

REVISTA  
DA  
FACULDADE DE LETRAS

**REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS**

SÉRIE «LÍNGUAS E LITERATURAS»

FACULDADE DE LETRAS DO PORTO

**BIBLIOTECA CENTRAL — SERVIÇO DE PUBLICAÇÕES**

Via Panorâmica s/n — 4150 PORTO PORTUGAL

Telefone: 02-6077100 — Telefax: 02-6003825

REVISTA DA FACULDADE  
DE LETRAS DO PORTO

# LÍNGUAS E LITERATURAS



Vol. XV • 1998

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

SÉRIE DE

«LÍNGUAS E LITERATURAS»

**Publicação anual**

**Propriedade** — Faculdade de Letras da Universidade do Porto

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

**Director** — Presidente do Conselho Científico

**Organizador** — Delegado da Comissão Científica de Línguas  
e Literaturas Modernas

**Tiragem** — 500 exemplares

**Execução gráfica** — Edições Afrontamento – Rua de Costa Cabral, 859  
4200 PORTO

ISSN: 0871-1682

Depósito legal: 84313/94

---

Os trabalhos publicados são da responsabilidade  
exclusiva dos seus autores

---

CAPA: Escritório medieval (*Cantigas* de Alfonso X)

## DUAS PALAVRAS

*Com o presente volume XV de «Línguas e Literaturas», perfazem-se quinze anos de publicação desta Série da «Revista da Faculdade de Letras» da Universidade do Porto: após um interregno de dez anos (em 1973 havia saído um único número da série «Filologia», com que se pretendia iniciar uma regular publicação periódica respeitante ao recém-criado curso de Filologia Românica), foi possível, em 1984, retomar uma II Série, agora com o título de «Línguas e Literaturas».*

*Nesta década e meia fez-se vir a público regularmente um volume por ano; em 1988 saiu mesmo um volume duplo. Não incluindo ocasionais notas prévias, sumários, índices e algumas informações finais, o total de páginas publicadas foi de cerca de 5650, o que equivale a uma média de 400 páginas por volume. Trata-se de um montante que traduz bem a quantidade de textos de investigação produzidos na área de Línguas e Literaturas Modernas desta Faculdade. Excluindo alguns poucos casos de autores externos à Escola, mas cujos textos alguma relação tiveram com ela (como sucedeu com várias conferências), pode concluir-se e afirmar-se que os números referidos são um sinal evidente da produtividade do corpo docente de L.L.M.*

*Na verdade, no quadro dos princípios e fins a que se destina a «Revista da Faculdade de Letras», a Série de «Línguas e Literaturas» deu prioridade absoluta aos trabalhos dos Docentes e em particular dos mais novos, tornando-se, deste modo, um local de publicação garantido para aqueles que, em início de carreira, mais dificuldades poderão encontrar para divulgar os seus estudos. Ocasionalmente, foram incluídos também trabalhos de Alunos.*

*Estamos, pois, perante uma Revista universitária que tem vivido quase exclusivamente do trabalho dos Docentes da área em que se integra. O juízo sobre a qualidade dos conteúdos destes quinze volumes deverá pertencer aos seus leitores.*

*Acrescente-se que, ao longo destes mesmos quinze anos, «Línguas e Literaturas» editou oito «Anexos», de temática diversa, cinco na área da Cultura Portuguesa e três na área da Linguística. A publicação de um nono volume de «Anexos» está prevista para breve.*

*Para além destes dados, que não devem ser escamoteados na imagem de uma publicação deste tipo, importa ainda anotar que «Línguas e Literaturas» conseguiu apresentar-se anualmente com uma enorme regularidade e pontualidade, verificando-se mesmo nos últimos anos o facto, que sabemos ser raro, de os volumes saírem no próprio ano indicado na capa. Não é só isto que, obviamente, concede prestígio a uma revista, mas não sofrerá dúvidas que tal contribuiu de forma decisiva para a instalação desta Revista no contexto universitário e bibliotecário nacional e estrangeiro, o que se traduziu numa grande quantidade de permutas, como se pode avaliar pela parte final do presente volume.*

*Importa ainda anotar que «Línguas e Literaturas» dedicou atenção às dissertações de doutoramento e de mestrado defendidas na área de L.L.M., incluiu índices temáticos e de autores e tem vindo a publicar, nos últimos anos, os resumos em francês e inglês das dissertações de doutoramento, como acontece neste número de 1998.*

*Particular atenção foi dada à difusão de «Línguas e Literaturas», privilegiando-se claramente as instituições universitárias nacionais e estrangeiras, sobretudo aquelas onde existem centros ou departamentos de Estudos Portugueses, a par das mais importantes Bibliotecas do espaço europeu e americano. Desde o primeiro número, especial cuidado foi posto no envio da Revista para as Bibliotecas universitárias ou de Centros de cultura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.*

*Feito este balanço, tenho de deixar um agradecimento pela colaboração não só dos Colegas de Línguas e Literaturas Modernas que deram vida a esta Série com os seus trabalhos e ajudas, mas também daqueles que, na Imprensa Portuguesa, lhe emprestaram a qualidade material que tem marcado esta Revista e sempre se esforçaram por garantir a sua regular vinda a público.*

*Julho de 1998*

Jorge A. Osório

## LITERATURA

## AS ELITES DO QUOTIDIANO: DON DELILLO E A POLÍTICA DA ESCRITA EM MAO II\*

«Nós incorporámos o inferno no quotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos», escreveu recentemente Eduardo Lourenço no texto de abertura de *O Esplendor do Caos*, ao traçar as linhas de uma reflexão que progressivamente se vai alargando: «Basta passar em revista o imaginário deste fim de século... para ter uma ideia do ponto a que chegou um mundo onde o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade, para ter uma ideia da metamorfose da cultura humana. Pode discutir-se se a desordem em que estamos mergulhados... releva ou não, em sentido próprio, do conceito de caos. Do que não há dúvidas é de que o habitamos como se fosse o próprio esplendor»<sup>1</sup>. O objecto da análise em questão é um tema central do nosso tempo, o da crise da cultura unitária, anunciado por Nietzsche, e que, projectado no mapa da «era da mundialização»<sup>2</sup>, evidencia a ausência de uma ordem que defina uma imagem ou uma concepção do mundo. O tema da mundialização, tanto da cultura como da economia, suscita outro muito caro a Eduardo Lourenço, o da hegemonia cultural da América e os desafios que essa realidade lança à Europa, ele que, não há muitos anos, afirmou peremptoriamente: «A um título ou outro, todos os homens são ‘americanos’...»<sup>3</sup>.

---

\* Texto da comunicação apresentada no XIX Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), Sintra, 1-3 de Abril de 1998.

<sup>1</sup> LOURENÇO, Eduardo – «Caos e esplendor», in *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva, 1998 [1997], p. 11.

<sup>2</sup> LOURENÇO, Eduardo – «A cultura na era da mundialização» e «A ressaca da mundialização», *op. cit.*, pp. 13-24, 25-29.

<sup>3</sup> LOURENÇO, Eduardo – ‘América! América’, «Finisterra: Revista de Reflexão Crítica», n.º 13/14, Verão/Outubro 1993, p. 7.



Mesmo quem não queira aprofundar a justeza desta observação, não deixará de reconhecer que o diagnóstico atrás sintetizado é inevitavelmente «americano», isto é, aplica-se sem esforço à contemporaneidade da América, à sua deriva, ao conflito entre o real e as formas culturais e literárias em que ele se cumpre, mas que no entanto manifestam uma lógica autónoma, o seu próprio esplendor. De entre os escritores americanos contemporâneos, Don DeLillo é aquele que mais reiteradamente tem sabido colocar o caos endémico de toda uma condição epocal do lado de uma aventura literária que constrói o imaginário de uma sociedade. O autor questiona as coordenadas tradicionais da ficção e não-ficção, enveredando, dir-se-á no jargão pós-modernista, pela «metaficção historiográfica»<sup>4</sup>. Só que DeLillo sabe usar habilmente o poder social da literatura para desvalorizar as elites de teóricos e críticos, e para se instalar nas culturas comuns de leitores e seres que, vivendo ou não os rituais do quotidiano como pura virtualidade, conhecem outras elites, as do terror, de contornos predominantemente políticos. É em torno delas que DeLillo explora em *Mao II* (1991), de forma inovadora, as relações entre terroristas e escritores e as vicissitudes de uma outra política, a da escrita.

O projecto romanesco em DeLillo é o do rigor histórico e empenhamento crítico. Não se trata de um exercício de ficção que veicule, em sentido didáctico, um contra-modelo social e cultural, de comportamento individual ou colectivo. O que o autor nos oferece é uma exposição da *caoticidade*<sup>5</sup> americana com o intuito de a tornar insustentável ou de a representar como um espelho, que é o do próprio terror, com o qual os americanos e nós próprios somos confrontados e postos em causa. A obra de DeLillo, entre *Americana* (1971) e *Underworld* (1997), é uma leitura impiedosa da América e do seu mito: o mito provoca o terror, um terror primordial, porque, como afirma Roberto Calasso, não é mais do que «um conhecimento do simulacro através do simulacro»<sup>6</sup>. De certo modo, a ati-

<sup>4</sup> Cf., e.g., os estudos de Linda Hutcheon, nomeadamente: «Historiographic Metafiction: Parody and the – Intertextuality of History», in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (eds.) – *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1995 [1988]; *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1995 [1989].

<sup>5</sup> Cf. LOURENÇO, Eduardo – «A cultura na era da mundialização», *op. cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> CALOSSO, Roberto – *Os Quarenta e Nove Degraus*, trad. Maria Jorge Vilar, Lisboa, Cotovia, 1998, p. 103.

tude crítica de DeLillo paraleliza a de Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação*<sup>7</sup>, onde, partindo de Walter Benjamin e Marshall McLuhan, o autor se desvia de uma análise marxista da tecnologia como força produtiva e evolui para uma interpretação da tecnologia como *medium* ou forma expressiva. A fórmula «o *medium* é a mensagem»<sup>8</sup>, no seu limite, transforma-se no hiper-real de Baudrillard onde «a distância entre o real e o imaginário tende a abolir-se»<sup>9</sup>.

DeLillo interpreta figuras reais, imagina-lhes uma vida, cria personagens: figuras refractárias à integração e à classificação, dificilmente recuperáveis para qualquer domínio da ortodoxia americana, como Lee Harvey Oswald em *Libra* (1988), ou figuras cujo destino é exposto de novo, à revelia da América das boas causas, como é o caso de John Fitzgerald Kennedy no romance acabado de referir. Frank Lentricchia, sem esquecer antecedentes na prosa não-ficcional de Truman Capote (*In Cold Blood*) e de Norman Mailer (*The Executioner's Song*), classifica a obra em questão – «*Libra* is... a recent variant of the novel of social fate, the so-called naturalist novel now rewritten inside the postmodern arena, in the society of the image» – e enquadra as respectivas personagens: «Oswald and Kennedy are play things of the illusions that their cultures nurture and sustain, 'character' wanting to be 'image'. But they are more: In DeLillo's imagination of them, they are the founding characters of postmodern America».<sup>10</sup>

DeLillo faz um corte transversal na paisagem física e visionária da América, para no-la mostrar nas mitologias vulneráveis dos protagonistas dos seus romances, personagens acoçadas pelo burlesco e o absurdo da sociedade americana contemporânea, vítimas de um clima de conspiração e paranóia que encontra a sua origem nas fissuras da própria nação. Ao pôr a nu as contradições do mito, recorrendo à não-ficção em moldes mais incisivos

---

<sup>7</sup> Para uma leitura de DeLillo em articulação com Baudrillard, no que diz respeito a romances como *Mao II*, mas também *The Names* e *Libra*, vide CARMICHAEL, Thomas – *Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality*, in Don DeLillo's *Libra*, *The Names* and *Mao II*, in «Contemporary Literature» 34 [1993], pp. 204-218.

<sup>8</sup> BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*, trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 107.

<sup>9</sup> BAUDRILLARD, Jean – *Op. cit.*, p. 152.

<sup>10</sup> LENTRICCHIA, Frank – «Introduction», in LENTRICCHIA, Frank (ed.), – *New Essays on WHITE NOISE*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 11-12.

do que Capote ou Mailer e manipulando figuras verosímeis e reais que são transformadas em réplicas narrativas ou de imagens, o romancista foi alvo de um vasto conjunto de detractores, entre os quais Bruce Bawer é exemplo destacado: «It is impossible, in the end, to accept his characters as human beings, or to take his novels seriously as representatives of reality. All they amount to, really, is documents in the history of nihilistic chic»; «He does not develop ideas so much as juggle jargon»; «If anyone is guilty of turning modern Americans into xerox copies, it is Don DeLillo»<sup>11</sup>.

Os ressentimentos que atravessam alguma crítica incidem, no essencial, em dois pontos: a transgressão levada a cabo pelo romancista das fronteiras entre o ficcional e o não-ficcional e, num plano mais amplo, a crítica à América que faz com que Bawer concentre numa frase o que para si é o tema único do romancista: «... contemporary American society is the worst enemy that the cause of human individuality and self-realization has ever had»<sup>12</sup>. Como se DeLillo fosse caso virgem ou radicalmente atípico no panorama da literatura americana e não tivesse atrás de si, ou ao seu lado, linhas de continuidade e contiguidade. No que diz respeito ao primeiro aspecto, os críticos lançam as suas diatribes como se os leitores informados não soubessem de quem é que Theodore Dreiser está a falar quando publica *Sister Carrie*, não conhecessem os nomes cimeiros que John Dos Passos integra em *USA*, não tivessem consciência das escolhas de E.L. Doctorow em *Ragtime* ou de Robert Coover em *Public Burning*, sem esquecer Mailer e *The Executioner's Song*. Por outro lado, há que recordar que o território da literatura americana sempre foi acumulando marcos de uma intencionalidade antinomiana, de crítica ou suspeita em relação à América e aos seus valores. Trata-se de uma genealogia literária que remonta a Anne Hutchinson e que se prolonga em escritores canónicos como Emerson, Thoreau ou Twain, desembocando nas narrativas de um Thomas Pynchon, com quem DeLillo partilha uma necessidade: a da desmontagem das ameaças que circulam abaixo das superfícies americanas da promessa, por trás dos rituais reconfortáveis da vida urbana, da banalidade sub-urbana ou do *cliché* de um tablóide. Como noutros campos de reflexão acontece, também aqui a centralidade de Emerson é incon-

---

<sup>11</sup> BAWER, Bruce – *Diminishing Fictions: Essays on the Modern American Novel and Its Critics*, Saint Paul, Graywolf Press, 1988, pp. 263, 266.

<sup>12</sup> BAWER, Bruce – *Op. cit.*, p. 253.

tornável: «Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members»<sup>13</sup>.

É a consequência desta herança que encontramos em DeLillo e naqueles escritores que, de diversas formas, abordam o quotidiano da América contemporânea e constroem as suas personagens à volta de obsessões, desejos de ler o mundo e as suas contingências, urgência de um auto-exílio. É o caso de Paul Auster, romancista que tem muitas afinidades com DeLillo<sup>14</sup>, a quem, de resto, dedica o seu romance *Leviathan*. Torna-se pertinente citar o juízo de um leitor atento da obra austeriana, Dennis Barone: «... both DeLillo's *Mao II* (1991) and Auster's *Leviathan* (1992) can be read as responses to terrorism and contemporary politics and as studies of the role of the author in life as we know it today. Bill Gray (*Mao II*) mourns the declining significance of the author and Benjamin Sachs (*Leviathan*), who wrote his first novel in prison when he refused to serve in the army during the Vietnam War, stops writing so that he can engage in what he sees as meaningful action»<sup>15</sup>.

Em *Mao II*, há toda uma processualidade tecnológica que torna a vida contemporânea hostil ao romance: a psicologia de massas, o ímpeto fundamentalista, o terrorismo. Daí que o sistema literário pareça estar ameaçado: os escritores vivem em reclusão, são feitos reféns, enredam-se no jornalismo electrónico, perdem identidade, morrem. Brita Nilsson, a fotógrafa que no romance assume uma dependência – «I frankly have a disease called writers»<sup>16</sup> – e que afirma a sua própria obsessão de os fixar em imagens – «I prefer to search out writers who remain obscure... A planetary

---

<sup>13</sup> EMERSON, Ralph Waldo – «Self-Reliance» (1841), in *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, introd. Brooks Atkinson, New York, The Modern Library, 1950, p. 148.

<sup>14</sup> Para uma síntese das semelhanças e diferenças entre os dois romancistas, e no que diz respeito aos objectivos da escrita austeriana, cf. BARONE, Dennis – «Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel», in BARONE, Dennis (ed.) – *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26, nomeadamente a p. 11: «One important difference is that in DeLillo it is the media that befuddles characters, whereas in Auster it is language itself». Cf., ainda, AZEVEDO, Carlos – *Paul Auster e 'the voice's fretting substance': Elementos para a biografia de uma escrita*, in «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», Porto, vol. XIV, 1997, pp. 185-196.

<sup>15</sup> BARONE, Dennis – *Op. cit.*, p. 10.

<sup>16</sup> DELILLO, Don – *Mao II*, London, Vintage, 1992 [1991], p. 24.

record»<sup>17</sup> –, intui um traço dominante da narrativa de que faz parte: «There's a curious knot that binds novelists and terrorists»<sup>18</sup>. De resto, quando ia a caminho do esconderijo de Bill Gray, já Brita verbalizara um pressentimento: «I feel as if I'm being taken to see some terrorist chief at his secret retreat in the mountains»<sup>19</sup>. No romance, DeLillo distancia-se daquela visão com tradições literárias que se reflecte em Henry James e Joseph Conrad: a do terrorista como *alter ego* do escritor, como é o caso de Hyacinth Robinson em *The Princess Casamassima* e do narrador-terrorista em «The Informer». Não é por acaso que resíduos dessa invenção de terroristas por parte dos escritores ainda recobrem o imaginário de certas personagens, para além do já citado exemplo de Brita Nilsson: Charlie Everson, membro de uma comissão a favor da liberdade de expressão, interroga-se: «Does writing come out of bitterness and rage or does it produce bitterness and rage?»<sup>20</sup>; George Haddad, um cientista político libanês, estabelece complicitades: «It's the novelist who understands the secret life, the rage that underlies all obscurity and neglect. You're half murderers, most of you»<sup>21</sup>.

Em *Mao II*, contudo, DeLillo apresenta o terrorista como antagonista do escritor através do percurso vivencial e literário de Bill Gray, para quem as afinidades de outrora entre dois tipos de rebeldes solitários e conspiradores nostálgicos deram lugar a um apoderamento da arte por seres violentos e manipuladores dos «media»: «There were the camera-toters and the gun-wavers and Bill saw barely a glimmer of difference»<sup>22</sup>. Esta promiscuidade entre tecnologia da informação, publicidade e terrorismo é ponto de chegada de uma evidência anunciada na primeira parte do romance: «... we're giving way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction before – what? I don't know»<sup>23</sup>. George Haddad acrescentará: «... the more clearly we see terror, the less impact we feel from art»<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 157.

No seu próprio retiro, Bill é refém de Scott Martineau, o seu guardião de imagem, que o convence a deixar-se fotografar para o público - «The book disappears into the image of the writer»<sup>25</sup>. É na fuga a esta intromissão consentida na sua privacidade, e em função da possibilidade de uma imagem se sobrepor a um livro, que o escritor decide partir para Nova Iorque onde tropeça numa «nova cultura, o sistema do terror mundial»<sup>26</sup>, toma conhecimento da existência como refém, em Beirute, de um poeta suíço, aproxima os terroristas dos maus artistas: «When you inflict punishment on someone who is not guilty, when you fill rooms with innocent victims, you begin to empty the world of meaning and erect a separate mental state, the mind consuming what's outside itself replacing real things with plots and fictions»<sup>27</sup>. Depois de 14 de Fevereiro de 1989, data da *fatwa* lançada por Khomeini, é impossível tratar questões que envolvam terroristas e escritores sem referir, como contexto inescapável para uma leitura de *Mao II*, o caso de Salman Rushdie e dos seus *Versos Satânicos*. Assistimos aí à dramatização do conflito entre concepções pós-modernas do romance político e a realidade corrente da política e violência. Embora sejam inúmeras as correspondências entre as duas obras – a começar pelas circunstâncias em que um isolamento sitiado é imposto – DeLillo não convoca Rushdie para o seu romance, embora inclua três acontecimentos de 1989 mediados pela televisão: as mortes num estádio de futebol (com a correspondente fotografia a introduzir a primeira parte do romance), o funeral de Khomeini (entrada fotográfica para a segunda parte) e o massacre de Tiananmen.

Quem no romance mais observa essa ligação dos acontecimentos e das imagens à morte e à histeria das grandes multidões é Karen, personagem marcada pelas solicitações do mundo pós-moderno, quer na sua participação num culto dirigido por um mestre coreano ou na sua atracção pelo fundamentalismo, quer na sua dificuldade em separar as imagens do real ou na sugestão de contiguidade entre extremismo fundamentalista e a prática do terror: o seu mestre, Khomeini e Mao são mutuamente reversíveis, as multidões vão-se tecnicamente substituindo (de Sheffield e Teerão a Pequim), o esplendor de luz que ilumina a sua interioridade, aquando da morte de Khomeni, é rapidamente transposto para a aura revolucionária do

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 200.

*Sendero Luminoso*. Quer dizer: Karen habita um mundo de simulacros, cujas implicações políticas nos são equacionadas pelo olhar de Brita, atraído por uma pintura, *Gorby I*, com sinais de Andy Warhol: «... she thought that possibly in this one picture she could detect a maximum statement about the dissolvability of the artist and the exaltation of the public figure, about how it is possible to fuse images, Mikhail Gorbachev's and Marilyn Monroe's, and to steal auras, Gold Marilyn's and Dead-White Andy's, and maybe six other things as well»<sup>28</sup>.

O poder deste tipo de imagens na cultura contemporânea, a deriva de um mundo conceptual que imita o mundo real e os efeitos do terrorismo nos escritores vivos são os elementos de risco e de perigo que, para Bill Gray, ganham uma clara preponderância sobre os factores de progresso e esperança. Recusando o fervor maoista de George Haddad para escrever um qualquer Livro Vermelho – «This is the unchanged narrative every culture needs in order to survive»<sup>29</sup> – o escritor criado por DeLillo encontra na ambivalência, no cepticismo e na representação de vozes conflituosas a essência do romance e do seu programa ficcional: «... a writer creates a character as a way to reveal consciousness, increase the flow of meaning. This is how we reply to power and beat back our fear»<sup>30</sup>. Procurando a figura do poder na trivialização mediática do caos, DeLillo enuncia respostas que enviam o leitor para a percepção de um conflito entre o real de finais do século XX e concepções românticas do escritor. Bill Gray depressa aprende que a sua circunstância temporal, em cuja fragilização também é conivente, não se compadece com uma vida de retiro, à maneira de Thoreau. A sua condição literária estimula o cotejo com o poeta romântico que, duzentos anos antes, estava em conflito com o mundo industrial, empenhado em criar uma unidade superadora da fragmentação do seu tempo através da emoção e do mundo melhor da poesia. Já não se escreve a exaltação da natureza à maneira de Wordsworth, enquanto o gesto isolado, rebelde e heróico, vagamente evocador de um Byron, que Bill protagoniza ao tentar libertar o poeta-refém Jean-Claude Julien, exhibe precisamente no seu fracasso a impossibilidade e os limites de valores românticos e humanistas na contemporaneidade. A partir do momento em que foi diagnosticada a «condição pós-moderna», a «crise do sentido» foi inte-

<sup>28</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 200.

grada de maneira a tornar obsoleta a reivindicação de visões do mundo, de crenças, de valores, de sentido.

George Haddad enaltece os terroristas, «the only possible heroes for our time»<sup>31</sup>. Bill Gray não supõe a possibilidade de uma nostálgica resposta crítica: «What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous»<sup>32</sup>. Jean-Claude Julien é impedido de escrever no seu cativeiro; Bill Gray renuncia à escrita e, antes de morrer, apenas logra transformar-se em personagem num romance imaginário. Mas o seu legado inclui um pensamento crucial: «Beckett is the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative»<sup>33</sup>. Mas essas narrativas trágicas, de forma só aparentemente paradoxal, acabam por rasurar o trágico. A literatura transformou-se num sub-sistema de paradigmas culturais dominantes que misturam tecnicidade e perversidade.

*Mao II* demonstra que escritores e textos podem dissolver-se num golpe tecnológico, mediático, eventualmente comandado pelos profissionais do terror e da política, imagens de um quotidiano onde se impõem com o poder de elites. Em termos do poder da escrita, o romance não termina esperançosamente: os criadores literários desaparecem e a palavra final pertence sintomaticamente a uma fotógrafa e não a um romancista. Brita Nilsson desistiu dos escritores – «Writers stopped one day»<sup>34</sup> – e prepara-se para um encontro com um chefe terrorista enquanto observa Beirute: «... this place is a millenial image mill»<sup>35</sup>. Esta é também a imagem que define a visão que DeLillo tem da América e que ele encaixa nos ciclos da literatura americana das duas últimas décadas comentadas por Malcolm Bradbury: «a fiction... in which... the forms are often the imprisoning patterns of a life pre-plotted and fictionalized by social powers elsewhere. What was notable was that much of this newer writing, though often more realistic than the work of the previous generation, was also far more acerbic. Its prevailing note is often that of bitter irony, an expres-

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 157.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>34</sup> *Idem*, pp. 229-230.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 229.



sion of a dismay about the emptiness, random violence, mechanism, and delusion of many American lives. This sharp and edgy tone is particularly caught in the fiction of Don DeLillo...»<sup>36</sup>. Distanciando-se do pretenso tom neutral de alguns desses novos modos do literário, DeLillo entende que a participação crítica na realidade americana tem muito a ganhar, apesar de tudo, com a política da escrita. Para o autor de *Mao II*, a reflexividade é isso mesmo: devolver à América o que acontece e o que esta deve conhecer acerca de si própria: a fulgurância do sonho e da promessa, mas também a aura do terror, o esplendor do caos. Na secreta esperança de que ainda seja possível distinguir Beirute de Nova Iorque.

*Carlos Azevedo*

---

<sup>36</sup> BRADBRY, Malcolm – *The Modern American Novel*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1992 [1983], pp. 271-272.

