero da civilização», tem inegável valor pejorativo. Assim como o cão Cérbero era o guardião do Inferno, o autor seria, nas palavras do interlocutor, um guardião da Civilização. E de fato este parece ser o sintoma de A. P. Lopes de Mendonça. A princípio, escreve porque supõe que será possível construir uma sociedade sem mal-estar, sem inadaptação, onde nada falte. Entretanto, fazer um capítulo final com o seu projeto de literatura sendo posto à prova parece-nos um modo de tentar bem dizer este sintoma, de superá-lo, expondo-o à suspeita. Com efeito, Mendonça termina por também apontar o mal-estar na civilização como índice da inadequação do homem ao mundo em que vive (seja onde ou como for). É por isso que se pode dizer que a ironia em A. P. Lopes de Mendonça tem um valor enorme, porque trata-se de uma arma de pensamento, e não de um artifício de salão. Talvez aqui possamos entender melhor por que os heróis de Mendonça são quase sempre vencidos, e dentro disso o valor da ironia, dando o acabamento final e desestabilizando o relato. E assim chegar à crítica de Antero, publicada no Porto, em 1882, nas páginas da revista semanal *Alvorada* e reeditada por Rodrigo Veloso em 1894, crítica esta que parece ter condicionado e determinado muitos enganos em relação ao conjunto da contribuição mendonciana.

Antero começa apresentando Lopes de Mendonça como representante «da geração política e literária que o sol efêmero de 1848 fez surgir, ébria de vagas esperanças por toda a Europa» (Quental, 1894: 7). Refere-se ao movimento de 1848 com os adjetivos «brilhante e inconsistente», de carácter «ao mesmo tempo grandioso e indeterminado», de «inanidade» associada a um «ardente entusiasmo», de certa «cegueira» a que vem se somar um heroísmo fantasioso» (idem, 8). É do texto:

O que caracteriza esse período é a grandeza generosa das inspirações combinada com a indeterminação das ideias, um vago idealismo, ou antes sentimentalismo, que envolve e abraça, sem dar por isso, as maiores contradições práticas e se lança no caminho das mais perigosas aventuras com um sorriso de confiança ingênua e quase infantil. (Ibidem).

Trata-se de uma «revolução sem pensamento, sem rumo e quase sem razão de ser imediata» (idem, 8s), de «individualismo sentimental» (idem, 9). «Era uma filosofia social romântica, muito apta para animar entusiasmos e largas esperanças, mas radicalmente impotente para definir um princípio jurídico e fixar uma norma prática de reformas» (idem, 9s). A sociedade era dominada por «uma burguesia ávida, egoísta e sem outro pensamento político além do da própria conservação» (idem, 10). A classe operária vinha lançar no meio desta confusão «mais um elemento de perturbação» (idem, 11), classe esta que, «em vez de ser um partido, era uma turba: turba trabalhada por um espírito inquieto de revolta, de renovação social messiânica, que em vez de doutrinas tinha utopias, e em vez de chefes, sectários!» (Idem, 12). Para Antero, Lopes de Mendonça «cuidava resolver a questão social pelo acordo da burguesia e do proletariado na república» (idem, 19).

Trata-se de uma visão bastante estreita da obra de Lopes de Mendonça. Basta lembrar a longa reflexão que ele tece sobre a violência revolucionária – em *Recordações de Itália* (Mendonça, 1853, 193-215, vol. II) –, e a violência do Estado – em *Memória histórica ao Duque de Palmela*¹¹. Condena ambas. Mas isto não significa que tinha «espe-

¹¹ Mendonça, 1859: 92s: «Os quatro anos de governo que decorreram de 1842 a 1846 confirmaram as justas apreensões do país. A imprensa foi escandalosamente perseguida; a urna independentemente viciada; a independência do poder judicial e do professorado afrontada por um decreto do poder executivo; os empregados suspeitos de menos afetos ao ministério, inexoravelmente demitidos».

ranças poéticas» numa solução pacífica, ou «sonhos de abnegação e fraternidade social», conforme conclui Antero (ibidem). Mendonça de fato não convoca para a luta armada; todavia compreende e distingue o abismo que há entre a violência do Estado e a lei de talião utilizada por Zambianchi. Entende que a riqueza de uns vem da pobreza de outros, mas é o apelo ao verdadeiro Cristianismo sua principal arma – não a única – com a qual pensa possível rasgar os véus que abonam a ganância e o despudor dos ricos.

A crítica de Antero, embora clame pela «ordem de batalha», já que «as classes não se convertem» (idem, 20s), é no fundo ideológica e extemporânea. Ideológica porque termina por validar o realismo das elites, em suas regras supostamente práticas: faziam-se as revoluções com o povo, mas depois há que se governar sem ele. A moderação que o exercício do poder exige quem a possui? A elite. Não digo que era deste modo precisamente que Antero pensava, mas sim que era esta tese que terminava por validar. É extemporânea, porque é fácil, algumas décadas depois, dizer que deveriam ter partido para a batalha, afinal tinham pela frente «não incrédulos a converter, mas inimigos a aterrar e a destruir» (idem, 21). Mais: Lopes de Mendonça não foi também um soldado patuléu em 47? Ou seja, quero com isto dizer que se travou a luta que foi possível.

O engano de Antero parece ter formado gerações. A crítica mendonciana está cheia de julgamentos de valor, e A. P. Lopes de Mendonça acaba sendo lembrado tantas vezes como autor de um livro desigual e mal acabado, *Memórias dum doido*¹². O que precisava ser visto com maior vagar é o que de sua época Mendonça nos faz ver de modo talvez singularíssimo. Há um rio profundo que corre aqui e que só pode ser alcançado se se escavar sem a ferramenta dos rótulos e das etiquetas, tão ao gosto da crítica literária do passado, muito viva ainda entretanto no presente.

É sobretudo em *Recordações de Itália* que está o miolo da obra de Lopes de Mendonça. Neste livro há de tudo: crítica social, crônica ligeira, filosofia, páginas de estética, romance, poesia, diálogo pujante com as forças sociais que moviam naquele momento a Europa e afetavam também de algum modo Portugal.

¹² Fora desta corrente que termina por depreciar a obra de Mendonça, destaco os trabalhos meritórios de Victor de Sá (1976), Álvaro Manuel Machado (1986), Ernesto Rodrigues (1999) e Ofélia Paiva Monteiro (2005), citados na bibliografia.

O que pode estar na base do silêncio que se fez em torno de *Recordações de Itália* e por fim das demais obras de Mendonça talvez seja a pista falsa que o seu estilo por vezes palavroso deixa. Ou ainda o lugar de destaque que ele dá à revolução, ao lado do tema do amor, no correr dos seus escritos. E o faz criando personagens aparentemente desfocados, se considerados sob a ótica dos padrões da época.

Vejamos quatro exemplos por ora.

O primeiro, a que já me referi, é *Zambianchi*, personagem de *Recordações de Itália*. O que há de singular neste homem? Não é o mártir romântico. Não vive entre a fé e o martírio. Ele é o oposto dos heróis mendonçianos.

Em Gênova, antes de iniciarem a viagem de retorno a Portugal, Mendonça fica sabendo que terão a companhia de um dos «revolucionários da Itália» (Mendonça, 1853: 193, vol. II). Seu nome: *Zambianchi*. Fora, nos últimos dias da revolução, chefe do estado-maior de Garibaldi. *Zambianchi* é informado que «devia ter por companheiro de viagem um republicano» (ibidem). *Zambianchi* fora conservado preso pelo governo sardo, que o deixara agora ir «no vapor de guerra português... naturalmente para se ver livre dele» (ibidem).

Na hora da partida para Lisboa, Mendonça, no meio das cenas de despedida do bota-fora da numerosa «comitiva de viajantes» (idem, 194, vol. II), consegue reconhecer *Zambianchi*:

Aproximei-me dele, estendi-lhe a mão, e disse-lhe concisamente: – Sois *Zambianchi*?...

– E vós o republicano de que me haviam falado?...

– É verdade. Havia-vos conhecido imediatamente... sem que ninguém mo dissesse. (...) E encetámos uma dessas longas conversações políticas, que também tem os seus encantos, quando de um lado as crenças são seladas pelo sacrifício, e pelo martírio, quando do outro partem da razão, e do sentimento. (Idem, 195, vol. II).

Mendonça prossegue na descrição:

(...) tem quarenta e dois anos: (...) o tipo da fisionomia é completamente romano (...); na sua frente larga, no seu nariz aquilino, nas suas formosas barbas, que lhe cobrem o peito, nos seus olhos cintilantes (...) imediatamente se revelam aquelas paixões extremas, que criam os heróis, que muitas vezes os precipitam nos excessos e cruezas das guerras civis.

Zambianchi é fanático até ao crime. Não oculta nenhuma das ações de rigor que cometeu durante a guerra; acha natural o direito da represália (...) (Idem, 196, vol. II).

Mendonça repudia «as doutrinas de sangue» (idem, 197, vol. II). E arremata de modo no mínimo curioso: «Mas nem todos os chefes da revolução poderiam possuir a abnegação evangélica, que hoje se tem intimamente ligado com os dogmas da democracia. Muitos deles ao sangue, responderam com o sangue: ao ódio – ao extermínio com o extermínio» (Ibidem). Embora desaprove as «cenas de devastação e de morte», Mendonça não esquece que patriotas vinham sendo fuzilados, assassinados, encerrados nos calabouços; torturados nas prisões», que «mil mártires (...) haviam tinto com o sangue os degraus do cadafalso, ou lavado com as lágrimas as duras lagens das masmorras», que «desde Dante (...) até aos fuzilamentos dos irmãos Bandiera, aquela generosa terra de Itália havia sido o vasto cemitério dos seus mais heróicos filhos, expirando pelo grandioso pensamento da sua independência nacional, e da sua unidade política» (idem, 198, vol. II).

Mendonça crê possível resumir em Zambianchi «o imenso padecer da sua terra» (idem, 199, vol. II). Aos 14 anos, lançado «nos cárceres da Inquisição de Roma», escapa em seguida da pena capital em Bolonha, e segue para a França em 1831. Lá entra nas revoltas republicanas, após ver «atraçoada a causa da revolução» (idem, 200, vol. II) com «a vergonhosa cumplicidade de Luiz Filipe com a Santa Aliança do despotismo europeu» (idem, 200, vol. II). Acaba preso também na França.

Solto, conhece então Garibaldi, em Montevidéu. Na última revolução, foi ferido várias vezes e acabou prisioneiro dos austríacos, «que esperavam o seu restabelecimento para o fuzilar, quando um prodígio de coragem o salvou, numa noite de tempestade, do campo inimigo» (idem, 201, vol. II). «Defensor da porta de S. Pancrácio em Roma», acompanhou Garibaldi ferido em sua «maravilhosa retirada», quando a «esposa do heróico italiano morreu-lhe nos braços» (ibidem). E continua:

Voltando a Gênova, país constitucional, foi encerrado num cárcere, e aí, com os pés atados ao muro com grossa cadeia, e tendo apenas umas poucas palhas para repousar o seu corpo extenuado, foi ainda vítima desses *moderados*, a que a Itália deve decerto a perda das suas mais caras esperanças. Cinco vezes jazeu sem culpa formada, sem delicto provado, só por haver sido companheiro de Garibaldi, e um dos sectários das regeneradoras doutrinas do grande tribuno Mazzini.

Quem não há de desculpar a esta alma, torturada de incrível padecer, repleta (...) de acerbo sofrimento, o seu rancor invencível contra os italianos degenerados, que voltaram as armas contra o seu país?

E mais ainda: todos sabem que os *jesuítas* não são escrupulosos nos meios de se desfazerem dos inimigos: nas correspondências encontradas a muitos padres conspiradores lá se falava no *veneno*, no *assassinato pelo punhal*, na *organização do incêndio*, nos manejos de um *maquiavelismo* digno dos Borgias!» (Idem, 201s, vol. II).

Mendonça narra em seguida o perdão dado certa vez por Mazzini às «ordas reaccionárias» feitas prisioneiras. E estes mesmos soldados, depois, «passando pela Romagna, violaram irmãs, açoutaram as mães, assassinaram os pais dos seus generosos inimigos», «talvez para que o papa lhes desse no fim alguns *anos de indulgência* por feito tão leal e meritório» (idem, 202s, vol. II). E conclui: «Para perdoar certas injúrias, não basta só a resignação do justo, necessita-se do heroísmo evangélico do apóstolo e do mártir» (Idem, 203, vol. II). É o que falta a Zambianchi, em cujas mãos, sublinha Mendonça, passaram «tesouros consideráveis» (idem, 205, vol. II), e que agora vinha a bordo «mais pobre do que o mísero soldado» (ibidem). E então é o próprio Mendonça quem de certo modo lança um senão aos seus próprios sentimentos cristãos que desabonam a violência:

Não! Os homens que serviram a liberdade (...) não podem sofrer comparação com os egoístas que a repeliram, com os infames que a venderam, com os covardes que a atraíçõaram.

Não os avaliem em nome dos seus miseráveis interesses, e das suas ruínas paixões: nem todas as ambições se contentam com alguns punhados de ouro, ou algumas distincções pueris e vaidosas; há-as também que tentam triunfar, em nome das ideias progressivas da humanidade, e ligam a sua sorte à prosperidade e ao esplendor da pátria.

Não desculpamos as barbaridades que a democracia pode cometer, durante a sua rápida aparição; não consentimos que a comparem com os fuziladores dos patriotas, com os devastadores de Sicília, com os assassinos de Nápoles, com os que chibataram damas na Hungria, com os que fizeram execuções compactas em Viena d'Áustria; e que caluniaram, já que não podem assassinar, os que escaparam às balas dos seus rivais, e ao cutelo dos seus agozes. (Idem, 205-6, vol. II).

De fato, não há termo de comparação entre os sofrimentos de qualquer «chefe reaccionário» com os dos «democratas errantes e proscritos tantos anos, sofrendo a fome, o frio, mil horríveis privações» (idem, 212, vol. II). Mas o melhor do relato de Mendonça é a voz que aqui é dada a um outro tipo de heroísmo. Numa época em que os modelos de virtude vinham de Napoleão ou dos reis em geral, dos duques destemidos e voluntariosos, Mendonça dá-nos a feição de

um «democrata proscrito», «que não tem um pedaço de terra para descansar a cabeça». E o faz sem fazer-lhe refém das forças poderosas que o condenam ao desterro. Zambianchi não está, a despeito de todos os suplicios que padece, marcado pela renúncia, nem pela «tísica moral». Há em Zambianchi uma aposta subjetiva¹³. Embora proscrito, não é um vencido.

O segundo personagem a que gostaria de referir-me, desta vez brevemente, é Paulina, de *Memórias dum doido*. José-Augusto França, organizador da edição crítica (4.^a edição) de *Memórias dum doido*, de 1982, na introdução ao volume, referindo-se ao título de um dos capítulos («Anjo, Mullher e Demónio»), anota: isto «não se entende bem, aplicado, ou aplicável, às três situações amorosas a que assistimos» (França, 1982: 32). Arrisco um palpite: Madalena, a última das três, é o anjo; Paulina, a primeira, é a mulher; a Viscondessa é o Demónio.

E não há algo de novo aqui quando supera a dualidade anjo / mulher, ultrapassando com isso, mesmo que momentaneamente, o impasse amar / querer? É evidente que no relacionamento de Paulina com Maurício, no início do romance, o sexual não estava excluído. Então quando, ao final do romance, Paulina retorna, isto faz muita diferença. Depois que Maurício a deixou, de algum modo, seguiu sua vida, fez-se atriz... Isto é: não teve que expiar uma culpa, não ficou marcada com o selo de «mulher indigna».

Os dois últimos exemplos de pontos inquietantes na obra de Lopes de Mendonça vêm de dois personagens da novela *O último amor*, publicada na Revista Universal Lisbonense, de 23 de agosto a 4 de outubro de 1849. Eugénia e o conde *** se amam. Ele fatigado dos prazeres do mundo, escolhe Eugénia para esposa, e inviabiliza assim o sexual. Eugénia, por sua vez, vira nele o pai. Veio o casamento:

Passaram-se breves instantes de felicidade. O sentimento puro, virgem, de Eugénia, a sua devoção generosa, não puderam resistir a esta prova solene. Um dia, Eugénia quis encontrar em seu marido a paixão exaltada dum amante, e só achou o afecto resignado dum pai. Então recordou-se que os seus dezessete anos pertenciam a um velho, a que estava ligada pela voz poderosa da religião, e pelas convenções do mundo, eternamente, ainda mesmo que o seu coração protestasse contra o seu juramento, mesmo que o seu amor se erguesse do altar do casamento, e voasse para outras regiões. (Mendonça, 1848-9: 501).

¹³ Ver LACAN, 1991. Nas trilhas do que Lacan chama de «a ética do desejo», refiro-me à aposta que todo sujeito desejante tem que fazer a partir do que o singulariza.

Eugénia, neste ponto, gostaria de ser desejada como mulher, mas está no impasse «amo-te / não te quero». O conde, como aponta o narrador, já esgotara a taça do prazer «e vira-lhe o fundo» (idem, 500). Ambos interditam o território do sexual. Ela procura abrir esta via, mas só encontra «o afecto resignado do pai». Ele pouco valor vê nas «carícias contrafeitas» e nos «beijos resignados» (idem, 501) que recebe. O duque quis unir as duas correntes, que Freud – em *Contribuições à psicologia do amor* – chama de «a afetiva» e «a sensual» (Freud, 1996), mas permaneceu vitimado por estas estranhas forças que o dividiam: «Desses prazeres, procurados nos braços dessas sacerdotizas da matéria, que os vendem a peso d'ouro, estava ele saciado e vergonhoso. Ele – o ambicioso! – havia esperado a posse completa, inteira, essas alegrias nobres, esses prazeres sentidos do amor moral» (idem, 501).

Há aqui toda uma retórica para dizer que o que o conde esperava era o amor e o prazer sexual, e para tanto escolheu nada mais, nada menos do que... a filha! Parece um capricho do acaso: escolheu tão bem que aí mesmo viu-se diante de um misterioso interdito no campo do sexual.

Mas não é: Mendonça põe em cena um homem que só podia amar aquele tipo de mulher, do mesmo modo que só podia gozar sexualmente com aquelas de que dizia estar farto. O conde então teve «o heroísmo do apóstolo», «deixou de ser amante, para ser pai» (p. 500 a). Diante da clássica divisão masculina – amar a substituta da santa mãe e desejar a mulher indigna, caindo no interdito para não ter que se defrontar com o impossível, com o fato de que não se pode de dois fazer Um –, o conde opta pela renúncia vitimada, e é óbvio que extrai algum prazer disto.

Eugénia passa a frequentar – com a anuência e sem a companhia do marido – os bailes. E o faz na companhia da Marquesa ***. Num deles conhece o senhor L***, «o leão da estação» (idem, 513), que a corteja «sem afecto nem paixão, incitado apenas por um desejo brutal e uma vaidade pueril» (idem, 514). Às vezes fingia «uma melancolia byroniana, para vez por outra cravar-lhe os olhos, brilhantes de entusiasmo e de amor» (ibidem). Eugénia, anota o narrador, «instintivamente» abaixava os olhos, e «corava» (ibidem). Eugénia, quando retorna para casa, ama já o senhor L*** «ardentemente» (ibidem): «amava tanto mais ardentemente, quanto era mais vago e desconhecido para ela o objecto da sua afeição» (ibidem).

Eugénia recebe uma carta do senhor L***, «um prodígio de cálculo» (idem, 521). Ela vê ali, entretanto, «tesouros de sentimento, que Deus concede às naturezas privilegiadas» (ibidem), que se perdem num

mundo onde «o amor é apenas um impulso ardente dos sentidos», «o casamento um contrato meramente comercial» e onde «a alma se corrompe no travesseiro conjugal e no leito de ignomínia» (idem, 521). Eugénia devora a carta do senhor L*** «com os olhos e com o coração» (idem, 522): «viu aquelas frases escritas em fogo durante as mal dormidas noites, e nos seus sonhos febricitantes e sobressaltados» (ibidem). Que jeito curioso de referir-se ao desejo sexual...

Passa a sentir «repulsão instintiva» (ibidem) pelo marido. E toma então uma resolução «nobre e enérgica»: «confessar-lhe tudo» (ibidem). Revelando-lhe o segredo, supunha guardar-se de todo o mal: «Queria achar naquela amizade sincera um refúgio seguro contra o seu amor» (ibidem). Na verdade, ela termina por chorar muito abraçada aos joelhos do marido e não lhe revelar nada:

Eugénia não teve ânimo de fazer a sua confissão. Não quis perturbar aquela confiança angélica, e aquela bondade infinita. E enganava-se. O conde adivinhara naquelas lágrimas, naqueles terrores da inocência, naquele desespero da solidão, uma paixão poderosa. Podem rir-se dele os que não compreendem a sublimidade de certos caracteres. Conheceu, que, depois de perder o amor de Eugénia, ia talvez perder a consideração do mundo, e não recuou perante a grandeza do seu sacrifício... Quando a alma se eleva muito alto, vê os homens tão pequenos, que já os não ouve nas suas resoluções. Que direito tinha ele para crestar aquela vida, que lhe fora confiada, para esmagar para sempre aquele coração, arrancando-lhe o mais poderoso, o mais elevado sentimento da vida – o amor? (ibidem).

Observem a expressão «e enganava-se», na citação acima. Tudo leva a crer que o marido já percebera o que se passava. Mas não só. Também podemos ler aqui que Eugénia, além de se enganar em relação àquilo que o marido pensava, enganava também a si própria, fazendo-se crer que recuava para não arranhar «aquela confiança angélica», «aquela bondade infinita». Mas podemos aventar uma outra hipótese interpretativa: ela recua porque já tem aquilo de que precisava, um assentimento tácito.

O que, em contrapartida, podemos ver para além do sacrifício do conde? Por que desdenha de tal modo o que vai perder, «o amor de Eugénia» e «a consideração do mundo»? Porque sabe que não tem como sair – embora pudesse fazê-lo – do impasse em que está. Empurrada para o lugar de mulher indigna, pelo adultério, ele não mais a amaria. Portanto, o conde não escolheu o amor. Repito: escolheu o gozo que retira da posição vitimada em que se coloca, dividido entre

amar e querer, supondo assim escudar-se, não se defrontar com a falta. Onde há encontro – sexual e/ou amoroso – não há mesmo complementaridade.

Mendonça cria aqui um impasse dentro do casamento, na medida em que o sexo não serve sequer à procriação, à formação da família cristã. Mais: o conde praticamente abre o caminho para que Eugénia se degrade enquanto mulher, nos salões mundanos. E mais ainda: ela se aproveita muito bem disto, dizendo-se iludida, e encontrando um álibi na perversidade do amante, no amor de livro que ela própria sente, e no engano que cometera, irreparável, de ligar-se pelos santos laços do casamento ao conde ***. O conde é um José Matias às avessas. E Eugénia – enganada pelo leão dos salões – antecipa Luísa, de *O primo Basílio*. Ambas morrem. Eugénia, entretanto, não tinha dado nenhum passo que a desonrasse como esposa, à luz da moral vigente.

Eugénia termina descobrindo que não era amada, apenas desejada sexualmente. Isto coloca-a talvez diante do próprio espelho, e da indignidade dos seus afetos?

O impasse criado por Mendonça é o impasse do amor sexual. Mas o que dá interesse a esta narrativa é o fato de Eugénia e o conde buscarem uma saída muito peculiar: o adultério aqui é cuidadosamente preparado pelo marido e pela mulher. Preparado sim, mas mais do que tudo temos uma preparação fadada ao fracasso. Ela morre de remorso, de repulsa pelo ato que iria praticar. Ele abre-lhe um caminho de degradação que, em última análise, inviabilizaria o seu próprio amor. Talvez, se ela seguisse em frente, identificando-se com a mulher indigna, ele então disse: «não te amo mais, quero-te». Temos aqui a história de um casamento desastroso. A supremacia masculina permanece. Mas – é inegável – foi arranhada¹⁴.