## SINAIS DE MARTIN LUTHER KING NA LITERATURA AFRO-AMERICANA: *THE MAN WHO CRIED I AM, MERIDIAN, EMERGENCY EXIT\**

Cada época dá-se a conhecer pelos valores que constituem o seu enunciado, por formas peculiares de representação, pelos sinais que conserva e recompõe. Momentos há que, mais radicalmente que outros, se caracterizam por um litígio entre o discurso histórico e as *valências emocionais*<sup>1</sup> que permitem ao indivíduo, enquanto ser-na-história, expor os seus objetivos e procuras no confronto com as continuidades e descontinuidades do real. O momento de Martin Luther King na América é a segunda metade dos anos 50 e quase toda a década de 60. A sua herança, que o converte em paradigma, contra-paradigma, rito de passagem ou dilema, começa a transmitir-se já nos anos 60, para gradualmente se instalar no período subsequente. Momento e herança assinalam a evidência do rompimento de estruturas sociais, políticas e artísticas na nação americana em três planos interrelacionados.

Em primeiro lugar, destaque-se o modo como o declínio do consenso em torno da Guerra Fria no clima cultural de finais dos anos 50 – dominados por um sentido trágico da vida e por um determinismo implacável – vai dar lugar à aura de uma libertação generalizada na década seguinte. Assiste-se então a um derrube de grilhetas e tradições que, da política às artes, abala a «corrente principal» (*mainstream*) WASP/ masculina da sociedade americana. Em segundo lugar, é significativo o reflexo das tendên-

---

\* Texto da comunicação apresentada na Conferência *A Herança de Martin Luther King* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 8 de Maio de 1998).

<sup>1</sup> WHITE, Hayden – *Tropics of Discourse*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 91.

cias disruptivas da época no transporte da América negra mais para o centro da discussão que cruzava a América branca, o que permitiu a explosão do Movimento para os Direitos Cívicos, apesar das clivagens e hesitações que o caracterizaram. Para além do pioneirismo de um Asa Philip Randolph – que em 1917 lançou uma publicação negra radical (*The Messenger*) e que em 1941 e 1963 participou em Marchas sobre Washington – é a ressonância na sociedade americana, a partir da década de 40, de actos políticos marcantes, que vai desenhar novos tipos de presença e intervenção do negro na América: Harry Truman faz dos direitos cívicos uma questão nacional, põe fim em 1948 à discriminação racial nas forças armadas, arrisca a sua presidência e detona o período pós-guerra do Movimento para os Direitos Cívicos; a inconstitucionalidade da segregação racial nas escolas é decretada pelo Supremo Tribunal dos Estados Unidos em 1954 e precisada em 1955; as pequenas vitórias em favor dos direitos negros, as manifestações e os boicotes coordenados a partir do Alabama vão culminar na Marcha sobre Washington de 1963, no apogeu da qual Martin Luther King profere o consabido discurso onde verbaliza o seu «sonho» de uma América sem barreiras raciais, para depois ver publicado o seu livro *Why We Can't Wait* no mesmo ano (1964) em que o *Civil Rights Act* seria aprovado. Num terceiro patamar, dentro da América negra, vão manifestar-se novos tipos de poder e de arte, à revelia do apostolado de King pela não-violência, que se consolidarão à volta do *Black Power* e do *Black Arts Movement*.

Estas três componentes da paisagem social americana validam um contexto para o entendimento de Martin Luther King, do seu legado e da sua presença na literatura afro-americana de 60 e 70 como problematização do pensamento político, social e cultural negro. O objectivo do presente texto é, no fundo, explorar a cartografia de um território que se estende da história das ideias à condição do literário, pelo que não haverá aqui lugar para o fenómeno ciclicamente americano da especulação emotiva sobre o que já foi, ou para aquelas revisões da História que têm acontecido e que estão em curso na América em torno do possível (mas pouco provável) radicalismo de Martin Luther King, da sua intenção deliberada de derrubar o sistema e da sua putativa apetência pelo cargo de Presidente dos Estados Unidos. As ilações deste discurso hipotético passam necessariamente pela apresentação de King como objecto privilegiado do ódio e da perseguição movida pelo F.B.I. e instigada por J. Edgar Hoover, facto que, por sua vez, reforçará a também muito americana teoria da conspiração,

contrariando a tese do assassino solitário e paranóico, avaliação que a recente morte de James Early Ray certamente não deixará de estimular. Já para não falar daquela rotulagem expedita em que por vezes se arruma a História e os seus protagonistas, como é o caso das expressões «mito de Gandhi» ou «Gandhi da América», igualmente na mira de um processo de reavaliação, sendo certo, contudo, que a abordagem da figura de King não dispensa a referência ao guia espiritual e político da Índia, o qual, ao lado de Thoreau, foi força inspiradora determinante.

Nos multifacetados anos 60, o impulso religioso foi-se metamorfoseando em acção político-social e converteu-se em decisivo suporte ético. Como bem assinala Morris Dickstein, «'We Shall Overcome' was a Baptist hymn which became the anthem of a social movement. The spirit of the sixties witnessed the transformation of utopian religion into the terms of secular humanism. Just as Hegel and Marx turned Christian eschatology (...) into secular theories of social change, so the sixties translated the Edenic impulse once again into political terms»<sup>2</sup>. A consciência deste processo pode mesmo pressentir-se em obras de mais ampla abordagem epocal, por exemplo de Camille Paglia: «Gandhi renounced possessions and adapted Hindu nonviolence, which inspired Martin Luther King»; «Injustice cannot be remedied by injustice. The examples of Gandhi and Martin Luther King show that civil rights movements best succeed when they are guided by ethical principles»<sup>3</sup>.

É de reparar, porém, como o Movimento para os Direitos Cívicos vive de um sortilégio específico: o do conflito entre a declaração ética diante de uma comunidade – o «sonho» reiterado em busca da justiça e da viabilização de uma utopia pressentida – e a ausência inicial de uma linha ideológica e política incontroversa, cujas fracturas ficaram por algum tempo dissimuladas entre o poder da palavra e o pensamento religioso. King e Malcolm X, catalisadores dos modos mais profundos da sua época, colidiam no rumo a imprimir ao Movimento em que se reviam. Contra um pano de fundo liberal, o embate de sensibilidades protagonizado por estas duas figuras de autoridade promoveu percursos divergentes. Malcolm X, ministro da Nação do Islão, integrou uma linha frontal de activismo mili-

---

<sup>2</sup> DICKSTEIN, Morris – *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, New York, Basic Books, 1977, p. viii.

<sup>3</sup> PAGLIA, Camille – *Sex, Art, and American Culture: Essays*, New York, Vintage Books, 1992, pp. 148, 233.

tante e revolucionário que vai confrontar o negro com a escolha do *separatismo*. Este, podendo assumir várias formas de nacionalismo, vai aproximar a comunidade negra do *Black Power* popularizado por Stokely Carmichael e que é o exacto título de um livro de Richard Wright datado de 1954. Martin Luther King, ministro baptista, optou por um pacifismo inspirado no pensamento cristão, mas também nos princípios de Thoreau que em parte conheceu através de Gandhi<sup>4</sup>. O apelo às massas ia mais no sentido de uma exemplaridade moral e de uma alternativa mostrada à América branca, provocadoras da suspeita, da inevitabilidade de um ficar aquém do necessário ou mesmo de um sentimento de traição junto da facção oposta, mais radical e avessa ao compromisso com a «corrente principal» da cultura americana.

Esta dualidade programática não enquadrava todos os intelectuais e artistas negros, dadas as valências ideológicas que se alojavam na abrangência do Movimento. A tentativa de comprometimento equilibrador com as propostas bifurcantes das figuras tutelares não impedia, por sua vez, evoluções dos modos de pensar ou assomos de radicalização política como é o caso de James Baldwin. Mas a década de 60 para os negros ficará sobretudo marcada pela exibição para a América branca de um outro discurso e um outro poder, pelo revigoramento de uma identidade cultural que vinha em linha directa das décadas de trinta e quarenta – e dessa obra incontornável que é *The Myth of the Negro Past* (1941), de Melville Herskovits – e pelo estabelecimento de uma tradição sistematizada que implicava uma recuperação do passado. Nesse esforço valorativo de décadas anteriores, toda a processualidade artístico-literária dos anos 20 é vista como uma Primeira Renascença, ficando destinada às lutas afirmativas de Martin Luther King e Malcolm X e à sua consequência a institucionalização de uma Segunda Renascença, profundamente devedora de um discurso crítico afro-americano cada vez mais autónomo.

Estamos a falar de uma tradição literária assente numa cultura própria que remonta ao período da escravatura, tradição essa que, entre as duas Renascenças ou para além dela, não se esgota na obra de escritores negros mais divulgados porque mais pactuantes, em variável proporção,

---

<sup>4</sup> É o caso do ensaio «Civil Disobedience» (1849), que terá influenciado Gandhi. No presente contexto, são de referir outros ensaios relevantes de Thoreau: «Slavery in Massachusetts» (1854), «A Plea for Captain John Brown» (1859) e «Life Without Principle» (1863).

com o panorama liberalizante da sociedade americana e com o «establishment» cultural ou editorial. Há três nomes que não podem deixar de ser referidos neste encadeamento: o Richard Wright pós-«protesto», que praticamente equivale a um pós-América, se nos lembrarmos da alteração nos seus horizontes intelectuais aquando da vinda para a Europa; Ralph Ellison, acomodado à situação do intelectual negro que abraça valores democráticos caracteristicamente americanos, como *Invisible Man* claramente atesta através do encaminhamento da narrativa para um universalismo neutralizante; e já referido James Baldwin, que acaba por partilhar os pontos de vista de Ellison sobre a integração, sobre a função do escritor negro e sobre o facto de o negro americano ser em primeiro lugar americano, como se pode ler em *Nobody Knows My Name* (1961), convicção que igualmente reforçou fora da América, independentemente do tom mais polémico, social e politicamente mais revoltado de outras obras: *Another Country* (1962) e, especialmente, *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968).

Embora mais próximo da militância de Malcolm X do que do pacifismo de Martin Luther King, Baldwin não deixou de notar a iminência de desastre que a morte deste último representava para a luta dos negros e para o futuro do Movimento para os Direitos Cívicos.<sup>5</sup> Por seu lado, Ellison secundava King no diagnóstico do fracasso de alguns responsáveis negros: «the predicament of Negroes in the United States rendered these leaders automatically impotent, until they recognized their true source of power – which lies, as Martin Luther King perceived, in the Negro's ability to suffer even death for the attainment of our beliefs»<sup>6</sup>. À semelhança de King, Ellison estabelece pontes entre desigualdade racial, religião e moral: «Negro religion has been a counterbalance to so much of the inequality and the imposed chaos which has been the American Negro experience. When Martin Luther King [Jr.] emerged as an important American figure, there was an instance of the church making itself visible in the political and social life and fulfilling its role in the realm of morality»<sup>7</sup>. Acontecia, ainda, que o projecto afirmado por King seria mais claramente enten-

<sup>5</sup> Cf., e.g., WEATHERBY, W.J. – *James Baldwin: Artist on Fire*, New York, Donald I. Fine, Inc., 1989, p. 295.

<sup>6</sup> ELLISON, Ralph – *Shadow and Act*, New York, Vintage Books, 1972, p. 19.

<sup>7</sup> HERSEY, John – 'A Completion of Personality': *A Talk with Ralph Ellison* in Kimberly W. Benston (ed.), *Speaking For You: The Vision of Ralph Ellison*, Washington D.C., Howard University Press, 1987, p. 305.

dível se lido na perspectiva de um inevitável envolvimento político cujo desfecho só poderia ser a morte: «... he, too, had to enter the realm of politics, while trying to stay outside it. When he began to connect the struggle for racial justice with Vietnam, he made himself quite vulnerable; that might well have played a role in his being killed»<sup>8</sup>.

O assassinio do «leader» em 1968, à imagem do destino idêntico de Malcolm X três anos antes, acrescentou-lhe a aura de mártir do movimento e convocou mais vincadamente a sua figura e a sua herança para a literatura afro-americana. Falar desta literatura é falar do empenho profundo da comunidade negra na América em dar voz e palavra à sua tradição literária cimentada ao longo de sucessivas gerações. As linhas de força dessa escrita e da cultura que a sustenta exigem um confronto que o tempo não permite aqui tentar. Haveria, por exemplo, que definir *raça* e *diferença*, dar travejamento teórico à ideia de *outro* ou às próprias categorias de *branco* e *negro* enquanto construções sociais, atender aos desafios da crítica afro-americana na sua emancipação do discurso literário estabelecido e compará-la com uma leitura *branca* do romance afro-americano. Na transição da década de 60 para a de 70, esta forma narrativa revela o impacto sobre ela exercido pelas alterações radicais – no campo das ideias e mentalidades, na consciência social e moral – que revolucionaram o período em causa. Na primeira linha da batalha pela mudança vão estar o *Black Power* e o movimento pelos direitos das mulheres que confirmam o romance afro-americano como produto de uma complexa síntese de forças culturais e sociais postas ao serviço da capacidade inventiva e das convenções narrativas do escritor, o qual retoma a tradição de um novo realismo – John A. Williams e Alice Walker são exemplos – ou ensaia, com o recurso às narrativas da escravatura, à fábula e à sátira, formas modernas ou pós-modernas de abordar o real, podendo aqui ser citado o nome de Clarence Major.

A menção a estas três figuras da literatura afro-americana não é arbitrária. Cada uma em seu romance – *The Man Who Cried I Am* (1967), *Meridian* (1976) e *Emergency Exit* (1979), respectivamente – recupera a imagem de Martin Luther King e projecta-a num tempo simultaneamente continuador e desviante do seu legado. Os modos realistas em John A. Williams não rejeitam o impulso experimental e estão ao serviço crítico de uma nova ordem social, de um ataque ao capitalismo e ao racismo. O ponto

---

<sup>8</sup> HERSEY, John – *Op. cit.*, p. 306.

de apoio é uma perspectiva ética que realça a função essencial das personagens no universo narrativo. «I suppose I am a realistic writer», afirma Williams. «I've been called a melodramatic writer, but I think that's only because I think the ending of a novel should be at the ending of the book (...). In terms of experimenting, I think that I've done some very radical things with form in *The Man Who Cried I Am* and in *Captain Blackman* (...). What I try to do with novels is to deal in forms that are not standard, to improvise as jazz musicians do with their music, so that a standard theme comes out looking brand new»<sup>9</sup>. Antecipando-se à elevação de King a uma condição paradigmática de herói<sup>10</sup>, de que se encarregou também, apesar de tudo, o *Black Arts Movement*, John A. Williams recria aquela figura histórica na personagem do reverendo Paul Durrell em *The Man Who Cried I Am*, enquanto um tal Minister Q traz à memória Malcolm X e a personagem Harry Ames decalca as ambivalências de Richard Wright: «Durrell's people came from the churchgoing middle class; Minister Q's from the muddiest backwashes of Negro life»<sup>11</sup>.

O peso existencial imanente ao próprio título do romance combina coragem moral e empenhamento político. Max Reddick, um romancista negro bem sucedido que vê traída em sucessivos lances a sua fé no *American Dream*, é o protagonista que ousa casar com uma mulher branca como demonstração de um empenhamento pessoal e existencial, sem que essa decisão faça esmorecer o comprometimento racial ou a sua prontidão para uma guerra anunciada. As personagens mergulham nas suas contradições internas, ganham consciência da exploração que as imola e descartam qualquer tentativa de reconciliação, coexistência ou *assimilacionismo* num novo sistema. A morte de Max, vítima de cancro, simboliza o sofrimento e os perigos que espreitam a vida do negro na América. É ele quem no romance mais ostensivamente experimenta um processo de radicalização política que culmina na descoberta de um plano de genocídio racial, meticulosamente preparado pelo governo americano sob o nome de código KING ALFRED: «Even before 1954, when the Supreme Court of the Uni-

---

<sup>9</sup> John A. Williams, citado em O'BRIEN, John (ed.) – *Interviews with Black Writers*, New York, Liveright, 1973, p. 230.

<sup>10</sup> Trata-se de um fenómeno pós-assassínio, que igualmente consagrou Malcolm X com o mesmo estatuto.

<sup>11</sup> WILLIAMS, John A – *The Man Who Cried I Am*, New York, Signet, 1968 [1967], p. 211.



ted States of America declared unconstitutional separate educational and recreational facilities, racial unrest and discord had become very nearly a part of the American way of life. But that way of life was repugnant to most Americans. (...) once this project is launched, its goal is to terminate, once and for all, the Minority threat to the whole of the American society, and, indeed, the Free World»<sup>12</sup>. Os detalhes do projecto chegam a Max Reddick através de uma carta póstuma do seu amigo e rival literário Harry Ames, sendo sintomático que o protagonista informe Minister Q e não Paul Durrell da existência de *KING ALFRED*.

Embora remetidos a um estatuto nítido de personagens secundárias, Q e Durrell são distintos: «... everyone called him Minister Q of the Black Muslims»; «Minister Q was an untainted, a pure African Negro such as is seldom seen in the United States today. Nothing Indian or white seemed ever to have touched his genes»; «Where Durrell employed fanciful imagery and rhetoric, Minister Q preached the history, economics and religion of race relations; he preached a message so harsh that it hurt to listen to it»<sup>13</sup>. Dito de outro modo: para John A. Williams, em finais dos anos 60, a militância errática de Malcolm X e a não-violência da palavra de Martin Luther King são referências em princípio de ruptura com um tempo e um modo que vão reclamar novos tipos de acção e de discurso. De King, já secundarizado no romance em relação a Malcolm X através das personagens que os representam, fica o paradigma do herói negro com a coragem moral de morrer por uma causa justa e o contra-paradigma de uma «imagética» e de uma «retórica» desfasadas numa época de aceleração conspirativa da história, nomeadamente a da experiência negra nos Estados Unidos.

A estratégia de comunicação de Martin Luther King foi-se gastando em três planos – a composição, a transmissão e a «performance». De resto, os anos 70 vão abrir brechas na tradição retórica dos «leaders» do Sul, aquela que King, o *orador*, cultivava nas várias etapas de um trajecto iniciado em 1955 e marcado por sucessivos discursos. No panorama histórico-cultural do negro nos Estados Unidos, a sua busca da palavra, para a libertar da retórica oficial da democracia americana e para dar voz à sua comunidade, é um ataque à segregação e às dominações que a palavra ou a sua ausência sempre veicularam.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 308.

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 208, 209, 209-210.

Ao considerarmos as convenções e tradições de um texto oral ou escrito estamos a entrar na política da linguagem. E o poder de persuasão conseguido por Martin Luther King, se é certo que consolidou a «desobediência civil», resvalou para uma autoridade fátua nos politizados anos 70, ávidos de uma outra opção – a coerção física e o verbo radical – que estava precisamente no lado oposto dos axiomas mais complacentes do Movimento para os Direitos Cívicos. No plano literário *The Man Who Cried I Am* apresenta-nos perto do final o programa de todas as convulsões: «The one alternative left for Negroes would he not only to seek that democracy withheld from them as quickly and as violently as possible, but to fight for their very survival. King Alfred (...) leaves no choice»<sup>14</sup>. Algumas páginas mais adiante, podemos ler o que Max Reddick ouve: «'I call now for black manhood. Dignity. Pride. Don't turn the other cheek anymore. Defend yourselves, strike back, and when you do, strike to hurt, strike to maim, strike to – Kill, Max thought, wearily»<sup>15</sup>. Não convém esquecer que a caracterização da personagem na obra é a de um romancista negro com êxito, isto é, de alguém que logrou aliar o golpe da palavra ao imediatismo da acção como estratégia de sobrevivência e autonomização.

Alice Walker fala das suas estratégias e preocupações nos seguintes termos: «I have experienced a revolution, unfinished, without question, but one whose new order is everywhere on view in the South»; «I am preoccupied with the spiritual survival, the survival *whole* of my people.<sup>16</sup>». Situado nos anos cruciais do Movimento para os Direitos Cívicos e no período imediatamente anterior, *Meridian* é o romance de Walker que melhor casa identidade/diferença sexual e raça. Lemos aqui o sonho de uma mulher oprimida, Meridian Hill, que progressivamente vai despertando para o controlo do seu próprio destino no quadro global da eclosão de movimentações feministas nos Estados Unidos<sup>17</sup>, mas também em articulação com a centralidade da luta pelos direitos cívicos e pelo enraizamento de uma consciência racial. A luta de *Meridian* passa pela demanda de uma voz, porque só ela compreende que as palavras – pertença do mundo mas-

<sup>14</sup> *Idem*, p. 304.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 322.

<sup>16</sup> O'BRIEN, John – *Op. cit.*, pp. 194, 192.

<sup>17</sup> A visão de Alice Walker pode ser entendida mais como feminina do que feminista. Ao definir o seu trabalho, utiliza o adjectivo «womanist» que indicia uma preferência pela cultura feminina, pela sua flexibilidade emocional e força interior.

culino – estão em total desacordo com a sua experiência de mulher. Mas também compreende que a retórica revolucionária de finais de 60 é muitas vezes uma máscara que oculta ódios e sensações de vazio e que, paradoxalmente, ajuda a confirmar as injustiças e desigualdades que os próprios revolucionários pretendem eliminar. Meridian aprende a distinguir as vozes falsas das verdadeiras, sabe reconhecer os truques do discurso e anseia por uma voz própria e genuína ligada à autêntica voz política e pública da sua comunidade, esmagada pelo sofrimento e arredada de qualquer lenitivo que não fosse o som da música negra ou a espera de uma promessa adiada. Dentro e fora do Movimento para os Direitos Cívicos, Meridian vai-se deparar com sinais de esperança e dor, como é o caso da listagem parcial daqueles que foram assassinados nos anos 60, na qual estão incluídos representantes da esperança – como Martin Luther King – e da revolta – como Malcom X<sup>18</sup>.

Walker não deixa de registar, no mimetismo social do romance, que o mundo em que Meridian se move já não ouve as teorias de King, apostado como está em lutar contra o racismo com as suas próprias armas, segundo as doutrinas do *Black Power*, expressas pelos seus «leaders» religiosos e sociais. A ascensão do *Poder Negro* (nacionalismo) e o esbatimento do Movimento para os Direitos Cívicos (integração) sinaliza a prioridade de uma auto-determinação negra que, no caso de *Meridian*, impele Walker para o traço das diferenças entre territórios de sinal contrário que a protagonista percorre. A sua transição de um sentido para o outro esbarra numa pergunta crucial – «Will you kill for the Revolution?»<sup>19</sup> – em perfeita consonância com a questão básica que o romance equaciona na interrogação de Meridian: «Is there no place in a revolution for a person who cannot kill?»<sup>20</sup>. A resposta à primeira interpelação é sintomática:

Meridian alone was holding on to something the others had let go. If not completely, then partially – by their words today, their deeds tomorrow. But what none of them seemed to understand was that she felt herself to be, not holding on to something from the past, but *held* by something in the past: by the memory of old black men in the South who, caught by surprise in the eye of a camera, never shifted their position but looked directly back; by the sight of young girls singing in a country choir, their hair shining with brushings and grease, their voices the voices of angels. When she was transfor-

<sup>18</sup> Cf. WALKER, Alice – *Meridian*, London, The Women's Press, 1997 [1976], p. 21.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 14.

med in church, it was always by the purity of the singers' souls, which she could actually *hear*, the purity that lifted their songs like a flight of doves above her music-drunken head. If they committed murder – and to her even revolutionary murder was murder – *what would the music be like?*<sup>21</sup>

A revolução, ao negar a «música» negra da América, não se distinguiria do sistema opressor que procurava derrubar. Daí que a opção de Meridian, para espanto dos revolucionários, seja regressar ao seu povo e preservar a sua «música», como forma de renovar o seu próprio espírito e o da comunidade, manter os sons da sua gente e só a partir daí avançar para a revolução. O romance esboça a teoria de um padrão cíclico na História: a necessidade de um regresso às origens para legitimar a mudança que o próprio devir histórico anuncia. Pela comparência de tudo isto, Meridian assiste ao funeral de Martin Luther King: «The nearby families told their children stories about the old days before black people marched, before black people voted, before they could allow their anger or even their exhaustion to show»<sup>22</sup>. A cumplicidade da comunidade negra pobre em relação a King é espontaneamente manifestada: «the pitiable crowd of nobodies (...) following the casket on its mule-drawn cart, (...) began to sing a song the dead man had loved»<sup>23</sup>. As tensões deste ímpeto laudatório são rapidamente travadas pela desassociação de um tempo alterado: «Ahead of Meridian a man paraded a small white poodle on a leash. (...) On the dog's back a purple placard with white lettering proclaimed 'I have a dream'»; «... And everywhere the call for Coca-Colas...»<sup>24</sup>. Esta carnavalização do sonho não esgota a fé emocionalmente conduzida de Meridian, nem mesmo aquando da negação liminar verbalizada pelo seu parceiro acidental – Truman – perante uma dúvida auto-declarativa:

'But don't you think the basic questions raised by King and Malcolm and the rest still exist? Don't you think people, somewhere deep inside, are still attempting to deal with them?'

'No', said Truman.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 14-15.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 193.

Se a réplica mais imediata da protagonista é o silêncio, tal facto não estorva a sua ida a igrejas negras, dois meses passados sobre o assassínio de King, onde acede à novidade da palavra – «... it was the melody of the song she remembered, not the words, because these words sounded quite new to her»<sup>26</sup> – e ao eco familiar de uma voz: «The minister (...) spoke in a voice so dramatically like that of Martin Luther King's that at first Meridian thought his intention was to dupe or to mock»; «It struck Meridian that he was deliberately imitating King, that he and all his congregation *knew* he was consciously keeping that voice alive. It was like a *play*»<sup>27</sup>. Dentre os aspectos mais relevantes apreendidos por Meridian está a consciencialização da mudança: ritmos mais militantes, um ministro evocador de King que fala de mudança política e não do céu ou da esperança, vitrais que não retratam Jesus Cristo mas sim B.B. King, numa mão a guitarra noutra a espada. A fusão do sagrado com o secular tem como elo aglutinador o motivo da música, ao mesmo tempo que aqueles rituais ensinam a descoberta da mudança dentro da tradição. Nos vários efeitos que atravessam o serviço religioso, Meridian inicia a recuperação da sua voz autónoma como mulher e negra, liberta da tutela sexista e violenta de Truman e de homens brancos ou negros, expectante quanto à largueza da revolução-a-haver na própria mentalidade negra. *Meridian* focaliza a educação de um ser revolucionário à medida das exigências da História, sem lhe retirar uma parcela ingénua, visionária e esperançosa. A inclusão de Martin Luther King no romance, mais do que amostragem de um paradigma ou contra-paradigma, aponta para a sobrevivência dessa personagem da História como rito de passagem, uma etapa espelhante mas necessariamente ultrapassável no empenho mobilizador da luta racial e política.

Desse empenho e dessa luta se afasta a escrita de Clarence Major, para se fixar numa processualidade que não comporta as irradiações realistas ou o experimentalismo sócio-literário de John A Williams e Alice Walker e se transfigura num jogo com os limites de linguagem, das formas literárias e da imaginação, sem qualquer vestígio de militância. Poeta, editor de antologias e do *Journal of Black Poetry*, Major sempre recusou a sua categorização como nacionalista cultural negro, apesar de num dos seus mais conhecidos textos – «A Black Criterion» – apelar aos poetas negros para que combatam o domínio tentado dos padrões brancos. Nos

<sup>26</sup> *Idem*, p. 198.

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 199, 200.

inícios dos anos 70, Major contribuía com as suas palavras para o entendimento da criatividade artística: «We have to get away from this rigid notion that there are certain topics and methods reserved for black writers. I'm against all that. I'm against coercion from blacks and from whites»<sup>28</sup>. Contudo, de um modo dominante, o que mais se evidencia como prática é a escrita, «one that takes on its own reality and is really independent of anything outside itself. (...) You begin with words and you end with words. The content exists in our minds. I don't think that it has to be a reflection of anything. It is a reality that has been created inside of a book. It's put together and exists finally in your mind».<sup>29</sup>

*Emergency Exit* alarga a tradição experimental do romance afro-americano através da subordinação da questão da raça a uma exploração de linguagem e do sexo entendida como meio de afirmação e re-adequação do eu. O jogo linguístico que dilui as fronteiras entre o real e o sonho, entre o social e o fantástico, anda ligado ao jogo narrativo que torna fluidos os conceitos de narrador e autor, para além de permitir comentários das personagens acerca das suas limitações enquanto personagens. Possibilita-se a cedência da voz do narrador à voz da personagem, vozes que, por seu lado, estabelecem diálogo com o leitor e discutem o recurso a pormenores mais ou menos realistas, para além de se debruçarem sobre o relevo dos «flashbacks»: «We haven't had any flashbacks have we how can we have a decent American novel without at least one good flashback?»<sup>30</sup> Não se estranhará que a esta teia se venha associar a paródia, o impulso metaficcional e outros traços da cultura literária pós-moderna em momento de diálogo com a literatura afro-americana. Mas poderá momentaneamente parecer legítima a pergunta que queira saber, no seguimento do que já ficou dito sobre outras obras, a representatividade atribuível a Martin Luther King num romance cujo mundo é essencialmente verbal, onde as personagens derivam sem consistência e as expectativas de um desfecho são frustradas, onde o problema do negro parece condenado às franjas da narrativa.

É altura de se reparar numa metáfora nuclear – a do limiar («threshold») – e nas suas consequências dialécticas: «Hence the function of the threshold is clearly to symbolize both the reconciliation and separation of

<sup>28</sup> O'BRIEN, John – *Op. cit.*, p. 127.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>30</sup> MAJOR, Clarence – *Emergency Exit*, New York, Fiction Collective, 1979, p. 184.

the two worlds of the profane and the sacred»<sup>31</sup>. Este motivo condutor de aproximações e afastamentos, entradas e saídas, aplica-se ao mundo ficcional e ao autor implícito, mas também ao mundo negro separado do (ligado ao) mundo branco. É nesta camada significativa, marginalizada pela obsessão do jogo puramente literário inscrito no cenário do romance – Inlet, Connecticut –, que se insinua o tema da dupla consciência, da dupla condição de negro e americano.

Ser apenas negro é redutor, como no caso do Black Professor:

He was consumed by his racial identity. The Black Professor. He was Black. The only aspect of Inlet's history he cared about was that of its Black people. (...) His courses were, Introduction to The Black Experience(...) and a five-hundred level course called. The Sense of the Black Experience. He had a secret ambition. One day he would go beyond these works in the field of the Black Experience. He would write and publish the definitive work on the Black Experience, especially in Inlet, Connecticut (...). Meanwhile, he spoke only to Black people and for sure did not hang out with white faculty».<sup>32</sup>

Ser apenas americano implica uma qualquer forma de traição à comunidade. É este dilema de duplicidades que perturba o negro Jim, bem mais do que a sua convencional mulher, Deborah, como se percebe no seu sonho recorrente:

«He was back in Africa in his office there (...) He was busy designing the Black American Dream. Three hundred and twenty-seven versions of it lined up in his sleep every night. The shadow of Martin Luther King loomed over them and over Jim. In the back seat of each dream Deborah was always making love to a snapshot of Booker T. Washington. Even in his dream Jim was an expert at collecting information for the United States.»<sup>33</sup>

O sonho sobre sonhos manifesta nas duas figuras históricas evocadas duas versões do *Black American Dream*. A prática de Jim segue o modelo de Booker T. Washington, acomodaticio, subserviente e desejoso de agradar à América Branca, à qual o protagonista passa notícias do negro. No

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 198.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 92.

plano dos ideais, Jim louva-se em Martin Luther King mas retrai-se na incompatibilidade desse projecto com o limiar que escolheu. *Emergency Exit*, romance de finais dos anos 70, é assim portador de um dilema que King representa e lega à contemporaneidade americana: uma herança rica mas dividida – que é a do negro mas também da própria América – à espera de ser partilhada numa adaptação dos «sonhos» ao curso irreversível da História.

O Movimento para os Direitos Cívicos, ao contrário de anteriores medidas tomadas *para* o negro, foi construído *pelo* negro como desafio maior à nação americana, e ingresso mais visível no seu processo histórico, após graduais descontentamentos de grupos menores moralmente comprometidos. A cisão executada pela ascensão do *Black Power* – e pela herança anti-branco que deixou – foi contributo importante para o declínio de um movimento que, a par dos que o antecederam, tem sido reinterpretado como um «falhanço trágico»: leia-se *Tragic Failure: Racial Integration in America*.<sup>34</sup> Foi tão-só um processo incompleto, cujos avanços e objectivos privilegiaram a classe média negra, compreensivelmente a menos crítica das cicatrizes do passado. Mas será que, como alguns pretendem<sup>35</sup>, as diferenças raciais estão gradualmente a ficar privadas de sentido e premência, superadas pela heterogeneidade miscegenada, de estilo e aparência, que invade os padrões de vida americanos? O que esta dúvida põe em equação é não só a política da *raça* mas também a política da *diferença*, pelo que vêm a propósito as palavras de Isabel Caldeira: «... a sociedade continua na sua prática a demonstrar que está estruturada com base na *raça* (como o prova o *apartheid* nas zonas residenciais e nas escolas), o que leva a crer que a política da *diferença* ou da diversidade acaba por contribuir para a circunscrição ao *ghetto* da realidade cultural e política do afro-americano, mantendo-se o *status quo*»<sup>36</sup>.

Os diluidores da *raça* estão impressionados pela globalização das comunicações, pelas constantes migrações do pós-2ª Guerra Mundial e pela

---

<sup>34</sup> WICKER, Tom – *Tragic Failure: Racial Integration in American*, New York, William Morrow, 1996.

<sup>35</sup> Cf. CROUCH, Stanley – *Race Is Over*, in «The New York Times Magazine», September 29, 1996, pp. 170-171; NASH, Gary B. – *The Hidden History of Mestizo America*, in «Journal of American History», 82 (December 1995), pp. 941-962.

<sup>36</sup> CALDEIRA, Isabel – «A Cor do Cânone», in *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*, Coimbra, Minerva, 1994, p. 260.



permeabilidade de todos os limiares. Como nenhuma nação ou comunidade supera as suas chagas com abstrações globalizantes, a América do século XXI, em vez de estigmatizar as relações raciais ou de as tentar neutralizar, terá de consentir a adição da cor preta ao branco dominante. Sem compartimentos estanques ou bloqueios comunicacionais, disposta a incorporar aquela parte do *outro* que é diferente do *eu*. Martin Luther King poderá então ressurgir como um exemplo maior: o de quem soube afirmar-se *contra* o poder da sociedade branca sulista, sem demonizar os brancos ou perder de vista um futuro interracial. A América terá então a possibilidade de não alienar mais uma vez as suas promessas de redenção e poderá encontrar o momento para cumprir os sonhos da sua própria herança.

*Carlos Azevedo*

## SENTIDOS DO NÃO-SENTIDO: CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO SOBRE A ESCRITA NONSENSE.<sup>1</sup>

- What do they say?
- They talk about their lives.
- To have lived is not enough for them.
- They have to talk about it.
- To be dead is not enough for them.
- It is not sufficient.

*Silence*

SAMUEL BECKETT. *Waiting for Godot*

1. Num ensaio intitulado «Nonsense», Anthony Burgess define o carácter do discurso do «não-senso» como «um modo bizarro de fazer sentido», integrando-o numa tradição peculiarmente britânica, com raízes periodológico-literárias no século XIX vitoriano e reflexos de influência nas escritas surrealistas: «I conclude that there is as much sense in nonsense as there is nonsense in sense».<sup>2</sup> No entanto, a discussão dos problemas inerentes à natureza do discurso literário *nonsense* está longe de ser simples e sumária, pelo que, de modo geral, a crítica mais especializada tem adoptado consensualmente um ponto de vista eminentemente prático quanto à determinação de um *corpus* de textos *nonsense*, estabelecendo como eixos paradigmáticos as obras de Carroll e Lear. Nesta pers-

---

<sup>1</sup> Ensaio desenvolvido a partir de alguns aspectos relacionados com o problema do *nonsense* literário, tratados no cap. II. 2. da dissertação de doutoramento da autora sob o título: «*That's What I Said*»: *Dimensões do Sujeito na Poesia de Walter de la Mare*, Porto, 1995, p. 332-447.

pectiva, a importância da referência autoral na definição da tipologia discursiva *nonsense* não é unicamente de ordem estrutural, ou seja, enquanto determinante da organização de escritas similares de autorias diversas, mas fundamentalmente de ordem periodológica, relevando o problema histórico-cultural do relacionamento do autor com a sua contemporaneidade. Com efeito, nesta visão histórico-literária da gênese da obra *nonsense*, afigura-se como essencial o modo como o escritor perspectiva a sociedade em que vive e nela se integra, pois em regra, trata-se de um tipo de escrita que surge como via de protesto subjectivo relativamente a um mundo, face ao qual já se tornou céptico. Em todo o caso, o processo de enunciação *nonsense* não surge como reacção psicológica primária, mas corresponde, pelo contrário, a uma evidente distanciação crítica nos juízos de valor subjectivos, marcada, não raro, pelo tom humorístico dos discursos. Assim, é precisamente na equação do fenómeno literário *nonsense* com a tradição oitocentista, pós-romântica, de onde parece ter sido originário, que pode colocar-se a questão da presença do *nonsense* nos parâmetros de uma poética surrealista, segundo a posição de Burgess.

2. Todavia, muito embora esta esteira crítica tenha produzido trabalhos importantes no estudo do *nonsense* literário, julgo conveniente fazer uma rotação no ângulo de focagem do problema: do historicismo literário para os domínios da poética e teorização literárias. Assim, parece-me pertinente equacionar traçados de escrita *nonsense*, tanto no século XIX (com Carroll, como exemplo paradigmático<sup>3</sup>) como no século XX, (tomando Beckett, na correlação das poéticas surrealistas com a problemática do absurdo) com uma evolução da linguagem poética e do conceito de género no largo período pós-romântico. Consciente da amplitude da reflexão proposta para o espaço exíguo de um ensaio, limitar-me-ei a um exposição mais ou menos esquemática dos seus aspectos mais relevantes, tendo em vista uma fundamentação poético-retórica, tanto quanto possível sistemá-

---

<sup>2</sup> TIGGES, Wim (ed.) – *Explorations in The Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 21.

<sup>3</sup> A abordagem da escrita profundamente lírica dos limericks de Lear seria outra hipótese a considerar, mas foi preterida em favor da de Carroll, não só pelo facto dos textos de *Alice* serem mais amplamente conhecidos, mas também em virtude da componente pictórica complementar que caracteriza a produção do autor, dificultando tecnicamente a sua reprodução neste espaço.

tica, da articulação do texto *nonsense* com várias fronteiras-limite do fenómeno literário: enquanto problema de linguagem e de representação, enquanto problema de conhecimento. Se referência a Carroll irá centrar-se na problemática narrativa em *Alice's Adventures in Wonderland*, em Beckett fará sentido atentar na dramaticidade profundamente lírica de peças como *Waiting for Godot* e *Happy Days*.<sup>4</sup>

Partir do enunciado lírico-dramático de Beckett para chegar a um entendimento do conceito de *nonsense* em literatura facilita o desdobramento da questão em três aspectos fundamentais. O primeiro a considerar é de natureza poético-retórica, o segundo, epistemológica, e o terceiro, de natureza histórico-literária. A reflexão sobre o problema na sua complexidade entende-se unicamente no confronto dos dados obtidos na análise dos três aspectos acima referidos, pelo que só num primeiro momento poderá justificar-se o seu tratamento isolado, num intuito metodológico quanto à sua possível definição ou delimitação de sentido.

2.1. De uma perspectiva poético-retórica, o enunciado lírico-dramático pressupõe uma anterior ruptura na consciência subjectiva, de forma a permitir uma subsequente autonomia crítica das partes desintegradas, tal como a instauração do diálogo o evidencia. Em si, o diálogo estabeleceu-se esquematicamente como uma sequência de enunciados alternados de pergunta e resposta, resultante de uma espécie de necessidade intrínseca da consciência subjectiva, solitária, se abstrair da finitude dos seus limites, dispersando-se na criação de outras personagens, e produzindo, assim, espaços subjectivos vários, «exotópicos»: «*Questions et réponses* ne ressortissent pas à un même rapport (catégorie) logique: on ne saurait les loger en une seule et même conscience (unique et refermée sur elle); toute réponse génère une nouvelle question. Questions et réponses supposent une exotopie respective».<sup>5</sup> A estrutura narrativa de *Alice*, é um exemplo paradigmático deste tipo de clivagens na unidade do género: a narrativa constrói-se em desdobramentos de sequências dramáticas que não são mais do que monólogos a várias vozes de uma mesma consciência infantil, quando

<sup>4</sup> CARROLL, Lewis – *Alice's Adventures in Wonderland*, Harmondsworth, Penguin, 1984. BECKETT, Samuel – *Waiting for Godot*. London: Faber, 1956; *Happy Days*. London, Faber, 1966.

<sup>5</sup> BAKHTINE, M. – *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 391.

submetida aos critérios de reordenamento, subversão ou mesmo metamorfose do real característicos do sonho. Por seu turno, a estrutura dramática das peças de Beckett obedece a ritmos repetitivos de enunciação claramente líricos, com o recurso a técnicas essencialmente prosódicas na selecção e arranjo das sequências faladas, não descurando o seu encaixe – dir-se-ia, «coreográfico» – com as «pausas», os «silêncios», os movimentos e os gestos em cena. Em *Waiting for Godot*, é significativa, a este respeito, a referência à dissolução da multiplicidade das vozes dos mortos no murmúrio indistinto de sons na natureza: o das asas, das folhas, da areia, das cinzas: «– All the dead voices. / – They make a noise loke wings. / – Like leaves. / – Like sand. / – Like leaves. / (*Silence*) / – They all speak together. / -Each one to itself. / (*Silence*).» (II). Em *Happy Days*, o diálogo é praticamente fictício entre as personagens de Winnie e Willie, uma vez que cabe à figura feminina de Winnie desdobrar dramaticamente o seu longo monólogo, – *I say I used to think that I would learn to talk alone* (II)– dirigindo-se frequentemente a si própria – *I say I used to say, Winnie, you are changeless* (II) – e requerendo apenas do companheiro um hipotético ouvido: «Well I don't blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak. [Pause] Fortunately I am in tongue again. (...) Have you gone off on me again? [Pause.] I do not ask if you are alive to all that is going on, I merely ask if you have not gone off on me again.» (I). Curiosamente, tal como em *Waiting for Godot* se mencionam as vozes indistintas dos mortos, também em *Happy Days* fazem-se ouvir gritos confusos e indeterminados dentro da cabeça de Winnie, como a passagem do vento: «No no, my head was always full of cries. [Pause.] Faint confused cries. [Pause.] They come. [Pause.] Then go. [Pause.] As on a wind. [Pause.] That is what I find so wonderful. [Pause.] They cease. [Pause.].» (II).

2.2. Em segundo lugar, em termos epistemológicos, a questão da ruptura (no sentido latino de *crisis*) – evidenciada no parágrafo anterior como constituinte do diálogo – estabelece-se no seio da própria relação sujeito/objecto e demarca pontos de viragem fundamentais nos modos de pensar, conhecer e representar de uma comunidade cultural. Equacionado com a natureza da representação do absurdo, o enunciado lírico-dramático do teatro beckettiano apresenta alguns modelos linguísticos de desconstrução das referências objectivas semelhantes aos dos enunciados *nonsense*, sobretudo, se se atender à usual desarticulação das relações lógico-linguísticas que

determinam os sentidos estabelecidos entre as coisas e os signos. No entanto, ao longo desta exposição serão apontados limites importantes desta aproximação que, em nada, pode ser encarada com ligeireza.

Na sua definição mais consensual, porque essencialmente abrangente e vaga, o discurso *nonsense*, traduzido à letra por «não-sentido», é aquele que se opõe ao sentido estabelecido e aceite normalmente como a «verdade» institucional de um determinado código político e moral de valores, dentro uma dada cultura. É nestes parâmetros que, em regra, as sociedades estabelecem as fronteiras entre o juízo e a demência, o discurso da razão e o da desrazão, do verdadeiro e do falso. A este respeito, o pensamento de Foucault, em obras paradigmáticas como *L'Archéologie du Savoir*, *Les Mots et Les Choses* e *L'Ordre du Discours*, apresenta-se como um estudo sistemático das estruturas de clivagem que determinam o sentido da história da cultura ocidental, sobretudo pós-Renascimento, em áreas como as do pensamento, do saber, das mentalidades, da representação (na importância linguística e semiológica dos códigos respectivos). Do mesmo modo, no tratamento de dimensões da existência, configuradas em relações humanas como a sexualidade e a loucura, são conhecidas as posições de Foucault em obras já clássicas como *Histoire de la Sexualité (I, II, III)* e *Histoire de la Folie à l'Age Classique*. Cito apenas um excerto desta última obra, por me parecer de extrema lucidez para o desenvolvimento posterior desta reflexão sobre a natureza confluyente, embora distinta, dos enunciados «absurdos» do texto lírico-dramático de Beckett, em *Waiting for Godot* e *Happy Days* e dos enunciados *nonsense* de Carroll:

(...) la folie est absolue rupture de l'oeuvre. (...) par la folie, une oeuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler sons non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit; par la folie qui l'interrompt, une oeuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est contraint de s'interroger. (...) dans le temps de cet oeuvre éffondré dans la démence, le monde éprouve sa culpabilité. (...) le voilà requis par elle, contraint de s'ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de (...) rendre raison de cette déraison et à cette déraison.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> FOUCAULT, M. – *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Paris, Plon, 1961, p. 303.

Repare-se que a cisão de «demência» provocada no seio das relações do homem com o mundo pela obra do não-sentido é aquela que se inscreve na dramaticidade dos seus enunciados e se propõe como uma espécie de abertura de inquérito sobre a culpabilidade, muitas vezes ignorada ou oculta, dos sentidos aceites. Reporto-me à leitura do passo de *Happy Days* acima transcrito, no qual Winnie, que não pode mexer-se, não culpabiliza Willie por este não falar. Recordo igualmente a existência de gritos ecoando na cabeça de Winnie, normalmente um traço psicopatológico, sintomáticos, porém, da força imperativa dos não-sensos no reacordar de novos sentidos na razão do destino humano.

A questão da ruptura dramática alcança uma definição mais específica, em termos teórico-literários, na obra de Bakhtine sobre Rabelais, na qual, partindo do princípio dialógico que organiza as estruturas de representação narrativa, se estabelecem as linhas divisórias entre experiências profundamente «reais» como a vida quotidiana e o carnaval, e essencialmente ficcionais como o teatro e a literatura. A parodização da vida, subjacente ao carnaval, não é uma representação ficcional como a cena do teatro ou os quadros, imagens e personagens, evocados pela literatura, mas antes uma vivência peculiar – lúdica – da vida: *Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous (...) c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même.*<sup>7</sup> Assim, o sentido de paródia carnavalesca não poderia ser o de imitação – *mimesis* – da vida quotidiana, porque se produz, não como uma ficção – no jogo condicionado de signos e códigos dentro do sistema de cada obra – mas como a transformação do jogo na própria vida.<sup>8</sup> A diferença é que, na paródia carnavalesca se acentuam os mecanismos, os artifícios do jogo, subjacentes à discreção aparentemente plácida e sem ocorrências da vida comum. Não se alteram tempos nem espaços, as figuras, as peças, permanecem as mesmas – «em jogo» transformados, mascarados, fantasiados, percorrem as mesmas ruas, frequentam os mesmos locais, conhecem as mesmas pessoas, as histórias de cada qual são continuidades que a festa apenas iludiu, por momentos, escassos dias. Por seu turno, a ficção pro-

<sup>7</sup> BAKHTINE, M. – *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>8</sup> Entenda-se *mimesis* na acepção da poética tradicional, como termo essencial de *poesis*. Cf. GENETTE quanto ao conceito de poéticas essencialistas – *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

duz um mundo à parte, no qual a contraparte do jogo é a sua única condição de existência e sobrevivência. Assim, a ficção traça a sua própria cosmogonia; constrói palcos e, entre cenários, bastidores e plateias faz nascer figuras, porque não se contenta com as já existentes: é preciso dizê-las, fingi-las, torná-las mais reais e mais completamente vivas do que aquelas que realmente vivem: *To have lived is not enough for them. / They have to talk about it.*

É no espaço ínfimo desta diferença entre o carnaval e a ficção que se instaura o pensamento e o dizer *nonsense*, o qual, levado até ao limite, enuncia não só o absurdo, mas também o niilismo de todas as fronteiras entre o mundo e a representação, as coisas e nós próprios, o natural e o fantástico, o terror e o riso. Em *Waiting for Godot*, Vladimir, sem contudo se aperceber da ironia em causa, estabelece este balanço na metáfora do tigre que espera instintiva e irracionalmente a ajuda dos seus congéneres, tal como o homem tão irracionalmente espera por Godot:

(...) The tiger bounds to the help of his congeners without the least reflection, or else he slinks away into the depths of the thickets. But that is not the question. What are we doing here, *that* is the question. And we are blessed in this, that we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come – (II).

O jogo do não-sentido sobrepõe-se e perverte o jogo estabelecido da ordem moral e simbólica das coisas, ou seja, do nosso modo de as entender e representar, dentro de um princípio regulador de verdade transcendente. No fundo, o jogo *nonsense* revela a inoperância e inconsistência de todos os jogos, tanto da vida como da ficção, dado à inexorabilidade de uma estratégia desconhecida, para além da verdade e da metafísica, que delinea todos os sentidos da existência e marca os destinos da história e dos seres. Em *Happy Days* os sentidos de perda, inutilidade, esquecimento, rotina, carência de afecto (traduzido na quase ausência de diálogo) encontram um contraponto de estabilidade positiva na energia persistente do monólogo de Winnie, na existência concreta e segura da mala de mão e de todos os objectos que a preenchem, banais e fúteis, e na certeza da imutabilidade do destino do tempo em todas as sequências e continuidades dos nossos actos. Winnie fala de um *timing* para cantar e da tristeza invariável que se lhe segue, a mesma que sucede ao acto sexual:



«And yet it is perhaps a little soon for my song. [Pause.] To sing too soon is fatal, I always find. [Pause.] On the other hand it is possible to leave it too late. [Pause.] The bell goes for sleep and one has not sung. (...) One says, Now is the time, it is now or never, and one cannot. [Pause] Simply cannot sing. [Pause.] Not a note. [Pause.] Another thing, Willie, while we are on this subject. [Pause.] The sadness after song. (...) Sadness after intimate sexual intercourse one is familiar with of course.» (II).

O pensamento grego antigo fez nascer o mito e a tragédia desta estratégia «fatal», designando-a de. Nietzsche, na sequência de Schopenhauer, elabora o conceito de «Vontade de Poder» (*der Wille zur Macht*) e rompe definitivamente com o sentido de verdade metafísica, patente no ocidente desde o idealismo platónico: «wie is also Erkenntnis möglich? Als Irrtum über sich selbst, als Wille zur Macht, als Wille zur Täuschung. (...) Der ganze Idealismus der bisherigen Menschheit ist im Begriff, in *Nihilismus* umzuschlagen – in den Glauben an die absolute *Wertlosigkeit*, d.h., *Sinnlosigkeit*. (...) denn das Leben ist bloss ein *Einzelfall* des Willen zur Macht».<sup>9</sup>

O século XX tem assumido a ruptura metafísica, na morte anunciada de Deus em Nietzsche, com o relativismo atomista que envolve os sentidos de *Wertlosigkeit*, *Sinnlosigkeit* e *Einzelfall*, e determina a posição do sujeito face a face com a sua identidade falaciosa, sem o controlo absoluto dos objectos, outrora à sua disposição.<sup>10</sup> O real objectivo passa a ser «hiper-real», pelo que a sensibilidade subjectiva do século XX ocidental se tem debatido para tentar reencontrar, de novo, a estratégia do jogo que preside e sobrevive às alterações no tempo dos códigos de usos e valores nas sociedades humanas.<sup>11</sup> Esta hiper-realidade do objecto, (na variante da

---

<sup>9</sup> NIETZSCHE, F. – *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, «Werke in Drei Bänden», München, Carl Hanser, 1973, 895-896, p. 751.