Está visto que com tudo isto, a burguesia vitoriana portuguesa não podia mesmo gostar de Mendonça por nenhuma razão. O estilo não era suficientemente grandiloquente e o enredo nada rocambolesco para os apreciadores do folhetim *avant la lettre*. Os «valores» tão caros àquele mundo, quais sejam Deus, Pátria e Família, são surpreendidos por Mendonça em franco abalo. Temos aqui famílias que não se podem perpetuar, pátrias com reis que deveriam ser varridos do mapa, e um Deus que é adorado porque não se pode entendê-lo, conforme

¹⁴ Ver «O poderoso sexo frágil»: Gay, 2001: 292-370.

está em *Recordações de Itália*, no arremate de «Beatriz»¹⁵: «A imortalidade das afeições é uma aspiração grandiosa, mas eternamente sem solução, como a de mil outros problemas, que comprimem a inteligência humana, e fazem do nosso destino o escárnio duma força misteriosa, que nós adoramos, já que a não podemos compreender» (Mendonça, 1853, vol. II: 129). Nada, nada tranquilizador...

Encaminho-me para o final registrando que a era vitoriana – como gosta de chamá-la Peter Gay –, o século XIX, tem um modo muito particular de enfocar alguns assuntos espinhosos. Às vezes, temos a impressão de que se fala demais, mas é o contrário. Fala-se «demais» porque se quer ocultar algo. Há todo um floreio que não é exagero, é ocultação. Leia-se a novela *O último amor* com olhar atento e se verá.

Também, no que diz respeito ao uso da violência, fica para o segundo plano tudo aquilo em que não há o apelo ao pai Justicheiro, que vem dirimir todos os conflitos ao final. Uma revolução – diriam talvez os anterianos – teria que ter um fim, uma ordem, um guia, um manual de instrução, e, se falha, é porque alguém pecou. Mendonça mostra um mundo varrido pela febre revolucionária, sem uma idéia unificadora.

Em «O embaixador – Rodolfo – O quaker e a dançarina», Mendonça comenta uma peça teatral que teve alguma repercussão à época, no Teatro do Ginásio¹⁶. O trecho resume-se mais ou menos assim: um membro da religião Quaker luta contra as convenções sociais para tomar como esposa uma dançarina. E consegue. Mendonça acredita que, fora dos palcos, uma dançarina não resistiria «às seduções duma letra de câmbio» (Mendonça, 1851: 2), portanto não se casaria com um quaker. Já um quaker «infringir os preceitos da sua igreja pelo amor duma dançarina» (ibidem), isto já seria mais possível, embora também pouco provável. O fato, entretanto, é que pode o talento – porque tem este privilégio – «inventar circunstâncias raras» (ibidem): «Seja-nos pois permitido acreditar piamente que a

¹⁵ «Beatriz» sai inicialmente em folhetins n'A *Revolução de Setembro*, nos n.ºs 2660 e 2661, de 4 e 5/2/1851. Em 1853, é integrado ao segundo volume de *Recordações de Itália*. Em 1860, também irá compôr a coletânea *Cenas e fantasias de nossos tempos*. Há pequenas diferenças entre as três versões.

¹⁶ A peça teve quinze apresentações (o que era muito para a época), no referido teatro, em: 30/9/1847; 3, 7, 10, 14, 16, 26, 28 e 31/10/1847; 23 e 26/12/1847; 2, 4 e 6/1/1848 e 4/4/1848. O folhetim de Mendonça sai n'A *Revolução de Setembro*, no n.º 1687, em 19/10/1847.

dançarina é um prodígio de virtude, e o quaker um depósito de paixão (ibidem). E arremata:

Há um conto de Voltaire, em que a Razão e a Verdade, depois de saírem dum poço aonde estavam encerradas, correm todos os países no século XVIII, e como lhes não agrada o que se passa, voltam outra vez para o poço.

A Virtude fará agora outro tanto? Depois de percorrer centros eleitorais, gabinetes de ministros, salas de nobres, escritórios de agiotas, refugiar-se-á nas saias duma dançarina? Voltaire se existisse é que o podia decidir» (Ibidem).

Lopes de Mendonça questiona aqui a capacidade que a arte terá de mostrar ao público o que de fato se passa naquele tempo (século XIX). Depois, se pode realizar o papel de conduzir o público à Virtude. Como fazê-lo, se a corrupção reina? Não estaria o artista fadado a pregar no deserto, e a voltar sempre para o poço como a Razão e a Verdade no conto de Voltaire? Já que Mendonça não acredita que uma dançarina seja capaz de resistir às seduções duma letra de câmbio e se casar com um quaker, entra aqui a ironia para mostrar que, se o artista, com o talento de inventar circunstâncias raras, a faz virtuosa, fica a arte sendo o poço onde vai a virtude se encerrar, e o artista «o poeta em tempos de prosa», conforme o dito garrettiano.

Mendonça se inspira nas Luzes, matizando-a com a inspiração cristã. Mas esta tendência vai esbarrar num outro Mendonça, que – se não descrê da Razão, da Verdade e da Virtude no sentido absoluto que os séculos XVIII e XIX tantas vezes pregaram –, pelo menos não vê como levá-las à frente de algum modo no seu tempo. Quando os caminhos se fecham, a única posição possível que encontra é acusar o mundo.

O cão Cérbero da Civilização talvez quisesse, num primeiro impulso, proteger o mundo, e conduzi-lo a um final feliz. Mas não pôde fazê-lo. Desta impossibilidade – ao fim e ao cabo incontornável seja onde ou quando for –, da qual se esquivava sempre que com ela se depara, Mendonça fez literatura, plasmando assim, neste núcleo fundamental, o impasse maior e mais definitivo da sua escrita.



LOPES DE MENDONÇA (segundo uma caricatura da época)



ANTÓNIO PEDRO LOPES DE MENDONÇA

Bibliografia

Jornais consultados:

Eco dos Operários – Revista Social e Literária – 1850 e 1851 (Este jornal tem duração de pouco mais de um ano).

A Revolução de Setembro – 1846 a 1857 (colaboração de Lopes de Mendonça) – 1865 (ano da morte de Lopes de Mendonça).

Revista Universal Lisbonense – 1849 e 1850 (Neste período foram publicados «O último amor» e *Memórias dum doido*).

Obras:

BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo. Obra seleta*. Introdução de Jacinto do Prado Coelho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

COELHO, Jacinto do Prado. «Um crítico do romantismo: A. P. Lopes de Mendonça». *A letra e o leitor*. 3 ed. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1996. pp. 105-125.

DAVID, Sérgio Nazar. «Duas faces da renúncia em Garrett». *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005. CD-room.

FERREIRA, Alberto. «Perspectivas do romantismo». *Bom senso e bom gosto*. Vol. I. Lisboa: Portugália Editora, 1966. pp. XIII-CXXXVII.

FRANÇA, José Augusto. «Retrato do romancista como jovem doido». *O romantismo em Portugal*. 3 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. pp. 231-238.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise & Contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

GARRETT, Almeida. *Portugal na balança da Europa. Obras de Almeida Garrett*. Volume I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1963a.

_____. *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Portugália, 1963b.

_____. *Frei Luís de Sousa*. Introdução de Ofélia Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999.

GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O século de Schnitzler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- LACAN, Jacques. *O seminário – A ética da psicanálise – Livro VII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- _____. *O seminário – A transferência – Livro VIII*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- MACHADO, Júlio César. *Cláudio / Aquele tempo*. 2.^a ed. Lisboa: Empreza Editora & C.^a, 1875.
- MACHADO, Álvaro Manuel. «António Pedro Lopes de Mendonça: entre Lamartine et Balzac». *Les romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 288-295.
- _____. «Lopes de Mendonça». *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Cenas da vida contemporânea*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1843.
- _____. *Ensaio de crítica e literatura*. Lisboa: Typ. Da Revolução de Setembro, 1849.
- _____. «O último amor». 23/8/1849 – 4/10/1849. *Revista Universal Lisbonense*. Segunda Série. Tomo I. Oitavo Anno. Lisboa: Typografia da Revista Universal Lisbonense, 1848-1849.
- _____. «As distrações d'um céptico – A Tísica moral». 7/5/1850 – 4/6/1850. *Eco dos Operários* – Revista Social e Literária. 1850-1851.
- _____. *Recordações de Itália*. Lisboa: Typografia da Revista Popular, tomos I (1852) – II (1853).
- _____. *Memórias de literatura contemporânea*. Lisboa: Typografia do Panorama, 1855.
- _____. *Notícia histórica do Duque de Palmela*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859.
- _____. *Damião de Goes e a Inquisição em Portugal*. Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias, 1859.
- _____. *Memórias dum doido*. 4.^a ed. Edição crítica, comparativa das 1.^a e 2.^a edições (1849 e 1859). Introdução e notas de José-Augusto França. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- _____. *Cenas e fantasias de nossos tempos*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1860.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. «Garrett e a narrativa romântica portuguesa». *Anais do XX Encontro de Professores de Literatura Portuguesa*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005. CD-room.
- PATO, Bulhão. *Sob os ciprestes – Vida íntima de homens ilustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Lisboa: Lello & Irmão, s./d.
- _____. *José Matias*. Fixação do texto e posfácio de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

- QUENTAL, Antero. *Lopes de Mendonça*. Barcellos: Typographia Aurora do Cavado, 1894.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. *Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça*. Coimbra, 1980.
- RODRIGUES, Ernesto. *Mágico folhetim. Literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Notícias Editorial, 1998.
- _____. *Cultura literária oitocentista*. Porto: Lello Editores, 1999.
- SÁ, Victor de. «A primeira imprensa socialista em Portugal». *Perspectivas do século XIX*. 2.^a edição. Porto: Limiar, 1976, pp. 63-198.
- VAQUINHAS, Irene & CASCÃO, Rui. «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa». In: MATTOSO, José (coord.) *História de Portugal*. Vol. V. O liberalismo (1807 - 1890). Lisboa: Estampa, s./d.

Dar conta do sofrimento: Moral da Providência e moral da História em *A Filha do Doutor Negro*

SÉRGIO PAULO GUIMARÃES DE SOUSA
(Universidade do Minho)

Um honesto pedagogo de aldeia?

As escassas leituras que têm sido feitas de *A Filha do Doutor Negro* (doravante *FDN.*), texto datado de 1864, leituras pontuais ou de passagem, coincidem em sublinhar na narrativa esta ideia nuclear: a presença no texto de uma moral familiar, quer dizer, uma inclinação do texto, ao inverso do que sucede noutras novelas passionais camilianas, para a lei do pai e não exclusivamente para a lei do desejo. Quer isto significar, na esteira de tais interpretações, que Camilo, sofrendo uma inflexão para o lado da tradição, teria sido sensível aos valores familiares. Sem deixar de atender ao sentimento amoroso, teria também prestado atenção aos malefícios que este, em determinadas circunstâncias, desencadeia. Em suma, Camilo, contrapondo ao valor do desejo o princípio da obediência filial, renegaria o ponto de vista meramente romântico que sobrepõe o desejo – o desejo imoderado – a tudo o resto, e, em particular, à família.

Escreve, por exemplo, na nota introdutória para a edição da *Parceria A. M. Pereira* (8.^a edição), César Guilhermino: «Carregado de boas intenções, como um honesto pedagogo de aldeia, Camilo nos deu assim, em *A Filha do Doutor Negro*, um romance amoroso onde as paixões, não sendo intrinsecamente más, conduzem ao mal pelo radicalismo das atitudes e da vontade» (César, 1971: VIII). E mais diz este crítico, atento à desobediência filial que Albertina protagoniza, realçando o suposto cunho pedagógico do texto:

Sabendo que seria lido em primeira mão por um público heterogéneo, como o que frequentava as colunas do folhetim (grande atractivo das

raparigas de então), deu-lhe por isso mesmo certo ar pedagógico, que vai do prefácio ao fim da narrativa. Dispôs com habilidade as peripécias, doseou a linguagem, afeiçãoou a história de Albertina ao gosto das leitoras sensíveis, sem deixar de fazer uma obra útil aos pais de família, assustados com a dissolução dos costumes; a rebeldia das jovens, em questão de amor, já não lhes reconhecia a caprichosa autoridade de outros tempos. (*Id.*: II).

A apreciação de Guilhermino César coaduna-se com a categorização de novela moral – Camilo fala em «ideia moralizadora» e em «intuito social e humanitário» (*FDN*. 14) – que Jacinto do Prado Coelho propõe para este texto, a par de outros como *As Três Irmãs*, *Estrelas Funestas*, *Estrelas Propícias* ou ainda *O Bem e o Mal* (cf. Coelho, 2001: 266). Em todos eles apropriar-se-ia – supostamente – a epígrafe extraída das palavras de Legouvé, com que Camilo abre *Doze Casamentos Felizes*, e que Jacinto do Prado Coelho cita, epígrafe onde se afirma taxativamente o seguinte: «Un livre, dans lequel une seule ligne attaqueraît la famille, serait une mauvaise action». Portanto, a crer nas leituras de César Guilhermino e do reputado camilianista Jacinto do Prado Coelho, dir-se-ia que Camilo teve presente esta máxima ao elaborar *A Filha do Doutor Negro*, ou seja, que se serviu da obra para tecer uma crítica notória ao casamento celebrado à margem da vontade dos pais. Assim, para Jacinto do Prado Coelho, esta novela contradita o ponto de vista romântico disseminado por inúmeras novelas, segundo o qual «as raparigas têm o direito de casar com os homens de quem gostam, contando que estes sejam nobres de coração» (*id.*: 269), muito embora Jacinto do Prado Coelho também não deixe de notar que «Na novela [...] estão implícitas a reprovação da atitude do Dr. Alpedrinha, o pai pundonoroso e duro, e a simpatia pelos amantes, para quem o amor é a única razão de ser» (*id.*: *ibid.*). Em todo o caso, é significativa uma chamada de atenção para nos dizer que o texto não alinha com a suposição romântica, indesmentível em inúmeras outras novelas de Camilo, em conformidade com a qual o amor está acima de quaisquer constrições ou empecilhos sócio-familiares.

Ora bem: de que se nutre esta convicção de acordo com a qual em *A Filha do Doutor Negro*, às avessas de outras narrativas que concedem uma tolerância máxima ao desejo sentimental, o sentimento amoroso já não ocupa uma posição de supremacia intocável, em especial face à família? Provavelmente de passagens como esta, capaz de favorecer ou de suscitar uma leitura da obra na proporção de um

texto revestido de uma moral que não aclama o desejo à custa da unidade familiar:

O coração, com que todos os imberbes, rebeldes às cãs paternas, enchem a boca, não é cousa nenhuma por que se faça obra. O coração é uma capa de brocado, que se deita às costas da tolice, para lhe esconder os aleijões. Quando o amor se torna em raquitismo de alma, podemos contar com carcunda para toda a vida. Fazer de uma veleidade uma transfiguração de índole, quero dizer, cuidar que o amor avassala a razão, e que este predomínio aos olhos propriamente de um pai é cousa respeitável, eis um desvario que nivela a alucinação do filho com a necedade do progenitor. A experiência não cessa de pregoar que os casamentos voluntários, contra o alvitre dos pais, levam em si peçonha de culpa, maldição sancionada em cima, onde está o Grande Espírito que ditou a quarta lei do decálogo.

[...] onde estiver feliz um homem que arrancasse a esposa dos braços de sua mãe, ou a mulher que apresasse o marido com os arpéus da lei, espoliadora dos direitos paternos, esses que me desmintam, rasgando esta página e mandando-ma rubricada com os seus nomes. Quando isso acontecer, hei-de eu cuidar que sou um tolo maior da marca. (FDN.: 27-28).

Tudo, aparentemente, inequívoco. Salta aqui de imediato a ideia de que o narrador estaria a considerar moralmente ilícita a desobediência dos filhos. Todavia, se prestarmos bem atenção, nada há, em rigor, que comprove inequivocamente que as palavras do narrador vão menos no sentido de ilibar os filhos do que no sentido de os culpabilizar. Equivale isto a dizer, ao inverso do que possa parecer, que através deste excerto não podemos concluir que o narrador é um indefectível defensor dos patriarcas em relação à emancipação dos filhos. O narrador apenas diz que contra a vontade da família, e a crer na experiência, não há felicidade. E agora pergunte-se: de quem é a culpa da infelicidade? Será dos filhos que acreditam alcançar a felicidade em detrimento dos preconceitos impostos pelos pais ou, então, a culpa radica na estrutura patriarcal que impõe obediência filial, em conformidade geralmente com factores estranhos à afinidade electiva e ao desejo recíproco? Por exemplo, quando se diz que «a experiência não cessa de pregoar que os casamentos voluntários, contra o alvitre dos pais, levam em si peçonha de culpa», cabe questionar: e a que se deve a «peçonha da culpa»? Não será, porventura, devida à perseguição que a estrutura patriarcal vota aos enlaces que não se consubstanciam de acordo com as opressoras convenções sociais? Ou seja, não estará precisamente o narrador a censurar os pais tiranos que liquidam a

felicidade dos filhos por causa de preconceitos que nada deveriam ter a ver com o sentimento amoroso? Esta linha de leitura ganha sentido, se tivermos presente o que vem antes do comentário do narrador e que não pode deixar de com ele se correlacionar, sob pena de estarmos a truncar o texto. O que temos antes é Alpedrinha a combinar com António da Silveira o casamento da filha com o militar. Perante um interlocutor receoso de desobedecer aos pais, caso estes repudiassem Albertina, o magistrado, que, como se sabe, casou contra a vontade dos pais da mulher, diz-lhe que «Isso é fácil suprir-se» (*id.*: 26), dando-lhe a alternativa que é o exemplo de ter casado judicialmente; e, mais adiante, acrescenta que a desobediência «imposta pelo coração é uma culpa que em si contém sentença absolutória divina e humanamente falando» (*id.*: *ibid.*); e, depois, continua com um empolgado discurso ao serviço da emancipação dos filhos, discurso acerca do qual o narrador não se priva de tecer este comentário: «Estas doutrinas, num romance – graças ao descrédito da cousa – não fazem mal nem bem; mas, na prosa, e estrada ramerraneira da vida chã que a gente arranjou, é preciso cautela contra semelhantes doutrinas» (*id.*: 27). Por conseguinte, precisamente antes do comentário do narrador, temos a actuação extremamente calculista e hipócrita de um pai, que, é sempre bom recordar, casou judicialmente. Por um lado, Francisco Alpedrinha assume-se perante António da Silveira como incondicional partidário da emancipação filial, instigando o militar, em caso de resistência familiar, a opor-se aos pais; por outro lado, impõe à filha um casamento de conveniência, que está justamente a alinhar com o cadete à revelia de Albertina. A doutrina que o magistrado prega a António da Silveira – em frases como esta: «O nosso direito à submissão dos filhos caduca desde o momento em que eles nos respondem com o coração, quando nós lhes interrogamos o juízo» (*id.*: 26-27) – já não vale quando se trata de sua filha. Como é que o narrador a seguir a esta cena, onde surge a aviltante situação de um patriarca a planear um casamento por conveniência, ao mesmo tempo que se diz contrário à lei do pai e partidário da emancipação filial, instigando mesmo o seu interlocutor a desobedecer aos pais, caso estes repudiem o matrimónio que congeminha, como é que o narrador, repita-se, logo a seguir, se pode posicionar, sem margem para dúvidas, do lado da lei do pai e contra a lei do desejo? Parece existir aqui uma flagrante incoerência. A não ser que se tenha precisamente em consideração que o narrador, contrariando as aparências de uma primeira leitura, não esteja a pactuar com o patriarcado em matéria de casamento. Quanto, por exemplo, ao desafio final que lança para que o desmintam («onde estiver feliz um

homem que arrancasse a esposa dos braços de sua mãe [...]»), é preciso ver que as palavras do narrador, por mais que fale na lei «espoliadora dos direitos paternos» (expressão que se pode ler como não isenta de ironia), não significam que a infelicidade se fique a dever à desobediência filial e aos valores patriarcais. Como, de resto, esta narrativa bem documenta, a desobediência aos pais acarreta infelicidade porque é punida pela estrutura patriarcal, ou, dito de outra maneira, é o castigo com que os pais reagem à afinidade electiva dos filhos que traz infelicidade (a ficção camiliana é mais do que fértil e exemplar neste tipo de situações). E neste sentido, observe-se que o patriarca Francisco Alpedrinha, instigando António da Silveira a desobedecer se necessário for à vontade dos progenitores, está a sujeitar a filha a futuras represálias da família Silveira, a expô-la à infelicidade¹.

Face ao que acabámos de expor, mais pertinente se torna indagar novamente: será que as duas leituras atrás referidas, a de Guilhermino César e a de Prado Coelho, que, nas breves passagens que transcrevemos, equacionam o texto em termos de uma regressão de Camilo aos valores tradicionais, não são elas mesmas leituras claramente tradicionais? Como vimos, ainda que pareça tender para uma interpretação tradicional, o texto não é tão inequívoco de sentidos que não permita refutar essa posição e optar pela que simpatiza com a insubmissão dos filhos. Em todo o caso, não basta tomar passagens um tanto ao acaso e discuti-las. É preciso mais. Mais no sentido de ver quais são as vertentes ou os aspectos que parecem contribuir para favorecer um modelo de leitura tradicional e questioná-los. Em nosso entender, torna-se imprescindível falar na (i) Providência justiceira («o Grande Espírito que ditou a quarta lei do decálogo», segundo o excerto que acima transcrevemos) e no (ii) sofrimento do patriarca Alpedrinha perante a autonomização sentimental da filha. É importante falar na Providência justiceira, bastante recorrente no universo ficcional

¹ E podemos ir até mais longe nas inferências: por exemplo, quando o narrador avisa que é preciso ter cautela com as doutrinas que Alpedrinha apregoa a António da Silveira (o direito da insubordinação dos filhos por motivo de coração), também aqui não estará obrigatoriamente a criticar a emancipação e, como que guiado por um modelo de valores tradicionais, a defender a submissão filial, isto porque, por exemplo, não devemos esquecer que as doutrinas do magistrado não correspondem àquilo que ele pensa, como a perseguição que moverá à filha muito bem evidenciará. São apenas uma estratégia a que Alpedrinha recorre para convencer o militar a não desistir do matrimónio em caso de não obter consentimento da família, quer dizer, trata-se de um expediente retórico que visa o casamento por conveniência. Por conseguinte, não se torna descabido dizer «é preciso cautela contra semelhantes doutrinas».

camiliano, na medida em que se trata de uma presença um tanto peremptória em favorecer a sustentação precisamente de uma leitura da narrativa que tende, como se o texto exemplificasse uma capitulação de Camilo relativamente aos valores do Antigo Regime, a rebaixar o desejo, com a modernidade romântica que ele pressupõe, em relação à moral familiar. E também se revela incontornável falar do sofrimento do patriarca, dado que a exposição do sofrimento de Alpedrinha – o que não sucede com a maioria dos patriarcas da ficção camiliana – pode tender a deslegitimar a emancipação de Albertina. E aqui a questão está em saber se, bem consideradas as coisas, será pertinente dizer, o que a acontecer seria uma forma de sustentar a desconsideração do desejo e o modo de alinhar por uma interpretação do texto inclinada para o lado do pai, que a autonomia amorosa da filha é responsável pelo sofrimento do magistrado, sofrimento que, como se sabe, desemboca na morte do patriarca².

Problemas retóricos da honesta pedagogia aldeã

Pois bem, comecemos por perguntar em que medida é que a Providência – por diversas vezes mencionada e/ou invocada ao longo da narrativa, que surge referida a cumprir o papel justiceiro de equilibrar recompensas e castigos, isso porque impera no sistema judicial uma flagrante injustiça, indubitavelmente por culpa do dinheiro –, em que medida é que a Providência, dizíamos, contribui para fomentar uma leitura da intriga que desconsidere o desejo face à obediência ao patriarca?