<sup>10</sup> Ao falar em relativismo atomista refiro-me naturalmente à influência do pensamento de Bertrand Russell, bem como à evolução da física quântica, na determinação de linhas de força inegáveis no perspectivismo da arte modernista, não só no domínio literário, mas plástico, na demarcação dos pressupostos cubistas.

<sup>11</sup> O termo «hiper-real» é utilizado por Jean Baudrillard como correlativo das significações de «hipotipose» e «espectacularidade», no contexto de um estudo sobre o estatuto da imagem no cinema: «Cinema plagiarises and copies itself, remakes its classics, retroactivates its original myths, remakes silent films more perfect than the originals, etc. All this is logical.» *The Evil Demon of Images*. Sydney, Power Inst. of Fine Arts Pub., 1987, p. 33.

«sobre-realidade» surrealista) como acima se revelou paradigmaticamente na realidade impositiva da mala de mão de Winnie no cenário de *Happy Days*, manifesta-se, muitas vezes, na brutalidade do fascínio pelas imagens, pelo que pode reconhecer-se claramente no cinema e no experimentalismo do teatro, bem como no discurso *nonsense*: *Cinema is fascinated by itself as a lost object just as it (and we) are fascinated by the real as a referential in perdition* (Baudrillard, 1987: 33). Por sua vez, em *Alice in Wonderland*, a hiper-realidade do objecto, a fatalidade da sua existência nos domínios do fantástico onírico, é um dado dos mecanismos auto-referenciais da linguagem, como mais adiante o excerto escolhido para análise o poderá evidenciar.

A questão pode igualmente ser desenvolvida, como o faz Baudrillard, a partir dos conteúdos políticos e morais que definem numa sociedade os sentidos de bem e de mal. Muito curiosamente, as fronteiras estabelecem-se entre os polos de conformidade, representado pelo tradicional instinto de auto-conservação, e de inconformidade, representado por um absurdo instinto de espectáculo, o instinto «imoral», «cínico», o «princípio irónico do Mal». Evita-se a catástrofe nuclear pelo terror da aniquilação do espectáculo e não pelo instinto natural de auto-preservação:

Even revolution can take place only if there is the possibility of spectacle, what people of goodwill deplore is that the media have put an end to the real event. But if we take the example of the nuclear threat, it may be that its destillation in the simulated panic of our daily life, in the spectacular obsessions and thrills that feed our fear, and not the balance of terror (there is no strategic guarantee in deterrence, nor is there, in fact, any instinct of self-preservation), is that in nuclear war the event is likely to eliminate the possibility of the spectacle. *This is why it will not take place.* (...) The drive to spectacle is more powerful than the instinct of preservation, and it is on the former that we must rely. (...) Hail the secret rule of the game whereby all things disobey the symbolic law! (Baudrillard: 1987).

Repare-se que, no fundo, a dramaticidade autotélica de uma linguagem nonsense e absurda assume-se na descoberta da estratégia de jogo que sustenta o espectáculo de todas as ocorrências da vida, indispensável à sobrevivência do homem. Alice precisa de se rever no sonho, no interior da sua consciência, que é o espaço interior da terra, e confrontar-se num pseudo-diálogo com figuras do seu imaginário, no desdobramento dos seus próprios enunciados em silogismos de uma lógica autónoma e heterodoxa.

Estragon e Vladimir, as personagens principais de *Waiting for Godot*, precisam de esperar e sentir a ilusão de serem esperados por Godot, a verdadeira razão – absurda – do jogo dramático da peça. Em *Happy Days*, Winnie fala, unicamente, porque se convence da presença de Willie, como espectador e ouvinte, por mais precário que este se apresente. Muito particularmente no teatro do absurdo, embora já patente no *nonsense* carrolliano, mais importante do que a «lei simbólica» de Baudrillard – explícita na ironia metafísica de Godot e dos «dias felizes» – é a descoberta do questionamento demente que releva a estratégia oculta do destino do homem e das coisas no mundo, como o espectáculo trágico-cómico que normalmente se entretence nas múltiplas formas de designar o amor. Baudrillard prefere falar da corrupção da lei simbólica pelo princípio irónico do mal. Leia-se Beckett, em *Happy Days*: «Is it me you're after, Willie... or is it something else? [Pause.] Do you want to touch my face... again? [Pause.] Is it a kiss you're after, Willie... or is it something else? [Pause] There was a time when I could have given you a hand. [Pause.] And then a time before that again when I did give you a hand. [Pause.] You were always in dire need of a hand, Willie.» (II).

2.3. Do ponto de vista histórico-literário, a questão poético-retórica e a epistemológica, ligadas à problemática do *nonsense* literário, como que encontram uma espécie de síntese hegeliana no traçado das poéticas ocidentais pós-românticas, num período que se estende por toda a segunda metade oitocentista e se prolonga pelo século XX modernista, até se pulverizar nas vanguardas surrealistas dos anos 40 e na literatura do absurdo do pós II Grande Guerra. Nesta perspectiva, justifica-se uma sucinta reflexão sobre estes planos de evolução diacrónica do *nonsense* no âmbito da tradição literária britânica.

Em termos ideológicos generalizantes, o *nonsense* literário inscreve-se na esteira da poética romântica ocidental, no momento de desencanto idealista que subverte as relações epistemológicas entre sujeitos e objectos, como anteriormente referido. É neste enquadramento que, no âmbito da linguística histórica, ao idealismo romântico, que observa a língua na genuinidade das suas raízes filológicas, como a expressão mais fiel da subjectividade idiossincrática de um povo e, por inerência relativa, de um indivíduo, se substitui um positivismo historicista para o qual a linguagem é um potencial de recursos a explorar. A crise epistemológica sofrida pelo sujeito, no momento em que se processa a autonomização dos objectos,

marca analogamente o seu modo de conceber e usar a linguagem, sobretudo nos domínios da expressão poética, numa profunda alteração dos padrões de representação e do sistema dos géneros. A referência do mundo empírico, tal como outrora era percebida pelo sujeito (por isso, uma referência subjectiva) e transmitida como conteúdo ideológico através da forma linguística, vai sendo substituída pela referência linguística, acentuando-se o carácter significante da linguagem e enunciando-se uma tendência para a transformação dos discursos em metadiscursos, como o exemplo citado do cinema e do teatro o explicita com clareza. Algo de semelhante se passa com o carácter repetitivo, dobrado, de estruturas da composição dramática das peças «absurdas» de Beckett, no intuito de se explicarem reciprocamente. Por exemplo, em *Waiting for Godot* e *Happy Days*, a existência de dois actos, mostrando o mesmo cenário (com ligeiras alterações, todavia significativas), é determinante da *quase* inexistente progressão da situação inicial: a confirmar este processo saliente-se a natureza «pendular» das sequências dialogadas, remetendo cada fala invariavelmente para a estrutura frásica, para as palavras e os ritmos de enunciação, da anterior, lembrando afinidades com a composição da lírica e da música: «– What am I to say? / – Say, I am happy. / – I am happy. / – So am I / – So am I. / – We are happy. / – We are happy. (*Silence.*) What do we do now, now that we are happy? / – Wait for Godot. (*Estragon groans. Silence.*) (...)» (*Waiting for Godot*, II).

Por seu turno, no âmbito dos estudos literários, a sequência histórica destes condicionalismos ideológicos revela a preocupação crescente com a perspectiva teórico-crítica, dando origem, já no século XIX decadentista e simbolista ao interesse de poetas como Poe, Baudelaire e Mallarmé na reflexão sobre problemas específicos da linguagem poética, como objecto autónomo; de igual modo, nas primeiras décadas novecentistas, não é fortuito nem ocasional o surto cientificizante das poéticas formalistas e estruturalistas, assentes nos pressupostos de «literariedade» como a *differentia specifica* da linguagem poética relativamente à linguagem da comunicação comum.<sup>12</sup>

Assim, o discurso *nonsense* emerge deste complexo contextual que, sumariamente, indicia a perda de controle do sujeito dos objectos da sua

---

<sup>12</sup> Esta questão é complexa e de extrema amplitude, pelo que só é aqui abordada em contornos muito esquemáticos, como um dado meramente operacional, na sequência do desenvolvimento geral do ensaio.

referência, a perda dos usuais padrões e suportes do conhecimento e da representação subjectivos, a assunção do papel determinante da linguagem, na tentativa de reorganização de um mundo de imagens fragmentadas. Tal como o princípio irónico do mal, na reflexão de Baudrillard, se o *nonsense* comunica sem utilizar os modelos convencionais de uma gramática de enunciação e comunicação dos referentes exteriores é porque, antecipadamente, como uma espécie de saber visionário, tomou consciência da inoperacionalidade dos processos de comunicação vigentes. O porquê de um discurso anti-norma neste espaço vitoriano tem a ver com os esquemas de estereotipização e consequente dissolução patentes nessa realidade social e cultural. A inversão do idealismo romântico, numa forma de racionalismo, através das correntes utilitaristas, bem como a noção de progresso industrial e capitalista, aniquilaram de vez a transcendência romântica, transformando-a nas formas domesticadas do sentimentalismo melodramático.

Mais acima aludi ao facto de o *nonsense* se situar na estreita faixa que delimita os domínios da paródia no carnaval e na ficção. No fundo, todo o sistema de inversões, perversões, radicalizações, levado a cabo pelo discurso *nonsense* não é senão o jogo altamente sofisticado de uma estratégia ainda mal vislumbrada que anseia tornar mais presentes, mais vivamente sentidos, mais verdadeiramente concretos e plásticos, todas as coisas, as palavras, os conceitos e as morais, as pessoas e os seus jeitos de ser. A este respeito, é curiosa a comparação de Tigges das fábricas e das grandes superfícies comerciais a dicionários: «Factories and department stores have become the concrete equivalents of dictionaries, with their infinite series of simultaneously presented goods of the utmost variety»<sup>13</sup>

Naturalmente, não é possível alhear a transformação económica registada no mundo oitocentista das alterações radicais sofridas pela sociedade de então. A industrialização e a consequente estrutura político-social capitalista constrói-se a partir de um esquema de oposições de elementos anti-téticos, fundamentalmente, aqueles que indiciam níveis de prosperidade económica e aqueles assentam em conflitos sociais latentes, activando uma desestabilização nos modelos do poder político e administrativo. Estes contextos de mudança identificam-se, nos planos da vida pública e da vida privada dos indivíduos, com a distribuição dos seus tempos de trabalho e de lazer. Repare-se que é nesta dimensão de mudança que se verificam alterações de estatutos e papéis sociais desempenhados por homens, mulheres

<sup>13</sup> TIGGES, Wim – *Anatomy of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 233.

e crianças, pelo que, no plano laboral, as tensões se articulam entre as funções sócio-estratégicas do patrão, do empregado e do desempregado. Acentua-se a ruptura entre modos de vida e códigos comportamentais do campo e da cidade, constatando-se, sobretudo, o facto de o meio urbano gerar mais oportunidades de lazer, com o apoio consumista de uma classe média laboriosa e de uma burguesia capitalista em ascensão.

Este contexto cultural massificado, comercializável, enraiza o declínio, no estereótipo, e preconiza a paródia dos seus próprios modelos, ou seja, de formas literárias de uma tradição institucionalizada e banalizada. O fenómeno é visível relativamente a autores românticos consagrados, como por exemplo, Wordsworth e Keats, sobretudo, ou a autores vitorianos, de reminiscência romântica, como Tennyson.<sup>14</sup> Deste modo, a literatura *nonsense* instaura-se como reacção contra a mentalidade que gera o tipo de moldura socio-cultural da Inglaterra vitoriana: contra o discurso estereotipado dos epígonos dos grandes nomes; contra a falta de sentido crítico de uma atitude massificada da literatura e das artes, em geral; contra o desajuste evidenciado por essa sub-arte, na sua consideração e representação de formas alteradas de um relacionamento humano e social.

Em síntese, a evolução da estética pós-romântica é elucidativa, em termos teóricos, do modo como uma consciência epocal marcada pelo ceticismo pode denunciar processos desconstrutivos em arte. No caso da literatura, o discurso *nonsense* é uma forma de desmontagem da lógica referencial, através do sistema linguístico, nas suas operações semântico-sintáticas de representação.<sup>15</sup>

3. É precisamente com base nestas premissas que deve compreender-se a ligação implícita de correntes e movimentos artísticos com relevância na arte novecentista, como por exemplo o Dadaísmo e o Surrealismo, com o conceito *nonsense* enquanto destituição de significados, desmontagem e deslocamento de campos referenciais. Nesta acepção pode, então,

---

<sup>14</sup> Pelo facto de estes autores serem alvo de imitações epigonais menores, tornando-se a sua escrita como que «parodizada» nos seus traços poético-estilísticas mais idiossincráticas, não lhes retira mérito artístico, no contexto geral da literatura romântica inglesa. Yeats designa a geração de poetas que incluem Tennyson, Browning, Swinburne e ele próprio de «os últimos românticos» e, com certeza, não num sentido pejorativo.

<sup>15</sup> Cf. BERRIO, García – *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 269 ss.

entender-se a conclusão enunciada por Breton, nos *Manifestos do Surrealismo*, acerca do poder germinador da linguagem poética: «(...) du fait que l'nonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu' «il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux». <sup>16</sup> É no âmago do procedimento originário da linguagem poética nos discursos do não-sentido e do absurdo que se entende a real a relação de espectacularidade necessária, e não de verdade, entre sujeitos e objectos. Daí, a dramaticidade dos enunciados e o sentido de paródia que lhes está implícito: simultaneamente trágica e humorística, por vezes, transgressivamente estúpida e violenta:

There is something stupid in the raw event, to which destiny, if it exists, cannot help but be sensitive. There is something stupid in the current forms of truth and objectivity, from which a superior irony must give us leave. Everything is expiated in one way or another. Everything proceeds in one way or another. Truth only complicates things.» (Baudrillard: 1987).

Esta alteração dos modelos de representação literária na viragem do século XIX para o século XX corresponde, na análise de Kristeva, ao fim da narrativa romanesca romântica, enquanto totalizante do processo significante da linguagem, através da utilização das personagens e das intrigas, cedendo o lugar à «era da linguagem poética» e à respectiva perda de domínio do sujeito da unidade do processo de enunciação:

(...) personne – aucun personnage, aucun unité linguistique, discursive ou rhétorique, ne peut embrasser l'unité du procès. Que toutes les unités s'épuisent en conséquence, et que du même coup s'épuise le langage, le genre, le sujet qui les supporte: voilà qui met fin au récit totalisant et qui ouvre, pour toute la première partie de notre siècle, l'ère du langage poétique.<sup>17</sup>

Assim, a linguagem poética que se estabelece na esteira da tradição teorizada por Mallarmé, praticada nas escritas de Lautréamont, Rimbaud, e distendida pelas vanguardas novecentistas do Dadaísmo e Surrealismo, afigura-se como um espaço quase laboratorial de experiências, no qual se joga com as possibilidades de transgressão das próprias estruturas regulamentares da língua, na deslocação dos enunciados para estratos sub ou

---

<sup>16</sup> *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 166.

<sup>17</sup> KRISTEVA, J.– *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 615.

inconscientes da percepção subjectiva. Acima de tudo, este processo de desmontagem das finitudes estruturais da cultura humanista visa atingir os respectivos planos de significação e, como tal, os mitos, as ideologias, as posições e estratégias socio-políticas, na medida em que, paradoxalmente, na pulverização e dissolução dos sentidos enunciados, na admissão do silêncio, a linguagem poética se apresenta *limitada* no tradicional papel de metalinguagem ou contemplação filosófica do mundo.

Fundamentalmente, a diferença que increve o discurso *nonsense* no interior dos limites da paródia carnavalesca e da ficcional é paradigmática da limitação da linguagem poética ao longo do século XX, na representação do sujeito e do mundo. Aos índices de dramaticidade que a enunciação poética se compraz em incrementar nas estruturas já fluidas da narrativa e da lírica, continuando a lenta corrupção romântica da clássica tríade de géneros, corresponde, quase paradoxalmente, uma crescente indiferença, um anonimato ou, noutros casos, um *heteronimato*, muitas vezes silêncios e vazios de identidade subjectiva.

É nesta linha de continuidades que se instaura o absurdo do teatro beckettiano, no qual, frequentemente, o jogo pantomímico dos actores em cena é dissonante com as falas proferidas; por seu turno, as personagens da peça são tão construídas absurdas que já não são mais elementos de uma ficção levada à cena, uma vez que, praticamente, não existem conteúdos diegéticos definidos. As personagens, sejam elas Vladimir, Estragon, Pozzo ou Lucky de *Waiting for Godot*, Winnie e Willie de *Happy days*, são os próprios actores durante o tempo da sua permanência em cena – não enquanto pessoas. Assim, tornam-se irrelevantes pormenorizadas descrições físicas e psicológicas das personagens a interpretar na peça: de Winnie, por exemplo, faz-se um esboço esquemático da sua aparência física – *plump* – da idade aproximada – 50 anos – e deixa-se ao critério do encenador escolher, de preferência, uma actriz loira. Mais importante é a indicação de cena quanto à situação da actriz no palco, tanto no I como no II acto: «*Embedded up to above her waist in exact centre of mound, Winnie.*»(I); «*Scene as before. Winnie embedded up to neck, hat on head, eyes closed. Her head, which she can no longer turn, nor bow, nor raise, faces front motionless throughout act. Movements of eyes as indicated.*»(II). A peça depende da representação em palco, da performance, mais do que dos próprios sujeitos, em si e por si. E neste aspecto, como a citação de *Happy Days* o evidencia claramente, Beckett é exímio e rigoroso nas indicações de cena que interpõe substancialmente aos textos das falas das personagens.



gens. Repare-se na sequência de uma das falas de Winnie no II acto – aliás, todo o texto é essencialmente um monólogo da figura feminina, em quase simulação de diálogo com a presença abstracta do marido, Willie:<sup>18</sup>

(...) [Pause] And now?[Long pause.] The face.[Pause.] The nose. [She squints down.] I can see it... [squinting down]... the tip... the nostrils... breath of life...that curve you so admired... [pouts]... a hint of lip... [pouts again]...if I pout them out...[sticks out tongue]... the tongue of course... you so admired... if I stick it out... [sticks it out again]... the tip... [eyes up]... suspicion of brow... eyebrow... imagination possibly... [eyes left]... cheek... no... [eyes right]... no... [distends cheeks]... even if I puff them out... [eyes left, distends cheeks again]... no... no damask. [Eyes front.] That is all. [Pause.] The bag of course... [eyes left]... a little blurred perhaps... but the bag. [ Eyes front. Offhand.] The earth of course and sky. [Eyes right.] The sunshade you gave me... that day... [pause.]... that day... the lake... the reeds. [Eyes front. Pause.] What day? [Pause.] What reeds ? [Long pause. Eyes close. Bell rings loudly. Eyes open. Pause. Eyes right.] (...)

A importância da performance do actor em cena sobre os conteúdos de sentido das falas é igualmente marcante ao longo do texto de *Waiting for Godot*, como se pode ler no exemplo a citar de seguida, a longa «tirada» de Lucky (cerca de página e meia de texto) que aparece como uma espécie de lengalenga de «cassete», sem pontuação, nexos difusos, mas com a força impositiva de algo que tem de ser dito, necessariamente:

*During Lucky's tirade the others react as follows: 1) Vladimir and Estragon all attention, Pozzo dejected and disgusted. 2) Vladimir and Estragon begin to protest, Pozzo's sufferings increase. 3) Vladimir and Estragon attentive again, Pozzo more and more agitated and groaning. 4) Vladimir and Estragon protest violently. Pozzo jumps up, pulls on the rope. General outcry. Lucky pulls on the rope, staggers, shouts his text. All three throw themselves on Lucky who struggles and shouts his text.*

LUCKY: Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extention who from the heights of apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but the time will tell and suffers like the divine Miranda with those

---

<sup>18</sup> Estas presenças quase ausentes, ou mesmo ausentes, são peculiares na dramaturgia de Beckett, como é o caso flagrante da figura de Godot em *Waiting for Godot*.

who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire (...) the labours left unfinished crowned by the Acacacademy of Antropopopometry of Essy-in-Possy of Testew and Cunnard (...)

Esta mesma noção de performance elaborada da figura, num contexto cénico altamente construído e artificial, pode transpor-se para o âmbito do *nonsense* típico da tradição carrolliana, ao evidenciar-se essencialmente o jogo linguístico que se descentra de, inverte, perverte as significações usuais dos objectos da sua referência, fazendo uso de personagens como Alice da mesma forma que o teatro de Beckett utiliza os actores. Leia-se Carroll num excerto de *Alice in Wonderland* e atenda-se à sua estrutura narrativa constituída significativamente por sequências puramente dramáticas:

«Very true», said the Duchess: «flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is – "Birds of a feather flock together."»

«Only mustard isn't a bird», Alice remarked.

«Right as usual», said the Duchess: «what a clever way you have of putting things!»

«It's a mineral, *I think*», said Alice.

«Of course it is», said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; «there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is – "The more there is of mine, the less there is of yours."»

«Oh, I know!» exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, «it's a vegetable. It doesn't look like one, but it is.»

«I quite agree with you», said the Duchess; «and the moral of that is – «Be what you would seem to be» – or if you'd like it put more simply – «Never imagine yourself not to be otherwise than what might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you have been would have appeared to them to be otherwise.» (AWL. 107-108).

Em relação aos textos «absurdos» de Beckett, a grande diferença do *nonsense* característico de Carroll e, igualmente de Lear, encontra-se na preocupação destes na estruturação de um sentido de coesão e motivação linguísticas internas à composição no seu todo, independentemente da falta de nexos com o exterior das referências. Na literatura do absurdo a coesão do todo é um dado que *quase* se dilui na fragmentaridade e dispersão dos não-sentidos violentamente, displicente e arrogantemente introduzidos nos enunciados, como é o caso flagrante de muitas sequências de *Waiting for Godot*:

VLADIMIR: Ceremonious ape!

ESTRAGON: Punctilious pig!

VL.: Finish your phrase, I tell you!

EST.: Finish your own!

*Silence. They draw close, halt.*

VL.: Moron!

EST.: That the idea, let's abuse each other.

*They turn, move apart, turn again and face each other.*

VL.: Moron!

EST.: Vermin!

VL.: Abortion!

EST.: Morpion!

VL.: Sewer-rat!

EST.: Curate!

VL.: Cretin

EST.: (*with finality*). Critic!

Detenho-me na apreciação das estruturas de coesão e coerência internas do texto propriamente *nonsense* e regresso a Carroll, ao passo citado de *Alice*. A distorção das imagens aí reflectidas não se identifica inteiramente com um jogo de reflexos e simetrias simples de estruturas sintácticas, como acontece em grande parte dos enunciados *nonsense*, inclusive em *Alice in Wonderland*. Em causa está, neste diálogo entre as personagens de Alice e da Duquesa, um equívoco radical, por parte desta, relativamente às referências objectivas. A fala final da Duquesa reflecte nitidamente esta problemática: *Be what you would seem to be*. De tal modo que objectos de natureza diversa são classificados dentro de uma mesma categoria existencial apresentando, por conseguinte, características semelhantes: assim, na visão da Duquesa, os flamingos e a mostarda são aves. Por sua vez, ao considerar a fala de Alice, não pode argumentar-se uma completa destituição de sentido referencial à identificação da mostarda com um mineral, ainda que de modo oblíquo, uma vez que o aspecto granuloso da especiaria pode lembrar a aparência arenosa, a que certos minerais podem ser reduzidos. Daí resulta a falta de convicção da criança, ao tentar enquadrar a mostarda no grupo vegetal.

Voltando à última fala da Duquesa, no fragmento de *Alice* acima transcrito, a condicionalidade patente a toda a estrutura sintáctica – *would* – alerta para os termos do aparato conceptual comum a um tipo de moralidade tradicional, que de bom grado optaria pela máxima da Duquesa, con-

tudo, sem o condicional: *Be what you seem to be*. A razão de espectacularidade entre o ser e o parecer, o bem e o mal, a vida e o carnaval, a verdade e o destino, é da mesma ordem hiper-real, ou sobre-real, daquela que se verifica nas peças absurdas de Beckett.<sup>19</sup> Freud é naturalmente perspicaz na percepção que faz do problema em termos da análise ao «dito de espírito», referindo-se à essencialidade do terceiro termo – o do receptor ou espectador – para o efeito de ironia cômica produzida no diálogo espirituoso: «Si j'arrive, par la communication de mon mot d'esprit, à provoquer le rire chez autrui, je me sers en réalité de ce tiers pour éveiller mon propre rire.»<sup>20</sup> No entanto, é fundamental o jogo de deslocamentos operado no curso do diálogo quanto às expectativas de recepção iniciais: «Le déplacement joue toujours entre un discours et une réponse, dont la suite des idées prend un cours différent de celui qu'indiquait le discours initial.» (Freud:1971,78). Em *Alice*, este desvio é facultado e justificado convenientemente pelo sonho que enquadra a narrativa da criança no interior da terra; em *Waiting for Godot* e *Happy Days* os descentramentos são de imediato provocados pelo arranjo esquemático do palco e pelos posicionamentos controversos das personagens em cena, coadjuvados por um número elevado de enunciados deliberadamente disparatados.

Dentro desta perspectiva, torna-se esclarecedor um confronto renovado com texto de Carroll, no diálogo citado, no momento em que depois de reflectir sobre a identificação efectuada pela Duquesa, da mostarda com um pássaro, Alice decide que a mostarda não é um pássaro mas um mineral:

«Of course it is», said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; «there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is – "The more there is of mine, the less there is of yours."»

Assim, para além de uma evidente deslocação dos referentes textuais, quanto à sua referência externa, explícita, por exemplo, no equívoco das significações (a mostarda é pássaro / mineral), assiste-se igualmente a uma alteração da ordem estabelecida na hierarquia dos valores. Este facto releva,

<sup>19</sup> Seria pertinente apenas lembrar a importância das artes plásticas de tradição surrealista na clarificação muito explícita deste tipo de expressão dramatizada do espectáculo que põe em causa as usuais fronteiras do real e da representação.

<sup>20</sup> *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec L'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1971, p. 179.

essencialmente, da utilização do equívoco em palavras homónimas, como *mine*. Por um lado, na primeira acepção referida pelo texto, *mine* designa mina, na sequência da identificação da mostarda com um mineral. Por outro lado, na segunda acepção, *mine* é o pronome possessivo na primeira pessoa do singular. Note-se que, em termos sintáctico-morfológicos, a alteração é significativa, pois denota a mudança de acento característica do discurso simbolizante tal como Freud o descreve na *Interpretação dos Sonhos*.<sup>21</sup> A importância contextual do substantivo, a mina, relativamente ao seu partitivo (*de* mostarda), converte-se na importância contextual do pronome possessivo, enquanto este funciona como uma espécie de partitivo do sujeito, determinando-lhe uma supremacia relativa, face a qualquer outro sujeito oponente: *The more there is of mine, the less there is of yours*. Neste sentido, o problema da alteração de acento torna-se fundamental na mudança radical proposta pelo texto quanto aos conteúdos morais que o motivam internamente, diversos dos conteúdos de uma ordem moral, nas estruturas do mundo exterior. Segunda esta última, torna-se incoerente equacionar-se *mine* (mina de minerais) com *mine* (meu), na sequência das falas de Alice com a Duquesa. Segundo a ordem (moral) interior ao texto, a coerência aparente firma-se no jogo da homonímia, deixando ler subrepticamente uma lógica de associações simbólicas, a partir da denotação de mina. Deste modo, a «mina» pode enunciar simbolicamente «riqueza», um bem, um valor, algo que pode ser pertença de alguém (meu: *mine*). Daí a «moral» extraída pela Duquesa, relativamente aos seus eventuais pertences.

4. Num sentido mais vasto, a noção de «efeito» de recepção do dito de espírito, contido nos enunciados linguisticamente elaborados dos textos *nonsense* e absurdos, as noções de espectáculo e paródia intrínsecas ao ser dramático dos enunciados *nonsense* e absurdos, relaciona-se com o poder evocativo de discursos eminentemente simbólicos, como os dos textos míticos, destinados a forçar no receptor um entendimento mais profundo e, porventura, desestabilizador, do mundo habitual.<sup>22</sup> Assim, em *Alice*, o

---

<sup>21</sup> Uma breve alusão deve ser feita ao tratado de Freud sobre a interpretação psicanalítica dos sonhos, descrevendo promenorizadamente as operações de desconstrução do real efectuadas na simbolização onírica, articuladas essencialmente nos eixos da condensação e deslocação das referências reais. Cf. FREUD, Sigmund – *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth, The Pelican Freud Library, 4, 1976.

<sup>22</sup> Esta posição crítica é assumida por William A. MADDEN, relativamente a *Alice in*

motivo mítico da busca de algo, levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares de uma tradição folclorista, pode encarar-se como uma das significações adstritas à já mencionada viagem onírica de iniciação de Alice, após a descida pelo buraco do coelho. Em Beckett, as viagens transformam-se em paragens em que a acção se esgota na espera indeterminada por alguma coisa, alguém, que nunca chega a aparecer (*Waiting for Godot*), ou na dispersão de nexos que ligam o presente de uma mulher, cada vez mais enterrada num buraco da terra, a uma mala de mão e a um marido praticamente inconsistente, à memória pulverizada e banal do seu passado. Em *Waiting for Godot*, o cenário dos dois actos é um caminho e uma árvore, mas a cena decorre à margem do caminho, tendo como ponto de partida a atenção dada às botas de Estragon. Em *Happy Days*, a cena imobiliza-se sobre a tensão do monólogo (dramático) da figura feminina, limitada de movimentos, uma vez que aparece literalmente enterrada na terra, tanto no I como no II acto, no qual só se vê a cabeça. Os únicos movimentos de Winnie resumem-se a uma inspecção cuidadosa e repetitiva de todos os objectos acumulados anarquicamente dentro da mala de mão, incluindo um revólver. Por sua vez, a figura masculina do marido, quase uma ausência de falas ao longo da peça, é o único a movimentar-se – de gatas – antes do fecho da cortina: apenas num sussuro, articula parte do nome da mulher – Win – olhando-a abstracto: algo que ela quer entender como uma declaração de amor. Só agora é chegado o tempo destinado para cantar, ao jeito das caixinhas de música:

Though I say not  
What I may not  
Let you hear  
Yet the swaying  
Dance is saying,  
Love me dear! (...) (Final do II Acto)

É que tanto nos não-sentidos como nos absurdos, nas paródias carnavalescas e nas fantasias dos sonhos, na espectacularidade dos efeitos espe-

---

*Wonderland* de Carroll, num ensaio intitulado *Framing the Alices*, «PMLA», 101: 3 (May 1986) p. 362-373: «The language here approximates the description of the effect attributed to «mythtexts», texts designed to force us into modifying our conventional understanding of reality.» (p. 364).

*FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS*

ciais da hiper-realidade, nos princípios do mal e do amor, de todos os terrores e de todas as comédias, há uma espécie de sublimação demente e ingênua na crença de uma estratégia para o jogo das infinitas possibilidades do destino.

Oh this *is* a happy day, this will have been a happy day! [Pause] After all.[Pause.] So far.

*Filomena Aguiar de Vasconcelos*

## ENIGMA E TRANSPARÊNCIA SOBRE *USO DE PENUMBRA*, DE FERNANDO ECHEVARRÍA

### Nota introdutória

*Entre Dois Anjos* (1956), o livro de estreia de Fernando Echevarría (n. 1929) abre uma obra poética vasta e densíssima, que não pode deixar de ser considerada como uma das mais sólidas e definitivas da nossa literatura contemporânea<sup>1</sup>. Com a publicação de *Uso de Penumbra* (1995), cumprem-se quase quarenta anos de uma vida literária excepcionalmente discreta, apesar de pontuada pela atribuição de alguns prémios literários «de prestígio», o último dos quais distinguindo *Sobre os Mortos* (1991), livro que assinala um dos momentos mais altos da arte echevarriana, pela sua comovente perfeição.

Se a complexidade desta obra tem favorecido o retraimento da crítica, não é com base num critério tão aleatório, mas em função de uma perspectiva histórico-literária objectiva, que se poderá avaliar o peso real que ela possui no quadro mais vasto das tendências da poesia portuguesa na segunda metade deste século. A exigência de rigor que a caracteriza e se manifesta dentro de um sistema formal tradicional é indissociável de um sentido ontológico da criação literária, o que lhe confere uma invulgar profundidade e uma importância nuclear. Por tudo isto, Fernando Echevarría é, seguramente, uma das vozes mais originais e sedutoras da nossa poesia actual<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vd. COELHO, Eduardo Prado – «Fernando Echevarría: Como quem deu por si em pensamento», in *O Cálculo das Sombras*, 1997, pp. 315-316.

<sup>2</sup> Este ensaio foi apresentado como prova complementar para doutoramento em Literatura Portuguesa, em Outubro de 1997. Publica-se com algumas supressões e uma actualização da bibliografia activa.



## 1. Subsídios para uma Arte Poética

«Cante em silêncio / o cântico. Pense-o.»  
*Entre Dois Anjos*, in *Poesia, 1956-1979*, p. 12

Num texto breve, mas deveras esclarecedor, publicado no início da década de sessenta, Fernando Echevarría destaca o reaparecimento do termo *ofício* no vocabulário da crítica mais recente<sup>3</sup>. Partindo do sentido etimológico da palavra, o poeta lembra a importância primordial do intelecto na teoria escolástica da arte, que sempre valorizou o labor consciente e o esforço disciplinado: «Ofício, do latim *officium – ob facere, contrariar* – não é outra coisa que vencer uma resistência. Está na linha medieval da *ars*». Relacionando entre si os conceitos de «arte», «virtude» e «hábito» dentro dessa mesma perspectiva, F. Echevarría sublinha que, para os escolásticos, a *arte* consistia numa *virtude intelectual* «cujo dinamismo era aperfeiçoado pelo hábito». Se a virtude é uma disposição dinâmica do «intelecto prático», a ação do *artista* consiste em «imprimir uma ideia numa matéria». É através do *hábito* – a ação ordenada à obra «a fazer» – que essa disposição inata devém criação artística. O saber operativo (o *poiein* inerente ao processo de elaboração que conduz ao *artefacto* literário) é da ordem da inteligência prática. Daí que o Autor reabilite a figura do “poeta artífice” e o conceito de *fabricação poética* com a afirmação de que «o poeta é o homem que tem por ofício *fazer poesia*», considerando que «É, justamente, a partir daqui que urge proclamar para a poesia a sua condição operarial»<sup>4</sup>.

Importa desde já salientar que a poesia de Fernando Echevarría, de estrutura muito elaborada e rigorosa, aparece vinculada a uma teoria da perfeição artística, a que não é decerto alheia a sua formação teológica nem o apetrechamento que esta lhe confere. A procura voluptuosa da forma acabada permitiu ao poeta superar rapidamente as tensões internas decorrentes do conflito entre o amor profano e o divino, que se traduzem nos «desequilíbrios maneiristas» a que se refere Óscar Lopes, num breve comentário aos seus primeiros livros<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cf. «Arte e Ofício», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1961.

<sup>4</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>5</sup> LOPES, Óscar – *História da Literatura*, p. 1111.

Numa obra recente e fundamental, Fernando J. B. Martinho assinala um conjunto de processos estilísticos sistematicamente utilizados pelo poeta nos livros publicados na década de cinquenta, que denunciam um «comprazimento no *artifício*»<sup>6</sup>. Segundo o ensaísta, essas marcas literárias, que se reconhecem «dentro da tradição mística e da tradição barroca a que Echevarría esteve exposto, por prolongada estadia em Espanha num período decisivo da sua formação»<sup>7</sup>, correspondem, de facto, à fase inicial da sua poesia.

Podemos encontrar uma caracterização sumária desta fase na nótula com que Jorge de Sena apresenta os poemas de Fernando Echevarría inseridos nas *Líricas Portuguesas* (1983). Começando por destacar o seu «barroquismo intenso e dominado, em que se sente o “fogo frio” das tradições gongóricas mais puras da poesia hispânica», Sena considera esta poesia «como uma das mais sólidas do período, apesar da fragilidade que sempre espreita uma tensão espiritual apoiada na obsessão da ambiguidade mística». Sem deixar de enaltecer as virtudes de uma técnica poética traduzida na «versificação rigorosa», nos «insólitos enjambements» ou nas «suspensões abruptas dos nexos lógicos», Jorge de Sena acaba por concluir que o poeta ultrapassou esse risco «com a mesma segurança com que transitou do primeiro para os livros ulteriores»<sup>8</sup>.

Na fase de formação, todos os poetas são desejavelmente permeáveis às influências. Mas, como sublinha H. Friedrich, «l'influence littéraire n'est pas un phénomène de passivité, mais la conséquence d'“affinités électives” qui les a conduits à confirmer et à renforcer à travers l'oeuvre d'un prédécesseur leur tempérament artistique» (Friedrich, 1976, p. 190). H. Bloom, numa formulação mais polémica da questão da influência, traça o perfil dos «poetas fortes», aproximando Freud da teologia, sem qualquer inibição: «*Que onde o id, o precursor do poema, está, fique o meu poema*; esta é a fórmula racional de todos os poetas fortes, visto que o pai poético foi absorvido pelo *id* e não pelo superego. O poeta capaz situa-se em relação ao seu precursor mais como Eckart (ou Emerson) se situava em relação a Deus, não como parte da Criação, mas como a melhor parte, a substância incriada, da Alma» (Bloom, 1991, pp. 93-94).

---

<sup>6</sup> Cf. MARTINHO, Fernando J. B. – *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa Contemporânea da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 425.

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 187.

<sup>8</sup> Cf. SENA, Jorge de – *Líricas Portuguesas*, 1983, p. 421.

A argumentação de Bloom é discutível, mas não deixa de ter a grande virtude de tocar num ponto que nos parece fundamental: o modo como cada poeta aceita ou recusa a (sua) genealogia começa por ser uma questão de índole afectiva, que toca a região mais profunda da sua subjectividade.

A matriz da poesia de Fernando Echevarría é essencialmente hispânica. Diríamos mesmo que brota naturalmente do solo riquíssimo da espiritualidade ibérica, retirando dele uma parte substancial da força que a singulariza. Um estudo aprofundado dos seus primeiros livros permitiria ver o que neles resulta da confluência da vertente ascética e mística da poesia espanhola (San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús) com a vertente conceptista e cultista dessa mesma poesia (de Luís de Góngora aos poetas da «Geração de 1927» que o revalorizaram). Mas não podemos deixar de evocar os nomes de outros grandes poetas de língua castelhana, mais sintonizados com uma poética romântica ou metafísico-existencial, que poderão ter marcado Fernando Echevarría: Gustavo Adolfo Bécquer e o seu «inefável sonhado», António Machado e o seu lirismo essencialista, Juan Ramón Jiménez e o seu metaforismo concentrado, Pedro Salinas e o seu conceito de «poesia total», Jorge Guillén e a sua «poesia pura», Dámaso Alonso e a «claridade fervorosa da poesia».

Hoje, a poesia de Fernando Echevarría já não pode ser lida sem aquele sentimento de gravidade que suscitam as obras de grande plenitude artística que vivem *por si próprias*. A sua arte poética é o resultado de um equilíbrio notável entre o intelecto e a emoção, sendo por isso inaceitável continuar a vê-la como o resultado brilhante de uma fixação a um culto formalista que se esgotasse num virtuosismo engenhoso ou num esteticismo «neobarroco».

A articulação da intuição criadora com uma aperfeiçoada *techne* pode medir-se no apuro formal de cada novo livro. Esse admirável saber operativo é o fruto amadurecido da «virtude» do poeta *artifex*, que radica na zona profunda do espírito, ou, se se preferir, num espaço germinativo pré-reflexivo, por vezes considerado como tributário da «inspiração», noção que, ao longo dos tempos, tem vindo a ser diversamente interpretada, conforme as concepções poéticas em jogo<sup>9</sup>. Segundo os escolásticos,

---

<sup>9</sup> Vd. MARITAIN, Jacques: «*L'inspiration* n'est pas seulement un accessoire mythologique, il y a une inspiration réelle, qui ne vient pas des Muses, mais du Dieu vivant, une motion spéciale d'ordre naturel, par laquelle la première Intelligence donne, quand il

uma tal predisposição de nada serviria ao poeta sem o *habitus* artístico, isto é, um conjunto de regras que envolvem procedimentos técnicos, mas que obedecem a uma determinação puramente interior, ligada à intuição. Dentro desta concepção, o valor artístico da obra depende, em última instância, de um conjunto de disposições operativas que, sendo de ordem «material» e «espiritual», concorrem para o mesmo fim: «Ces voies sont déterminées, comme des sentiers tracés d'avance dans un fourré inextricable. Mais il faut les découvrir. Et les plus élevées d'entre elles, celles qui touchent de plus près à l'individualité de l'oeuvre spirituellement conçue par l'artiste, sont strictement appropriées à celui-ci, et ne se découvrent qu'à un seul» (Maritain, 1947, p. 187).

Ao aprofundar o pensamento escolástico acerca da arte, Jacques Maritain observa que esta não se limita a ser «la vertu propre de la raison ouvrière», porque *produzir intelectualmente* qualquer coisa é, de algum modo, «uma maneira de imitar Deus» (*id., ibid.*, pp. 123 e 124), ou seja: repetir o gesto originário da criação dentro de uma ordem humana, de modo a suscitar o sentimento de essencialidade em relação ao objecto artístico. Para os tomistas, a arte é a aspiração a uma beleza de ordem transcendente, já que *criar* é ter o dom de intuir essa beleza suprema que é uma propriedade do ser e funda todas as coisas existentes. A beleza do universo assenta na divina proporção, no mistério da forma. E o artista, iluminado pelo *amor divino*, tem disso a clara presciência: «créer une oeuvre belle, c'est créer une oeuvre sur laquelle brille l'éclat ou la splendeur, le mystère d'une forme, au sens métaphysique de ce mot, d'un rayon d'intelligibilité et de vérité, d'une irradiation de la clarté première» (*id., ibid.*, p. 125). Nesta medida, a obra de arte passa a ser um ente que existe por si, dotado não apenas de uma existência puramente fenomenal, mas de uma transcendência: se a criação divina, *ex nihilo*, é um acto puramente livre, a criação artística, enquanto forma analógica da criação original, é a expressão mais autêntica da liberdade do homem.

Através da iluminação interior, fundadora do acto de criação, realiza-se «un des aspects fonciers de la ressemblance ontologique de notre âme avec Dieu» (Maritain, *ibid.*). O objecto artístico procede de um dinamismo pré-consciente (ou inconsciente), mas executa-se através da disci-

---

lui plaît, à l'artiste un mouvement créateur supérieur à la mesure de la raison, et qui use en les surélevant de toutes les énergies rationnelles de l'art, et dont il appartient du reste à la liberté de l'homme de suivre ou d'altérer l'élan» (in *Art et Scolastique*, 1947, p. 97).

plina intelectual a que o artista voluntariamente se submete, ao ser movido pelo desejo de atingir uma perfeição ideada. É nessa entrega total ao objecto a criar (que alguns identificam com um movimento ascensional e purificador), que a arte devém uma forma superior de sublimação, ou um modo de exaltação espiritual.

«Sublimação» (do latim *sublimatio*, acção de elevar) evoca o termo estético «*sublime*» (do latim *sublimis*)<sup>10</sup>, e toda a conceptualização que em torno dele se tem feito. Escreve E. Souriau: «Toutes les catégories esthétiques [peuvent] atteindre, chacune dans leur genre, un sommet où elles touchent à l'absolu [...] le moment où elles peuvent, selon l'expression de Hugo, "sous-entendre l'infini"». Neste sentido, poderá falar-se de *sublime* sempre que uma obra atinja «o cume da categoria que lhe é própria». Em termos um pouco mais claros, sempre que os objectos artísticos alcancem essa plenitude que Souriau define como «une sorte d'existence intense, immense, plénière, qu'ils justifient par eux-mêmes en ce qu'ils sont» (Souriau, 1990, p. 1321). Num sentido mais amplo, em que a diferença entre «belo» e «sublime» deixa de ser qualitativa, Souriau admite que «tandis que le beau manifeste évidemment la perfection réalisée d'un être, le sublime manifeste énigmatiquement pour un être une perfection plus haute, qui le métamorphoserait» (*id.*, *ibid.*, p. 1322).

A poesia de Fernando Echevarría reconhece-se plenamente dentro do conceito de *sublime*, se o tomarmos *nesta acepção mais ampla*. Na verdade, a procura de uma perfeição objectiva, que começa por se traduzir numa genuína e requintada exaltação da *forma*<sup>11</sup>, confere uma feição particular a esta escrita poética. Na perspectiva escolástica, a beleza é concebida como *splendor formae*, expressão de São Tomás de Aquino que subentende o princípio espiritual que governa a obra e determina a sua essencialidade. Jacques Maritain sintetiza deste modo o pensamento tomista: «[...] Et sans doute l'artiste perçoit cette forme dans le monde créé, monde extérieur ou monde intérieur, il ne la trouve pas tout entière

---

<sup>10</sup> Em latim, «que se eleva em declive».

Paul Ricoeur observa que Freud não fala de «sublime», mas de «sublimação»: «tou- tefois par ce mot il désigne le processus par lequel, avec du désir, l'homme fait de l'i- déal, du suprême, c'est-à-dire du sublime» (Cf. Ricoeur, 1995, p. 190).

<sup>11</sup> Cf. REYNAUD, M. J. – recensão crítica a *Figuras*, «Colóquio/Letras», nº 107, 1989, pp. 81-83.

dans la seule contemplation de son esprit créateur, car il n'est pas, comme Dieu, cause des choses. Mais c'est son oeil et son esprit qui l'ont perçue et dégagée, et il faut qu'elle-même soit vivante en lui, qu'elle ait pris en lui la vie humaine, qu'elle vive dans son intelligence d'une vie intellectuelle et dans son coeur et sa chair d'une vie sensible, pour qu'il puisse la communiquer à la matière dans l'oeuvre qu'il fait.» (Maritain, 1947, p. 125)

A forma é, pois, constitutiva da obra, sendo através de um «fazer» ordenado ao objecto artístico, determinante do próprio percurso de criação, que a arte atinge «infalivelmente o seu objectivo», isto é, o seu desejável acabamento<sup>12</sup>.

A sublimidade torna-se assim conatural a uma concepção de belo como resplendência da forma, que radica numa disposição espiritual a que São Tomás chama *amor intellectualis* e que não é decerto assimilável a um conceito ideal de beleza. O belo, na medida em que é um atributo do ser, «appartient à l'ordre des *transcendentaux*: «Comme l'un, le vrai et le bien, il est l'être même pris sous un certain aspect, il est une propriété de l'être» (Maritain, *ibid.*, p. 46). Nesta perspectiva, a noção de *forma* é irreductível à norma clássica que se generalizou, porque efectivamente a ultrapassa. Através da *forma* revela-se «l'invisible essence des choses»<sup>13</sup>, e o equilíbrio, a ordem, o acabamento são apenas modos de aproximar a obra da perfeição espiritual a que o artista livremente aspira enquanto seu produtor.

Falar da poética de Fernando Echevarría a partir destes pressupostos é um risco, uma vez que o poeta raramente se refere à sua poesia, ou à poesia em geral (como no texto supracitado). As declarações sobre esta matéria são, além disso, parcimoniosas. Parece-nos pois importante transcrever a resposta à segunda pergunta do inquérito publicado na edição especial de *A Phala*, com o título «A *Phala* dos Poetas», onde se pede aos inquiridos para situarem a sua obra no contexto da literatura portuguesa deste século: «É sempre delicado situar-se. A tarefa incumbe aos críticos. Mas podem, creio, destacar-se nela dois factos essenciais: a inserção no

<sup>12</sup> Daí que, na linguagem dos escolásticos, a arte seja «*recta ratio factibilium*», ou, como escreve Maritain, «la *droite détermination des oeuvres à faire*» (cf. *ibid.*, p. 17).

<sup>13</sup> «Et comme l'être est partout présent et partout varié, le beau de même est partout répandu et partout varié. [...] Chaque sorte d'être est à sa manière, est *bonne* à sa manière, est *belle* à sa manière» (MARITAIN – *ibid.*, p. 46).

subsolo longínquo da corrente simbolista e a abertura à experiência do mundo a partir duma raiz cultural ibérica»<sup>14</sup>. Quanto à sua perspectiva da poesia portuguesa deste século (questão colocada em primeiro lugar), o Autor destaca «como fenómeno mais notável [...] a persistência da herança simbolista», observando de seguida que «podemos detectar em todos os movimentos mais ou menos inovadores a sua influência». A década de cinquenta «leva, talvez, mais longe a interiorização da experiência poética, sem que a herança seja repudiada» (Fernando Echevarría, *ibid.*).

Ora, em Fernando Echevarría, «a interiorização da experiência poética» vai no sentido do aprofundamento da relação entre o acto criador e a experiência do ser, o que se exprime na concentração expansiva de uma linguagem que, embora solicitada pelo real, aspira a «uma perfeição mais alta». A confirmada vocação ontológica desta poesia é, pois, indissociável da realidade *verbal* do poema, onde o sentido da linguagem comum se suspende, para que a palavra devenha um «dizer projectante» (Heidegger), uma pura deiscência do ser.

Heidegger considera que o poder originário da linguagem se manteve intacto na poesia, porque só ela é capaz de presentificar o visível e o invisível e postular a existência do que se profere. Por isso lhe reconhece «um lugar eminente no conjunto das artes» (Heidegger, 1992, p. 58). O seu ensaio sobre Hölderlin<sup>15</sup> é, simultaneamente, um acto de consagração da própria poesia: «Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser» (Heidegger, 1958, p. 107).

A poesia de Fernando Echevarría, canto reflectido que se dá a ler numa luminosa sobriedade, atinge muitas vezes aquela elevação que faz dela «o canto da alma» (Hölderlin) que atravessa a espessura do mundo. O acto poético torna-se assim «um dos *instantes* que abrem o tempo e o sentido do ser» (Trotignon, 1987, p. 26). Nesse cume de intensidade, a experiência do alargamento ilimitado do pensamento manifesta-se através da contundência de uma linguagem que logo se dissemina, subsistindo apenas como límpida irradiação do ser. Este *élan* sublime, que torna ineficaz qualquer tipo de análise literária dissecante, desloca esta obra para o campo da poesia abstracta, que se situa numa esfera puramente intelectual.

---

<sup>14</sup> Cf. *A Phala – Um Século de Poesia*, 1988, p. 178.

<sup>15</sup> Cf. «Hölderlin y la Esencia de la Poesía» (Heidegger, 1958, pp. 97-115).

Não se pense, porém, que a escrita poética de F. Echevarría recusa a realidade das coisas, ou se furta à experiência sensível do mundo exterior. O desejo desse mundo manifesta-se através de uma contemplação *activa* a que se liga o prazer da criação. É *sub ratione delectabilis* (como dizem os tomistas), que se desencadeia o processo intelectual que a ela preside, de modo a que «o ser do ente aceda à permanência do seu brilho», para usarmos os termos de Heidegger.

Estas considerações aproximam-nos do conceito de *poesia pura*, que, segundo Hugo Friedrich, «designa uma doutrina poética que se funda sobre o exemplo de Mallarmé e dos simbolistas em geral»<sup>16</sup>. E o autor acrescenta: «Lorsque Mallarmé dit d'une chose qu'elle est "pure", il pense à sa "pureté" en tant qu'essence, ce qui signifie que rien d'étranger ne vient la troubler». Por outras palavras, a «pureza» da poesia é inseparável da capacidade de o poeta se distanciar de um real imediato e de se abstrair da experiência quotidiana através da rasura da linguagem de comunicação: «Dans le jeu des puissances de la langue, qui se situent en deçà et au-delà de la fonction de communication, naît victorieusement la sonorité impérieuse, libre de toute signification qui donne au vers la force d'une formule magique» (Friedrich, 1976, p. 182).

A poesia «pura» repousa numa coincidência absoluta entre o *pensar* e o *dizer*, que a transforma numa «metafísica instantânea». Segundo Bachelard, «Le poète est alors le guide naturel du métaphysicien qui veut comprendre toutes les puissances de liaisons instantanées, la fougue du sacrifice, sans se laisser diviser par la dualité philosophique grossière du sujet et de l'objet [...]» (Bachelard, 1971, pp. 103 e 111).