² Adiante-se, aliás, que responder de ânimo leve afirmativamente equivale a dizer, portanto, que Albertina persistiu no seu desejo pelo amanuense, recusando-se a desistir dele ou a adiá-lo em nome do sofrimento paterno. E nesse sentido, teria também de se dizer que a moça, ainda que involuntariamente, provocou a morte do pai, pois que lhe bastaria porventura renunciar a João Crisóstomo para recuperar o afecto de Francisco Alpedrinha e para que as coisas voltassem à normalidade. Ainda que muito atenuado pela tirania do pai preconceituoso, a psicanálise freudiana não hesitaria aqui em detectar a presença inatacável de um parricídio. Em 1928, num texto intitulado «Doistoyevski und die Vätertötung» («Dostoievski e o parricídio»), e no contexto da ideia de que o crime de Édipo decorre de um desejo inconsciente, refere Freud que no *Édipo* de Sófocles ocorreu a projecção no domínio da realidade do «motivo inconsciente del protagonista como una fatalidad ajena a él» (Freud, 1928: 3011). O mesmo – em registo psicanalítico, insista-se – se poderia dizer de Albertina em relação à morte do pai.

Ao que parece, na medida em que os amantes se furtaram a obedecer à lei do pai, deparam-se com o infortúnio. Efectivamente, sem atender à proibição do magistrado, emanciparam-se sentimentalmente; movidos pela afinidade electiva, procuraram alcançar a felicidade ao arrepio das convenções sociais; e, em vez da pretendida felicidade, ou, se quisermos, da tranquilidade que a felicidade proporciona, acharam um trajecto atribulado e que desembocou na tragédia. O amanuense, vítima de uma tramóia, é implicado no crime da falsificação de uma escritura, acabando mesmo por ser condenado por um tribunal permeável à corrupção. A fim de escapar à prisão, refugia-se na América Latina, onde a sua saúde se deteriora. Efectivamente, em Havana é-nos dito que «sofria moléstia assustadora de peito» (*id.*: 270). Regressado ao Rio de Janeiro, e tendo ficado a saber que nessa cidade também se achava Caetano Alves, o amanuense não perde a oportunidade de ajustar contas com o traficante de escravos, matando-o. Passados poucos dias, João Crisóstomo expira na cadeia, vitimado pela doença. E repare-se já agora que, ironicamente, a justiça, que tão injustamente o perseguiu em vida, agora, e diante da sua indesmentível culpabilidade, dá provas de humanidade: «A justiça relaxou as suas algemas, por entender que a lei não é vampiro que sugue cadáveres» (*id.*: 283). Falecido o esposo, Albertina é acometida pela demência (só nos últimos meses de vida é que recuperará a razão), que se adivinha claramente mal a filha de Alpedrinha se confronta com a morte do amado: «levou as mãos aos cabelos, repuxou-os com pavoroso frenesi; arrancou uns gritos semelhantes aos da ave nocturna, gritos que ali simulavam a risada da loucura» (*id.*: 289). A partir daqui, Albertina, viúva e sem recursos, privada de família, visto que entretanto perdera pai e mãe, reduz-se à condição de mendiga. Uma notícia de jornal dá, aliás, conta de que é conhecida pela designação de mendiga do Mirante. A filha do doutor Negro acaba por falecer «com cinquenta e oito anos de idade, e aparências de setenta» (*id.*: 308), entregue aos bons cuidados da Ordem de S. Francisco. Assim, os momentos de felicidade que Albertina e João Crisóstomo gozaram no decurso da diegese não passaram ao fim e ao resto de instantes de uma rara e mera felicidade, condenada inexoravelmente a extinguir-se, como parece sugerir, a dado momento, o narrador: «*Felizes!*... santo Deus! como eles se enganavam, e como o mundo se enganaria com eles, se os visse, tão sós numa só alma e consciência, tão embevecidos nos contentamentos do trabalho, gizando fortunas para longos anos!» (*id.*: 174-175). Dir-se-ia, deste modo, que se abateu sobre o casal o castigo da Providência, tanto mais que o narrador, que por diversas

vezes alude ao papel desempenhado pela Providência no auxílio aos amantes, também, e como que para ser deveras justo, atribui lapidarmente à Providência o que de mau acontece ao casal, justificando o revés com a necessidade de compensar um pai que padeceu até à morte com o comportamento da filha, o que deste modo sublinha a ideia da ilegitimidade da emancipação amorosa (a lei do desejo) face ao ditame moral da obediência filial (a lei do pai). Leia-se:

Começou desde logo o caixeiro a pagar a dívida contraída na Corunha; todavia, a primeira ordem foi-lhe devolvida com o recibo da dívida por inteiro. O pai das educandas de Albertina, em nome de suas filhas, oferecia à mestra a melhor saudade do seu coração, e aquele nada do dinheiro como insignificância realçada pelo afecto que a oferecia.

Os bons de um lado a brigarem peito a peito com os maus! A Providência sempre! Sempre a formosa do céu a tirar flores dos espinhos, com que os réprobos entretecem as coroas dos seus holocaustos!

Mas aí vem o revés! Não quer Deus que as chagas de uns espinhos se fechem enquanto outros vêm rompendo de uma terra já de longe regada de lágrimas.

É que lá, em cima, nas assomadas da serra do Mezio, se está àquela hora cerrando a sepultura de um pai que chorou muito!

A Providência viu as lágrimas dele, assim como agora há-de ver as tuas, Albertina! (*Id.*: 240-241).

Decorrente das palavras do narrador, será que podemos estar certos de que o infortúnio dos amantes se ficou a dever à intervenção punitiva da Providência? Em primeiro lugar, importa dizer que o infortúnio do casal não tem a ver necessariamente com a Providência, antes com a contingência, ou seja, tanto no auxílio inesperado que recebem como, em especial, nos reveses que sofrem, não parece pairar a presença tutelar e determinante da Providência. Tudo parece decorrer de uma causalidade meramente humana e contingente. João Crisóstomo é perseguido judicialmente, na medida em que, de facto, por culpa da sua ingenuidade, confiou em quem não devia. Os problemas que tem com a justiça decorreram de ter cometido a imprudência de emprestar uma escritura a Caetano Alves, que se aproveitou da boa-fé do amanuense para praticar um crime. Caso João Crisóstomo não tivesse confiado no celerado Caetano Alves, não se veria na contingência de ter de fugir para o Brasil nem o teria morto perto do final do enredo; a sua honra não sofreria dano e não estaria envolvido num processo jurídico, devidamente aproveitado pelo doutor Alpedrinha para querer saciar o seu forte anseio de vingança. E, além disso, João Crisóstomo se não se tivesse cruzado com Caetano Alves

ou se, pelo menos, não tivesse confiado no mais que duvidoso comerciante, não teria cometido o crime que cometeu ao disparar sobre esse impenitente traficante de escravos, o que, caso vivesse, lhe valeria, sem dúvida, uma inevitável condenação. E em relação, justamente, à morte prematura do amanuense? Não se poderá ler nessa morte prematura uma actuação da Providência, no sentido de separar em definitivo os amantes, embargando-lhes qualquer hipótese de felicidade, que, torne-se a dizer, estava irremediavelmente comprometida com a prisão do amanuense? Uma vez mais importa sublinhar que o infortúnio se fica a dever à conta da imprudência da personagem. Com efeito, em rigor, João Crisóstomo morre não porque Deus assim o terá decidido, mas porque cometeu, também aqui, uma irremediável imprudência. A personagem exilou-se na América Latina – em Cuba e no Brasil –, o que significa que não tomou em consideração que o clima tropical lhe molestava gravemente a saúde, que começou a dar sinais nítidos de enfraquecer em Havana e que se deteriorou sem remédio no Rio de Janeiro. Basta recordar – pormenor fundamental – que o amanuense, anos antes, ainda criança, teve de regressar do Brasil, precisamente pelo facto de o clima lhe perturbar notoriamente o estado de saúde: «Esteve lá uns dois anos bem acreditado com o patrão! Porém, como a saúde lhe escasseasse, voltou para Portugal» (*id.*: 38). Transcorridos anos, como que rasurando este episódio da sua infância, parte com Albertina para os trópicos. Dessa imprudente deslocação falece, mas não por causa de uma Providência justiceira que deste modo compensaria junto do magistrado o golpe que constituiu a desobediência filial.

Este episódio é demonstrativo de que não é inequívoca a ideia de que o texto comporta uma Providência justiceira a condenar a fuga à moral familiar representada por Francisco Alpedrinha. Ou, se quisermos, é indicativo do equívoco de tal posição. E se podemos pôr em causa uma Providência que castiga a emancipação dos amantes, o mesmo sucede no tocante ao suposto auxílio que essa Providência lhes concede. As ajudas que recebem, desde Fernando de Valadares, passando pelo espanhol da Corunha, que contratou João Crisóstomo e Albertina, ou ainda o capitalista que recomendou o amanuense a castelhanos instalados no Brasil, não parecem conter nada de transcendente. Trata-se de acções adjuvantes perfeitamente passíveis de se circunscreverem ao âmbito da contingência. Não há provas de que os adjuvantes do casal sejam emissários da Providência, destinados a colmatar a ímpia (in)justiça dos tribunais que persegue o amanuense. Numa palavra, tudo o que sucede nesta intriga como sendo da autoria

da Providência carece de sobrenatural e não destoa do quotidiano. Não é nada improvável, antes assaz previsível, que um casal de amantes em fuga, perseguidos por um patriarca tirano e cheio de pundonor, encontre pelo percurso a simpatia de pessoas dispostas a auxiliá-lo, tanto mais que a algumas nem sequer faltam motivações nítidas para querer a boa fortuna dos amantes, como é o caso da família de Simão de Valadares ou, noutra perspectiva, como é o caso do infame Caetano Alves. Por conseguinte, nesta matéria de haver ou não a intervenção de uma Providência justiceira, ocorre dizer que o narrador não é (e lembremo-nos que, regra geral, o narrador camiliano, e muito à custa da ironia em certas obras, apraz-se em cultivar a ambiguidade e costuma ser volúvel, como diria Roberto Schwarz em relação a Machado de Assis) uma entidade fiável, isto é, estamos, ao que parece, perante uma instância que podemos classificar, com Wayne Booth, de «narrador que não merece confiança» (Booth, 1980: 355). O mesmo é assinalar que se trata de um narrador manipulador que aponta como manifestação de uma Providência justiceira certas benesses dos amantes como os reveses que sofrem, sem que isso queira significar deveras que a Providência tenha assumido um desempenho justiceiro (e justiça discutível, diga-se). Um exemplo: quando Caetano Alves irrompe na vida de João Crisóstomo, o narrador é taxativo em classificá-lo como um emissário da Providência destinado a acudi-lo, a ele e a Albertina. Diz o narrador, referindo-se a Fernando de Valadares: «Aqui está, portanto, outro enviado da Providência, quando os dois contrariados amantes se julgavam em completo desabrigo» (*FDN.*: 132). O primeiro enviado da Providência a que se refere é nada mais nada menos que Caetano Alves...

É preciso ainda questionar o seguinte: não estará a presença da Providência justiceira, e neste caso notoriamente ao serviço da lei do pai e contra a lei do desejo, visível na expiação por que parece passar Francisco Alpedrinha e, mais tarde, a filha Albertina, quando a vemos na condição de mendiga e em estado de semi-loucura? No tocante a Albertina, parece claro que o seu estado de mendiga obedece a um propósito definido e que não tem a ver propriamente com o facto de se ter, contra o pai e ao arrepio da sociedade vigente, emancipado: «A alma de meu marido está ganhando o céu com minha humildade» (*id.*: 297). O sacrifício de Albertina serve-lhe, segundo crê, para compensar junto de Deus o crime do marido. Trata-se, assim, de um exemplo notável da força com que a personagem se entregou ao desejo amoroso. Mesmo morto o amanuense, Albertina continua a devotar-lhe um intenso amor: indiferente ao que a sociedade possa pensar e

dizer dela, sacrifica-se com firmeza inusitada em prol do amado. Isto quer significar que Albertina não se arrepende um instante de se ter emancipado. A miséria que se impõe destina-se a aligeirar a justiça de Deus sobre o falecido esposo, por causa da morte de Caetano Alves, e não a expiar a desobediência filial da personagem e a morte do pai. Como refere Albertina páginas adiante: «– Eu sou uma pobre que pede. A alma de meu marido precisa que eu seja humilde» (*id.*: 302). O alento ou a disposição da personagem em se votar ao sacrifício de viver penosamente como mendiga é um acto incontestável de amor ao falecido João Crisóstomo, um acto de amor que transpõe o limite físico da morte. Por outras palavras: é um acto sacrificial que releva de uma decisão que ilustra a persistência da lei do desejo e, em simultâneo, é evidente que também documenta a denegação da lei do pai. A morte do amanuense não fez com que Albertina se arrependesse da relação com João Crisóstomo, isto é, que fizesse, por assim dizer, um diagnóstico da situação que a levasse a reconsiderar a sua emancipação como uma opção infeliz e ilusória. A mendicidade da heroína não consiste numa expiação imposta por ter desobedecido ao patriarca, consiste num testemunho notável de que muito amou e ama João Crisóstomo, amor que não ficou somente estribado na existência física do amanuense.

E quanto a Francisco Alpedrinha, postular que passou por uma expiação consiste em dizer que o magistrado sofreu na pele aquilo por que fez passar o pai de sua esposa, ou seja, a privação de uma filha e o casamento desta com alguém que não é do seu agrado, o que a ser realmente assim significaria defender a tese de que se deve incondicional obediência à vontade paternal. E há realmente na obra suficiente matéria para podermos falar em expiação, à conta de uma Providência justiceira, por uma falta cometida? Existe apenas uma passagem que sugere que Alpedrinha, enquanto pai, sofre o que fez sofrer a outro pai (o sogro). Mas não é uma passagem isenta de ambiguidade. Ou seja: lida com atenção, a passagem não consegue sustentar cabalmente que a justiça divina tenha castigado o magistrado com desobediência filial, por causa de Alpedrinha ter desobedecido também ao pai da mulher. Antes pelo contrário, fornece pistas para uma interpretação oposta. Debrucemo-nos, por isso, sobre essa passagem do texto que, pela voz de António da Silveira, arrisca então sugerir que o padecimento do doutor Negro, com a emancipação da filha, se ficaria a dever à falta que ele próprio cometeu ao casar a despeito da vontade do seu futuro sogro. Quer dizer, na mais pura lógica da expiação reparadora, teríamos a intervenção da Providência

no sentido de castigar com o mesmo um delito do passado. Eis, sem mais demora, o texto em causa: «A mão da Providência» – diz António da Silveira – «pesara sobre ele tão dura quanto ele pesara sobre o seio de outro homem, que também era pai» (*id.*: 47-48). Até aqui tudo muito linear ao serviço da interpretação da expiação. O problema põe-se a seguir, quando António da Silveira acrescenta: «mais dura direi, porque o outro vira sua filha honrada, senão invejada; e este era quem com sua própria e espontânea mão a pusera debaixo dos olhos do mundo como uma nódoa, e a todo o transe embaraçava a reabilitação da mulher difamada, injustamente difamada» (*id.*: 48). Se na primeira frase temos a tese de que o magistrado expia a falta cometida, sofrendo-a por sua vez, o que equivale a afirmar a actuação justiceira da Providência, a verdade é que essa tese e a correlata ideia de uma Providência retributiva ou justiceira perdem alguma consistência ou fôlego na segunda frase, na medida em que o militar distingue as situações, validando, a bem dizer, o acto de o magistrado casar judicialmente, uma vez que o pai da sua esposa vira «sua filha honrada, senão invejada», ao passo que o bacharel, e por culpa própria, tem de suportar a desonra da sua. Basicamente, surgem aqui três considerações a relevar. Primeira consideração: o facto de não ter havido uma redistribuição equitativa, o que contraria a presença interventiva de uma Providência justiceira que, presume-se, castigaria por igual, quer dizer, ao actuar, pressupõe-se que a justiça divina obedeça a uma justa medida (o equilíbrio inerente à justiça, se quisermos). Aqui, o doutor Alpedrinha sofre uma pena mais pesada, «porque [ao contrário de Francisco Simões] o outro vira sua filha honrada, senão invejada». Assim, e tendo presente, repita-se, o princípio da retribuição equitativa imputável à justiça divina, é de questionar se, de facto, estamos em presença ou não da «mão da Providência», já que não temos o que uma Providência pressupõe: justiça equitativa. Segunda consideração: o facto de António da Silveira introduzir no assunto «a mão» do doutor Negro vem mostrar, afinal, que aquilo que a princípio supostamente decorre da Providência tem uma origem não transcendental mas empírica: a mão, ainda por cima «espontânea» (leia-se: não direccionada ou coagida por uma força exterior à personagem), do magistrado. Isto quer significar que a responsabilidade do mal que sucede à filha, a desconsideração social que assola Albertina, é da responsabilidade do doutor Negro e não procede da Providência justiceira pelo viés de um amanuense carente de peso social. Portanto, quem desonra a filha é o pai. Esta consideração é extremamente pertinente e crucial, pois contribui decisivamente para a afirmação da tese de que a culpa do

que acontece, a culpa da fractura familiar e do desenlace trágico dos acontecimentos, não radica, no seu ponto de origem, como se poderia pensar, *na culpa* de a filha ter desobedecido ao pai, mas *na culpa* de o pai não atender à pretensão sentimental da filha, indo, inclusive, ao cúmulo de a denegrir socialmente. Finalmente, a terceira consideração: veja-se que é dito que aquilo que o magistrado infligiu ao pai da esposa (o casamento judicial, ou seja, o matrimónio efectuado ao arrepio da vontade do pai) beneficiou, bem vistas as coisas, o pai da mulher. Francisco Alpedrinha, ao tornar-se genro desse pai, não o prejudicou; bem pelo contrário, já que esse pai assim «vira sua filha honrada, senão invejada». Logo, não haveria motivos para sofrer uma expiação à conta da Providência. E mais do que isso: a passagem que acima transcrevemos de António da Silveira como justificativa da expiação do doutor Negro, expiação que teria sido desencadeada pela mão da Providência, ademais de contrariar essa Providência justiceira, e com isso a ocorrência da expiação, como tentámos mostrar nas três considerações referidas, a dita passagem vem assinalar que Francisco Alpedrinha falhou a aprendizagem da lição que o casamento judicial lhe poderia ter facultado. A lição de vida que poderia ter extraído (convertendo o episódio biográfico numa leitura fabulizante) é algo como isto: o doutor Negro, casando judicialmente, ao retirar, portanto, a filha àquele pai, fez com que esta fosse exaltada e lisonjeada pela sociedade («filha honrada, senão invejada»). Conclusão: não deveria impor a sua (tirânica) vontade à filha. Primeiro, porque é inútil fazê-lo (não adiantou nada, só despoletou tragédia a resistência do bacharel à vontade da filha). Segundo, porque se a outra filha (a mãe de Albertina) melhorou aos olhos da sociedade, talvez que com esta viesse a suceder o mesmo, hipótese bastante provável atendendo às notórias qualidades de honradez e de dedicação ao trabalho do amanuense. Tudo o que fica dito aponta, em jeito de síntese, para o seguinte: o casamento judicial do magistrado não foi algo de negativo, trouxe reconhecimento social a uma filha de poucas posses e sem genealogia de relevo. O que é inegavelmente negativo e enormemente danoso é a insistência do doutor Negro em opor-se à vontade da filha, não se coibindo até de a denegrir socialmente, para fazer prevalecer a sua vontade. E é isso que engendra o sofrimento do magistrado que, muito paradoxalmente, se, por uma parte, sofre com a desonra social da filha, por outra, é ele mesmo quem provoca essa desonra (a sua «espontânea mão», como diz o texto). Dito de outra maneira: o magistrado não terá sofrido porque a Providência decidiu castigá-lo por ele ter, quando casou, desrespeitado a vontade paternal daquele que viria a ser

seu sogro, fazendo-o, passar anos mais tarde, pelo mesmo problema, mas sofre porque ele mesmo decidiu contrariar a decisão da filha. Alpedrinha não concedeu, portanto, o estatuto de precedente à sua própria história sentimental para fins de regulação da sua conduta diante da filha e do amanuense. Foi cego a uns sinais (da Providência, se o quisermos) e não aproveitou de um saber que em princípio teria disponível. À sua irreduzível decisão de não consentir na afinidade electiva da filha é que se fica a dever o drama que desagrega a família Alpedrinha e que espalha infortúnio e infelicidade (retomaremos esta ideia mais tarde, quando questionarmos mais em concreto o sofrimento do magistrado ao serviço da lei do pai). Se o casamento judicial de Alpedrinha surge razoavelmente legitimado – pelo menos em termos sociais, já que o sistema judicial legitima-o e a sociedade, corporificada por todos aqueles que viram nesse matrimónio uma ascensão da filha em bens, consideração e honra, igualmente o legitima –, como esperar dele a culpa do drama que acomete o lar Alpedrinha? Por causa da Providência, que pode ter um juízo assaz distinto do que emite a sociedade e a lei dos homens? O texto, como procurámos mostrar, carece de argumentos sólidos para Lhe imputar o que quer que seja.

Aliás, e para terminarmos com esta questão da Providência justiceira, veja-se a posição que tem justamente o mesmo António da Silveira, mas agora no final da obra, quando reencontra o narrador. Assim, quase a fechar o livro, temos que, aproveitando a velhice e a sagesa que esta costuma conferir, António da Silveira, no afã de ensinar a lição que a vida lhe ensinou, transmite ao seu descendente a descrença nessa Providência justiceira, usando para tal o «Livro de Job». E o «Livro de Job», de facto, e até por integrar uma narrativa fundacional, parece adequar-se à demonstração de que Deus nem sempre é retributivo nos seus insondáveis desígnios. Não retributivo significa aqui que é ilegível pelos eventos que manifestariam os seus desígnios. Afinal, o infortúnio que se abate sobre Job não resulta, como pensam os que o viram transitar da fortuna à miséria, do castigo por pecados cometidos, de uma expiação reparadora. O episódio de Job parece opor-se, por conseguinte, à ideia de que toda a imoralidade está condenada a sofrer o irremediável castigo da Providência mais cedo ou mais tarde, na medida em que temos um justo a sofrer. E nessa medida antecipa a mudança de posição de António da Silveira em relação à questão da Providência justiceira³.

³ No entanto, há que considerar aquilo que muitos leitores deste conhecido episódio do Antigo Testamento rasuram ou se esquecem de ler. Isto é: no epílogo do

Solicitado pelo autor a insinuar-lhe a ideia moral do romance – e o que é notável é que o romance a «precise», o que deixa suspeitar que a não é ou não tem –, o agora tenente-coronel começa por negar-se a si e a outrem a capacidade de ler em eventos a presença causal da Providência justiceira; depois insinuará, como já veremos, a «cristã moralidade do romance da filha do doutor Negro» (*id.*: 314). Diz ele, por exemplo:

A gente não deve supor que todos os infortúnios procedem de desvios do dever. Se assim fosse, para inferirmos que um homem delinuiu, bastaria vê-lo desgraçado. Ora eu conheci, no trajecto de setenta anos, muitos maus afortunados, e muitas almas nobres passadas de angústias. Se eu fizesse romances e escrevesse as histórias que sei, teria de me abster de moralizar por conta da Providência, que importaria o mesmo pô-la em dúvida. E, demais, se inferno e glória fossem neste mundo, a que vinha a superfluidade do outro, em que se prometem prémios e castigos?! Escritores cristianíssimos sei eu que se afadigam em demonstrar que os prevaricadores inevitavelmente pagam neste mundo. Eu mesmo preguei este falso Evangelho ao doutor Negro; mas o mundo preleccionou-me sessenta anos; e modificou as minhas crenças dos vinte e dois. (*Id.*: 313).

Temos aqui uma incompatibilidade notória. António da Silveira, como se disse, afirma o contrário do que se esforçou por ensinar ao pai de Albertina («preguei este falso Evangelho ao doutor Negro»). Tal Evangelho seria falso. A palinódia obedece a um conjunto de argumentos interligados, os dois primeiros de natureza empírica e, por conseguinte, difíceis de refutar; e os restantes dois de natureza, digamos, dedutiva: (a) o facto de prevaricadores haver que não sofreram sanções da parte da Providência («eu conheci, no trajecto de setenta anos, muitos maus afortunados»); (b) o facto de haver não prevaricadores que padeceram angústias («muitas almas nobres passadas de angústias»); (c) o facto de a suposição de uma Providência justiceira presumir a detecção da delinquência na expiação («para inferir que um homem delinuiu, bastaria vê-lo desgraçado»); (d) e o

«Livro de Job», testada a resistência da fé de Job, derrotado Satã, temos que Deus restaura a prosperidade à personagem, recompensando-a pela sua inabalável confiança Nele; ou seja: no fim de contas, ocorre uma justiça Providencial. Portanto, Camilo usa algo indevidamente esse conhecido episódio bíblico como uma espécie de *indicalidade* ou de *atencionalidade* primária, para usar uma terminologia de Umberto Eco (cf. Eco, 1999: 25-26), relativa à explícita, e inesperada, objecção, por parte de António da Silveira, ao papel justiceiro da Providência.

facto de se as recompensas e os castigos decorrerem dos desígnios divinos, então, as recompensas e castigos depois da morte perdem pertinência («se inferno e glória fossem neste mundo, a que vinha a superfluidade do outro, em que se prometem prémios e castigos?!»). Por fim, António da Silveira rematará com este argumento final (e repare-se, já agora, que o excerto começa com uma fórmula que nos indica que a personagem assume claramente uma imitação de Cristo («Pois, em verdade, lhe digo»), ou seja, que o que enuncia ao interlocutor detém o estatuto de verdade evangélica – lição moral a reter da obra):

Pois, em verdade, lhe digo que fazem um desserviço à religião de Jesus os que pregoam que a felicidade neste mundo é prova de sã consciência e rectidão de vida. Não, senhor, absolutamente não é. A religião de Cristo diz: «Bem-aventurados são os que sofrem, porque estes serão consolados». Os errados intérpretes exclamam: «A religião, mãe de todas as virtudes, é um manancial de felicidades neste mundo para quem a observa.» Isto, se não é contraditório, ataca a eficácia das palavras do Divino Mestre. (*Id.: ibid.*)

Assim, o quarto argumento (*d*) é o facto de a crença numa Providência justiceira levar a pensar que a «sã consciência e rectidão de vida» sejam o suficiente manancial de felicidades neste mundo. Numa palavra, António da Silveira apregoa a expiação para todos – para justos e menos justos – como maneira de aceder à bem-aventurança (a Deus), baseado no pressuposto de que o ensinamento basilar da religião (da moralidade cristã) é o de que este mundo não se destina à felicidade. É antes como que um «vale de lágrimas» purificador. Segundo esta afirmação, a filha e o amanuense, e bem assim o doutor, padeceram o que manda a condição humana. A rejeição que empreende António da Silveira, nesta parte final da narrativa, da ideia de uma Providência justiceira, mais talvez do que ser uma afirmação de modernidade, parece ser uma maneira de evitar que a presunção dessa ideia se converta em deduções que ponham de lado a expiação. Ora, a expiação/sofrimento é que importa e é para todos, para que ninguém se julgue tão perfeito que não precise de expiar faltas. Ou seja: todos, sem excepção, temos culpas a expiar. Esta seria uma ideia basilar a reter, ideia, convém dizer, que tinha sido já proclamada por António da Silveira, numa altura em que o militar ainda acreditava nos desígnios de uma justiça divina e procurava convencer dessa «verdade» o descrente magistrado.

Mas como explicar então a conclusão do texto? Temos a recuperação para último parágrafo da narrativa, em jeito de moral a reter,

de palavras do doutor Negro, com as quais, mais do que simplesmente antever, profetiza (num momento em que ainda não acreditava em Deus) um destino sombrio para a filha que seguiu a via do desejo sentimental, sem atender ao pai; e as palavras do patriarca são citadas no sentido de conferir a «cristã moralidade do romance da filha do doutor Negro». Leia-se:

Em suma, se o senhor instasse muito comigo para lhe eu dar o tom da filosófica, ou da cristã moralidade do romance da filha do doutor Negro, citar-lhe-ia estas palavras dele:

Minha filha há-de ser muito desgraçada, ainda mesmo que o homem que ma roubou venha a ser seu marido, e a felicidade mentirosa lhes dê a efêmera embriaguez do crime satisfeito. Eu morrerei, sem a ter visto no último degrau da miséria; mas você [António da Silveira] viverá para lembrar-se das derradeiras palavras proferidas pelo velho que chora em suas mãos. (Id.: 313-314).

Face a tudo o que dissemos até agora, e face ainda ao que falta dizer, este excerto causa enorme perplexidade. Não parece que o que se diz possua o estatuto de resumo conclusivo do que fora argumentado (*em suma*). A conclusão não decorre das premissas, mas põe em relevo de sequência (e consequência) eventos do romance. Porque o livro não encerra sem retomar (de modo a fazê-las ecoar na memória do leitor à guisa de lição a reter) palavras do doutor Alpedrinha que configuram um presságio, palavras formuladas bem antes que Albertina experimentasse o infortúnio, e que o narrador, pela boca de António da Silveira, assegura ser «o tom da filosófica, ou da cristã moralidade do romance da filha do doutor Negro» (*id.*: 314). E que diz esse presságio? Fala do trajecto desafortunado de Albertina, desde que optou pela lei do desejo em detrimento da lei do pai. Nesta altura, terminada a leitura do texto, conhecido o destino dos protagonistas, o leitor constata que o presságio – a maldição do patriarca – parece ter de veras acontecido, o que lhe tende a conferir pertinência para se tornar numa moral da história. Isto quer significar, então, que haveria uma moral cristã do romance e essa moral cristã do romance adoptaria o lado do pai; ou seja, o livro parece encerrar enunciando uma censura à desobediência filial, e isso, diga-se outra vez, na medida em que a insubordinação à lei do pai parece ter-se pautado, como previa a premonição do doutor Negro, que António da Silveira eleva ao estatuto de moral, por um destino marcado pelo infortúnio para a filha, ajustando profecia e realidade. A ser assim, em que ficamos?

Pode ainda subsistir a desculpabilização da filha e a culpabilização do pai diante de tal moral a encerrar a obra? Ou o que atrás se disse merece uma vasta revisão, subordinada a este excerto? Podemos dizer que nada se altera, isto é, por si só, este excerto não parece dispor de capacidade suficiente para inocentar o pai da culpa inerente à decisão de interditar a emancipação sentimental da filha, nem dispõe de poder para culpabilizar a decisão da filha de não atender à opção castradora do pai, tendo presente a conjugação das seguintes considerações:

a) O excerto assinala uma moral que contraria o que antes acabara de dizer António da Silveira: que, ao fim e ao cabo, não se pode deduzir a culpa do sofrimento de um desgraçado, chamando-lhe castigo. O mesmo é dizer que o excerto moraliza por conta de uma Providência justiceira, a Providência justiceira cuja legibilidade António da Silveira, atrás, se esforça por refutar. A contradição retira credibilidade à moral exposta.

b) A lição de moral surge deslocada. Não decorre do romance, é uma lição hipotética ou condicional. Não é empírica, actual ou factual. Ou melhor: é uma moral que não decorre naturalmente da intriga anteriormente narrada, que não vem ajustar-se naturalmente ao que aconteceu no decurso da diegese. Se assim fosse, seria dispensável fixá-la na parte final do texto. Tratar-se-ia de uma lição que o enredo facilmente consubstanciaria sem que fosse preciso lembrá-la no fim da trama. Ora, foi preciso enunciá-la antes de encerrar o volume, e acabada a história, o que indica que não é co-natural ao enredo do romance. E não decorre da intriga que dá conta do trajecto de Albertina, porque reconfigura essa intriga. Como? É uma moralidade do romance que o reescreve, deixando muito do romance de fora, pois volta a dar por certo o que fora tantas vezes duvidado e refutado: que tanto a filha como o genro são criminosos. E baseia a credibilidade da interpretação numa astúcia que é a de ir buscar palavras e uma acção que se realizou, estipulando uma continuidade causal, do tipo profético, entre a componente verbal e a componente diegética. Mas isso não prova seguramente nenhuma relação de dependência entre o infortúnio de Albertina e a maldição do pai, tanto mais que entre a profecia e a sua realização veio interpor-se, entre outras acções e eventos, a perseguição que o mesmo pai moveu aos amantes para acabar o relacionamento. A moral propõe a incompetência ou amnésia do leitor, ao isolar numa relação causa/efeito a suposta profecia e a sua suposta efectivação. O doutor foi mais instrumental do destino do amanuense e da filha do que propõe a «moral». O doutor não se ficou pelo decreto; a filha e o amanuense não teceram a sua infelicidade por

suas exclusivas mãos. O excerto transcrito do doutor Alpedrinha não é em si mesmo suficiente para reclamar a tese de que a filha sofreu por ter desobedecido à tirania preconceituosa do pai. Tanto mais que, faltando à conveniência jurídica de ouvir ambas as partes, se trata de um excerto que cita unicamente o pai, transformando-lhe em sentença o testemunho preconceituoso. O excerto transcrito não passa, por isso, de uma mera citação, que uma personagem insere numa determinada lógica de interpretação, como outras que atravessam o texto. Carece de valor prescritivo.

c) Dissemos no ponto anterior, para mostrar que a moral referida não se afigura naturalmente decorrente da intriga, que foi preciso enunciá-la (é significativo que o romance se torne sinónimo, para fins demonstrativos, da mera história de Albertina e do amanuense). Se a partir do trajecto da família Alpedrinha e afins ficasse clara a moral que agora se enuncia, por interposta citação do doutor Alpedrinha, seria desnecessário insistir nela. Para mostrar o quanto andarão divorciada da intriga romanesca, podemos agora dizer mais do que isso. Muitos elementos indicam que seja apenas uma moral possível para um narrador precisado. Ou, por outras palavras: o que temos aqui configurado é que o naco de sabedoria – a moral que a citação do doutor Negro enuncia – sai forçado, visto que consiste naquilo que o militar diria para satisfazer a insistência do narrador, posto que o diga mesmo sem essa insistência («Em suma, se o senhor» – diz ele – «instasse muito comigo para lhe eu dar o tom da filosófica, ou da cristã moralidade do romance da filha do doutor Negro, citar-lhe-ia estas palavras dele [...]»), o que torna a lição em si duvidosa. Feita como que apenas para contentar uma insistência hipotética, se bem que a satisfação de antemão. Por isso mesmo, institui uma diferença irreparável entre o estado de coisas hipotético onde corre a moral e o estado de coisas existente (posto ficcional) onde a história decorre. Tudo isto o moralizador assimila ao que diz, já que a sua suposta certeza vai minada pela ignorância do que seja tal «moral», se «cristã» se «filosófica». Não tendo renunciado a ler o que declarara ilegível, o moralizador fornece ao narrador na moral que não sabemos se terá sido *a posteriori* suficientemente requerida a alegoria para ambos inesperada: que os romances não são moral, e que, talvez por não serem moral mas poderem dispensar a moral (nome para a conclusão do sentido), os romances são textos em grande medida ilegíveis. Evidentemente é possível a interpretação simples, por ausência de especificação e de contextualização (a ausência que, diga-se, apraz a qualquer noção moderna de Providência): a lição, que vem dos passos anteriores do

argumento, a que servem as palavras do doutor Negro e a que muitas outras serviriam, seria simplesmente a de que o casal sofreu porque neste mundo todos sofrem e todos têm de sofrer. O que esta moral possui de característico reside em ela ser incharacterística, pois tanto pode ser transmitida através da profecia do doutor Negro como por outras palavras de menor sentença – sendo ainda aplicável a qualquer história, e não apenas à de Albertina e do amanuense.

A modernidade fora dos limites da honesta pedagogia

Temos nesta narrativa, como sabemos, um patriarca apegado ao preconceito das determinações de classe, que não consente na ligação socialmente assimétrica da filha, que educou primorosamente, quer dizer, não no sentido de a ver casada com um mero empregado de escritório. Esta educação pode interpretar-se pelas feições modernas, nos termos já atrás referidos, de usar recursos modernos no sentido de dar peso e existência ao que a história está a rasurar ou já rasurou. As diferenças de classe são reais; não tanto o patriarcado que o doutor Negro quer que elas signifiquem, posto elementos significativos da sua posição familiar e profissional consintam na interpretação (poder familiar e alargamento do *pater potestas* ao escritório que acolhe aprendizes). Trata-se de um investimento do ter e do ser presentes num tempo futuro, que visa uns contornos de realidade sobre um passado que no presente é hipotético. Só que este patriarca, por preconceito e tirania, disposto a tudo para que Albertina não case com o amanuense, também se apresenta sob o modo de um pai atormentado e destroçado com a(s) fuga(s) da filha e com o seu casamento clandestino, dilaceração que lhe atenua consideravelmente a dureza do perfil (o que lembra, diga-se de passagem, entre outros patriarcas camilianos, o fidalgo Rui de Nelas em *O Bem e o Mal*). Aliás, o próprio narrador, diferenciando o magistrado do progenitor de João Crisóstomo, desculpabiliza Francisco Alpedrinha precisamente através do sofrimento que atravessa a personagem. Quando ambos os pais, numa sintonia perfeita, repudiam os filhos, esclarece o narrador, por forma a destrinçar o carácter de um e do outro: «No homem rústico de Vairão a crueza procedia de má índole; da resistência do doutor havemos de inferir que a muita dor o ia dementando» (*id.*: 81-82). E o sofrimento estará estampado tanto na progressiva decadência social como na inexorável deterioração física do controverso magistrado. A própria personagem dá conta dessa ruína nestes termos:

Despedi uns clientes, e os outros fugiram-me. Não sou já o homem que era. Estou esquecido: perdi o amor ao trabalho. Só por dura necessidade me sento a esta banca. Caem-me as lágrimas no papel. Lanço de mim com desesperada agonia os livros. Enche-se-me a cabeça de sangue, e atiro-me sem acordo aos braços de minha pobre mulher, que já sabe que vai ficar viúva e desamparada. (*Id.*: 45-46).

Esta incapacidade de trabalhar conduzi-lo-á à miséria e é bem reveladora do lugar primordial que Albertina ocupa na vida do magistrado. Sem Albertina, a existência de Francisco Simões como que perde sentido e desmorona-se. Não imaginamos o mesmo com um Domingos Botelho que, perante o crime perpetrado por Simão, não abandonou a carreira de corregedor. O doutor Negro, esse, verdade seja dita, é notório que padece por saber a filha enamorada e, mais tarde, casada com o amanuense João Crisóstomo, a tal ponto que renuncia ao que mais lhe garantia prestígio e sustento – a magistratura. Fica um ano inactivo e, quando retorna aos tribunais, evidencia ter perdido o talento de outrora, com o qual obtivera fama e fortuna. Agora, acontecia de ficar «num mutismo e introversão da alma que fazia dó. Então se lhe carregavam de lágrimas os olhos; e quem assim o via mal saberia dizer se o quebrado velho chorava de saudoso da filha, se da perda do seu talento. Ambas as dores seriam, e a perspectiva da pobreza com elas» (*id.*: 83). E pior do que ficar sem talento para advogar e, com isso, sem meios de subsistência é o encaminhar do atormentado e deprimido magistrado para uma morte certa. São patentes os sinais de contaminação moderna, pois no Antigo Regime o patriarca caracteriza-se por uma marcada insensibilidade, que se coaduna com o perfil racional e autoritário, sendo o sofrimento, aos olhos da mentalidade tradicional, um inadmissível sintoma de fraqueza. As fraquezas do magistrado denotam o investimento, da razão aos afectos, em projectos de ser, o que não seria necessário ao patriarca de antanho, que tinha o ser pela posição, enquanto que aqui a posição foi adquirida, e exige ser mantida, preservada e, no possível, continuada.

Pois bem: a dimensão deste sofrimento, consequência da irreduzível decisão amorosa da filha, que vai ao extremo de destruir por completo, tanto na saúde como na profissão, a personagem, não será de molde a deslegitimar o desejo de Albertina, a sua decisão amorosa, uma vez que a autonomia sentimental da moça se concretiza à custa do pai? Por outras palavras: o destaque que o texto concede ao sofrimento do pai, e a dimensão desse sofrimento, causado pela rebeldia da

filha, não é já de si um expediente destinado a suscitar reservas quanto ao comportamento amoroso de Albertina? Uma resposta afirmativa pode equivaler a dizer que se impõe ler a obra, na senda de Guilhermino César e de Prado Coelho, em termos, como atrás dizíamos, de uma capitulação – ou certa capitulação – de Camilo relativamente aos valores do Antigo Regime, rebaixando o desejo em relação à moral familiar. Mas tenha-se presente o cerne da questão, chamando a atenção para o facto de as perguntas estarem mal formuladas, isso na parte em que atribuem a dor do magistrado, e tudo o que esta acarreta de nefasto e de insuportável, à irredutível decisão amorosa da filha, ao seu suposto comportamento rebelde. Quer dizer, se não se pode atribuir a decisão de casar judicialmente a uma lógica expiatória – tal que Alpedrinha, anos depois, se deparou em sua casa com uma situação semelhante (mas não similar, como vimos) –, não se pode atribuir a essa mesma lógica a decisão de Albertina. Cabe à decisão de proibir e levantar obstáculos à ligação da filha ao amanuense a responsabilidade do seu sofrimento, que é bem uma consequência dos seus actos. Para irmos directos ao assunto, não é a *decisão* da filha que provoca a decadência do patriarca. A decisão da filha, não convém esquecer-lo, e diga-se o que se disser, resiste a inadmissíveis preconceitos, a uma tirania extrema e a injustiças e imoralidades de vária ordem. É uma decisão legítima com vista à obtenção da felicidade amorosa. É antes a *decisão* irredutível do pai – estribada no preconceito e na tirania – de contrariar o destino sentimental da filha que desencadeia a desagregação familiar e engendra a tragédia da miséria e morte prematura daquele. Caso Francisco Alpedrinha se propusesse reconsiderar a hipótese de ter o amanuense como genro ou, melhor ainda, se não se tivesse oposto à afinidade electiva da filha, a família permaneceria intacta, a saúde continuaria incólume e o prestígio profissional inabalável. Acresce que ter o amanuense por genro não o diminuiria socialmente em nada, desde que continuasse advogado talentoso, pois o seu prestígio social provém, voltamos a lembrar, do seu mérito profissional e não da sua genealogia. Em tais circunstâncias, ‘expição’ não seria tema mas despropósito. É despropósito, quando nos seja aceite este argumento. O magistrado é como que vítima de si mesmo. Foi a decisão intransigente, primeiro, de impedir o relacionamento e, depois, consumado o matrimónio, de permanecer oponente à relação, não obstante a tentativa de reconciliação encetada pelo casal, sem omitir a sua indiferença perante o sofrimento que a sua atitude causa na filha, que o atirou, por assim dizer, para o abismo.

Correlacionado com o inegável padecimento do magistrado, temos também as partes do texto em que nos é descrito, pelo próprio, o amor que tem à filha, designadamente quando fala de Albertina em criança e dos cuidados com que a rodeava, facto moderno, já que no Antigo Regime a dureza do perfil do patriarca tendia a inibir a manifestação de amor. Em todo o caso, tal como a propósito do sofrimento, o amor que o magistrado, por mais de uma vez, confessa que alimentava pela filha não pode rasurar ou escamotear a sua implacável decisão de lhe destruir a emancipação sentimental, sem ser capaz de perspectivar a infelicidade que este seu comportamento engendra em Albertina (o que explica talvez um sentimento de posse extremo). A confissão do afecto paterno parece, enfim, obedecer à perversa lógica de uma troca e soa a pura chantagem: pois que o magistrado muito amou a filha em criança, a rodeou de carinho e lhe satisfez as vontades, caberia agora a Albertina retribuir a atenção satisfazendo a vontade do pai de a ver separada do amanuense. Nesta leitura que o magistrado faz do que deve ou não ser a devoção filial, está implícito um sentimento de traição, que só existe como tal por uma deturpada visão de Francisco Alpedrinha, que foi um pai doador (o contrário de um pai da horda primitiva), ou seja, foi um pai que deu tudo à filha, não foi rico para lhe poder satisfazer os desejos, e deixava inclusive os afazeres profissionais para acudir aos choros dela enquanto criança, etc. Foi um pai doador, dizíamos, e, em troca, esperaria uma retribuição por parte da filha: a doação da sua felicidade em nome do preconceito social. É por isso que interpreta a autonomia sentimental da filha como uma traição, o que o aproxima, para recorrer por instantes à vidência psicanalítica, de Lear e a Édipo, ademais do pai morto de Freud, pois que todos estes progenitores se aparentam por terem sofrido a traição dos filhos (cf. Lacan, 1986: 352-353). Todavia, a suposta traição mais não parece ser do que a resposta de quem adoptou uma decisão com consequências danosas: ao decidir barrar a felicidade da filha por razões de convenção social (em parte ficcionada), o magistrado sofre e faz sofrer, e nem sequer soube, por mais que António da Silveira insistisse nesse ponto, reavaliar a tempo o seu comportamento, o que teria por certo permitido reconstruir a unidade familiar. A dor do pai, e a desgraça que se abate sobre a família Alpedrinha, deriva da decisão do pai, que só na iminência da morte recupera, digamos, a lucidez que lhe faltava (facto a que não é nada alheia a sua conversão a Deus). Esteve longo tempo obstruído mentalmente pelo orgulho e pelo preconceito para reconhecer o infortúnio da decisão tomada e, particularmente, para reconhecer o desas-tre que foi insistir sem tréguas

nela. É por isso que o sofrimento que ostenta não serve para denegrir a emancipação da filha. Não serve de justificação para a atitude do patriarca e não torna a atitude de Albertina injustificada. E na medida em que, por si só, não é um aspecto que indique uma refutação do desejo sentimental da filha em prol da moral familiar simbolizada pelo pai, o sofrimento de Francisco Alpedrinha também não se afigura um ponto de apoio capaz de sustentar satisfatoriamente, mesmo nos seus momentos mais aflitivos de dor, o consenso de leituras como as de Guilhermino César e de Jacinto do Prado Coelho. Numa palavra, Francisco Alpedrinha sofre à conta da sua decisão irredutível; logo, esse sofrimento, quanto a nós, não pode, nem deve, ser equacionado na medida de uma estratégia moralizante, apostada em sublinhar o valor da família e em chamar a atenção para os danos irreparáveis que um irreprímível desejo, ao arrepio da vontade familiar, é susceptível de causar.

Bibliografia

- BOOTH, Wayne C. (1980), *A Retórica da Ficção*, Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa: Arcádia, [1961].
- CASTELO BRANCO, Camilo (1971), *A Filha do Doutor Negro*, 8.^a ed., conforme a 2.^a, única revista pelo autor, em confronto com a 1.^a, Lisboa: A. M. Pereira [1864].
- , (2003) *O Bem e o Mal*, Porto: Edições Caixotim [1863].
- , (2004) *Amor de Perdição*, Alges: Difel [1862].
- CÉSAR, Guilhermino (1971), «Nota Preliminar», in Camilo Castelo Branco (1971), *A Filha do Doutor Negro*, 8.^a ed., conforme a 2.^a, última revista pelo autor, em confronto com a 1.^a, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. I-XIII [1864].
- COELHO, Jacinto do Prado (2001), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 3.^a ed., de acordo com a 2.^a ed. refundida e aumentada, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1946; 1982-1983].
- ECO, Umberto (1999), *Kant e o Ornitorrinco*, Trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa: Difel [1997].
- FREUD, Sigmund (1928), «Dostoyevski y el parricidio», in Jacobo Numhauser Tognola (org.) (1981), *Obras Completas de Sigmund Freud*, Tomo III (1916-1938), 4.^a ed., Trad. por Luis Lopez-Ballesteros y de Torres, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 3004-3015 [1945].
- LACAN, Jacques (1986), *Le Séminaire – L'éthique de la psychanalyse – Livre VII*, Paris: Éditions du Seuil.