A virtude secreta da poesia «pura» residiria nesse poder de edificar uma linguagem nova, onde se recuperasse o poder originário de nomeação não apenas das coisas, mas do seu lado oculto. Referindo-se a Mallarmé, Valéry concebe a poesia pura como: «[...] une continuité sans faille d'un commencement éternellement présent, le charme d'une présence sensible immédiate, du langage neuf, à l'état naissant»<sup>17</sup>. Contudo, não deixa de reconhecer que uma tal *pureza* permanece um limite desejado, um ideal impossível de atingir: «Il ne s'agissait dans ma pensée que de désigner

<sup>16</sup> Cf. FRIEDRICH, H. – *Structures da la poésie moderne*, 1976, p. 181.

<sup>17</sup> *Apud* NASH, Suzanne – *Si le dieu chante [...]*, in «Valéry, aujourd'hui, Actes du Colloque de San Francisco», Bulletin des Études Valéryennes, n°s 72-73, Novembre 1996, Centre d'Études Valéryennes, Université Paul Valéry, Montpellier, 1996, p. 180.



une tendance vers la limite d'un art, limite impossible à rejoindre par les moyens du langage, mais dont l'idée et le désir sont essentiels à toute entreprise de poésie»<sup>18</sup>.

A poesia pura expressa, afinal, a consciência exacerbada de uma fissura entre a linguagem e o Ser, e, nessa medida, tenderia naturalmente para o silêncio: silêncio aureolar, cercando cada palavra, como se ele fosse «Le dernier avatar de la langue de l'être» (Claudio Fresina, 1994, p. 119). Assim, um dos desígnios dessa poesia seria vivificar o mito arcaico e reasumir o poder performativo da palavra original, para resgatar o Ser ao seu esquecimento, ainda que fazendo o trajecto em sentido inverso: dizer o inominável, «elevando o silêncio à dignidade de uma poética»<sup>19</sup>.

Sabemos que a arte moderna aspira a libertar-se da *razão conceptual*, o que implica o aprofundamento da consciência da sua autonomia e, no caso da poesia, o afastamento da linguagem racional enquanto expressão de uma conformidade inteligível com o mundo exterior. A experiência poética é da ordem da *intuição*, ou da «razón intuitiva que es anterior a aquélla» (Maritain, 1955, p. 98). A intuição criadora e a imaginação possibilitam uma forma de conhecimento «sin paralelo en el plano de la razón lógica, en virtud del cual las cosas y el yo son oscura y conjuntamente aprehendidos» (Maritain, 1955, p. 146). Porém, na perspectiva de J. Maritain, o acto de criação ficaria incompleto sem a intervenção do «labor intelectual»: «Sin esta firme labor del intelecto, la intuición poética en general no descubriría enteramente su virtud» (Maritain, 1955, p. 172).

Num artigo intitulado «Kant ou la simplicité du sublime», Éliane Escoubas procura demonstrar que o pensamento kantiano recusa o estatuto mimético da imaginação, porque esta é essencialmente a faculdade de *fazer aparecer o inimaginável*: «et c'est cet inimaginable, en tant qu'effet de l'imagination que le sublime désigne»<sup>20</sup>. Para Kant, diz a autora, «le sublime est l'autre nom de l'imagination elle-même sublime: l'inimaginable comme tel», sendo através do desdobramento da imaginação «à perte de vue (*Unabsehlich*)» que se produz «l'élargissement de l'imagination elle-même, dans

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>19</sup> Cf. FRESINA, Claudio – *De la parole poétique contemporaine dans l'horizon épistémologique*, in «Poésie», n° 67, Paris, Éditions Belin, 1994, p. 112.

<sup>20</sup> Cf. ESCOUBAS, Éliane – *Kant ou la simplicité du sublime*, in «Poésie», n° 32, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1985, p. 122.

le *sublime*: “aussi ne s’agit-il pas d’une satisfaction (*Wohlgefallen*) relative à l’objet (*am Objekte* – à même l’objet), comme pour le beau... mais d’une satisfaction relative à l’extension de l’imagination elle-même»<sup>21</sup>.

Em F. Echevarría, o *sublime* começaria por manifestar-se no movimento de emancipação das imagens relativamente a uma função representativa. Na sua poesia, a imagem surge como «uma criação pura do espírito», para nos servirmos da justa expressão de Pierre Reverdy. A natureza abstracta das imagens<sup>22</sup> e a imprecisão dos seus contornos criam uma total porosidade entre o visível e o invisível, fazendo emergir do poema um sentido inconfinável, que se alarga indefinidamente enquanto signo da experiência do ser.

Mas o sublime também pode revelar-se no movimento soberano do discurso, nessa fluidez imperturbável que tanto pode precipitar o sentido na zona opaca do silêncio, como trazer à luz o que é da ordem de uma distância intransponível, por meio de figurações abstractas que se dissolvem na transparência da linguagem. O seu timbre, por vezes austero, fica a vibrar no desenho impetuoso mas dominado do ritmo, como se o poeta quisesse sugerir a proximidade de um mundo inefável, cuja reverberação se comunica no próprio movimento do poema. Pode assim falar-se da sublimidade de uma poesia onde o mistério se ilumina, sem todavia se revelar, à semelhança do que acontece na experiência mística.

No que toca à arte poética de Fernando Echevarría, poderíamos ver vestígios da herança simbolista numa firme consciência autotélica, de que o poeta nunca abdica, e que convive harmoniosamente com um conjunto de traços que permitem definir um estilo forte. Entre eles, destaca-se uma memória arcaica da língua, que tonaliza a vertente telúrica do seu decantado lirismo. Este aspecto, que mereceria um longo comentário, ganha uma particular visualidade num livro como *Sobre os Mortos*: a presença substancial de um vocabulário ruralizante permite ao poeta aproximar a língua

---

<sup>21</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 125. A Autora conclui que «L’imagination kantienne – dont l’image n’est plus ce qui s’accomplit dans l’imiter, mais dans l’apparaître – est l’autre nom de l’Être: le nom kantien de l’Être» (*id.*, *ibid.*).

<sup>22</sup> Cf. Fernando Guimarães observa que «Essa procura da linguagem como totalidade, como noção pura, faz-se em Fernando Echevarría através do recurso a imagens (ou conceitos?) extremamente depuradas, quase abstractas: o tempo, a idade, a morte, a graça». Cf. «Os «conceitos puros» em Fernando Echevarría», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e O Fim da Modernidade*, 1989, p. 60.

das suas raízes arcaicas, jogando com cromatismos sonoros que lhe devolvem um fulgor primitivo. Essa memória atravessa, afinal, todos os seus livros, mobilizando imagens de um mundo arquetípico que se refractam à superfície do texto.

Mas há outras marcas de envolvimento estilístico que exploram as virtualidades da língua e lhe são peculiares. Vale a pena destacar a construção latinizante e o culto da expressividade etimológica, porque, além de conferirem à escrita uma sumptuosidade inédita, equilibram o seu pendor abstracto. A técnica poética de F. Echevarría, muito pessoal e afirmativa, reconhece-se no ágil manuseamento das estruturas métricas e nos «insólitos enjambements», já sublinhados por Jorge de Sena. O seu gosto pela expressão contorcida e pelas chamadas figuras de construção, reflexo de uma sensibilidade maneirista, levou Fernando Guimarães a falar de «uma torrencial arquitectura», metáfora inspirada no primeiro verso de «Os Rios» (in *Tréguas para o Amor*, 1958), que presentifica a força de uma estrutura em permanente expansão e condensa de modo particularmente feliz o essencial da arte poética echevarriana. O tratamento da frase provoca amiudadamente a derrogação violenta da sintaxe comum, embora a subversão da ordem usual das palavras encontre a sua plena justificação na organização rítmico-semântica do poema, um todo indivisível e dinâmico, que é a expressão acabada de um verdadeiro *sintaxier*. São inúmeras as situações de «antigramaticalismo» poético, sendo de destacar, neste contexto, o gosto pela expressão elíptica, tão cultivada pelo poeta.

Nesta poesia, o uso intensivo da pontuação não é apenas um traço estilístico, mas a marca peculiar de uma forma de pensamento. A sua função é muitas vezes estritamente musical, assinalando uma cesura que produz o efeito do *staccato*, ao romper abruptamente a cadência da frase. Aliás, este é um dos efeitos mais surpreendentes do estilo de F. Echevarría, onde a pontuação adquire uma visibilidade constante e uma feição muito própria, desempenhando um papel fundamental na orquestração dos motivos, na sinalização das elipses, ou no estabelecimento de relações hierárquicas, rítmicas e melódicas, entre as frases ou entre os elementos que as constituem. Estes procedimentos não afectam o movimento imperativo do ritmo, através do qual o poema conquista a sua unidade e nos comunica uma vivência irrepetível.

Esta breve caracterização, embora insuficiente, permite abordar um livro de densidade invulgar, que nos obriga a refazer implicitamente a trajectória de uma modernidade literária que veio proclamar o autotelismo da

poesia. *Uso de Penumbra* confirma a familiaridade do Autor com aqueles poetas que, dentro de uma tradição mais recente, cultivaram a fuga à expressão directa, com aquele afincado que fez da poesia «uma linguagem dentro da linguagem», na continuidade de uma poética romântico-simbolista que secularizou, por vias diversas, a tradição mística. Fernando Echevarría é um poeta de «sensibilidade metafísica» (designação de Marcel Raymond), que concilia a experiência do conhecimento com o sentido artesanal da poesia. Daí o encarecimento constante do trabalho da linguagem, que se torna patente no modo muito pessoal de explorar os recursos sintácticos e prosódicos, dentro de uma rítmica que é consubstancial à sua mundividência.

## 2. Verbo e enigma

«Tu appelleras poème une incantation silencieuse, la blessure  
aphone que de toi je désire apprendre par coeur.»

Jacques Derrida<sup>23</sup>

### 2.1. Além do mito – ou a matriz do canto

*Uso de Penumbra* é uma súpula poética. Sendo talvez um dos livros de Fernando Echevarría mais longamente meditados, poderia ter como epígrafe a tão célebre afirmação de Mallarmé: «que tout au monde existe pour aboutir à un livre».

O volume organiza-se em torno de núcleos temáticos fundamentais: a pintura, o desenho, a escultura, a dança, a música e a própria poesia, o que significa que a matéria do livro é a arte. Assim, a questão que de imediato se poderá colocar é a de saber como se estabelece a relação da poesia com as outras artes e de que modo os diversos referentes artísticos, passando a ser objectos de uma arte verbal, desencadeiam uma experiência estética em segundo grau. Por outras palavras: como é que a lingua-

---

<sup>23</sup> DERRIDA, Jacques – *Che cos'è la poesia?*, in «Poésie», 50, Paris, Éditions Bellin, 1989, p. 111.

gem poética toma a seu cargo um certo número de referentes artísticos e os mediatiza; ou como, falando de si própria, a poesia devém metapoesia.

Podemos constatar pelo índice que uma parte significativa dos títulos dos poemas referem objectos pictóricos e escultóricos consagrados. Dado que esses objectos já se encontram imbuídos de uma carga simbólica indefectível, é natural que passem a funcionar como «suportes» referenciais mais destacados. Fazem parte deste elenco os seguintes poemas: «Anjo da "Sainte Chapelle"» (p. 23); «A Portadora de Oferendas» (p. 27); «A Convalescente, de Rodin» (p. 35); «Última Visão, de Rodin» (p. 43); «Anunciação, Desenhos de Miguel Ângelo» (p. 49); «Auto-Retrato de Rembrandt» (p. 53); «La Pietà d'Avignon» (p. 61); e «Retrato de La Marquesa de La Solana, de Goya» (p. 73). Essa referencialidade surge reforçada iconograficamente, pela inserção de algumas reproduções que constituem um apoio visual para o leitor e uma fonte de fruição suplementar.

Creio que o título do volume, apesar da sua aura enigmática, nos coloca no caminho certo: aquele que aponta para a profundidade insondável do visível e do audível. O título repousa na relação dinâmica que se estabelece entre o substantivo «Uso» e o seu complemento nominal<sup>24</sup>. «Penumbra», do latim *paene* (quase) e *umbra* (sombra), que significa correntemente «meia-luz», tem como sinónimo o termo pictórico *claro-escuro*. Cândido de Figueiredo regista a acepção de «Gradação de luz para a sombra», além do significado científico: «Sombra incompleta, produzida por um corpo que não intercepta inteiramente os raios luminosos»<sup>25</sup>. A definição do *Petit Robert* que lhe corresponde é a seguinte: «Zona de sombra parcial criada por um corpo opaco que intercepta uma parte dos raios de uma fonte luminosa extensa».

Esta simultaneidade de sentidos, com as respectivas nuances, concorre para produzir um efeito de plurissignificação que abre um leque de possibilidades interpretativas. Ao sentido literal de «penumbra» sobreimprime-se um sentido metafórico, que sugere a transposição de um modo de operar associado a uma técnica pictórica para o domínio da arte verbal. Esse processo operativo constitui em si mesmo um *método* – um método que funda uma ciência do olhar, próximo de «une phénoménologie de l'impercepti-

<sup>24</sup> Na terminologia de Leo H. Hoek, tratar-se-ia de um «operador evenemencial». Cf. *id.*, *Pour une sémiotique du titre*, Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Numeri 20/21, genn.-febr., 1973, pp. 37-39.

<sup>25</sup> Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo.

ble, inséparable d'une ontologie» (Collot, 1989, p. 22). Um método, ou o princípio de actuação específico de uma *poesia* movida pela aspiração a um *modo de ver* absoluto e impessoal, que permitiria desvelar o ser. A beleza resulta assim de uma «visão» íntegra, capaz de desencadear um prazer que é simultaneamente de ordem sensível e intelectual, e a que é conatural o conhecimento intuitivo<sup>26</sup>.

Diríamos então que *usar a penumbra* é libertar o objecto contemplado da contingência natural que o afecta e recolhê-lo na intimidade do pensamento que o subtrai à temporalidade de um mundo onde tudo é perecível. O que fica é a transparência enigmática de uma poesia que devolve as coisas à profundidade do seu mistério, abrindo-lhes um horizonte de eternidade.

*Ad te clamamus exules filii Evae, / O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.*

No vocabulário da estética, *enigma* é uma coisa difícil ou impossível de conhecer completamente. O enigma é, por essência, ambíguo: «Dans l'énigme, certains mots [...] ayant été disposés dans un ordre voulu, il s'agit d'explorer le sens clos, du "cosmos" ainsi créé (cosmos étant pris dans son sens ancien d'ensemble ordonné)»<sup>27</sup>. O termo «*penumbra*» também remete para o sentido metafísico de «ambiguidade»: tudo aquilo que é filosoficamente ambíguo é objecto de uma formulação metafórica, como demonstra Sara Kofman num ensaio consagrado a Nietzsche<sup>28</sup>.

O conhecimento traz consigo o estigma de uma *falta*, ou do *pecado original*, ligado à interdição do «saber» e à reminiscência de um tempo arcaico e impenetrável, em que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso. No poema de abertura, «*Maris Stellae*» (uma dedicatória à Virgem), vislumbramos este mito judaico-cristão n'«um longe de jardim», que nos traz à memória o quadro de Albert Dürer, *Adam, Eve et le Serpent*. O mito funde-se com o culto mariano, e a Virgem Mãe, símbolo do Amor materno, vem redimir a culpa de Eva e iluminar o caminho do regresso ao Uno. Figura da mediação e da clemência, a Virgem reaparece noutros poemas

<sup>26</sup> Escreve São Tomás de Aquino que «*Pulchra sunt quae visa placent*». São belas as coisas cujo aspecto nos agrada (*Apud* Maritain, 1947, p. 35).

<sup>27</sup> Cf. SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'Esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, PUF, 1990. pp. 659-660.

<sup>28</sup> Vd. KOFMAN, Sarah – *Nietzsche et la métaphore*, in «Poétique», n° 5, Paris, Seuil, 1971, pp. 77-98.

do livro, designadamente em «La Pietà d'Avignon» (p. 61). O enigma teológico surge aqui na «sua transparência de mistério» («Maris Stellae, 1», p. 11), apontando um sentido ontológico ao acto poético, na medida em que este presentifica «uma história / em que o bem e o mal fundam a ciência. / Porque deles havemos a demora / de um ver difícil subindo na tristeza. // E é de aí que nos vem a cicatriz. Mas igualmente esse calor materno / que, imemorial, trazido do jardim / promete, ao mesmo tempo, o seu regresso» («Maris Stellae, 2», p. 11).

Esta refundação imaginária do mito, que se comunica numa linguagem elíptica, traz obliquamente ao primeiro plano o problema do conhecimento. Segundo a etimologia grega, a palavra «drama» está ligada à ideia de «acção» o que nos remete para a raiz dramática do acto criador. O sentido do termo *claro-escuro*, que faz parte do vocabulário de todas as artes, ganha então uma inesperada pertinência: a criação poética radica numa zona onde a luz e a sombra contendem.

Foi por acção do Verbo divino que a luz se separou das trevas e o universo emergiu do caos, acedendo a uma ordem perfeita. A linguagem é um *sopro* de Deus, um «dom» que eleva o homem acima da natureza, um elo com o seu Criador, de que ele próprio é imagem. A poesia traz consigo a reminiscência «de um passado / que, desde sempre, inaugura / essa mudez de luz que vem do arcano» («Maris Stellae, 4», p. 12); ou de um saber arcaico, que é o seu filão místico ou hermético, através do qual ela confirma «a aliança lapidar / que prefigura / a do enigma exposto / no seu esbraseamento de sinal» («Maris Stellae, 5», p. 12). De Eva (a matriz erótica) à Virgem (a matriz imaculada), o caminho dos poetas abriu-se entre a luz e a sombra – entre a inocência e a culpa –, sendo o Verbo poético o símbolo de uma eternidade resgatável: «E é assim que, mais do que sinal ou arca / a tão arcano difundir o tempo, / é glória sobretudo. Aonde a entra-nha / da inteligência se resolveu em Verbo. / Por isso sempre, em nome de onda ou panda / litania a inchar o vento, / os poetas louvaram-na da entra-nha / dos filhos limpos que levavam dentro» («Maris Stellae, 8», p. 13).

## 2.2. Do verbo às artes – ou uma poética do olhar

Podemos avançar a ideia de que, se F. Echevarría escolhe como suporte essencial deste livro a própria arte – depois de uma *Introdução à Filosofia*, ou de uma *Fenomenologia*, títulos perturbadores do ponto de

vista da recepção –, é porque a sua escrita tem vindo a tocar domínios essenciais da criatividade humana. Sabemos que a poesia implica uma radical transformação da língua, no interior de um processo que passa pela suspensão do seu poder referencial, até ao momento de «l’instauration d’une *proximité* entre des significations jusque là éloignées (Ricoeur, 1975, p. 290). É por essa via que o espírito pode tornar visível aquilo que intui e expressar a singularidade da coisa intuída. Para Ricoeur «tout usage de l’analogie, en apparence neutre au regard de la tradition “métaphysique”, reposerait à son insu sur un concept métaphysique d’analogie qui désigne le mouvement de renvoi du visible à l’invisible; la primordiale «iconicité» serait ici contenu: ce qui, fondamentalement fait «image», ce serait le visible tout entier; c’est sa ressemblance à l’invisible qui le constituerait comme image» (*id.*, *ibid.*, p. 366).

Em *Uso de Penumbra*, «análise» é um dos termos que o sujeito poético utiliza para designar o que é visto e decomposto. A «análise» é o meio de exprimir poeticamente a ressonância interior das formas, de seguir o curso hipotético do seu engendramento, de surpreender as relações entre os elementos expostos e os elementos velados. Se, como escreve Kandinsky, a harmonia de uma obra de arte é o resultado de uma «*construção oculta*», tentar desvendá-la pode ser o *outro* lado da fruição, ou seja: uma experiência mais comprometida do que aquela que resultaria de uma relação superficial e tranquila com o objecto de arte. Isso não significa que não haja uma intenção de referência nos poemas deste livro. Só que ela passa para um plano secundário, porque aquilo que individualiza cada objecto de arte é o fenómeno da sua projecção na consciência do sujeito poético e o modo como este apreende e traduz, na linguagem que lhe é própria, a sua singularidade estética, o *halo* de mistério difundido pela sua estrutura profunda, ou pelo seu «horizonte interno». Este não é mais do que o seu reverso inacessível, o ponto de fuga do olhar que o poema incansavelmente persegue até ao limite que nasce da sua própria invisibilidade: «L’oeil ne saurait pas se voir» (Collot, 1989, p. 29).

Daí que, em *Uso de Penumbra*, o leitor experimente a sensação de estar perante um livro *total*: um livro onde a tensão intrínseca entre a luz e a sombra, ou o excesso e a carência, se resolve numa espécie de transparência enigmática, em imagens analógicas de potencial abstracto. Recusando a paráfrase, cada poema procura retirar do claro-escuro dos objectos contemplados um sentido alusivo, plural, indissociável da sua estrutura: «[...] le référent du texte, ce n’est alors rien d’autre que ce que l’on



peut construire, a partir d'indices signifiants, comme contenu sémantique [...]»<sup>29</sup>. A poesia é uma linguagem universal, uma forma simbólica de conhecimento: um conhecimento intuitivo, que pode até anteceder o conhecimento filosófico ou científico. Jacques Maritain que tende a ver a «poesia pura» como uma expressão «desumanizada» da arte, tal como Ortega y Gasset, valoriza a ideia de que a poesia é uma ontologia, na medida em que se volta para as raízes do conhecimento do ser, por acção de «uma actividade inconsciente ou pré-consciente», de que se desprende «esa sed de conecer y comprender, de aprehender y de expresar» (cf. *supra*, p. 13; vd. Maritain, 1955, pp. 119-120).

Neste livro, onde a escrita de um número indefinido de poemas foi desencadeada por uma fruição estética singular e irrepitível (de natureza visual ou musical), somos confrontados com uma experiência poética de recriação, de que, às vezes, fica apenas o resíduo sublimado na pureza abstracta de um arabesco, no timbre decantado de uma estrofe, ou no vestígio luminoso de uma imagem obliterada. Veja-se, a este título, o poema que dá nome ao livro: «Que o uso da penumbra do volume / abstraí o que é só massa / para o aro invisível de penugem / lhe dar assento de assombração viática. / Ou inventa relevo. Quando urge / que a superfície plana / levante a luz com que o objecto estude / o movimento singular da alma» («Uso de Penumbra», 2, pp. 21-22).

A energia das formas comunica-se à matéria verbal, de tal modo que a linguagem devém o utensílio maleável de um olhar *táctil*, capaz de penetrar no objecto até ao âmago e estabelecer com ele uma perfeita consonância. Alguns destes poemas são o resultado de um exame minucioso, patente na descrição quase exaustiva dos detalhes considerados mais relevantes, até à apreensão total do objecto, que emerge na integridade de uma luz que se funde com a do próprio poema.

Com base nestes pressupostos, importa destacar a «Introdução» (p. 17), um díptico que constitui uma verdadeira *arte poética*. Podemos interpretar o primeiro poema como o modelo de estruturação do próprio livro, com base na relação que aí se estabelece entre o olhar e a escrita: «Livre de ver. O raptó / da concentração, por dentro / desenhencilhou o impacto

---

<sup>29</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine – *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 176.

/ que paralisara o centro // de atenção. Agora ver, / ao sabor do seu objecto, / desenha o contorno a haver / quando este já for completo.» («Introdução», p. 17). O ritmo dos poemas, ora envolvente, ora impetuoso difunde uma significação circular que se indetermina no jogo expansivo de conotações e de sentidos virtuais. Todo o trabalho poético se concentra no equilíbrio tensional entre a luz e a sombra, o que nos faz pensar nas palavras de Leonardo da Vinci: «l'ombre est la manifestation par les corps de leurs formes» (Baudinet, 1976, pp. 115-116).

Como escreve Michel de Certeau: «Voir est déjà un acte de langage. Cet acte fait des choses vues l'énonciation de l'invisible texture qui les noue»<sup>30</sup>. A experiência notável que o poeta leva a cabo neste livro sobre o poder referencial da linguagem poética é inseparável da enunciação dessa *textura invisível*, a qual resulta do investimento da pulsão visual na escrita e da sua metamorfose numa energia sublimante, que a vai libertando do jugo imediato da realidade sensível, criando-lhe uma disponibilidade radical relativamente ao seu objecto. Esta ideia insinua-se logo no primeiro verso do segundo poema da «Introdução», cujo sentido vem na continuidade do anterior: as coisas vistas «Textura deram deslumbrada ao pasmo» (p. 18), porque é *na forma* que reside o mistério da arte: «[...] cet éclat de la forme, qui est l'essentiel de la beauté, a une infinité de manières de briller sur la matière». Na forma, «c'est surtout la splendeur de l'âme qui transparait, de l'âme principe de vie et de force animale ou principe de vie spirituelle, de douleur et de passion»<sup>31</sup>. O «objecto» do poema, no «brilho» da sua «forma», actualiza ao mesmo tempo a perfeição dinâmica de uma realidade anímica: na sua deslumbrante corporeidade, excede o campo perceptivo do sujeito cognoscente.

Partindo de Husserl e de Merleau-Ponty, Michel Collot faz algumas observações interessantes a este propósito: «La perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet *présente* à notre regard, mais aussi de ses autres faces [...] obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel: [...] sa face tournée vers nous, apprésente toujours et nécessairement son autre face – cachée – et fait prévoir sa structure» (Collot, 1989, p. 16). Como também sublinha M. Collot, este *horizonte interno*, que para Husserl permite a completa identificação do objecto, na

<sup>30</sup> CERTEAU, Michel de – *La folie du voir*, in «Maurice Merleau-Ponty», «Esprit», 66, Paris, 1982, p. 97.

<sup>31</sup> Cf. MARITAIN, J. – cit., 1947, pp. 42 e 44.

medida em que a sua face oculta pode, por sua vez, tornar-se visível, constitui um dos temas preferidos da poesia contemporânea. Aquilo que é «uma ocultação provisória», o «suporte da identidade e do sentido da coisa», devém «la marque d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification» (*id.*, *ibid.*, p. 17). É neste ponto que se pode operar o trânsito de uma fenomenologia da percepção *stricto sensu* para uma ontologia *poética*: «"C'est la visibilité même qui comporte une non visibilité": à ce paradoxe phénoménologique, Merleau-Ponty n'hésite pas à conférer, dans son dernier livre, une portée ontologique»<sup>32</sup>.