Docencia e interculturalidad. Un nuevo reto de los estudios literarios

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS
(Universidade do Minho)

Al referirme en el epígrafe de este estudio a las expectativas que se abren en los estudios literarios, relacionados con la docencia y la interculturalidad, incluyo el adjetivo *nuevo* con la doble acepción que lleva implícita: nuevo, porque es el resultado de la respuesta a un ámbito hasta el momento menos desarrollado y nuevo, por incrementar los desafíos que se le presentan a las disciplinas de corte humanista en el inicio de este recién estrenado milenio. Por cuanto que en la nueva era no se puede obviar la rapidez con la que la globalización ha modificado las relaciones a nivel planetario. Ello – no es una novedad plantearlo – ha supuesto el surgimiento de nuevos problemas, nuevas necesidades y nuevas cuestiones que no se pueden soslayar.

Pero no pretendo en este exordio profundizar en dicho contexto, ni incurrir en generalizaciones estériles, sino únicamente ponderar la incidencia de las transformaciones apuntadas en el auge de la enseñanza de lengua, de literatura a extranjeros y la confluencia e intersección de culturas que en ella se originan. A lo largo de este artículo me centraré, pues, tal como se afirma en su título, en los problemas que asoman a la hora de encarar la docencia de contenidos literarios con alumnos extranjeros. Y teniendo en cuenta, para ello, una doble vertiente. En primer lugar, la utilización de textos literarios en las programaciones de los cursos de lengua para extranjeros y, en segundo, la docencia propiamente dicha de literatura también para estudiantes foráneos que no persigan una especialización¹. Llamo

¹ Es decir, no para aquellos alumnos que cursen licenciaturas específicas (aunque muchas de las orientaciones didácticas que utilizaremos pueden resultar también muy

quizás la atención que incluya el primero de los supuestos – por afectar de modo más concreto a las clases de lengua – entre el ámbito de interés de los estudios literarios. Ello se justifica porque, en definitiva «entre o dispositivo de conhecimento constituído por uma teoria da literatura e as suas aplicações didácticas têm de funcionar *filtros* que regulam adequadamente a transferência de informação do discurso teórico para o discurso didáctico, em função dos objectivos, dos destinatários, do contexto institucional e de específicos mecanismos orientadores, ou mesmo conformadores, do discurso didáctico (por exemplo, programas, modalidades e critérios de avaliação) (Aguiar e Silva 1998b: 88)». Y, por consiguiente, es preciso ofrecerle al profesor de una LE, un material fiable y eficaz, desde el punto de vista de la selección, y que se sustente en sólidos principios científicos, a fin de no desvirtuar el proceso de transmisión de un texto que, no en vano, entraña cualquier acto docente.

De modo que en lo que sigue, apuntaré algunas reflexiones – los márgenes de este trabajo no permiten un análisis pormenorizado –² que incidan en las particularidades que presenta la docencia de literatura a extranjeros – en las dos vertientes anunciadas – motivadas, claro está, por la singularidad de los alumnos a los que va dirigida. Puesto que en ambos casos el estudiante parte con un nivel de competencia lingüística incompleto y con unos presupuestos culturales, en mayor o menor medida, diferentes, es preciso que los objetivos, contenidos y actividades se ajusten de forma adecuada para satisfacer las demandas cognitivas de los alumnos. Para ello, partiendo de la condición semiótica del texto literario, apuntaré las posibilidades que la metodología comunicativa – que tan rentable está siendo en la adquisición de segundas lenguas – presenta para superar las limitaciones que en función de su nivel lingüístico y su sustrato cultural pueda tener el alumno meta al que va dirigido.

Una demanda creciente: los cursos de lengua y literatura

En consecuencia, y relacionado con el contexto globalizador antes señalado, la demanda de aprendizaje de segundas lenguas, pese a no

rentables para estos casos), sino para estudiantes ajenos a disciplinas filológicas que deciden hacer un curso específico de literatura en la lengua que están aprendiendo o, simplemente, porque este curso figura en los módulos del curso al que se han inscrito.

² Que sí he efectuado en Núñez Sabaris (2005), donde amplió las cuestiones que aquí presento.

ser un fenómeno incipiente, sí resulta reciente por la fuerza con que emerge. Ello ha motivado, merced al desarrollado que se ha producido en los estudios lingüísticos, que se efectuase una profunda renovación en la didáctica de las segundas lenguas, a fin de hacer esta mucho más eficaz y dar respuesta satisfactoria a las necesidades de los estudiantes. Dicho de forma sucinta, la superación de metodologías de corte estructuralista y la aportación de las teorías cognitivistas y la pragmática, posibilitó la adecuación de los enfoques didácticos para satisfacer las demandas comunicativas de los aprendientes.

Esta atención por otras lenguas ha ido acompañada de un creciente interés por las cuestiones culturales, específicamente las literarias. Por eso, en los últimos años, la utilización de la literatura en la enseñanza de segundas lenguas ha suscitado la atención de la didáctica en el ámbito de dicha docencia³. Conscientes de que la implantación de los enfoques comunicativos relegaron a un segundo plano los textos literarios como instrumento metodológico – bien lejos del protagonismo que habían adquirido en los métodos basados en la traducción –⁴ los trabajos teóricos que se han ocupado del tema reivindican la pertinencia de la literatura como herramienta en el aula de la LE. Llamen la atención sobre las ventajas que el texto literario aporta en la adquisición de una lengua: el empleo de material auténtico, el enriquecimiento lingüístico y cultural del estudiante, la diversidad de registros del texto literario o la estimulación de la creatividad del alumno son algunas de las razones apuntadas.

De todas ellas, la que se refiere a la dimensión cultural del fenómeno literario quizá sea la que responda con mayor exactitud a la bien avenida intersección de literatura y enseñanza de segundas lenguas, por cuanto, como veremos, la descodificación cultural se antoja una tarea necesaria en el proceso de adquisición de una lengua y por lo

³ Y no sólo, en artículos aparecidos en publicaciones de esta universidad (Aguiar e Silva 1989, Torres Feijó 2004 y Pinto do Amaral 2004) reflexionan sobre los desafíos que presenta la docencia de literatura.

⁴ No se puede olvidar, incluso, el prestigio de los textos literarios para crear modelos lingüísticos estándares. Así lo hace constar Even Zohar (1994: 364): «Además, a través de estos textos, la *Koiné* griega alcanzó mucho más éxito que ningún lenguaje precedente. Quizá fue en Grecia donde se constituyó un modelo a través del cual, además de transmitir cohesión socio-cultural mediante los textos, un lenguaje de índole literaria consiguió sustituir gradualmente a las variantes locales. Frente a la consideración más extendida, que establece una relación de causalidad desde la 'identidad' innata, al 'lenguaje' y finalmente a los 'textos' ('literatura'), el caso griego presenta una trayectoria diferente: desde los textos, a la identidad y el lenguaje».

tanto, si atendemos a las orientaciones teóricas más recientes de los estudios literarios, no es aconsejable dissociar el hecho literario de su dimensión pragmática, cultural y semiótica.

Paralelamente, además, a la atención – aún más que al incremento – de la literatura en el aula de LE, ha aumentado, como se ha dicho, el interés del alumno extranjero que, sin ser necesariamente un estudiante de disciplinas de índole humanística, ni perseguir una especialización en la materia, demanda un conocimiento mayor de las producciones literarias de la lengua que está aprendiendo. Por ello, han proliferado los seminarios o cursos de literatura (panorámicos, genéricos, temáticos, etc.) para alumnos extranjeros, tanto en universidades como en centros de lengua, a veces incluso complementando los cursos de lengua para extranjeros.

Sin embargo, dada la distancia idiomática o cultural, a menudo la tarea para el docente no se presenta sencilla, debido a la poca rentabilidad de las metodologías al uso, basadas *grosso modo* en enfoques estructuralistas. La insatisfacción por la dificultad de conseguir los objetivos propuestos o de adquirir los contenidos integrados en la programación cunde en ocasiones en el ánimo del profesor de literatura. Por tal motivo, resulta necesario acompasar las innovaciones producidas en la teoría de la literatura con las propuestas didácticas a fin de resolver los problemas que a nivel conceptual, y por supuesto práctico, presenta la enseñanza de literatura y que profundice en las posibilidades de la metodología comunicativa y que, tal como ha ocurrido con la lingüística, por fin se superen las barreras de corte estructuralista para adoptar una metodología eficaz en la enseñanza de segundas literaturas.

Una relación compleja: literatura y didáctica de segundas lenguas

No es de extrañar, pues, que en un panorama como el descrito, muchos de los trabajos dedicados al empleo de la literatura en la enseñanza de segundas lenguas reserven los párrafos iniciales para justificar su empleo en la enseñanza de una L2. Casi todos los trabajos al respecto, véanse si no Collie (1987), Mendoza Fillola (1992), Sanz Pastor (2000) o Miralles (2003) incluyen diferentes motivos que avalan la utilización de textos literarios en esta disciplina. Entre las razones aducidas abundan las relacionadas con el empleo de material auténtico, el enriquecimiento lingüístico y cultural del alumno, la diversidad de registros que el texto literario muestra, la motivación en el apren-

dizaje a partir del placer estético o la estimulación de la creatividad del alumno.

Mención especial merece, a mi modo de ver, el modelo ético que comportan las manifestaciones literarias, aducido, por ejemplo, como la primera de las ventajas del uso del texto literario ofrecida por Miralles (2003: 41):

Transmisión de una cultura, y también de valores humanos, a partir de manifestaciones auténticas. El prestigio de los grandes autores de nuestra tradición literaria – a menudo por su participación en los movimientos sociales – tiene un atractivo innegable para los estudiantes, pues saben que no se trata de textos creados *ad hoc* por profesores que se dirigen a ellos como grupo específico, casi como ghetto.

Sin ánimo de negar el componente ético e ideológico presente indudablemente en toda manifestación artística, no creo, sin embargo, que la transmisión de valores humanos se pueda establecer, de modo absoluto, ni como una ventaja, ni como una justificación del texto literario. En primer lugar porque para ser válido este argumento tendría que sustentarse en comportamientos estándares que ni la literatura, ni los modelos cívicos ofrecen. En segundo lugar (y me remito a parte de los ejemplos ofrecidos por la autora) porque parten de una identificación del autor con su creación artística que ni siempre se da, ni da una idea precisa del fenómeno literario. Además, aun aceptando una pauta común de comportamiento, no siempre los modelos ofrecidos se ajustan a patrones éticamente loables, según los fundamentos de la época. Piénsese, como ilustrativo ejemplo, en buena parte de la literatura decadentista, cuya pretensión es precisamente socavar los principios morales de las sociedades en que se origina (véase el comportamiento del héroe d'annunziano, Andrea Sperelli en *Il piacere*, con su carga de amoralidad y perversión).

Pero volvamos a las demás razones, entre las cuales se entremezclan criterios relativos a la utilidad de los textos en la adquisición de una L2 y a la incidencia directa que la lectura y utilización de textos literarios tiene en el bagaje cultural y lingüístico del alumno⁵.

⁵ «Las siguientes reflexiones quisieran destacar las implicaciones que puede tener la lectura literaria y el empleo de los textos en la clase de L2, como exponente y recursos de transmisión cultural, que sirvan al alumno para formarse un saber intercultural referido al ámbito social de la comunidad lingüística de la lengua meta» (Mendoza Fillola 1992: 19).

En cuanto al primer criterio, en todos los trabajos analizados, parece incontrovertible la utilidad de la literatura para el aprendizaje de la lengua meta, tanto en lo que se refiere a estímulos positivos, modelos de lengua real o variedad de registros. Bien es cierto que el material utilizado tiene que adecuarse al nivel lingüístico del alumno (Collie 1987: 4), labor que supone que «la selección de los textos literarios a emplear en clase de L2 supone un proceso similar al de adaptación-adequación realizado con otros textos 'didácticos' de apoyo» (Mendoza Fillola 1992: 24)⁶.

Respecto al valor inherente de la enseñanza de literatura en el aula de LE, detengámonos un momento en la validez del texto literario para acrecentar el capital cultural de un aprendiente en la cultura meta. Tanto Sanz Pastor (2000) como Mendoza Fillola (1992) apuntan a la integración de la literatura en los contenidos culturales, sin cuya descodificación la comprensión del fenómeno literario resultará una labor de difícil accesibilidad⁷. Incluso las orientaciones teóricas de los estudios literarios, pasada la hegemonía estructuralista a mediados del siglo pasado, inciden en el carácter interdisciplinar de dichos estudios, conectándolos con otras áreas como la historia, la filosofía o la sociología, además de su carácter multicultural, cuyas pretensiones radican en rescatar aquellas producciones artísticas que la hegemonía cultural había ignorado. De modo que tanto los llamados Cultural Studies⁸ o las orientaciones teóricas sustentadas en la noción de sistema literario,

⁶ En este sentido, tanto Pedraza Jiménez (1998: 62) como García Naranjo y Moreno (2001: 822) abogan por la adaptación de textos literarios para su uso en el aula de ELE.

⁷ Vid. el cuadro de adquisición cultural en L1 y L2 de Mendoza Fillola (1992: 22). Por su parte, Sanz Pastor (2000: 25) utiliza la imagen del iceberg para explicar los procesos adquisitivos: «La cita proustiana nos enfrenta al hecho de que la literatura – y la cultura en general –, no es un pretexto para el entretenimiento y la evasión, ni un accesorio prescindible para purgar los demonios de la rutina. La literatura entraña la práctica de una destreza lectora y de una destreza escrita. Para aprender literatura el alumno debe aprender a leer, lo que implica descubrir qué hay debajo del nivel explícito de un texto, la masa de hielo sumergida del iceberg, los espacios de connotación que el estudiante interpreta desde sus propios conocimientos previos».

⁸ Coronado González (1999: 95) refiere la valía de los Cultural Studies para superar la barrera entre la adquisición de lengua y cultura: «Parece, pues, que existe una brecha entre el aprendizaje y la adquisición de lengua y el de la cultura, que siguen por lo general estando compartimentados, tanto desde el punto de vista del profesor como del estudiante. Las aportaciones más interesantes, en mi opinión, para salvarla con éxito proceden de dos disciplinas: los llamados *estudios culturales* (*Cultural Studies*) y la etnografía».

como la Teoría Empírica o la Teoría de los Polisistemas, integran el fenómeno literario dentro del campo de la Cultura, hasta tal punto que:

Otro de los presupuestos comunes de profundas repercusiones globales es la convicción de que no parece posible concebir la literatura como una actividad aislada en la sociedad, sino como uno de sus factores fundamentales, implicada directamente en la forma en la que las sociedades se definen y se construyen a sí mismas. Al mismo tiempo subrayan que la literatura se comporta igual que cualquier otro sistema signíco organizado socialmente, y en consecuencia se inserta en otros sistemas más complejos, como el de la cultura. Por este motivo no debe resultar extraño que las tendencias de corte sistémico hayan ido evolucionando progresivamente, como veremos, hacia una integración del fenómeno literario en un marco más amplio, llámese a éste Ciencia de la Cultura o de la Comunicación (Iglesias Santos 1994b: 312).

En consecuencia, a la hora de esbozar los motivos que justifican la integración de literatura en la clase de LE⁹, no parece que todas las razones antes aducidas gocen de idéntica importancia. En coherencia con el valor cultural de la literatura y su inserción en las actividades sociales, por ello mismo se justifica plenamente su uso, con independencia de otras conveniencias didácticas. ¿Por qué ha de responder más a las necesidades de un alumno (o de un usuario de una L1) pedir un café o presentar una reclamación que acceder al entramado signíco que conforma un texto literario? Sólo circunscribiendo las exigencias comunicativas de una persona a sus necesidades más básicas se justifica la marginación de producciones lingüísticas más complejas¹⁰. Como esta circunstancia no suele ser, afortunadamente, ni mucho menos generalizada, el uso, el estudio, el empleo de la literatura, en programas destinados a extranjeros, goza de la misma pertinencia que

⁹ O, como hemos dicho, programaciones de literatura para estudiantes extranjeros (bien de historia, de textos literarios).

¹⁰ Idea que comparten García Naranjo y Moreno (2001: 821): «No faltan quienes achacan a la literatura que sea un tipo de texto artístico alejado del mundo real en el que se desarrolla la praxis de la lengua. El problema, en este caso, 'reside en que el concepto de competencia comunicativa o de mundo real es en muchas ocasiones demasiado restrictivo. Entienden algunos que el mundo real es el de las relaciones cotidianas, e implica, cuando hablamos de L2, la superación de las necesidades vitales mediante habilidades lingüísticas'. Sin embargo, 'teniendo en cuenta que el estudiante de segunda lengua tiene ya una capacidad de sentir y pensar muy desarrollada en su primera lengua, el concepto del mundo real se entiende a algo más que a comprar pasta de dientes en una droguería o a pedir orientación en el caos de una gran ciudad».

cualquier otro contexto comunicativo que responda a las necesidades que cualquier programación deba recoger¹¹.

Finalmente, y para cerrar el tema, también se ha apuntado, entre los factores que justifican el empleo de la literatura, su capacidad para fomentar el gusto por la lectura del alumno e incrementar la capacidad de apreciar sus valores estéticos. Para ello, no parece muy aconsejable, sin embargo, ofrecerle una lista canónica de obras y autores que no siempre responden a los supuestos intereses del alumno, sino que la selección negociada y los gustos de los alumnos de LE deben ser tenidos en cuenta en la elección de los textos.

Los cursos de literatura (también a extranjeros) y la selección de contenidos

Esta última cuestión – la selección de textos- nos permite adentrarnos, por otra parte, en uno de los principales problemas que manifiestan la programación de cursos de literatura: desde las historias nacionales a panorámicas, sobre un determinado tema o un elenco de textos de un mismo género. Y parte de la problemática tiene que ver con la revisión que se está realizando desde la teoría literaria de la pertinencia de las literaturas nacionales, protagonizadas casi exclusivamente por textos literarios canónicos. Cunha (2004: 160) advierte, por ejemplo, que la desvalorización de la historia de la literatura ha ido acompañada de la desvalorización de los ideales al servicio de los cuales funcionaba: nación, identidad nacional, etc. No fue ni mucho menos casual ni inocente la expansión de las historias de la literatura en el contexto político del siglo XIX, merced a la expansión del concepto romántico de nación. Even-Zohar (1994) repasa la importante función que la literatura tuvo como elemento de cohesión de la mayor parte de las naciones en Europa, así como su exportación a otros ámbitos, como el hebreo o las naciones árabes modernas.

Por lo tanto, las historias de la literatura peninsulares europeas occidentales en general, tenían como función principal cohesionar las identidades comunitarias. Esta función poco justifica hoy en día la

¹¹ En definitiva, como afirma Miralles (2003: 40): «el hecho literario es una manifestación del idioma tan legítima como cualquiera, y no un caso aislado y excepcional. Su pluralidad y fecundidad recoge muestras de todo tipo, desde las más herméticas hasta las más afines al habla de la calle».

existencia de literaturas «nacionales», sobre todo en el ámbito intercultural de la L2 al que nos estamos refiriendo, pues no parecen muy pertinentes en la transmisión de conocimientos o en la adquisición de habilidades de un alumno extranjero los factores de cohesión nacional. Pero sí resulta muy rentable, y ello es lo que acredita las clasificaciones en torno a un código lingüístico o a un espacio geo-político, a la hora de familiarizarse con un sistema cultural, o integrarse en el mismo, y para lo cual el factor literario, como hemos dicho, adquiere una importancia nada desdeñable. En este sentido conviene precisar, no obstante, que pese a ser el canon un concepto discutido, resulta aconsejable aprovechar las ventajas didácticas que puede presentar. Pensemos que cuando enseñamos estamos, necesariamente, acotando. Ello conlleva que debemos concretar – teniendo en cuenta que además el texto literario ha de ser el vehículo imprescindible de cualquier orientación comunicativa – un elenco de textos o autores – canónicos o no – cuya elección vendrá a veces motivada por factores ajenos al alumno o incluso al propio profesor. Ello no tiene porque ser en sí mismo una dificultad insalvable, ya que, por ejemplo, sin cuestionar la heterogénea red de variantes diatópicas, diastráticas o diafásicas que constituyen una lengua, necesariamente se ha de seleccionar una – normalmente la estándar – para desarrollar la docencia de una L2, sin que ellos suponga una desatención de las demás variantes, ni mucho menos se transmita una idea reduccionista, en función del privilegio de las variantes normalizadas. Por lo tanto, la resolución de esta cuestión no pasará tanto por la selección de los textos sino por la concepción que de ellos se tenga. Así, será la utilización dinámica y no atomizada de los contenidos literarios la que posibilitará su adecuación para los propósitos hasta ahora descritos. Lo contrario, la consideración del texto como monumento y un análisis estático y autorreferencial del mismo distorsionan la naturaleza de cualquier expresión cultural y, por consiguiente, condiciona la enseñanza de los mismos. De este modo lo expresa Even Zohar (1991: 9):

The idea that semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken bona fide on empiristic grounds and analyzed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations. Viewing them as systems made it possible to hypothesize how the various semiotic aggre-

gates operate. The way was subsequently opened for the achievement of what has been regarded throughout the development of modern science as a supreme goal: the detection of the laws governing the diversity and complexity of phenomena rather than the registration and classification of these phenomena.

Y así lo expresa Aguiar e Silva (1998: 26a):

Penso todavia que no ensino da literatura o conceito de cânone é fecundo e mesmo indispensável, se não for construído como um conceito imóvel, fechado, fundamentalista e ideologicamente manipulado.

La didáctica de la literatura: la metodología comunicativa

Por supuesto, que de los problemas que surgen con un temario preestablecido se derivan otros, relacionados con el objeto de este trabajo. Porque, a menudo la percepción tanto del profesor como del alumno, es que los textos se alejan en exceso de las posibilidades de este, dadas las dificultades lingüísticas, conceptuales y culturales que presentan. Pero es precisamente a partir de aquí, donde cabe hacer el esfuerzo teórico y didáctico y arriesgar propuestas a tal afecto. De modo que, si hay un consenso bastante generalizado a la hora de utilizar enfoques comunicativos para transmitir una L2, ¿por qué no intentarlo también con la literatura? En este sentido el trabajo de Benetti et al. (2004), al emplear el enfoque por tareas para la enseñanza de literatura, supone una feliz iniciativa que ilustra la aplicabilidad del aprendizaje de la literatura con presupuestos comunicativos.

Y porque, en definitiva, las mismas transformaciones teóricas de la noción de lengua que impulsaron la renovación de las metodologías pedagógicas también se cumplen en el ámbito de la literatura. La aparición del método comunicativo vino impulsada por el cambio de una concepción estructural de la lengua a una dimensión funcional y comunicativa (Kondo et al. 1997: 117), también en la noción de literatura se sustituye la visión inmanentista y estructural, legada por los estructuralistas, por una idea de la misma – en función de las concepciones pragmáticas – basada en la literatura como medio de comunicación:

El predominio de los parámetros estructuralistas durante la década de los años setenta en las investigaciones literarias – al igual que en el ámbito de la lingüística, la sociología o la antropología –, impuso, como es sobradamente conocido, un análisis de la literatura de carácter intrín-

seco y de marcada naturaleza lingüística. Sin embargo, en torno a las mismas fechas y partiendo a la vez de los principales hallazgos del estructuralismo comienzan a gestarse nuevas tendencias, de orientación fundamentalmente pragmática, que sustituyen la prioridad y la prevalencia del texto por la noción de sistema, concibiendo la literatura como medio de comunicación e institución social (Iglesias Santos 1994b: 309).

Tal concepción permite, con total vigencia, aplicar el enfoque comunicativo tanto a la enseñanza lingüística como a la literaria:

Los principios del enfoque comunicativo – de un enfoque entendido de modo general y no restrictivo ni minimizado, ni empobrecedor – subyacen bajo el planteamiento con el que abordamos la enseñanza de lenguas; y esos mismos principios son los que nos sirven para articular un programa de enseñanza de la literatura.

La literatura es el resultado de un proceso en el que se observan los elementos básicos del esquema de la comunicación: existe un emisor (autor), un mensaje (la intención comunicativa del emisor, la emoción o la idea que se quiere transmitir), un receptor (lector), un código (el código escrito literario), un canal (el libro), y un contexto cultural que tiene la peculiaridad de poder ser compartido o no compartido entre emisor y receptor; pero, en cualquier caso, desde un punto de vista situacional, casi nunca es simultánea, lo cual quiere decir que la retroalimentación no suele ser inmediata, lo cual no es óbice para que no sea posible (Sanz Pastor 2000: 24).

Y, por lo tanto, carece de sentido que habiendo modificado sustancialmente la concepción del fenómeno literario, la enseñanza siga partiendo de unos parámetros, cuya vigencia ha quedado superada por las teorías literarias actuales. No pretendo, sin embargo, realizar aquí un análisis exhaustivo de las transformaciones que ello implicaría en la didáctica, pero efectuado el repaso que se ha hecho sobre el estado de la cuestión, sí comentaré las implicaciones que el empleo de una metodología comunicativa tendría en la docencia de literatura. Para ello, a modo de síntesis, me apoyaré en los fundamentos del enfoque comunicativo que establecen Fernández y Sanz (1997) para explorar sus posibilidades en el diseño de un curso de literatura.

De tal modo que la realización de un curso de literatura *para* extranjeros y no un curso *adaptado* para extranjeros, no sólo no resulta una tarea quimérica sino que posible. En cuanto a su configuración, más allá de su estructuración en períodos, movimientos, géneros, temas o autores, debe perseguir una concepción global y unitaria. Para ello, se debe poner especial énfasis en la selección de contenidos,

asegurándose de que posean un carácter gradual. Dado que el estudiante tiene que enfrentarse a códigos, propios de la configuración genérica del texto o *grosso modo* del lenguaje literario, es conveniente que su acercamiento a ellos se vaya realizando de modo progresivo, conforme avanzan las unidades.

A fin, también, de mantener la cohesión del texto e incentivar la implicación del alumno en el proceso, además de fomentar su autonomía en el aprendizaje y su participación activa, – en coherencia con la metodología defendida – puede resultar de utilidad que el alumno realice su propio «diccionario de términos literarios» donde colocaría todos los términos literarios que vayan apareciendo (metáfora, acotación, narrador, focalizador, etc.) y «su» definición. Ello supone que en el desarrollo de las unidades el propio alumno se debe implicar en la realización de actividades y que no sea un mero receptor de tareas de comprensión del texto, previamente adaptado para tales fines. En el diseño de estas actividades se debe estimular que su propia realización vaya poniendo en contacto al estudiante con los contenidos literarios, lingüísticos o estratégicos que se hayan establecido para cada unidad. Para lograr estos propósitos, al igual que para llevar a cabo cualquier actividad en el contexto de la L2, resulta imprescindible que dichas actividades estén bien contextualizadas y logren una activación eficaz de los conocimientos previos del alumno. La experiencia como lectores, o incluso el cultivo de la expresión escrita, por muy básico que sea, resultan muy útiles – en la medida en que afloran elementos característicos del fenómeno literario – para acortar la distancia entre los textos que se les ofrecen y el nivel inicial de competencia lingüística y cultural del estudiante.

En la selección de contenidos conviene que estos se caractericen por su pluralidad: lingüísticos, estratégicos o incluso socioculturales, a la par que los literarios. Partiendo de la base, de que, a diferencia de lo pretendido por los estructuralistas, ya no se trata de buscar la «literariedad» del texto, todos los contenidos apuntados ayudarán a acercarse al carácter complejo y poliédrico que cualquier texto literario presenta. Pero, además, no se debe olvidar que el curso va dirigido a alumnos no especializados y que, en muchos casos, el interés por la literatura va paralelo y acompaña al de la adquisición de la segunda lengua que se estudia. Por lo tanto, es conveniente que, más allá de su valor histórico-literario, se exploten todos los recursos que el texto ofrece al estudiante en la adquisición de una nueva lengua, una nueva cultura y, por supuesto, una nueva literatura.

En consecuencia, ello permitirá cultivar – además – como es obvio – de la destreza de comprensión lectora – las tres restantes, en la medida en que se potenciará el trabajo en grupo, la expresión oral, como vehículo de las aportaciones críticas del estudiante a los textos propuestos, y la comprensión auditiva. Por ello, como material complementario, se puede trabajar con versiones cantadas de poemas, adaptaciones cinematográficas o representaciones teatrales. Y, por supuesto, con el componente oral de la literatura como cuenta cuentos o recitales.

De todos modos, la selección de contenidos habrá de ajustarse, en la medida de lo posible, a las necesidades de los estudiantes. Aunque se parte de la base de que todo alumno que se integra en un curso de literatura es porque comparte el interés por la literatura, en un sentido amplio de la palabra, no siempre es así. Quizás, en las clases convencionales de LE la diversidad de necesidades sea mayor y dispar: quien quiere comunicarse con su grupo de amigos en las vacaciones, quien desea incrementar sus conocimientos gramaticales, quien tiene la necesidad de aprender una segunda lengua para fines comerciales, etc.

Se supone, en el ámbito de la enseñanza de la literatura, una mayor homogeneidad. Sin embargo en modo alguno, es infrecuente que no coincidan los objetivos e intereses de un mismo grupo. Repárese en la diversidad de situaciones con los que, a buen seguro, se ha encontrado quien haya tenido que impartir un curso de estas características. Desde quien se acerca por el placer estético de leer en la lengua que está aprendiendo, al que lo hace por acrecentar su conocimiento de esa literatura o el que precisa una preparación específica para un curso concreto de su ámbito académico o para poseer un curso de literatura a fin de que compute en su currículum o en créditos académicos o profesionales... Tal vez la casuística no sea tan heterogénea como en las clases de lengua, pero a lo mejor, menos de lo que en un primer momento pudiera parecer.

Lógicamente la atención a esta diversidad implica que a menudo haya que replantearse objetivos, contenidos, etc. En función de las necesidades de los alumnos puede ser conveniente – incluso imprescindible – acometer modificaciones. En un supuesto de un curso para profesores de español en secundaria en los EE.UU. que desean preparar a sus alumnos para el examen del *Advance Placement*, habrá que ajustar el elenco de obras propuestas al temario de dicha prueba. O un grupo de alumnos que desea una historia del teatro español, pongamos por caso. Por supuesto que las dificultades surgen cuando en el seno de un mismo grupo difieren las necesidades, de modo que,

en ese caso, habrá que negociar y compatibilizar con ellos objetivos, contenidos y métodos, a fin de lograr la rapidez y eficacia pretendidas.

Sin embargo, es preciso destacar que los esfuerzos didácticos por integrar al estudiante en el trabajo con los textos y de dotarlo de herramientas que posibiliten su actividad crítica en el ámbito de la literatura, no supondrá un menoscabo del rigor intelectual y académico. Se trata de que el alumno participe, acorde a sus posibilidades, de una programación y de un material solvente desde el punto de vista crítico. De ahí la necesidad de evitar simplificaciones, definiciones cerradas o terminología que, pese a su dilatada tradición en historias de la literatura pueden estar en franca revisión.

El refuerzo positivo de la actividad cognitiva e intelectual del estudiante resulta muy importante, por cuanto uno de los principales problemas que se puede encontrar el profesor en el momento de aplicar un enfoque comunicativo son los estilos de aprendizaje de sus alumnos. Teniendo en cuenta que resulta muy difícil disociar los estilos del sustrato cultural en el que está inserto el individuo (Fernández y Sanz 1997: 56) y que, como ya se ha dicho, la orientación comunicativa no goza de una amplia tradición en los estudios literarios, la aplicación de este modelo metodológico puede ocasionar, cuando menos, sorpresa o, en el peor de los casos, rechazo. Además, con frecuencia, y no sólo en el ámbito universitario, la transmisión de conocimientos «literarios» parte de la autoridad intelectual del profesor. Al potenciar el autoaprendizaje y la autonomía, es previsible que el alumno tenga la sensación de no estar aprendiendo nada nuevo o de que se enfrente a la sensación de vacío por la ausencia del referente que él cree ausente.

Ya para finalizar, en los cursos con una orientación diacrónica, en lo que se refiere a la contextualización de cada período puede resultar muy útil presentar, por ejemplo, imágenes (cuadros, fotografías de la arquitectura de la época) que, de modo gráfico, acerquen al estudiante con la época. Incluso se puede trabajar con actividades interactivas en las que tuviesen que relacionar la imagen con una breve descripción de la misma, en función de su ubicación, su fecha, etc., etc. Otra propuesta complementaria consistiría en aportar definiciones diversas – e incluso dispares – del período artístico en cuestión, o incluso breves reflexiones teóricas – contemporáneas o no – de dicha época. Con todo ello se pretende que la aproximación a un determinado período no sea simplemente una relación de características más o menos consensuadas por la crítica literaria, sino que, bien sea en soporte fotográfico o escrito el alumno se vaya familiarizando con las orientaciones estéticas, artísticas o filosóficas de un determinado período de la historia de otra cultura, otra literatura.

Como se habrá podido ver, las cuestiones hasta aquí planteadas, no dejan de ser un repaso del estado de la cuestión y una somera declaración de principios, que sólo con un desarrollo estructurado de los mismos, cobrará el grado de concreción necesario para ponderar su rentabilidad¹². Sin embargo, con ello persigo realizar una aportación al necesario debate que los estudios literarios han de acometer para acomodarse a una realidad versátil, interdisciplinar e intercultural como la que se manifiesta en los albores del siglo XXI.

Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1998-1999a), «Teses sobre o ensino do texto literário na aula de Português», *Diacrítica* 13-14, pp. 23-31.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1998-1999b), «As relações entre a Teoria da Literatura e a Didáctica da Literatura: filtros, máscaras e torniquetas», *Diacrítica* 13-14, pp. 85-92.
- BALLESTER BIELSA (2000), «Actividades de pre-lectura: Activación y construcción del conocimiento previo», *Carabela*, 48.
- BENETTI, Giovanna et al. (2004), *Más que palabras*, Barcelona, Difusión.
- BUESO, Isabel y Ruth Vázquez (1999), «Propuestas prácticas para la enseñanza de la cultura en el aula de E/LE, en los niveles inicial e intermedio: enfoque por tareas», *Carabela*, 45, pp. 63-92.
- CESERANI, Remo (2004), *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica.
- COLBERT, Ana (2002), *Azulejo. Study Guide for the New AP Spanish Literature Course*, Sandwich, Wayside Publishing.
- COLLIE, Joanne y Stephen Slater (1987), *Literatura in the Language Classroom. A resource book of ideas and activities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORONADO GONZÁLEZ, María Luisa (1999), «La integración de lengua y cultura en los niveles avanzado y superior: reflexiones y actividades», *Carabela*, 45, pp. 93-109.
- CUNHA, Carlos (2004), «A crise e o 'retorno' da história literária» en *Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 159-175.

¹² En Núñez Sabarís (2005) propongo una programación concreta de un curso de literatura española para estudiantes extranjeros, basada en un enfoque comunicativo.

- ESTEVES DOS SANTOS COSTA, Ana Lúcia (1998), «El espacio de la cultura en los libros de texto de español como lengua extranjera», en Ángela Celis y José Ramón Heredia (coord.), *Actas del VII Congreso de ASELE. Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-203.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), «The 'Literary System'», *Poetics Today*, 11 (1), pp. 27-44.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1994), «La función de la literatura europea en la creación de las naciones de Europa» en *Avances en Teoría de la Literatura, Santiago de Compostela*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.
- FERNÁNDEZ, Claudia y Marta Sanz (1997), *Principios metodológicos de los enfoques comunicativos*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija.
- GARCÍA NARANJO, Fina y Concha Moreno (2001), «Cuentos, cuentos, cuentos. Variación y norma en la presentación de un texto literario», en M^a Antonia Martín Zarraquino y Cristina Díez Pelegrín (eds.), *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del XI Congreso Internacional de ASELE*, Zaragoza, ASELE-Universidad de Zaragoza, pp. 819-829.
- IGLESIAS CASAL, Isabel (2003), «Constituyendo la competencia intercultural: sobre creencias, conocimientos y destrezas», *Carabela*, 54, pp. 5-28.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994), «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas» en *Avances en Teoría de la Literatura, Santiago de Compostela*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 35-115.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994), «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas» en *Avances en Teoría de la Literatura, Santiago de Compostela*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-355.
- JUÁREZ MORENA, Pablo (1998), «La enseñanza de la literatura en los cursos de lengua y civilización para extranjeros», en Ángela Celis y José Ramón Heredia (coord.), *Actas del VII Congreso de ASELE. Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 277-283.
- KONDO, Clara Miki et al. (1997), *Historia de la Metodología de Lenguas Extranjeras*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija.
- LERNER, Ivonne, (2004) «El placer de leer. Lecturas graduadas en el curso de E/LE», <http://www.ub.es/filhis/cultura/lerner.html>, 12/05.
- MARTÍN, Ana Belén (1999), «El micro-relato literario, más allá de la comprensión lectora», *Frecuencia-L*, 10, pp. 12-14.
- MARTINEL GIFRE, Emma (1993), «El comentario de textos literarios españoles. La referencia a los gestos», en Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga (eds.), *Actas del III Congreso Nacional de ASELE. El español como lengua extranjera. De la teoría al aula*, Málaga, ASELE, pp. 103-108.

- MARTÍNEZ VIDAL, Enrique (1993), «El uso de la cultura en la enseñanza de la lengua», en Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga (eds.), *Actas del III Congreso Nacional de ASELE. El español como lengua extranjera. De la teoría al aula*, Málaga, ASELE, pp. 79-87.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1992), «Literatura, cultura, intercultural. Reflexiones didácticas para la enseñanza de E/LE», *Lenguaje y textos*, n. 3, Universidade de A Coruña, pp. 19-42.
- MIÑANO LÓPEZ (2000), «Estrategias de lectura: propuestas prácticas para el aula de E/LE», *Carabela*, 48.
- MIQUEL, Lourdes y Neus Sans (1992), «El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua», *Cable*, 9, pp. 15-21.
- MIQUEL, Lourdes (1999), «El choque intercultural: reflexiones y recursos para el trabajo en el aula», *Carabela*, 45, pp. 27-46.
- MIRALLES, Selena (2003), «Función didáctica de la literatura en la enseñanza de una segunda lengua», *Frecuencia-L*, febrero, pp. 40-45.
- MORENO DE LOS RÍOS, Belén (1998), «Programación de cursos de lenguas extranjeras», Madrid, Fundación Antonio de Nebrija.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2005), *La literatura desde un enfoque diacrónico y comunicativo. Propuesta de programación de un curso de Historia Moderna de la Literatura Española*, revista redELE, <http://www.sgci.mec.es/redele/biblioteca/2005/nunez.htm>.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (1998), «La literatura en clase de español para extranjeros», en Ángela Celis y José Ramón Heredia (coord.), *Actas del VII Congreso de ASELE. Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 59-66.
- PEÑA, Alicia de la (1999), «Una propuesta para integrar nuestra literatura en la clase de E/LE», *Frecuencia-L*, 10, pp. 22-24.
- PINTO DO AMARAL, Fernando (2004), «Ensinar literatura hoje» en *Estudos em homenagem a Vitor Aguiar e Silva, Braga*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 343-355.
- PLAZA, Nuria (1998), «Consideraciones sobre el análisis de cuatro novelas contemporáneas. Propuesta práctica interdisciplinaria», en Ángela Celis y José Ramón Heredia (coord.), *Actas del VII Congreso de ASELE. Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 555-562.
- QUINTANA, Emilio (1993), «Literatura y enseñanza de E/LE», en Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga (eds.), *Actas del III Congreso Nacional de ASELE. El español como lengua extranjera. De la teoría al aula*, Málaga, ASELE, pp. 89-92.

- ROMERO BLÁZQUEZ, Covadonga (1998), «El comentario de textos literarios: aplicación en un aula de E/LE», en Ángela Celis y José Ramón Heredia (coord.), *Actas del VII Congreso de ASELE. Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 380-388.
- SÁNCHEZ LOBATO, Jesús (1999), «Lengua y cultura. La tradición cultural hispánica», *Carabela*, 45, pp. 5-26.
- SANZ PASTOR, Marta (2000), «La literatura en el aula de ELE», *Frecuencia-L*, julio, pp. 24-27.
- TORRES FEIJÓ, Elías (2004), «Sobre objetivos do ensino e da investigação da literatura», *Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 222-249.
- UBACH MEDINA, Antonio (2001), «El texto teatral: sugerencias para su utilización», en M^a Antonia Martín Zarraquino y Cristina Díez Pelegrín (eds.), *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del XI Congreso Internacional de ASELE*, Zaragoza, ASELE-Universidad de Zaragoza, pp. 709-716.

RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS

AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA DIOGO e FERNANDO COIMBRA

Em torno do novo historicismo

En joignant deux perspectives, nous essayons d'examiner des textes fondamentaux du *New historicism* dans le contexte de l'Académie et des Humanités. A vrai dire les deux essayistes font une cartographie rapide des tropes littéraires et des schémas rhétoriques, des semi-conceptualisations, des attitudes et des analogies qu'ils considèrent caractéristiques du mouvement. Ce qu'il faut cependant souligner c'est le propos de remettre en cause l'acceptabilité de la (i) catachrèse qui élargit les marges de référence du concept de 'texte', (ii) les chiasmes de la réversibilité qui permettent la transformation 'réelle', v.g., des formes du pouvoir en pouvoir des formes et vice-versa, (iii) l'existence d'une 'culture' qui est, en fin de compte, présumés d'explicabilité immédiate de 'textes', toujours présents et toujours disponible, et (iv) le *to fashion* flatteur qui affirme les infinies malléabilité et plasticité d'un sujet qui serait positions de sujet. La conclusion non proprement faite c'est que, comme en général où il y a des textes et des interprétations, ici aussi les notions théoriques en vigueur ne sont pas satisfaisantes sans traduction dans une quelconque forme de grossièreté (doctorale). On propose alors, bien qu'implicitement, que les parties avancées de cette théorie soient en effet constamment traduites vers une dimension *low tech* qu'elle affirme elle-même supporter, bien que dans une intention de raffinement et de dépassement.

ANA LÚCIA CURADO

O discurso *Contra Timarco* de Ésquines e a presença do feminino

Aeschines' speech Against Timarchus unfolds a particular case – a homosexual relationship. This speech uses feminine habits and practices in order to characterize that relationship. In spite of the fact that Greece had a tolerant attitude towards homosexuality when compared with other ancient societies, it

shouldn't have been an easy task to mention in a court of law the intimate relationships between men. The use of analogies with heterosexual couples could have attenuated some hypothetical awkwardness. The use of the feminine is, therefore, analogical. The argumentation strategy is the following: If you want to talk about men, you should talk about women.

ANA RIBEIRO

O universo feminino em *A noite e o riso*: Zana, a mulher-sorriso

In this paper, we study *A noite e o riso* (1969) by Nuno Bragança, as a *Bildungsroman*, focusing on the role played by women, specially Zana, whom we consider the major feminine influence upon the hero, since she has a decisive contribution in his discovery of writing, love and death.

ANABELA GARCIA FERREIRA PINTO NOGUEIRA

Celtic Influence on Arthurian Romance

Os objectivos principais deste artigo são não só mostrar como Roger Sherman Loomis explica a sua teoria sobre a influência céltica no romance arturiano, mas também mostrar como essa mesma teoria contribui para o estudo do romance enquanto género. Como narrativas orais, as narrativas célticas não eram romance, mas uma vez escritas, criaram um novo género, separaram-se dos textos históricos em latim. Deste modo, a perspectiva loomisiana contribui para a elucidação deste género. Aliás, Loomis apresenta-nos o jogo das escondidas que se desenvolve entre a tradição oral e os textos escritos.

Considerando o relevo de Modena como a matriz dessas narrativas, o medievalista celtizante foi desbravando caminho para a identificação do estatuto do narrador, da enunciação e das regras do discurso utilizado. Loomis segue um método primeiro regressivo, depois progressivo, a fim de nos dar conta não só da origem das histórias da literatura medieval, em particular, do romance arturiano, como também das relações que se estabelecem entre elas.

Em suma, a perspectiva celtizante deste estudioso americano transporta-nos para uma pré-história do romance e para os contratos que se iam estabelecendo entre os contadores e a tradição.

CARLOS CUNHA

O romantismo, a epopeia e a democratização da literatura

In the present text we aim at illustrating the way led by the romantic view that the Epopee was to be considered both as a primitive genre of European literatures and as a genre of popular origin. Being this so, a hermetical operation was carried out after which one of the nobler genres of aristocratic classicism was transformed into a popular form of expression *par excellence*.

FRANCESCA RAYNER

**Renewing old acquaintances:
performing Shakespeare the end of the millenium**

Este artigo começa por traçar o crescente interesse por abordagens performativas das peças e a diversificação do próprio conceito da *performance* de Shakespeare nos anos 90. Nestes processos de diversificação, a reescrita feminista e a adaptação cinematográfica de Shakespeare têm um lugar privilegiado. A segunda parte do artigo analisa a tensão entre o textual e o performativo nos monólogos dramáticos de *Antes que a noite venha* (1992) de Eduarda Dionísio, bem como entre a tradição e a inovação no filme *The King is Alive* (2000) de Kristian Levring. Baseando-se no conceito da *performance* como «a transformação da experiência através da renovação das suas formas culturais» de Joseph Roach, a conclusão identifica as formas pelas quais, durante os anos 90, se criou um Shakespeare à imagem deste período.

ISABEL ALVES

**Turning the common into poetry:
Ruth Suckow's *Iowa Interiors***

O presente texto pretende ser uma reflexão em torno da colectânea de contos *Iowa Interiors* (1925), de Ruth Suckow (1892-1960).

Como sugere o título da obra, os contos vivem da aliança de dois espaços contrastivos: a região do Midwest e o território da domesticidade. Num estilo ao mesmo tempo realista e lírico, assiste-se ao deambular de personagens divididas entre um destino agarrado à terra e a ânsia de encontrar momentos de redenção, imagens esquecidas de um prometido sonho americano.

LUÍS MOURÃO

***Tudo isto se passou na sombra.*
Lendo Mafalda Ivo Cruz**

The works of Mafalda Ivo Cruz are a long interrogation on evil, on its political facets and, most importantly, on its ontological aspect of repetition and tediousness. As peculiar “family novels” the stories of Mafalda Ivo Cruz stage a combat between Evil and the Animal: a ravishing violence between father-son in opposition to the animal complicity of the relationship mother-son. This combat demands a new form of compassion: the unwavering capacity of knowing the known, and the capacity of accepting whatever is irreparable, and of waiting.

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA

“History and Resurrection”: o pós-modernismo e a história na narrativa neo-vitoriana de A. S. Byatt

This article aims at analysing the way some of A. S. Byatt’s fictions, namely the two novellas from *Angels and Insects* and the novel *Possession: A Romance*, exemplify the postmodern novel trend to rewrite history. We argue here that these narratives do this, not so much to question or oppose the portrayed historical time, but, on the contrary, glorifying it and portraying it in a positive way. We aim at emphasising the way postmodernism and history are entangled in the writing of these fictions, which we may categorise as neo-victorian.

MARIA DO CARMO PINHEIRO e SILVA CARDOSO MENDES

Mozart e o surto romântico do mito de Don Juan

In this paper I explore the meaning of Mozart’s *Don Giovanni*, considered the most successful romantic recreation of the myth of Don Juan, as a source of inspiration for writers such as Hoffmann, Kierkegaard and Eça de Queirós. From a comparative point of view, I focus on the most important romantic aspects of the myth of Don Juan and the theme of donjuanism.

MARIA JOSÉ DA SILVA GOMES

On Mothers, Beauties and Ma(on)sters. Martin McDonagh’s *The Beauty Queen of Leenane vis-à-vis Samuel Beckett’s *Footfalls* and *Rockaby**

No ano em que se celebra o centenário do nascimento do dramaturgo moderno irlandês, Samuel Beckett, o presente ensaio propõe-se analisar comparativamente, duas das suas obras, *Footfalls* (1975) e *Rockaby* (1981), e a peça, *The Beauty Queen of Leenane* (1996), de outro dramaturgo irlandês contemporâneo, Martin McDonagh, à luz da teoria Bakhtiana do dialogismo e da teoria da influência poética de Harold Bloom.