«Ver» em profundidade é um acto ontológico, que pode criar uma cisão entre *ser* e *parecer*. *Usar a penumbra* é, assim, um modo de fazer transitar o objecto visado da ordem do «visível» para a ordem da «vidência»; ou, se se preferir, do mundo das coisas que se oferecem ao olhar do sujeito poético sob o efeito imediato da luz que as torna visíveis, para a zona de penumbra que lhes é conatural e onde se envolvem no seu mistério. É este desvio do olhar para uma profundidade onde o pensamento se adensa que funda o conhecimento poético. A *penumbra* é essa zona indecisa de luz e sombra, onde os contornos das coisas se indefinem e os sentidos se tornam polissémicos. Ou um lugar de génese, que se recorta num fundo indefinido: «De onde o espectáculo surge / a teorizar os signos / numa transparência que urge / e os funda fidedignos» (p. 17).

O tema da invisibilidade ou da visibilidade difícil pertence à esfera da penumbra e é indissociável da poesia de vocação abstracta de F. Echevarría. Poderíamos começar por admitir, na sua base, «La reconnaissance d'une invisibilité essentielle et irréductible logée au coeur même de la vision» (Collot, *ibid.*, p. 32). Essa consciência de uma *invisibilidade essencial* está na base de uma profunda reflexão sobre o Ser que atravessa a sua obra e se prolonga neste livro.

Em *Uso de Penumbra*, o mundo exterior é objecto de uma constante «conversão reflexiva». Um tal mecanismo, que se articula com a «técnica» do *claro-escuro*, conferindo-lhe a força de um imperativo metodológico, é indissociável da dimensão ontológica desta poesia. Eis-nos, de novo, perto do pensamento de Merleau-Ponty: «Par la conversion réflexive, percevoir et imaginer ne sont plus que deux manières de *penser*. De la vision et du

<sup>32</sup> PONTY, Merleau – *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard [1964], ed. ut. 1979.

<sup>33</sup> BACHELARD, Gaston – *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, p. 95.

sentir on ne retient plus que ce qui les anime et les soutient indubitablement, la pure pensée de voir ou de sentir» (Merleau-Ponty, 1979, pp. 49-50).

Veja-se, a este propósito, o segundo poema da «Introdução» (p. 18), uma sumptuosa *textura* de luz e opacidade, resultante de um transe contemplativo. A «análise» do objecto suscita um jogo de imagens que imprime ao poema um sentido simbólico, com base na analogia que se cria entre o objecto artístico contemplado, emergindo «do negrume de um olhar arcaico» e conquistando progressivamente o seu esplendor de «ouro abstracto», e a obra de arte *tout court*. A obra artística é um misto de mobilidade e permanência que se afirma no esplendor de um *objecto* em rotação, o qual, no termo do *opus alchymicum*, atinge a incorruptibilidade «de um ouro arcaico a deslumbrar o espírito».

Nesta «Introdução» torna-se também patente a indissociabilidade entre ritmo e pensamento. O ritmo envolvente deste primeiro poema, de quatro estrofes, resulta de uma continuidade auditiva, onde a coloração tímbrica faz alternar a obscuridade e a luz, o que se torna patente nas rimas cruzadas, que funcionam à maneira de acordes cromáticos. Este tratamento *dramático* das estruturas sonoras da linguagem, que se articula com uma mobilidade intensificada pelos *enjambements*, destrói a rigidez das estrofes (aqui, tetrásticos), o que acontece não apenas neste, mas em muitos outros poemas. O emprego da forma não flexionada do infinitivo, que serve de complemento nominal a «livre» e permite *impessoalizar* a enunciação, é um processo recorrente, que aponta para uma sintaxe elíptica, característica do estilo de F. Echevarría. Mas podemos encontrar outras opções enunciativas que dramatizam o discurso: um «tu» ficcional, que presentifica a personagem representada num quadro ou numa escultura, e a coloca no centro do discurso poético, como acontece em «A Portadora de Oferendas»: «Mais que a peça de boi, o vaso de água, a urna / de cúmplices tesouros deslumbrados, / levas ao morto a virgindade tímida / do ritmo do teu corpo» (p. 31); ou em «Dança» (p. 134): «E tu, dentro de ti, estavas atenta. O canto / dançava-te enquanto ias / subindo à sede da inteligência, ao espaço / que iluminavas quando a noite vinha»; um «tu» (a figura central do quadro) que dá lugar ao «ele» (o pintor que é o seu «demiurgo» (cf. «Retrato de la Marquesa de La Solana, 4», p. 78); e um «tu» reflexivo, na base do qual está um jogo subtil de alteridade, em que a esfera íntima do sujeito poético se projecta no *outro*, o criador da obra de arte: é o caso de «Anunciação (Desenhos de Miguel ângelo)», na ver-

dade, duas Anunciações, na primeira das quais se pode ler: «Estampaste o espanto do aparecimento» (p. 51). O primeiro desenho é visto como uma insinuação do movimento escultórico protagonizado pelo Anjo e pela Virgem, enquanto o segundo é captado como um prolongamento desse movimento, que culmina com o Mistério da Anunciação, repercutido na clareza sibilina dos timbres que atravessam o poema (cf. p. 52). Além destas escolhas enunciativas, há aquelas, mais frequentes, que traduzem um desejo de impessoalização e que vão do «nós» ao «eles».

Bachelard admite que «Par le biais de l'imagination littéraire, tous les arts sont nôtres». Privilegiando a poesia, chega mesmo a afirmar que «Il n'y a qu'à écrire l'oeuvre peinte; il n'y a qu'à écrire la statue»<sup>33</sup>. Poderá assim concluir-se que é possível fazer pintura, escultura ou música com palavras? Claro que uma tal questão levanta problemas teóricos que excedem o propósito deste trabalho. Estaremos nós perante uma revivificação do modelo clássico de descrição, atinente ao dogma horaciano *Ut pictura poesis*, que levou Marmontel a ver a poesia como «une peinture qui parle ou, si l'on veut, un langage qui peint»<sup>34</sup>?

A *mimesis* poética nunca foi uma cópia fiel do objecto «imitado», mas, apenas, essa «aproximação», de que já fala Platão. Para este filósofo, «o conceito flutua», acabando por admitir, no *Filebo*, que «a boa *mimesis*» levaria o artista a aproximar-se da estrutura essencial da realidade, a qual permite fixar o que é universal e permanente<sup>35</sup>. Para Plotino a «Ideia de Beleza é una e perfeita. [...] Todas as belezas menores, espirituais e físicas, são participações da Beleza una, suprema. O *esplendor* é o atributo do belo mais acentuado e consiste no brilho visível da essência espiritual da coisa bela» (Runes, 1990, p. 298). O *neoplatonismo renascentista* considera a arte como um modo de aperfeiçoamento progressivo e ascensão para Deus. Também para Aristóteles a *mimesis* supõe uma idealização da realidade, abrindo caminho para uma concepção estilizada da mesma, que, nos seus sucessivos desvios, se perpetua até ao *Laokoon*, de Lessing (1766).

Creemos que este problema, sendo obviamente importante, nos afastaria, e muito, do nosso desígnio. Dentro da perspectiva que assumimos, a questão mais imediata é aquela que tem a ver com «a correspondência das

<sup>34</sup> Apud JOUBERT, Jean-Louis – cit., 1994, p. 85.

<sup>35</sup> SPINA, Segismundo – *Introdução à Poética Clássica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 85.

artes». E, na base dessa correspondência, está a *essência espiritual* da obra artística e a superioridade do prazer de criação, ligado à experiência da *concepção* (cf. «Maris Stellae», *loc. cit.*), ou à figura do *engendramento*.

Em *Uso de Penumbra*, a correspondência da poesia com a obra pictórica ou escultórica é encontrada, não raro, num movimento gradual de aproximação, até ao ponto em que a perspectiva se anula e dá lugar a uma reversibilidade do olhar que é da ordem do enigma, sendo nessa *relação de alteridade*, «em que o Mesmo e o Outro deixariam de se excluir para se incluir mutuamente» (cf. Collot)<sup>36</sup>, que reside o essencial da fruição. Como observa Michel Collot, seguindo a pista aberta por Merleau-Ponty, aquele que vê, isto é, que faz parte de um campo perceptivo, pertence à *profundidade oculta do visível*: «C'est par l'enveloppe opaque de sa chair qu'il est relié à l'invisible de l'horizon» (Collot, 1989, p. 28). Nesta perspectiva, «l'invisible n'est pas le contradictoire du visible: *le visible a lui-même une membrure d'invisible*, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible» (Collot, *ibid.*, p. 34). Em termos sartrianos, diríamos que a obra de arte possui um horizonte indefinidamente móvel, que é aqui prolongado pelo olhar invisível daquele que «cria»: não apenas por desvelamento, mas por desdobramento ontológico. Se a «leitura» do objecto artístico é o seu «correlativo dialéctico», fazendo convergir a essencialidade do objecto e a do sujeito, estamos aqui perante um processo de criação que, ao suscitar um novo desvelamento, propõe um duplo enigma na transparência do texto.

A alteridade que se cria entre o criador em «primeiro grau» (o produtor da obra) e o criador «em segundo grau» (o próprio sujeito poético) seria da ordem de uma teologia inconsciente: «chaque *Tu* individuel ouvre une perspective sur le *Tu* éternel» (Martin Buber)<sup>37</sup>.

E. Souriau define a arte como «l'ensemble des démarches, orientées et motivées, qui tendent expressément à conduire un être [...] du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence complète, singulière, concrète, s'attestant en indubitable présence» (Souriau, 1969, p. 45). Apesar da diversidade dos seus *qualia*, todas as artes têm em comum «une sagesse insaurative», «un savoir directeur, voyant de loin les conséquences futures et les harmonies d'ensemble» (*id.*, *ibid.*, pp. 45-46), através do qual a obra

<sup>36</sup> Cf. COLLOT, Michel – in «Poésie et altérité» – Actes du Colloque de juin 1988, Paris, PENS, 1990, p. 26.

<sup>37</sup> BUBER, Martin – *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1970, p. 113.

artística conquista uma existência plena e singular. Em *Uso de Penumbra*, esse saber instaurador permite reorganizar os dados perceptivos, respeitantes a um conjunto de referentes estéticos não verbais, em configurações analógicas que resultam de uma profunda «análise», ou de um exercício agudo de compreensão. Cada poema, enquanto totalidade verbal estruturada e autónoma, põe à prova o poder de presentificação da linguagem poética numa rede complexa de relações em que os limites entre o visível e o invisível são anulados em favor de uma imagem integradora.

Por isso, é importante ter em conta a distinção metodológica feita por Étienne Souriau entre artes «representativas» e «presentativas»: «C'est cette dualité des sujets ontologiques d'inhérence – d'une part l'oeuvre, d'autre part les objets représentés – qui caractérise les arts représentatifs. Dans les arts présentatifs, oeuvre et objet se confondent» (cf. *id., ibid.*, p. 89).

Deduz-se do que atrás ficou dito que a relação que aqui se estabelece entre a poesia e as artes visuais, ou a dança, foge a uma referencialidade convencional, porque os suportes referenciais desencadeiam uma experiência que só se actualiza na significação própria do poema, embora não se anule uma alteridade dinâmica, que assegura a sua presença imaginal. *Usar a penumbra* é libertar a linguagem de uma dependência servil relativamente à imagem pictórica ou escultórica, que seria da ordem do decalque, e fazer dela o instrumento de uma experiência de transfiguração sublime.

Foi dito atrás que F. Echevarría valoriza um conceito de criação como «fabricação poética», servindo-se da expressão metafórica «vencer uma resistência» para designar o tratamento particular da linguagem na poesia. Nos seus livros, há inúmeras alusões metapoéticas à dureza da «tarefa» e ao esforço de auto-superação que ela envolve. Ora, como refere Ricoeur, «La création d'un objet dur – le poème lui-même – soustrait le langage à la fonction didactique du signe, mais pour ouvrir l'accès à la réalité sur le mode de la fiction et du sentiment» (*id., ibid.*). Ricoeur recorda que Jakobson ligava a noção de «significação ambígua» à de «referência desdobrada»: «La poésie, dit-il, ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques, elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient» (*Apud Ricoeur, ibid.*, p. 289). O que o leva a concluir algo de fundamental: «C'est dans l'analyse même de l'énoncé métaphorique que doit s'enraciner une conception référentielle du langage poétique qui tienne compte de l'abolition de la référence du langage ordinaire et se règle sur le concept de référence dédoublée» (*id., ibid.*).

Sob este aspecto, «A Convalescente, de Rodin» constitui um dos momentos altos de um livro que se diria feito apenas de culminâncias e do prazer intenso da contenção. É uma verdadeira *ontogénesis*, que nos confronta com uma dupla dinâmica: a de um *poiein* virtual, deduzido da escultura contemplada e aquele que, por uma duplicação que não é apenas imaginária, se vai *actualizando* na *fabricação* do poema. Trata-se de uma escultura em mármore, que representa uma cabeça feminina emergindo para a luz, criando-se de imediato uma homologia entre o acto de ver e o acto verbal que vai reproduzindo o movimento do olhar e o pensamento que lhe subjaz. O mármore é um material nobre, ligado à estatuária sagrada e fúnebre. Só que esta «massa» jacente, que retém a luz «na densidade mineral», se encontra em estado bruto. A oposição claro-escuro, que percorre todo o livro, ganha neste poema um dramatismo intenso e expansivo, enquanto metáfora de um processo de compreensão ontológica que é simultaneamente uma invenção poética:

«É para a luz que o seu relevo emerge / da massa duma luz que jaz, antiga, na densidade mineral. E deve / fundar a que o cinzel nos traz acima / na da paciência. Que a modula. Serve. / Até somente haver a da oficina. Então, o sono do instrumento se ergue. / Opera nessa espécie de vigília / de que outra surge – a que se acende / em ferramenta na matéria. E aviva / um difuso perímetro. Que emerge / à solidão de criatura. Fica.» («A Convalescente, de Rodin, 1», p. 37).

As doze *estâncias*<sup>38</sup> que integram a composição correspondem a movimentos ou unidades rítmicas, em que a resistência da matéria verbal, tão difícil de moldar como o próprio material escultórico, é progressivamente vencida. O poema é o «campo operatório» onde se desenrola a luta entre a matéria e o espírito, entre a luz e a sombra: o bloco de pedra vai sendo modelado à medida da palavra, e ambos ganham consistência nesse *work in progress* sublimante:

«Estuda a penumbra que a incidência gera / quando deduz a luminosidade / que se modula na matéria / e incrementa a palidez do mármore. / Estuda o cinzel. E estuda a paciência. / Que, só com eles, se há-de / per-

---

<sup>38</sup> Utilizamos este termo com alguma impropriedade, mas, enquanto unidade rítmica, a *estância* beneficia de uma certa autonomia que não contende com a sua dependência em relação ao sentido global da composição poemática de que faz parte.



seguir um além de subtileza / de onde a última luz resulte análise. / Ou, mais ainda, inteligência / operativa. Que se apaga quase / e arranca brilho ao curso da tarefa / que restitui a Deus a sua imagem» («A Convalescente, de Rodin, 3», p. 38).

Todos os poemas foram escritos em Paris: os primeiros dez, entre 29 de Janeiro e 18 de Fevereiro de 1993; e os dois últimos em 28 (XII) e 29 (XI) de Outubro do mesmo ano, respectivamente<sup>39</sup>. Os manuscritos são todos datados e têm a particularidade de referir o local onde os textos foram escritos. E a nossa primeira impressão foi de surpresa, porque não há praticamente rasuras no antetexto, apesar de possuímos dois testemunhos que confirmam a passagem a limpo dos poemas I e IV. Relativamente aos manuscritos originais, podemos fazer algumas observações:

O poema de abertura (I), escrito em 29 e 30 de Janeiro de 1993, é precedido de um título com uma interrogação – «RODIN (?)» – que se mantém na primeira campanha de revisão e poderá ser uma simples indicação para o Autor. O manuscrito relativo ao poema XII tem outra indicação: «A [para] Convalescente». Ao título definitivo do conjunto, que é «A Convalescente», o Autor acrescenta «de Rodin». Na versão definitiva, que resulta de uma mudança de suporte com vista à impressão tipográfica (computador), podemos verificar que o Autor: 1) elege o título «A Convalescente», que passa a designar o conjunto, conservando a indicação «de Rodin», como comprova o dactiloscrito; 2) inverte a ordem dos dois últimos textos, desrespeitando o princípio cronológico que observara; 3) a numeração romana dá lugar à numeração árabe.

Quanto a acrescentos, rasuras e substituições, a génese é esclarecedora: o poeta não faz correções de grande vulto nos seus manuscritos, embora se levantem questões geneticamente importantes, que não podemos sequer aflorar neste espaço. A organização rítmica do conjunto também não sofre alterações significativas, o que nos permite constatar que o sentido do poema se constitui no próprio movimento do pensamento<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Obtivemos esta informações do próprio Poeta, que, como é sabido, reside em Paris desde 1961, tendo conhecido a situação de exílio entre essa data e 1974. Graças à sua gentileza, pudemos utilizar no nosso trabalho os manuscritos relativos a este poema.

<sup>40</sup> Cf. Bergson: «le sens [...] est moins une chose pensée, qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction», in *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1975, p. 133.

ENIGMA E TRANSPARÊNCIA

é necessário. Para seguir um longo  
onde ainda reaparecem meus rotúculos.

Le São Paulo, 26 jan. 93

Então, indo. Para onde? E quando  
acabar estar a si,  
que fará quem foi. Tentando  
ver e ver-se do outro lado  
de quem está fora de si?

27 jan. 93

Quererá que estar parado  
~~funcionando~~ <sup>enfim</sup> o ver  
de ~~se~~ forma que <sup>mane</sup> ~~pare~~ <sup>estada</sup>,  
fique ver tão <sup>reajugado</sup>  
que não reira o que se vê?

RODIN (?) I

Le São Paulo, 27 jan. 93

28 jan. 93

É para a luz que o seu relevo emerge  
da mancha de uma luz que jor, antiga,  
na bondade mineral. É dove  
fundar a que o círculo nos faz acima  
na da paciência que modula. ~~É~~ Serve.  
Até romântico haver a da oficina.

Então, o sono do instrumento se segue.

• Opera nessa espécie de vigília  
de que surge outra luz - a que se acende  
~~em~~ <sup>em</sup> ferramenta e na matéria. E surge  
um difuso perimetro. Ene emerge  
à solidão de criatura. E fica.

Le Panorama/cara, 29 Jan. 93

II  
Mas, entre todas, predomina uma, 30 Jan. 93

abstrata do hábito de andar  
o puro desbrincando. E que se aperta  
ao intimo que funda cada qual.

Desloca em vez a infima brancura  
do tacto. E o vertigio do vago  
transmite a forma a experiência oculta  
que percorre o relevo singular  
de onde a vigília se destaca. Ilumina.  
E se aureiza luz (espacial).  
<sup>presuntual.</sup>

Le Panorama, 30 Jan / 1º Fev. 93

ENIGMA E TRANSPARÊNCIA

para  
A CONVALESCENTE  
XII

28 Oct

Oh  
E está a convalescer, não já o que é visto  
mas o intimo febre de ra má  
que emerge de dser-se. E de um recinto  
onde a penumbra da razão ferava  
sobre o abafado de encaldar. E grita.  
E de sua delência de substância.  
Am e foi por seus meandros corrompidos  
de forma que o volume a quase abstraher  
materia acute evidencia o espirito  
uma vigília a amanchocar. Ou alma  
que há a ver a névoa. Com o mudo  
a difundir a sua própria magia.

28 Oct. 93  
Le Panorama

XI

A luz de esquecimento ~~induz~~ a morte  
a demover o peso de clausura.  
E o fradume Ou, anho, surge o ponto em qe se  
do fradume se comove. Inculca  
a efervescência de matéria. A carga  
de si ~~se~~ devolvendo a ver era candura  
em que a existência se desprende. E alba  
duma noite feliz que coroa a altura.

Le Panorama  
29 Oct. 93

O poema é, assim, o lugar de uma epifania, de uma vinda ao ser que se enuncia num *presente perifrástico*, forma gramatical que constitui um dos recursos estilísticos característicos da poética de F. Echevarría e para onde convergem diversas noções temporais. Escultura e texto atingem em unísono o seu *telos*, através de uma reflexividade que se ilimita:

«Que, agora, a imagem está a ler a imagem. Não só a que devolve quando opera. / A que, do mundo deduzida, implante / a glória nele, que a de Deus completa. [...]» («A Convalescente, de Rodin, 6», p. 39).

Em «Última Visão, de Rodin» (p. 43), o suporte material é o mesmo, visto que se trata de um relevo esculpido em mármore bruto, onde se expressa o drama da morte. Se a escultura representa um transe agónico, o poema centra-se na relação íntima que se estabelece entre o *olhar* que a examina e a *mão* que a esculpiu. O desdobramento do *olhar* na «lucidez do tacto» permite, aqui como noutros poemas, que a descrição se narativize. A visão imprime ao verbo um movimento expansivo, que nasce da opacidade da matéria e se resolve na transparência que anuncia a eternidade:

«E quando nem já o tacto, nem estar vendo / vencem a transparência de fronteiras, / resta ainda a visão de pensamento: / aquela de nem quase que matéria / que, pouco a pouco, se compõe por dentro / do empenho na atenção. E se subleva / do sono fundo do que foi fazendo. / E agora é vida a despedir-se eterna.» («Última Visão, de Rodin, 8», p. 48).

Como se pode constatar, a escrita poética de F. Echevarría, longe de se fechar sobre si mesma, visa a realidade sensível do mundo, embora privilegiando, no caso deste livro, o universo artístico. Cada poema é o resultado de uma comunicação profunda e misteriosa com os referentes estéticos que constituem o seu suporte visual, um conjunto de objectos culturais cercados de uma aura que os torna *a priori* atraentes, independentemente da relação de fruição que o sujeito poético possa com eles estabelecer e que é, aqui, absolutizada. Mas, repare-se que essa fruição está intimamente ligada ao aparecimento de uma forma que, intuída pelo *poeta artifex*, encaminha de um modo irreversível a sua acção. Contudo, esta não é determinada por um cânone estritamente clássico, na medida em que a obra, sendo o resultado coerente e harmónico de um conjunto de opções

artísticas, não reflecte uma visão impassível do mundo nem repousa numa concepção estética conformista ou estereotipada.

Por trás de cada poema, a beleza é o signo vivo de uma realidade humana afectada por tensões irresolúveis, por movimentos contraditórios que se desenham entre a luz e a sombra e fazem de cada texto o reflexo inquieto de uma espessura enigmática que é o avesso da transparência da *forma*, ou o duplo *fantasmático* da perfeição almejada. Falar do absoluto da fruição será ficar perto do sentido que se desprende das palavras de Jacques Neefs acerca de Valéry: «Ecrire, c'est en effet, [...] produire (laisser être) un état à partir duquel peut être présente la figure d'un engendrement, d'une apparition, l'idée portant avec elle la tension de son origine. [...] écrire en ce sens, c'est faire passer par la plume, le corps, le papier, une consistance d'affects et d'idées qui précisément n'appartiennent plus à la personne en propre, et ne sont plus dans la dépendence d'un sujet ni même peut-être d'une volonté, et qui dessinent de nouveaux possibles de la langue (Neefs, 1996, p. 200)<sup>41</sup>.

O *sublime* desta poesia é, pois, indissociável de uma dada «concepção» de obra e do efeito que ela produz no receptor.

Em *Uso de Penumbra* é quase sempre o *olhar* que está na origem do *ritmo* do poema, determinando o seu dinamismo: um olhar exterior ou interior, que pode alastrar-se para lá das fronteiras do visível e penetrar imaginariamente na zona enigmática da *penumbra*, até ao limite da opacidade:

«A penumbra, então, sustenta / o momento em que a obra pára o mundo. / Entre a escuridão por onde se entra, / que é a de onde se erige cada pulso, / brilha. Com a luminescência/ que arranca ao ver, oriundo / da mesma escuridão que, agora, a pensa, / desde a feeria instrumental do uso» («Uso de Penumbra, 3», p. 22).

As palavras «pulso» ou «punho», que aparecem com frequência neste livro, podem ser reconhecidas como símbolos discretos do ofício poético. Na verdade, aludem metaforicamente a essa concentração de energia capaz de destruir a resistência da linguagem e de a sublimar na transparência luminosa das figuras que designam a ordem enigmática do mundo. Um tal processo de transmutação, que implica uma ascensão progressiva da opacidade

---

<sup>41</sup> Cf. NEEFS, Jacques – *L'idée sur la page*, in «Actes du Colloque de San Francisco», Centre d'Etudes Valéryennes, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1996.

do informe à claridade inteligível da forma, adquire uma importância fundamental dentro de uma concepção autotélica da poesia: através de um voluntarismo disciplinado, o poeta procura alcançar a própria essência da criação. Este ideal artístico, coextensível a todas as artes, postula que a poesia seja, em termos heideggerianos, «uma revelação extática de ordem ontológica».

A ideia de um «absoluto literário», que foi central no romantismo de um Schiller, de um Novalis, ou de um F. Schlegel, reaparece na poesia dos simbolistas, através do culto da *analogia universal* que preside a uma metafísica das correspondências. Mais recentemente, W. Benjamin não deixa de valorizar a linguagem como instrumento de conhecimento e progresso espiritual, dentro de um sistema universal de correspondências: «Tout langage supérieur est traduction du langage inférieur, jusqu'à ce que se développe son ultime clarté: la parole de Dieu, qui est l'unité de ce mouvement linguistique»<sup>42</sup>. Parece-nos evidente que o universo poético de F. Echevarría acusa, de algum modo, a influência desta tradição.