Apresenta-se um breve percurso da tradição cômica do teatro irlandês e da sua literatura em geral, que retrata a situação política, social e religiosa da Irlanda.

As peças de teatro que se discutem e analisam no presente trabalho, descrevem famílias disfuncionais e relações familiares estranhas, distorcidas e alienatórias entre mães e filhas, que se podem equacionar com o tipo de relações que se estabelecem entre colonizado e colonizador e/ou entre mestre e discípulo ou seguidor.

É posta a hipótese de as três peças estabelecerem um «diálogo» entre si, interpretando-se, iluminando-se mutuamente, apresentando mesmo possíveis soluções para um relacionamento disfuncional entre mãe e filha.

O seu *leitmotif* é o *dictum* de Juvenal: «nec tecum, nec sine te» (nem contigo nem sem ti).

Em última análise, tenta-se demonstrar a influência crucial que Beckett desempenha na produção literária de McDonagh e salientar a importância de McDonagh para uma melhor compreensão do universo incompreensível, vazio e misterioso de Beckett, que tem certamente um significado, mas que insiste em manter-se escondido do seu leitor/audiência.

MARIA ZILDA FERREIRA CURY e REGINA ANTUNES MEYERFELD

Vozes da imigração portuguesa: entre o país e o longe

Este ensaio visa discutir os desafios apresentados para a literatura contemporânea que se vê na contingência de representar as identidades migrantes de nosso tempo. Tal reflexão é feita a partir da análise crítica do romance *Entre o país e o longe*, de Maria Graciete Besse e Diogo Conde, cujo tema é a imigração portuguesa em França.

MICAELA RAMON

Novos mundos, novas vozes. Fragmentos do Portugal pós-colonial

Con l'avvento della democrazia e la conseguente disgregazione dell'impero coloniale d'oltremare, il Portogallo si vide coinvolto in un processo di profonde trasformazioni sociali, per la comprensione delle quali non costituisce fattore irrilevante l'afflusso di comunità emigranti provenienti dai paesi africani d'espressione portoghese.

Lo stabilirsi di queste comunità nel piccolo paese che un tempo era stato la testa dell'impero venne a convertire la società portoghese in una società multirazziale e multiculturale, rendendola più vicina alla realtà di vari altri paesi europei con cui condivide problemi comuni, una dinamica questa a cui il discorso letterario non è stato estraneo.

In questo articolo, prendiamo come punto di partenza l'ultimo romanzo di Lídia – *O Vento Assobiando nas Gruas – (Il Vento che Fischia nelle Gru)*, in cui l'autrice riflette proprio sulla problematica dell'integrazione/accettazione delle minoranze africane in Portogallo, costruendo un universo di finzione articolato in due mondi distinti, entrambi marcati da modi di vedere, di sentire e d'agire di donne attorno alle quali si costruisce la storia, e attraverso essa, rappresentazioni del reale, che ci sono servite da base per riflessioni sul concetto del nuovo Portogallo post-coloniale.

Nel complesso, cerchiamo di dimostrare come questo romanzo chiosi temi cari alla narrativa di Lídia Jorge, quali: le mutazioni socioculturali operate in una contemporaneità marcata dall'ansia (a volte sfrenata) di modernizzazione e

progresso, ma anche dall'afflusso di comunità di emigranti provenienti dalla disaggregazione dell'impero; i conflitti culturali che ne derivano; i tentativi d'adattamento alle nuove realtà; l'umiliazione e l'alienazione come causa e conseguenza di situazioni estreme.

SÉRGIO NAZAR DAVID

Paixão e revolução na obra de A. P. Lopes de Mendonça

This essay aims to review Lopes de Mendonça's work, giving priority to love and revolutionary passion themes. The starting point are Júlio César Machado's and Bulhão Pato's testimonies, contemporaries of him, which are then compared to Antero de Quental's analysis of the reading and literary career of the author of «Memórias dum doido». Finally, four characters from three works of Lopes de Mendonça will be examined, focusing their attitude towards desire.

SÉRGIO PAULO GUIMARÃES DE SOUSA

Dar conta do sofrimento: Moral da Providência e moral da História em *A Filha do Doutor Negro*

César Guilhermino and Jacinto do Prado Coelho consider *A Filha do Doutor Negro* to be a novel in which Camilo condemns marriage against paternal consent. This bias towards patriarchy, in detriment of the law of desire (romantic modernity), presupposes a regression towards traditional values. This view can, however, be considered as a traditional reading of this text.

Questioning both the presence of Providence and the grief, revealed by the patriarch, in the diegetic unfolding of the narrative, we will try to show that this novel is not necessarily at the service of a moralizing strategy of traditional orientation.

XAQUÍN NÚÑEZ SABARIS

Docencia e interculturalidad. Un nuevo reto de los estudios literarios

Este artigo é uma reflexão sobre os novos reptos que se apresentam aos estudos literários. Enquanto conteúdos culturais, os estudos literários fazem parte de programações, dirigidas não só a alunos especializados. Por conseguinte, a mutação da natureza dos alunos e dos objectivos propostos, exige uma adequação didáctica. Neste trabalho exploram-se as possibilidades da metodologia comunicativa, que, sob um marco teórico pós-estructuralista, se entende que possa ser tão rentável como foi no campo da Linguística, para transmitir conhecimentos a estudantes estrangeiros, que procurem uma formação intercultural.

RECENSÕES

ANXO ABUÍN GONZÁLEZ e ANXO TARRÍO VARELA (eds.) (2004): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 459 pp.

O volume proposto nasce, segundo indicación dos propios editores, do simpósio *Historia Comparada e Espacios Interculturais. As Literaturas da Península Ibérica*, celebrado na Universidade de Santiago de Compostela (USC), em Dezembro de 2002, e encontra o seu enquadramento académico no projecto de investigación dirigido pelo professor Fernando Cabo Aseguinolaza da USC, *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica* (ao que se vinculam 8 dos trabalhos apresentados) financiado parcialmente pelos fondos FEDER da União Europeia e a pela Secretaria Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Xunta da Galiza. Note-se, neste sentido, o fecundo traballo investigador que a Área de Teoría e Literatura Comparada da USC, em particular, e a Facultade de Filologia da mesma Universidade, em geral, têm produzido na última década.

Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica opta explicitamente por uma focagem geográfica-cultural, face a outras abordagens tradicionalmente centradas na periodização e na estilística. O espaço acoutado pretende, segundo referem os editores, problematizar, com atenção prioritária à metodologia, o fenómeno literário no quadro peninsular em articulação com o factor nacional, assim como com o plurilinguismo e o multiculturalismo próprios deste espaço, âmbito adequado para o traballo comparatista. A própria formatação do livro não escapa a este objectivo, se atendermos à presença de estudos em Catalão, Espanhol, Galego e Português, segundo a escolha dos autores.

Quanto ao conjunto dos trabalhos recolhidos no presente volume, 22 no total, é possível distinguir um bloco de estudos mais teóricos e um outro em que a reflexão teórica vai acompanhada de incursões concretas em diferentes problemas e em diferentes literaturas do espaço geo-cultural ibérico, como fica patente no próprio Sumário.

Abre o volume, e o bloco de trabalhos teóricos, o estudo «A modo de introducción: como se hace una historia literaria comparada. Algunas observaciones teóricas», onde o professor Mario J. Valdés (Universidade de Toronto), considera a historiografia cultural dos últimos vinte anos, chamando a atenção para a necessidade de uma distância valorativa e de «enfocar a la obra literaria dentro de la comunidad de producción y de recepción» (p. 17). Para o espaço geo-cultural ibérico, o autor mexicano assinala quatro «obstáculos», forçosamente a ultrapassar: a tendência para a homogeneização da heterogeneidade peninsular; a fragmentação derivada da globalização; a própria delimitação do objecto de estudo pode estar em causa, apenas textos?, pergunta-se Mario J. Valdés; e, por último, a problemática à volta de periodização que na sua opinião deve estar aberta a factores estritamente literários e também extra-literários. Daniel-Henri Pageux (Universidade de Paris III) em «Sobre la extrapeninsularidad», praticando um percorrido pelas várias vagas de *extra-peninsulares* do polissistema literário espanhol, reflecte sobre o tratamento dado às produções literárias destes. Sob o título «El giro espacial de la historiografía actual», Fernando Cabo Aseguinolaza, estuda a mudança operada no âmbito da historiografia literária desde os anos 70, em que, no contexto da globalização e da crise das literaturas nacionais, o *espacio* tem atingido uma maior relevância, face à temporalidade como assim o indica, por exemplo, o aparecimento de noções teóricas a partir de metáforas espaciais. Para o autor, a problematização do *espacio* configura-se como um caminho conveniente dentro do comparativismo. Em «Catro modelos para a nova historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica», o professor Arturo Casas (USC), reclamando a descentralização das literaturas nacionais e a deslocação do critério de «*localización única* [...]» em favor dunha consideración non organicista das relações interculturais» (p. 46) no âmbito da história literária comparada, apresenta numa perspectiva descritiva quatro «macro-modelos» de trabalho possíveis para historiografia literária comparada, devedores dos estudos de, respectivamente: o eslavista Dionýz Ďurišin; o investigador já citado Mario J. Valdés; a Escola de Tel Aviv, com Itamar Even-Zohar como referente principal e, também, os estudos de Pierre Boudieu; e, finalmente, os *Subaltern Studies*, entre os que destaca os trabalhos de Gayatri Spivak. Num tom próximo do discurso político, Armando Gnisci (Universidad de Roma-La Sapienza), «Una historia diferente de la literatura europea», propõe uma história da literatura europeia em que estejam presentes as histórias políticas e as histórias literárias, na qual se entenda o processo de globalização actual no seguimento da colonização europeia.

Noutros trabalhos, ao lado da reflexão teórica, são feitos estudos de casos, com maior ou menor profundidade. Assim, Antoni Martí Monterde (Universidade de Barcelona), no estudo «La literatura comparada devant les comunitats interliteràries en conflicte», analisa o papel e características da literatura comparada recorrendo à noção de Dionýz Ďurišin, *comunidades interliterárias*, relacionando-a com conceitos como a nação ou nacionalismo, com incursão final no caso da literatura catalã.

Em dois dos estudos problematiza-se a *periodização* literária. Em «Periodología, cambio literario e historia comparada: apuntes metodológicos», César Domínguez (USC) refere a resistência dos discursos historiográficos às novas

teorizações a respeito da periodização do fenómeno literário, apontando vias de abordagem para ultrapassar uns procedimentos insuficientes no âmbito dos estudos comparatistas. Por seu turno, Santiago Gutiérrez García (USC), «Periodización y fechas claves. Una aproximación a la historiografía comparada de las literaturas ibéricas», a partir de um corpus de historiografias literárias peninsulares, destaca o poder mediador da «tensión», nomeadamente para o âmbito do Estado Espanhol, entre um «centro hegemónico y unas periferias» (p. 157). O autor verifica que as historiografias das «literaturas periféricas» recorrem à sequência «apogeo-caída-redención» (p. 158) e ao estabelecimento de «fechas claves» (*datas chaves*), periodização própria dos discursos sobre as nações; por outra parte, as denominadas «literaturas hegemónicas» mantêm, segundo o autor, uma prática periodológica mais independente da história política.

Em «Interliterariedad, semiosfera y literatura nacional: dos ejemplos frontezos en la comunidad interliteraria ibérica» de Silvia Alonso (USC), focando a importância central dos estudos sobre a formação do cânone dentro do processo comparatista, põe-se em questão a relação das literaturas da Península com o mundo oriental a partir da produção de dois autores: S. Juan de la Cruz e Ramon Llull.

À parte, por debruçar-se exclusivamente sobre o *espaço lusófono* deve considerar-se de Inocência Mata (Universidade de Lisboa) «O espaço da *lusofonia literária*: para uma crítica da razão africana», onde a autora se interroga sobre os limites e legitimidades dos termos *lusofonia* e *espaço lusófono* em relação à literatura. Inocência Mata encontra as legitimidades de *espaço lusófono* para os países de língua portuguesa (excepto o Brasil), hoje em posições periféricas, como instrumento contra a globalização, como estratégia de afirmação de um «território ideológico-cultural, com ancoragem histórica» (p. 228).

Paloma Dias Mas (Instituto de la Lengua Española do CSIC), no seu estudo «Comparatismo y literatura oral», afirma que o comparatismo é prática habitual no âmbito dos estudos sobre a literatura oral, os quais podem oferecer pontos de partida solventes para a sua aplicação à literatura dita «cultura».

Sobre o teatro, Anxo Abuín González (USC), «Teatro e identidad: el caso de los teatros nacionales en la Península Ibérica», destaca fundamentalmente a «creación de identidad» (p. 255) como a sua função principal. Para o estudo comparado dos teatros nacionais peninsulares e fazendo incursões nos vários teatros nacionais (incluído o português) de variada profundidade, o autor propõe várias linhas de análise: «Cronología», isto é, a necessidade de estudar as etapas de implementação da ideia de um teatro nacional; «Cuestión lingüística», problematização da relação entre língua nacional e teatro nacional; «Aspectos políticos», designadamente nos sistemas literários periféricos, tendencialmente mais activos politicamente; «Literatura y espectáculo», análise das prioridades, literatura dramática ou teatro profissional; «Repertórios», abordagem da criação de repertórios «originais»; «Alta y baja cultura», exame das posições outorgadas (aceites ou não) aos teatros periféricos. Ainda sobre o teatro, mas com um objecto de estudo mais concreto, Sharon Feldman (Universidade de Richmond) em «Catalunya invisible: la dramaturgia contemporánea barcelonesa» analisa as estratégias de *apagamento* de Catalunya no teatro barcelonês contemporâneo.

A respeito do trabalho antologador, no caso da poesia, Maria do Cebreiro Rábade Villar (USC), «O espacio peninsular como obxecto antolóxico. O trazado das relacións xeopoéticas a través das escolmas de poesía», sem descurar a polémica função canonizadora das antologias, descreve, partindo de um corpus de antologias, as tendências de dito trabalho antologador, articuladas em função do local de produção, isto é, extra ou intra-peninsulares, e dentro destas as elaboradas no «centro» ou na periferia. A autora afirma a pertinência deste tipo de estudos para a história comparada das literaturas peninsulares.

Em «Manifesto, identidade e planificación do repertorio: unha perspectiva intercultural» de Iria Sobrino Freire (USC), é proposta uma abordagem das funções e utilizações do *manifesto* em vinculação com as construções de repertórios, a partir do estudo dos casos galego e valenciano, considerados sistemas em construção no contexto das vanguardas históricas. Neste sentido, a autora, detecta o recurso ao *manifesto* com o intuito de modificar o repertório, ora inovando, ora importando materiais.

A tradução como indicador válido do grau de interculturalidade é analisado por Andreu van Hoof Comajuncosas (Universidade de Nijmegen) em «¿Un espacio interliterario en España? El polisistema interliterario en el Estado Español a partir de las traducciones de las obras pertenecientes a los sistemas literarios vasco, gallego, catalán y español (1999-2003)», afirmando o «desequilibrio» no contexto do Estado Español devido à dominância do sistema literário espanhol (como já tinha verificado um outro estudo para o período 1990-1998), o autor assinala uma «notable corriente de construcción de un espacio literario intercultural» (p. 330) devido ao incremento constante do número de obras traduzidas.

Jon Kortazar (Universidade do País Basco) no seu estudo «La literatura vasca. Problemas de ubicación», debruça-se sobre a habitual adjectivação aplicada à literatura basca, «literatura tardía», oferecendo uma série de razões que explicariam esta característica, relacionadas com o contexto geo-cultural onde esta se insere: a situação diglósica; a utilização interessada por parte do clero da literatura basca; as proibições; e, finalmente, a estreita ligação entre literatura e nacionalismo político.

Em «Límites de una cartografía identitaria de la poesía en la Península Ibérica: los paradigmas gallego y vasco en la modernidad y desde la ultramodernidad», Javier Gómez-Montero (Universidad Cristiana Albertina de Kiel), estudando os casos explicitados no título do trabalho, detecta evidências de intercomunicação que justificam estudos mais ambiciosos dentro do contexto literário peninsular.

No conjunto do volume, os trabalhos de Olivia Rodríguez González (Universidade da Coruña) «Literaturas Galega e Catalá desde 1939: para unha comparación da narrativa histórica (I)», e de Juan Ribera Llopis (Universidade Complutense de Madrid) «Literaturas Galega e Catalá desde 1939: para unha comparación da narrativa histórica (II)», apresentam-se como uma proposta formalmente original, pois apesar de oferecerem dois trabalhos independentes, introduzem uma reflexão final conjunta. Assim, os autores encontram coincidências de trajetória entre os romances históricos galegos e catalães, nomeadamente no que diz respeito à função recuperadora da *história silenciada*, que ajudam a descrever no seu funcionamento a *comunidade interliterária*, neste caso, do Estado Espanhol.

Sob o título «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais», o professor Elias J. Torres Feijó (Grupo GALABRA, USC), reclama a análise das *funções* da literatura, nomeadamente a de construção de identidade, como a tarefa primordial dos estudos sobre o fenómeno literário. Para atingir este objectivo, o autor, propõe os contributos metodológicos de Itamar Even-Zohar e Pierre Bordieu, válidos para o primeiro repto do investigador, a delimitação dos sistemas literários em interacção. A partir do quadro teórico do professor israelita, o autor propõe as noções de *proto-sistema*, *sub-sistema* e *norma sistémica*. Neste sentido, aponta a necessidade de problematizar as relações entre (*proto-*) *sistemas literários* e *literaturas nacionais* e, designadamente no âmbito comparatista peninsular, a prioridade de estabelecer o trabalho comparatista entre sistemas e o recurso à noção de *espaço intersistémico* como estratégia própria de um sistema concreto.

Por último, Anxo Tarrío Varela (USC) em «Identidade literaria e referentes interliterarios. Algunhas consideracións a propósito da literatura galega», aproxima-se das «relacións interliterarias» do sistema literário galego com o espanhol, catalão e português no período 1850-1936.

No seu conjunto, o volume aqui recensado, e desde uma perspectiva mais valorativa do que descritiva, talvez mostre uma menor atenção ao espaço literário *lusófono*, centrando-se mais na problematização do fenómeno literário no contexto do Estado Espanhol. No entanto, *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica* apresenta-se como uma aposta séria e bem informada para o trabalho comparatista no âmbito peninsular, oferecendo solventes ferramentas metodológicas e propondo linhas concretas de análise de grande utilidade para a investigação, ao passo que é prova da pertinência (e dos frutos) do trabalho em equipa no âmbito dos estudos literários, designadamente no trabalho comparatista.

CARLOS PAZOS JUSTO

NORBERT GREINER, *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, «Grundlagen der Übersetzungsforschung», 1 volume, Tübinga: Gunter Narr, 2004, 173 pp.

Neste primeiro volume da série editada pela editora Gunter Narr sobre os «Fundamentos dos Estudos em Tradução» («Grundlagen der Übersetzungsforschung»), Norbert Greiner investiga os pressupostos teóricos existentes entre a Tradução e a Ciência da Literatura. No segundo volume da mesma série, publicado em 2005, Jörn Albrecht analisa os nexos entre Tradução e Linguística.

Como explica a nota introdutória ao volume de Greiner, o livro expõe as relações entre Tradução e Ciência da Literatura de modo sistemático e historicamente fundamentado, e oferece uma «visão sobre a evolução e o leque das actuais correntes de investigação na matéria, tendo por objectivo explaná-las a partir dos

seus alicerces e ilustrá-las através de casos práticos – preponderantemente frutos de investigações próprias» (p. 8).

A orientação didáctica desta publicação de eminente utilidade, não só para estudantes mas também para estudiosos de tradução e de literatura em geral, manifesta-se na subdivisão dos capítulos, começando com uma tomada de posição face ao próprio objecto de análise, contrapondo, a seguir, teorias tradutológicas baseadas, por um lado, no texto-fonte e, por outro, no texto-meta; ocupando-se finalmente da tradução como forma de intertextualidade e das traduções para o teatro.

O primeiro capítulo inicia-se com uma revisão crítica da evolução desta nova disciplina científica, durante os anos 80 do século passado, ou seja daquilo que no âmbito alemão foi designado «Übersetzungswissenschaft» (Ciência da Tradução). No decurso da sua autonomização, a disciplina distanciou-se das linhas clássicas de investigação, ou seja da linguística e da ciência da literatura. Greiner discorda desta evolução, na medida em que sublinha a necessidade de voltar às raízes do traduzir enquanto trabalho a partir de e sobre um texto. Neste sentido, é importante constatar que o volume de Greiner – e a peritextualidade do livro já o anuncia – renuncia a uma linha científica «dura», já que a série da editora Gunter Narr se dedica aos «Estudos em Tradução» («Übersetzungsforschung»). O autor é coerente, portanto, quando defende uma estreita ligação da disciplina com a hermenêutica, com a historiografia literária e com a estética da recepção, isto é, com as ciências que considera – e com toda a razão – negligenciadas no *curriculum* e na prática das licenciaturas universitárias da especialização. Greiner mostra-se igualmente crítico no que diz respeito à teoria tradutológica funcional, da lavra de Reiß/Vermeer, já que, segundo o autor, os problemas e as exigências da tradução literária não são reduzíveis a actos pragmáticos da língua e também não são uma oferta de informação para fins exclusivamente comunicativos.

No livro, o tratamento científico do fenómeno tradução é visto como pertencente ao âmbito dos estudos de literatura comparada. Segundo este ponto de vista, a investigação histórico-tradutológica deve ser uma investigação histórico-literária e só pode ser «concretizada com ajuda do saber comprovado e da metodologia estabelecida da ciência da literatura» (p. 12). Subsequentemente, Greiner chega à conclusão de que o fundamento para uma teoria da tradução literária é sempre a teoria da literatura, ou seja, «a ontologia do texto literário» (p. 12). Socorrendo-se de Roman Jakobson («O que é a poesia?»), o autor classifica os textos de partida em textos pragmáticos e textos literários, isto é, em textos referenciais que acusam um nexos com o mundo real, e em textos não-referenciais, ou seja actos linguístico-estéticos autónomos. O traduzir filológico, como foi propagado no Romantismo e reflectido nas práticas de A. W. Schlegel e na teoria de F. Schleiermacher, constitui, neste sentido, apenas uma forma da representação do estrangeiro e do estranho. Uma outra forma da representação do estrangeiro e do estranho, segundo Greiner, é o chamado traduzir intercultural, um procedimento no qual o tradutor pretende reproduzir o efeito da estrutura do texto de partida na tradução (p. 29). Em ambos os casos, o autor conclui que a investigação tradutológica se torna num elemento da história cultural comparada.

No segundo capítulo, Greiner ocupa-se das orientações científicas fundamentadas no texto de partida, mas, na realidade, o autor, no seu estudo, restringe-se exclusivamente ao método normativo-prescritivo de J. Lev. Segundo o autor, Lev é importante para a história da reflexão sobre a tradução literária porque contribui de modo significativo para o conhecimento do processo tradutivo, não obstante não se contemplarem nesta teoria aspectos importantes relativos à cultura-meta. Para ilustrar o lado prático da actividade, quando centrada no texto de partida, o capítulo é seguido de um esboço das traduções históricas de Shakespeare para alemão, sobretudo de *Hamlet*.

No terceiro capítulo estão recolhidas as teorias orientadas pela cultura de chegada. Greiner dá uma retrospectiva sobre o simpósio de Lovaina, de 1976, que foi dedicado ao tema *Literature and Translation*, e cujas participações foram publicadas em forma de livro dois anos mais tarde por James Holmes. Investigadores das universidades de Amesterdão, Lovaina e Telavive explicam, nesta publicação e noutras obras (e.g. Gideon Toury: *In Search of a Theory of Translation* ou Theo Hermans: *The Manipulation of Literature*), a sua adesão a um novo paradigma no âmbito dos estudos sobre tradução, desta feita, um paradigma descritivo, funcional, sistémico e orientado pela cultura de chegada. Depois de uma breve exposição de alguns pontos-chave desta nova vertente, Greiner acrescenta dois exemplos que visam ilustrar o tipo de tradução «criadora de cultura» («kulturschaffende Übersetzung»): a tragédia burguesa e a comédia inglesas no século dezoito alemão. Os desvios do original, que constam nos processos de recepção em língua alemã, remetem para as diferenças entre estes dois sistemas culturais.

Entre as teorias orientadas pela cultura-meta, o autor destaca o núcleo de estudos em tradução literária, que, em 1985, foi implantado na Universidade de Gotinga e qualifica-o como «nexo entre as investigações tradutológicas orientadas pelo texto-fonte e o texto-meta» (p. 102). Os resultados decorrentes das teorias orientadas pela cultura-meta são resumidos pelo autor com conceitos como: «desvio» («Abweichung»), interpretação («Interpretation») e «experiência do alheio» («Fremderfahrung»). Contudo, não deixa de ser surpreendente que o conceito «desvio», que aliás se encontra já em Aristóteles, não é posto em relação com o método da «foreignization» propagado por L. Venuti. O leitor também não encontra, relativamente às explicações dos conceitos «experiência do alheio» versus «experiência do próprio», uma remissão à obra já clássica de Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger* (1984).

No quarto capítulo, Greiner focaliza a investigação em tradução, a partir do ponto de vista do tradutor; melhor dito, do escritor que traduz. Porque traduz um escritor? De acordo com o autor, o escritor traduz: 1. porque encontra correspondências congeniais na obra por traduzir; 2. porque encontra no traduzir uma forma de expressão criativa que permite complementar a própria escrita. Greiner mostra, nesta fase, os exemplos de Peter Handke e das suas traduções de Walker Percy, bem como as auto-traduções de Felix Pollak. O autor concentra-se, fiel ao seu ponto de vista histórico-filológico, numa forma de intertextualidade especificamente centrada no autor. É óbvio que para um estudante de tradução existem outras formas de intertextualidade não menos relevantes, como as experiências que

Pound levou a cabo com os dialectos ingleses e determinadas formas discursivas destinadas a produzir efeitos concretos na versão.

O último capítulo trata das traduções de obras dramáticas e das traduções de peças teatrais destinadas a serem representadas no palco, indicando como diferença principal entre elas a submissão das últimas à sua *mise en scène*. No que se refere aos procedimentos tradutivos de adaptação, o autor dá exemplos da importação transliterária de Harold Pinter na Alemanha e de B. Brecht na Inglaterra. Sublinha Greiner que a linguagem cénica constitui um problema específico da tradução e que os critérios para as funções linguísticas e para a traslação linguística derivam dos fundamentos teórico-poéticas da arte teatral (p. 153).

A bibliografia final deste livro útil, inspirador e bem informado, não foi actualizada, de modo que a mais recente entrada data de 1999. Também faltam, ao lado dos já mencionados autores, alguns nomes e obras imprescindíveis da história da tradução literária e da sua investigação. Assim, o estudante interessado não encontra o livro de Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), nem nenhuma indicação a H. Meschonnic, ou ao polémico livro de S. Bassnett: *Comparative Literature: A Critical Introduction* (1993), uma obra que, no caso da tese comparativista de Greiner e dada a dominância dos exemplos anglófonos, certamente teria oferecido material para uma extensa discussão.

Pensamos também que um hipotético capítulo sobre a crítica da tradução literária teria enriquecido esta publicação fundamental. Com efeito, urge investigar a crítica da tradução literária e a possibilidade do seu ensino no contexto das seguintes razões: a oposição existente entre as teorias orientadas pelo texto de partida e as que são orientadas pela cultura de chegada e a recusa por parte da maioria dos teóricos de métodos de tradução prescritivos. Haveria, no tal hipotético capítulo, de discutir, por exemplo, qual a função, o papel e a significância do crítico (na imprensa diária, na literatura especializada, etc.) para uma competente avaliação e reavaliação da actividade do tradutor, e, paralelamente, para a recepção do autor e da sua obra.

Finalmente, gostávamos de acrescentar que a literatura, e a sua transmissão via outras línguas, também se rege pelos mecanismos do mercado. Neste sentido, é certamente oportuno englobar, no estudo da tradução literária, os aspectos «comerciais» da produção literária e transliterária, indicando a relevância e as repercussões que este factor traz para o exercício profissional da actividade. Claro que o estudante deve saber como analisar um texto ficcional, como estudar contextos históricos mediante um aparato filológico e histórico-cultural. Mas também deve aprender como os textos são manipulados – segundo critérios pragmáticos, como por exemplo a maior venda do produto «livro» – por editores e outros iniciadores da tradução. As histórias nacionais de tradução oferecem exemplos suficientes neste sentido. De facto, só tendo em conta a multiplicidade dos factores envolvidos nos pressupostos intra e extratextuais, no processo e nos objectivos de um projecto de tradução, será possível evitar uma essencialização do objecto literário e equipar o tradutor futuro com os conhecimentos adequados para explicar argumentativamente as suas decisões e, oxalá, impô-las no seu texto.

ANNA KALEWSKA, *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramaturgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*, Varsóvia, Editoras da Universidade de Varsóvia, 2005, 326 pp.

Escrito em português, este ensaio de Anna Kalewska resulta do trabalho desenvolvido no âmbito da sua tese de doutoramento de segundo grau (ou de livre docência), apresentada à Faculdade de Filologias Modernas da Universidade de Varsóvia. E nele, a Autora procede à construção de um original diálogo entre um dado conceito e um determinado espaço.

O conceito é o de **discurso dramaturgico**: pela sua própria natureza, lugar de diálogo e de cruzamento de inúmeras vozes, o discurso dramaturgico é entendido como uma linguagem própria, com as suas próprias regras de formulação, construindo-se, contudo, a partir da convergência de outras linguagens – a linguagem verbal, obviamente, mas também a linguagem do gesto, do ritual e da representação. Segundo a Autora, «Todos estes elementos – a palavra em diálogo e a voz, a personagem e o gesto, o tempo dramático e o espaço cénico – coexistem virtualmente no discurso dramaturgico, que em germe contém ritual, cerimónia religiosa, epifania da divindade fundadora da comunidade» (p. 27). Deste modo, é fácil perceber que o discurso dramaturgico não se esgota no teatro, enquanto este, por sua vez, rompe as fronteiras do texto dramático, que certas concepções na história do teatro ocidental lhe têm tentado definir. Por isso, por diversas vezes e nos diferentes capítulos que compõem este trabalho, Anna Kalewska insiste na natureza totalizante do fenómeno teatral – que é texto e som, movimento e cor. Mas porque a linha distintiva entre os conceitos em jogo nem sempre se apresenta com clareza, a Autora especifica: – «Na nossa aceção metodológica, o texto, o discurso dramaturgico e o espectáculo teatral são uma totalidade dialógica[, e] nesta tríade a ordem tem o seu significado, sendo a categoria intermédia dependente da primeira e da última, às vezes até sinónima» (p. 25).

Quanto ao espaço, é ele o da «comunidade lusófona», entendida esta «como o conjunto dos falantes do português», embora, rigorosamente, sejam as ilhas de São Tomé e do Príncipe a constituir o campo de observação ao serviço da defesa da tese em causa: a existência de um **discurso dramaturgico lusófono**, alicerçado sobre um conjunto de valores e estruturante de um determinado número de comportamentos, que em África, mais concretamente em São Tomé e Príncipe, se concretiza num «espectáculo híbrido de fórmulas europeias e africanas» (p. 9). Esses valores e comportamentos, encontra-os a Autora no teatro popular de Baltasar Dias, acompanhando depois o caminho que percorrem e as transformações que sofrem até às representações a que os santomenses ainda hoje dão forma através do «tchiloli». E nessa forma reside justamente a componente de africanidade que é característica do discurso dramaturgico no espaço da lusofonia.

O «tchiloli», genericamente considerado uma forma ou um exemplo de teatro tradicional popular, é na verdade um complexo e rico espectáculo que em si congrega a cerimónia ritual, a música, a dança e o teatro. Nele se actualizam, a cada representação, a *Tragédia do Marquês de Mântua* e do *Imperador Carlos Magno* e, conseqüentemente, os valores heróico-cristãos da gesta carolíngia que o texto de

Baltasar Dias dramatizou. A reelaboração destes valores no espaço geográfico e cultural de São Tomé dá origem a um discurso dramatúrgico que Anna Kalewska apresenta como «uma das formas do discurso dramatúrgico lusófono» (p. 159) e ao qual atribui, em termos ritualísticos, a reposição da ordem e da justiça. Esta função, de acordo com o princípio de que «o discurso dramatúrgico restabelece as relações morais de um grupo e permite equilibrar as desarmonias fundamentais da estrutura social» (p. 13), é naturalmente tributária de uma abordagem antropológica do espectáculo teatral, justificando assim que neste ensaio a **história da literatura** entre em diálogo com a **antropologia do teatro**, no âmbito da qual o teatro se articula com a identidade e a cultura de um povo, os conteúdos e a expressão do seu imaginário, e ainda com as suas práticas rituais.

A primeira das três partes em que se divide a obra em apreço intitula-se «Representação teatral em Portugal (ritual religioso e profano)», e nela se desenha o percurso do «discurso dramatúrgico lusitano», desde o seu surgimento – que Anna Kalewska situa nas cerimónias rituais da liturgia cristã – até Almeida Garrett. Pelo meio – e em perseguição da tradição dramática em Portugal –, sucedem-se as experiências embrionárias do discurso dramático presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, o teatro de Gil Vicente, o dos principais representantes da chamada «escola vicentina», o teatro de Camões e, finalmente, a vasta produção dramática difundida pela literatura de cordel. É de notar a dupla importância atribuída a Garrett neste contexto: por um lado, ela decorre da sua acção como autor dramático, mas também no âmbito mais alargado da reforma do teatro, na qual cabia naturalmente uma «renacionalização» de temas e formas conducente à construção de um discurso dramatúrgico genuinamente português. Por outro lado, a Garrett ficou a dever-se o romance em verso que, integrado no terceiro volume do *Romanceiro*, retoma a história do Marquês de Mântua, sem que, no entanto, o nome de Baltasar Dias seja por ele referido ao ponderar sobre as origens e o percurso do velho romance do ciclo de Carlos Magno. Seja como for, o cotejo das várias versões demonstra a dupla filiação – baltasariana e garrettiana – do texto que em São Tomé perdura até aos dias de hoje.

A segunda parte é dedicada à obra de Baltasar Dias (autos de devoção, trovas satírico-sociais e romances baseados na gesta carolíngia): o discurso dramatúrgico do autor madeirense é então demoradamente analisado numa dupla perspectiva – histórico-literária e antropológica – donde resulta a observação dos temas do heroísmo e da religiosidade de referência cristã, que fazem com que a sua obra possa «ser lida como matriz de lusitanidade e padrão do imaginário português» (p. 158).

Por fim, na terceira parte, Anna Kalewska situa-se em São Tomé e Príncipe, fazendo-nos assistir à «transformação metafórica pela cultura africana», segundo as suas próprias palavras, da gesta carolíngia de que Baltasar Dias se havia já apropriado: define, na sua especificidade, o «tchiloli», procura-lhe as origens, descreve as várias fases do espectáculo performativo e aponta-lhe as funções – sociais e ritualísticas, mas também como instrumento de consolidação da identidade santomense. Para além de tudo isto, o trabalho de Anna Kalewska permite ainda uma interessante comparação entre os dois desempenhos – um na ilha do Príncipe, o outro na aldeia minhota das Neves – a que, anualmente, dá origem o texto anónimo do *Auto da Floripes*.

Uma breve panorâmica das raízes teatrais nos diferentes países de língua oficial portuguesa e uma bibliografia contemplando os aspectos histórico-literários, bem como as questões de ordem teórica e metodológica, completam este estudo que, seguramente, enriquece o conhecimento e convida à reflexão sobre o espaço cultural da lusofonia.

MARIA DO ROSÁRIO CUNHA

SAFATLE, Vladimir, *A paixão do negativo. Lacan e a dialéctica*, São Paulo, UNESP, 2005, 335 pp.

Composto a partir da tese de doutoramento do A., defendida na Universidade de Paris VIII em 2002, este livro estuda a matriz dialéctica do pensamento de Jacques Lacan.

Tal matriz afigura-se necessária à racionalidade da psicanálise tanto ao nível do seu programa como ao da sua praxis. No primeiro caso, a psicanálise procede a uma crítica da razão centrada na consciência e na unidade do sujeito do conhecimento usando para isso os protocolos da razão, senão mesmo do racionalismo. No segundo caso, o objectivo da prática analítica – o advento do sujeito (*Wo Es war, soll Ich werden*) – pressupõe um regime de reconhecimento que envolve a razão dialéctica.

Lacan pensou dois regimes de reconhecimento: o paradigma da intersubjectividade, cuja expressão canónica é o aforismo *o desejo do sujeito é o desejo do Outro*; e o paradigma do objecto definido como aquilo que do ou no sujeito não tem lugar na cadeia significante. Trata-se nestes paradigmas de duas negações – que determinam duas modalidades diferentes de relação entre racional e real. Na primeira, o real, campo empírico, é integralmente simbolizado e anulado em operações significantes (o real é racional). Na segunda o real, presença objectal do negativo, manifesta-se como resto que resiste à simbolização (o real não é todo racional). Não é difícil perceber que a primeira negação nada tem de dialéctico e corresponde isso sim àquilo que a *potência negativa do transcendental* tem de subsunção. A tese de Vladimir Safatle é a de que, apesar de assentar na dialéctica do desejo, o primeiro paradigma pouco ou nada deve à dialéctica e que só a segunda negação releva de facto de uma dialéctica negativa em que Hegel e a Adorno surgem como referências principais. A tese consiste em mostrar que encontramos nestes dois autores um sujeito definido como lugar do não-idêntico e uma subjectivação tratada como dialéctica sujeito-objecto na qual o objecto é aquilo que é irreductível às determinações de sentido; e que é possível encontrar pontos de convergência entre estas percepções dialécticas da subjectividade e a percepção lacaniana do sujeito como tensão permanente entre sexual e significante, entre objecto *a* e Outro. Com a confrontação de Lacan e Adorno, que constitui o ponto mais original e inovador da tese, o A. deseja ultrapassar a ideia enraizada entre os estudiosos de que o acesso de Lacan à filosofia de Hegel teria sido exclusivamente mediatizado por Kojève e Hyppolite para assim introduzir uma reflexão mais alargada sobre a relação entre psicanálise e dialéctica.

O A. começa por caracterizar a constelação conceptual que, numa primeira fase, alinha a teoria lacaniana do inconsciente com a filosofia transcendental, na medida em que o poder negativo do transcendental do significante força a intersubjectividade em hipóstase do Outro como Lei fálica: a Lei só reconhece o desejo como desejo da Lei. Não admira então o papel crucial que um texto como *Kant avec Sade* desempenha na viragem do paradigma da intersubjectividade para o do objecto. Trata-se para Lacan de descolar a sua teoria do sujeito da *estratégia transcendental* que, como Deleuze bem lembrava, é inerente ao racionalismo estruturalista. Para tal, Lacan apresenta Sade como a verdade de Kant, ou seja, a perversão como homóloga da lei moral; mais ainda, os imperativos categóricos de Kant e de Sade, exigindo a rejeição de todo e qualquer objecto empírico e patológico, como modelo e referência da lei do desejo puro. O A. defende que *Kant avec Sade*, assim como o seminário que lhe corresponde, *L'éthique de la psychanalyse*, constituem um jogo orquestrado por Lacan contra si mesmo em que a crítica de Kant é afinal uma autocrítica de *Lakant*.

Segue-se o estudo do paradigma do objecto, *objecto inerte vinculado ao real* que se manifesta como *algo de informe, de impessoal, de opaco às determinações de identidade*, através da análise das suas diferentes modalidades de apreensão (fantasma, pulsão) e da possibilidade que estas oferecem de reconhecimento de uma experiência interna de não-identidade. Tal experiência situa uma instância singular que não é da ordem da palavra mas da do sensível e que o A. refere ao *retorno ao sensível* operado pela crítica hegeliana da lei moral kantiana. Não se trata de sensível imanente mas de um sensível articulado entre negação e ontologia, o que permite pensá-lo como negativo provido de realidade ontológica. Além disso, e aqui entra Adorno, o sensível manifesta-se como resistência da coisa e da referência à significação e ao conceito. O tratamento hegel-adorniano do sensível compõe assim um quadro dialéctico para a definição do objecto *a* como impasse do conceito e para a formalização desse mesmo impasse através da letra nas suas duas vertentes lógico-matemática e estética. Dado que Adorno não pensou as matemáticas, o A. trata apenas daquilo a que chama a *formalização artística* da irreduzibilidade do sensível ao conceptual, estudando profundamente a sublimação. A conclusão sublinha a *guinada ontológica* que o segundo paradigma imprime à metapsicologia, precisando que se trata de uma ontologia sem substância, pois o real lacaniano não é ser nem essência, mas uma negatividade a que é conferida dignidade ontológica.

O livro de Vladimir Safatle coloca assim aquilo que considera como as principais coordenadas filosóficas (Kant, Hegel, Adorno) em que se move a teoria lacaniana, apontando sempre os pontos em que ela não cabe nessas mesmas coordenadas e as rejeita ou subverte. Não se trata de alienar a psicanálise à filosofia – acusação frequentemente dirigida a este tipo de obras por aqueles a quem custa aceitar que o pensamento de Lacan teve e tem no campo das ciências humanas um impacto, uma produtividade, uma eficácia e um sucesso desconhecidos no seu campo próprio, o da psicanálise –, mas de confrontar discursos que coexistem, se sobrepõem, se atravessam e se chocam.

Entre alguns pontos passíveis de esclarecimento ou discussão destaco o lugar de Freud nesta tese. Sendo certo que a intransitividade do desejo no primeiro paradigma *exclui 'até certo ponto' Freud*, qual terá sido o peso da prevalência

freudiana do objecto na viragem para o segundo paradigma? Não será que o verdadeiro retorno a Freud acontece quando Lacan põe decisivamente em causa a concepção estruturalista do inconsciente através da teorização do real como o heterogêneo da estrutura? Não é isso que Lacan significa no início do *Seminário XI* quando diz que o inconsciente freudiano não cabe todo no inconsciente estruturado como uma linguagem? A ser assim, seria interessante perceber porque é que o paradigma mais hegeliano é também o mais freudiano, tendo em conta que Lacan sempre opôs Hegel e Freud. É óbvio que do que se trata aqui é de Lacan com a dialéctica, não de Lacan com Freud. Ainda assim, creio que Vladimir Safatle tende a desvalorizar a referência freudiana da teoria do objecto *a*, o que passa estrategicamente por uma acentuação tendencialmente unilateral de algo como um 'bio-empirismo' de Freud: *gênese empírica da consciência moral*, pulsão de morte como *instinto bruto de destruição* ou ainda sublimação enquanto *hedonismo estético e reconciliação entre as exigências pulsionais e os imperativos intersubjectivos da vida social*. Estes três conceitos freudianos têm um denominador comum: o *Surmoi*. Ora o *Surmoi* é precisamente uma noção que vem problematizar aquilo que a metapsicologia freudiana aparentemente deveria ao 'bio-empirismo', já que surge no âmbito de uma teoria da cultura centrada em torno da função universal do pai (o monoteísmo sem crença a que o mito do parricídio primordial dá expressão narrativa). Afirmando que o inconsciente constitui um saber (sobre a morte do pai) herdado por via filogenética, Freud diz no entanto em *Moïse* que ele releva de *l'universalité de la symbolique du langage*. Seja como for, esta herança cultural, depositária do sentimento de culpa (consciência moral) e do desejo de punição (pulsão de morte), inscreve-se em esquemas congénitos filogenéticos, como o Édipo, cuja função categorial Freud refere a Kant em *L'Homme aux loups*. Aliás, Freud compara o imperativo *surmoïque* ao imperativo categórico. Quanto à sublimação, que constitui o processo de formação do *Surmoi*, textos como *Le Moi et le Ça* ou *Théorie de la libido* problematizam suficientemente a sua função social, numa linha que, desde *Pour introduire le narcissisme*, distingue idealização e sublimação e reaparece em *Psychologie des foules et analyse du Moi* sob as designações de *idéal du Moi* e *idéal de la foule*.

Isto não quer dizer que o monoteísmo freudiano seja aquilo que Lacan dele fez: uma ruptura militante do positivo em negativo. O que caracteriza a teoria de Lacan é essa *paixão do negativo* cujas vicissitudes Vladimir Safatle descreve com um domínio e uma clareza notáveis nesta obra que é seguramente um marco nos estudos lacanianos.

CRISTINA ÁLVARES

LOURENÇO, Frederico (2005). *A Odisseia de Homero adaptada para jovens*. Com desenhos de Richard de Luchi. Lisboa: Cotovia.

Após uma magnífica tradução da *Odisseia* homérica (Cotovia, 2003²), Frederico Lourenço dá-nos a conhecer também o seu virtuosismo de adaptador da referida epopeia, que é considerada um dos livros mais lidos da história da humanidade.

A obra em análise revela-se, antes de mais, importante, necessária e há muito esperada. Durante décadas a adaptação em prosa da *Odisseia* por João de Barros (Sá da Costa, 1970) preencheu o vazio literário das adaptações em Língua Portuguesa do poema homérico. Era um livro sem um público específico, uma adaptação pouco rigorosa e não muito próxima do original grego, num tom livre e simplista.

A recente adaptação de Frederico Lourenço é fiel ao original grego, mantendo uma proximidade narrativa desejável a este tipo de trabalho. É importante fazer adaptações para leitores jovens, mas partindo e construindo textos com base nos originais.

O A. apresenta o seu trabalho, no índice inicial, em seis livros, subdivididos em capítulos, fazendo-os corresponder aos grandes momentos narrativos da epopeia. Os seis livros concentram a história do herói Ulisses e, com enorme maestria de Frederico Lourenço, desvendam paulatinamente os mistérios do seu tão demorado regresso a Ítaca. O início de cada capítulo é antecedido por um desenho original, da autoria de Richard de Luchi, que ilustra o aspecto mais determinante do capítulo, contribuindo para um carácter mais visual desta Literatura de Viagens. Aliás, os desenhos originais de Richard de Luchi dão cor à narrativa, fazendo-nos lembrar o rigor da iconografia de tantos e tão belos vasos gregos. A leitura desta adaptação torna-se atractiva, cativante e leve, havendo mesmo ocasiões em que a curiosidade mantém vivo o olhar do leitor. Sempre que o diálogo se estabelece as personagens mostram o seu interior e humanidade. A narrativa da obra desenrola-se com naturalidade.

O A. esclarece, no final do seu trabalho, os critérios que elegeram para esta adaptação, como a supressão de muitas redundâncias e repetições, que já eram alvo de crítica desde a Antiguidade, assim como quase todos os epítetos formulaicos. Além disso, suprimiu o Catálogo das Mulheres no Canto XI e a chamada «Catábase» do Canto XXIV, por serem considerados de autenticidade duvidosa. Reduziu ainda as longas falas das personagens, tornando o texto mais leve. Este critério aligeira o estilo literário, facilita e motiva a leitura a um público jovem, assim como prende a sua atenção à narrativa.

O pormenor técnico do azul da capa deste volume manifesta o cuidado e a atenção que o autor, juntamente com o editor, incutiu no apelo para o elemento marítimo, que marca toda a narrativa da *Odisseia*. O azul dá vida à narrativa errante de Ulisses, que partiu para Tróia com a missão de ser guerreiro e combatente da vontade dos homens e regressou ao ponto de partida, i.e., à pátria, com o carisma não só de lutador de terra firme, mas também do mar ondulante. É que o palco do seu maior combate mostrou ser o mar, palco de aventuras desgastantes, mas ao mesmo tempo um oceano de esperanças adiadas.

Este trabalho de Frederico Lourenço revela-se profícuo para a causa dos Estudos Clássicos junto de leitores jovens que queiram conhecer os primórdios das aventuras literárias da Europa, assim como constitui um belíssimo estímulo à leitura.

Esperamos que o A. sinta suficiente entusiasmo, depois deste êxito alcançado, a que aliás já nos habituou, para nos premiar com uma obra semelhante para a *Iliada*.