Falar de alquimia simbólica a propósito de *Usa de Penumbra* não é descabido. Dentro da concepção escolástica a que atrás fizemos referência, a criação artística consiste em imprimir uma ideia numa matéria, de modo a que ela atinja o esplendor formal. Este princípio pode ser aplicado à poesia: neste caso, a *matéria prima* será a linguagem, cabendo ao poeta «vencer a sua resistência» através de um labor aturado, e investi-la da força demiúrgica que lhe advém da sua essência espiritual. Esta força traduz a aspiração humana a uma beleza superior, através de uma forma de comunicação universal. Neste livro, poderíamos mesmo considerar que há uma duplicação ontológica sempre que o objecto artístico (que aparece como a representação de algo que lhe é exterior) constitui uma forma delectável para os sentidos e para a inteligência, tornando-se, por sua vez, num novo modelo de «representação».

Em linguagem de inspiração tomista, diríamos que *o homem completa a criação de Deus*. Ideia que também podemos encontrar em Novalis e cujo sentido se reactualiza num outro poema do livro, que é uma exaltação da realidade sensível da obra de arte, percebida no deslumbramento do seu movimento. Referimo-nos ao poema «A Portadora de Oferendas», (pp. 27-34), escultura em madeira, apreendida como uma concreção deslumbrante da pujança da vida em face do mistério da morte.

---

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter – *Sur le langage en général et sur le langage humain*, in «I. Mythe et violence», Paris, Denoël, 1971, p. 98.

Emergindo das trevas, uma figura jovem avança na luz repentina de um movimento insinuado. O olhar do seu criador furta-a à corrupção do tempo e essa eternidade prolonga-se no poema, cuja sensualidade se revela no arpejo dominado das sensações que o matizam. O movimento da escrita, polarizado entre a sombra e a luz, multiplica os espaços de penumbra, que são do domínio de um silêncio pregnante:

«[...] Mais do que da túnica, / brisa apenas da eternidade de anos, / que na terráquea solidão situa / a luxúria contida com que vais entrando / por essa morte de verão escura / em que fica a dourar-se lento o espanto. / E ergues o braço esquerdo. O que sustenta a curva / e desvenda a do seio recatado, / enquanto ampara, ao cume da coluna, a sensível munificência, o arcano / de vida, atrás da região defunta, / para onde caminha a solidão do passo» («A Portadora de Oferendas, 1», p. 31).

O poder descritivo do poema reside no equilíbrio perfeito que se gera entre o concreto e o abstracto, no jogo deslumbrante de volumes, no uso preciso dos verbos de movimento. Os procedimentos estilísticos, embora próprios desta poesia, não deixam de ser surpreendentes, como é o caso, dos *enjambements* ou da construção elíptica: «Um ventre abstracto, a câmara. / Aonde se prodiga / eternidade. Em área / e cantaria de penumbra escrita» («A Portadora de Oferendas, 3; *ibid.*, 5», pp. 33-34). Na sua sutileza luminosa, a linguagem poética reflecte o enigma do objecto contemplado, do corpo «Que a ablação de entranhas / subtrai ao ciclo de corrupção» (*ibid.*). O seu segredo, que é também o da linguagem, abisma-se na opacidade que assinala o limite do conhecimento sensível.

No «Retrato de la Marquesa de La Solana, de Goya», estamos perante uma experiência de referência algo diversa, que põe à prova o domínio de um estilo «pictural»: a minúcia dos detalhes descritivos, que enfatizam certas características do quadro, transformam o poema num «exercício de pintura» que produz um simulacro verbal. O duplo regime de leitura (proporcionado pela presença da imagem) permite constatar que se trata de uma espécie de glosa poética do quadro, em que os dados da percepção são reordenados em função das potencialidades semânticas da linguagem. A sua articulação com o lado palpável dos signos não perde de vista o modelo, dando relevância ao gesto pictórico que está por trás de um por menor do quadro:



«[...] E a luz do busto, a que ele puxou matizes, / vinca o centro de um círculo, em que quase / entumescem ondulações sensíveis / onde o pincel, ao demorar-se, estendeu a velatura de um rubor. O erige / a penumbra de rola que se cale» («Retrato de la Marquesa de La Solana, de Goya, 8», p. 80).

Escreve Henri Focillon: «C'est là, sans doute, dans un art voué à l'imitation», qu'apparaît le mieux le principe de non-imitation, cette originalité créatrice qui, des matériaux fournis par la nature, extrait le matériel et la substance d'une nature nouvelle, et qui ne cesse pas de se renouveler» (Focillon, 1993, p. 54). O poema intitulado «Auto-Retrato de Rembrandt» coloca esta mesma questão, uma vez que se apropria do tema do quadro (a auto-representação) para o inscrever numa moldura ontológica: «A tela oculta o outro de si mesmo» («Auto-Retrato de Rembrandt, 1», p. 57). A paráfrase verbal é o ponto de partida para uma radicalização do processo da *mise en abyme*, através do qual se explicita a dialéctica do visível e do invisível.

A reprodução que antecede o poema permite-nos ver que o primeiro plano do quadro é ocupado pela imagem do pintor, que ostenta uma paleta e um pincel, tornando-se perceptível, à direita, o perfil de um cavalete. É suposto que neste esteja pousada a tela em que ele vai pintando a sua própria imagem, à medida que se observa num espelho invisível. Mas este espelho coincide, ambigualmente, com o olhar do observador do quadro. Enquanto a imagem virtual de Rembrandt está espelhada na tela e se oferece à contemplação, aquele que a contempla (o sujeito poético) perde a sua imagem na profundidade do olhar que o vê. A ficção começa aí mesmo, no momento em que se torna possível fazer do retrato de Rembrandt um duplo imaginário, ou melhor: um duplo desejado, que acaba por se desvanecer num lugar de ausência: «Esse lugar vazio / que os outros de si mesmos vê no mundo / onde de si se vêem desprendidos» («Auto-Retrato de Rembrandt, 7», p. 60).

«La Pietà d'Avignon» (de Villeneuve-lès-Avignon) é um poema de referência explicitamente religiosa e crística, que tem como ponto de partida o retábulo recentemente atribuído a Enguerrand. O simbolismo da cena é fundamental para a compreensão do poema, que respeita a disposição das figuras em torno do Cristo morto, nimbado de raios luminosos e postado sobre os joelhos da Virgem. Podemos ver ainda S. João Evangelista e Maria Madalena, cujos nomes estão gravados sobre o ouro das respec-

tivas auréolas, como era usual na época. Está ainda presente uma figura eclesiástica não identificada (o doador ou oficiante), que simboliza a Igreja. Tal como o retábulo, o poema traz ao primeiro plano as palavras atribuídas pela liturgia católica à Virgem Maria nos ofícios da Semana Santa (Cf. pp. 61-72) e o tema do sacrifício do Filho do Homem.

Nesta breve visita aos lugares emblemáticos do livro, que aparecem, nalguns casos, como realizações notáveis da *ekphrasis*, fica muito por dizer. Designadamente, sobre aqueles poemas em que o propósito descritivo é assumido com alguma ambiguidade. É o caso de «Anjo da “Sainte Chapelle”», onde se estabelece uma correspondência profunda entre o acto de ver e o acto de criar. A intenção figurativa subsume-se na significação global do poema, uma vez que o Anjo é o mediador que fixa uma essencialidade divina ao gesto criador, simbolizada pelo «pulso em acto / [que] se inflama do contacto / do prumo da cruz» (Cf. p. 25).

Em «Outra Pintura», um conjunto de vinte oito poemas, de que fazem parte «Marinhas» e «Retratos», a tensão *claro/escuro* tende a generalizar-se, adquirindo um valor simbólico implícito. A polaridade é estabelecida por duas séries de lexemas («luz», «cal», «sol», «iluminar», «ofuscar», «brilho», «brancura», «fulgência», «branco», «calcinar», «encandeação», etc. vs «escuro», «morte», «sombra», «eclipse», «negrura», «luto», «enluta», etc.). No entanto, esta oposição sémica comporta uma série de graus, podendo mesmo anular-se. Neste elenco de poemas, salientamos os seguintes: «Sua jacência de nudez atinge» (1, p. 87) e «Uma penumbra de nudez e aurora» (2, p. 90); «Vénus», um dos poemas eróticos mais belos que se terão escrito nos últimos anos, (p. 91); e «Interior» (p. 93). A série de poemas subintitulada «Marinhas» (pp. 99-103) merece também destaque, pelo tratamento subtil e impressionista da luz marítima e pela onduação do verso.

O ciclo de poemas subintitulado «Retratos» volta a colocar o problema da referência, com um possível reenvio para a pintura no último poema, um «Retrato de Grupo» (p. 112) que poderia ter como modelo a famosa «Ronda Nocturna», de Rembrandt. É também o que acontece com «Repentirs» (pp. 113-126), mais um conjunto de poemas cujos títulos nos convocam para o mundo das coisas sensíveis. Atente-se no belíssimo retrato «em movimento» de uma gata chamada «Belisa» (p. 120), ou no poema «Andorinha» (p. 126), em que o ritmo se comunica como uma incandescência visual e sonora.

Passemos ao ciclo da «Dança» (pp. 127-136), dedicado a Carolyn Carlson. Expressão dinâmica do «fogo frio» de um olhar concentrado, cada poema é o lugar sensual e cerebral de uma epifania. É com base na percepção visual e cinestésica que a linguagem realiza a perfeita transparência que une a emoção ao gesto, sem deixar de considerar a sutileza de um pormenor como «a claridade de um pé / a emergir da penumbra conhecida / para essoutra que apenas se entrevê» («Dança 1), p. 129). A cumplicidade que se gera entre o olhar do sujeito poético e o corpo da bailarina fazem deste conjunto de poemas o espaço de um êxtase triunfante.

### 3. Enigma e transparência

«C'est quand l'écrit est *défaut*, comme signe-signal qu'il naît comme langage»

Jacques Derrida

#### 3.1. O verbo inaugural

Escreve Merleau-Ponty: «Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit...» (*Apud* J. Derrida, 1979, p. 22)<sup>43</sup>. A relação entre poesia e pensamento torna-se assim irrecusável, desde que se tenha presente que a significação poética obedece a regras específicas, que nada têm a ver com a lógica gramatical ou com o carácter propositivo da reflexão filosófica. Esse sentido *inaugural* da linguagem poética é também sublinhado por Jacques Derrida: «Si l'écriture est *inaugurale*, ce n'est pas parce qu'elle crée, mais par une certaine liberté absolue de dire, de faire surgir le déjà dit en son signe, de prendre ses augures» («Force et signification», p. 23). A experiência poética é, fundamentalmente, uma experiência de liberdade, que se realiza através da linguagem e pressupõe dois movimentos de sentido contrário: um movimento centrífugo, de abertura do pensamento ao

---

<sup>43</sup> *Apud* DERRIDA, J. – cit., 1967, p. 22. Vd. *Revue de métaphysique et de morale* (oct.-déc., 1962, pp. 406-407).

mundo, e um movimento centrípeto, em que o pensamento se volta para a obra a fazer.

Neste livro de F. Echevarría, o sentido etimológico da palavra «poesia» recupera a sua plenitude, uma vez que se torna explícito que o seu tema não é apenas a criação artística, mas o próprio jogo de tensões que ela gera dentro de um sistema de normas constitutivas: o «*poiein* qui s'achève en quelque oeuvre», «l'action qui fait», na acepção de Paul Valéry, extensível a todas as artes. Por outro lado, parece evidente que esta poesia se alimenta do mito do poder original das palavras; ou do desejo de uma linguagem inconsútil: «A défaut de dire l'Être, de lui être identique plutôt, cette parole poétique essaie de s'identifier à l'être de la langue» (Fresina, *loc. cit.*, p. 113).

### 3.2. Do visível ao inefável

A última parte de *Uso de Penumbra* é consagrada à «Música» (pp. 137-216). Se é na música que se pode encontrar a analogia mais próxima da linguagem poética, não se pode dizer que nesta poesia a musicalidade seja uma coisa fácil ou, até, muito evidente. No entanto, o princípio organizador deste livro é musical: à apresentação do tema, segue-se o seu desenvolvimento por *variações*. O leitor é confrontado com uma experiência poética que envolve a apropriação da realidade sensível pelo intelecto, mas cuja matriz é essencialmente rítmica. É no processo de composição de cada poema e na sua organização prosódica que se anulam as fronteiras entre o visível e o invisível, o interior e o exterior, a matéria e o espírito.

Os poemas que integram esta última parte do volume ostentam títulos que designam uma possível analogia entre eles e certas formas musicais conhecidas. O referente musical é porém obliterado, de modo a que as associações se façam de uma maneira inteiramente livre. O desígnio poético é o de sugerir, por meio de equivalências verbais e de jogos rítmicos, um conjunto de sensações e de imagens musicais, embora a música possa ser apenas a metáfora de um estado de alma ou de vivências íntimas que se dissipam na transparência do discurso. Entre o verbo e a música, há somente uma membrana translúcida, a mesma que separa a luz da opacidade e que constitui o próprio enigma da poesia. A música pode mesmo não ser mais do que um pulsar do pensamento que, ao reflectir-se no espelho da linguagem, se transforma em movimento puro.

No entanto, como não pensar no *Das Lied von der Erde*, de Mahler, ao ler esta composição:

«Ali, o espaço a não havê-lo se abre. E a voz extinta persiste só no fio / da inteligência vencendo no milagre / necessário do caminho. // É por aí que, em solidão, a morte / acaba de morrer na melodia / que, em lento movimento, também morre / enquanto paira ainda a despedida» («Andante con Malinconia», p. 189).

*Uso de Penumbra* é um livro de uma beleza lúcida e enigmática, onde as coisas nomeadas só existem como signos da profundidade misteriosa de que emergiram. Na sua transparência, a linguagem poética infunde uma verdade que nos excede e que é, por isso mesmo, *sublime*:

Uma alegria a atravessar a pena.  
Enquanto a pena se desembacia  
e a sua luz deixa a negrura, que era,  
tão invisível. Mas transparecia.  
Uma alegria que pesa.  
Sobe, difícil, pela paz. E brilha  
a despedir-se do amor da orquestra  
indo a um silêncio que quase ainda trila.  
Depois, quando a alegria cessa de estar sujeita  
ao peso da atmosfera, sobe ainda.  
E deixa a base do silêncio aberta  
para a pena impregnar sua alegria.

«Última Canção», p. 216

*Maria João Reynaud*

**BIBLIOGRAFIA ACTIVA<sup>44</sup>**

**A – Obras de FERNANDO ECHEVARRÍA**

- *Entre Dois Anjos*, Braga, Colecção 4 Ventos, 1956 (esgotado).
- *Tréguas para o Amor*, Porto, Ed. do Autor, 1958 (esgotado).
- *Sobre as Horas*, Lisboa, Moraes Editores, 1963.
- *Ritmo Real* – poema. Edição de 85 ex., numerados de 1 a 85, em «Vélin d’Archives», feita em França, sendo as dez gravuras originais a relevo de Flor Campino [1971].
- *A Base e o Timbre*, Lisboa, Moraes Editores, 1974.
- *Media Vita*, Porto, Brasília Editora, 1979.
- *Introdução à Filosofia*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor] 1981.
- *Fenomenologia*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor], 1984.
- *Figuras*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor], 1982 [24 páginas].
- *Figuras*, Porto, Ed. Afrontamento, 1987 [126 páginas].
- *Poesia, 1956-1979*, Porto, Ed. Afrontamento, 1989.
- *Figures*, Les Cahiers de Royaumont, Traduction collective reluc par Jacinto Lageira et Bernard Noël, Royaumont, 1990.
- *Livro* – poema com texto impresso em serigrafia no «Atelier 87», em Paris, e 8 litografias de Jorge Sousa, executadas pelo mesmo à mão sobre «Chine appliqué». Edição de 40 ex. em «Vélin de Rives BFK», mais 10 ex. fora do mercado.
- *Sobre os Mortos*, Porto, Ed. Afrontamento, 1991.
- *Poesia, 1980-1984*, Porto, Ed. Afrontamento, 1993.
- *Uso de Penumbra*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995.

**B – ANTOLOGIAS em que o Poeta está representado**

**Portuguesas:**

- Antologia – Prémio Almeida Garrett de 1954*, Ateneu Comercial do Porto, 1957.
- Alma Minha Gentil, Antologia da Poesia de Amor Portuguesa*, Organizada por José Régio e Alberto de Serpa, Lisboa, Portugália Editora, 1957, pp. 333-334.
- Na Mão de Deus, Antologia da Poesia Religiosa Portuguesa*, Organizada por José Régio e Alberto de Serpa, Lisboa, Portugália Editora, 1958, pp. 359-360.

---

<sup>44</sup> Esta bibliografia não pretende ser exaustiva.

- Líricas Portuguesas*, 3ª Série, Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Editora, 1958, pp. 490-493.
- Antologia Da Novíssima Poesia Portuguesa*, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959, pp. 134-137.
- Estrada Larga 3, Antologia do Suplemento Cultura e Arte de O Comércio do Porto*, Organização de Costa Barreto, Porto Editora, [s/d.], pp. 414.
- 20 Anos de Poesia Portuguesa*, Organização, prefácio e notas de Pedro Tamen, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 168-169; pp. 309-310.
- Exercícios de Dizer* (coord. Diogo Alcoforado, Henrique Manuel Rodrigues e J. F. Guimarães), 1977, pp. 22-26.
- Líricas Portuguesas*, II vol., Selecção e apresentação de Jorge de Sena, Lisboa, Ed. 70, 1983, pp. 421-430.
- Poetas escolhem Poetas, Colectânea de Poesia Portuguesa (1970-1990)*, Prefácio e selecção de textos de António Rebordão Navarro e Orlando Neves, Porto, Lello & Irmão, 1992, pp. 229-236.
- Poesia do Mundo – Antologia bilingue*, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (org.), Porto, Edições Afrontamento, 1995, pp. 69-73.
- Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 92-95.

**Estrangeiras:**

- Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa*, de Angel CRESPO, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 1962, pp. 241-248 («Tus palabras, brisas del silencio»; «La noche canta»; «El corazon ha muerto»; «Los rios», «Los labios»; «Rosa», «Profundas azucenas»; «La flor sin nombre»).
- Antología de la Poesía Portuguesa Contemporánea*, de Angel Crespo, Tomo II, Madrid, Ediciones Jucar, Coleccion Los Poetas, 1981, pp. 185-195 («La noche canta...»; «Los ríos»; «Rosa»; «Verte es antiguo...»; «Vacía te iluminas de cosas desastrosas...»; «Cuando a través de la sombra...»; «Por donde inmóvel la sombra te ilumina...»).
- Poesia Portuguesa Contemporânea*, Organizada por Carlos Nejar, São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, s/d. [Nota inicial: 1982], pp. 179-182.
- Puerto del Sol*, Vol. 29, nº 1, Spring 1991, Special Supplement, *Depositions Portuguese Writers & Artists*, Editorss Richard C. Zimler, Kevin McIlvoy, «Fernando Echevarría», pp. 362-365. Ed. by Kevin McIlvoy, Dep. of New Mexico State University, Puerto del Sol, 1994.
- Antologia de Poesia em Lisboa*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa/Pen Club, 1996.
- Poesie portugaise contemporaine – Anthologie bilingue*, choix et traductions de Robert Massart, introduction et notices bio-bibliographiques de José Horta, L'Arbre à paroles, aux Éditions Contemporaines, L'Orange bleue, 1997, pp. 180-198.

*Antología de poesía portuguesa contemporânea. Edición bilingüe*, Selección y prólogo: Fernando Pinto do Amaral. Coordinación de traducción: Eduardo Langagne, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Aldus, S.A., México, 1997, pp. 427-497.

### C – Colaboração em REVISTAS

*Anto*, Revista Semestral de Cultura, nº 1, Primavera 1997, pp. 19-21.  
*Graal*, 1, Abril-Maio de 1956, pp. 76-79.  
*Eros*, 14-15, Dezembro 1958, pp. 12-13.  
*Cavalo Azul*, 9, São Paulo, Setembro-Outubro, 1980, pp. 37-46.  
*Colóquio-Letras*, 47, Janeiro de 1979, pp. 65-66.  
*Colóquio-Letras*, 94, Novembro de 1986, pp. 50-51.  
*Colóquio-Letras*, 103, Maio-Junho de 1988, p. 65-66.  
*Colóquio-Letras*, 113-114, Janeiro-Abril de 1990, pp. 31-36.  
*Colóquio-Letras*, 135-136, Janeiro-Junho 1995, pp. 37-42.  
*Nova-Renascença*, vol. I, Outono de 1980, pp. 53-62.  
*Nova-Renascença*, vol. II, Inverno de 1982, pp. 140-155.  
*A Phala – Um Século de Poesia (1888-1988)*, «A Phala dos Poetas», Ed. esp., Dezembro de 1988, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 178.  
*Hífen*, Cadernos de Poesia, 2, Abril-Setembro 1988, pp. 17-18.  
*Hífen*, Cadernos de Poesia, 4, Abril-Setembro 1989, pp. 15-17.  
*Hífen*, Cadernos de Poesia, 6, Fevereiro 1991, pp. 56-57  
*Hífen*, Cadernos de Poesia, 8, Janeiro 1994, pp. 26-28.  
*Limiar*, Revista de Poesia, 2, Porto, 1993, pp. 7-10.  
*Ler*, «Deus e os escritores» (Inquérito), Círculo de Leitores, Outono 1996, nº 36, pp. 61 e 66.

## II

### BIBLIOGRAFIA PASSIVA

#### A – Sobre a obra de FERNANDO ECHEVARRÍA

ABREU, L. M., «Da razão como memória do instante», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 13.  
AMADO, Teresa, «Fernando Echevarría, *Introdução à Filosofia*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 70, Novembro de 1982, pp. 69-70.



- AMARAL, Fernando Pinto do, «O peso e a leveza em Fernando Echevarría», in *Limiar/Revista de Poesia*, 2, Porto, 1993, pp. 1-10.
- CARVALHO, Gil Noses de, «Fernando Echevarría, *Sobre os Mortos*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 125-126, Julho-Dezembro, 1992, pp. 272-273.
- COELHO, Eduardo Prado, «*Sobre as Horas*, Fernando Echevarría», in *Seara Nova*, nº 1429, Novembro de 1964.
- «Fernando Echevarría: como quem deu por si em pensamento», *Expresso*, 23 de Abril de 1988.
  - «Elogio da Atenção» (*Sobre os Mortos*, Fernando Echevarría), *Público* – «Leituras», 18 Setembro 1992, p. 8.
  - *O Cálculo das Sombras*, Ed. Asa, 1997, pp. 315-320.
- CONDINHO, Levi, «Fernando Echevarría – A corporização do inominável (Um ângulo de abordagem a propósito de *Poesia – 1980-1984*», *Sol XXI – Revista Literária*, nº 9, Junho 1994, pp. 18-24.
- CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973 (vd. pp. 127-130).
- EMÍLIO-NELSON, José, «Meditação Essencial» (*Poesia, 1956-1979*), *Jornal de Notícias* – «Cultura», 6 de Março de 1990.
- GARCIA, Mário, «Um itinerário para Deus, em quatro livros da poesia portuguesa contemporânea», in *Brotéria*, Lisboa, vol. 134, nº 5-6, Maio-Junho, 1992, pp. 546-558.
- GONÇALVES, Egito, «Poetas de Hoje» [Fernando Echevarría], *Gazeta literária*, Porto, 2ª série, nºs 19-24, Janeiro-Junho de 1961.
- GUERREIRO, António, «O murmúrio dos mortos» (*Sobre os Mortos*, Fernando Echevarría), *Expresso*, 21 Março 1992, p. 23.
- GUIMARÃES, Fernando, «Fernando Echevarría, *A Base e o Timbre* [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 20, Julho de 1974, pp. 81-82.
- *Poesia, A «Mesa da Palavra» (acerca de dois sonetos de Fernando Echevarría)*, *O Comércio do Porto*, 16 de Junho de 1981.
  - *Europe – Littérature du Portugal*, Avril 1984, vd. «La poésie poésie portugaise contemporaine», p. 109.
  - «Fernando Echevarría: uma torrencial arquitectura», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 3 de Maio de 1988, p. 9.
  - «Echevarría: a descoberta dos seres» (*Poesia, 1956-1979*), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 9 de Janeiro de 1990.
  - «O Centro da Vida», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 10.
  - «Entre o conceito e a palavra», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 11 de Maio de 1994, pp. 24-25.
  - «Espírito do lugar e consciência do ser», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 22 de Maio de 1996, p. 19.

- «Os Conceitos puros em Fernando Echevarría», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 57-62.
- HATHERLY, Ana, «Fernando Echevarría, *Media Vita*» [recensão crítica], in *Colóquio Letras*, 60, Março de 1981, pp. 78-79.
- «Carta Aberta a Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 7.
- LE GENTIL, Georges, *La littérature portugaise*, ouvrage complété par Robert Bréchond, Paris, Editions Chandeigne, 1995, p. 231.
- LE MOS, Virgílio de, «Poetas portugueses em Paris: a pujança de uma escrita», *JL* – *Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 1 de Maio de 1990, p. 5.
- LEPECKI, Maria Lúcia, «O Santo dos Santos ou o espaço e o tempo», *Diário de Notícias* – «Cultura», 28 de Agosto de 1988, p. 8.
- LOPES, Pires F., «Fernando Echevarría, *Uso de Penumbra*» et al., in *Brotéria*, vol. 143, Ag.-Set., 1996, pp. 220-230.
- MALÍCIA, Manuel, «A ambiguidade mística do Barroco ou a pós-modernidade em Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 12.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – rupturas e continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989. Vd. «Da tradição à ruptura: a preparação da poesia de 60», pp. 37-40; «Poética intertextual», p. 103.
- MARTINHO, Fernando B., «Balanço do ano literário de 1981», in *Colóquio/Letras*, 66, Março de 1982, pp. 5-7.
- *Pessoa e a moderna poesia portuguesa – do «Orpheu» a 1960*, Lisboa, ICLP-ME, 1983, pp. 139-140.
- «Dez Anos de Literatura Portuguesa (1974-1984)», in *Colóquio/Letras*, 78, Março de 1984, pp. 17-29.
- «Balanço do ano literário de 1985», in *Colóquio/Letras*, 90, Março de 1986, pp. 5-10.
- *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 186-188; pp. 408, 424-428.
- MENDONÇA, Fernando, «Fernando Echevarría, *Fenomenologia*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 92, Julho de 1986, p. 96.
- MORÃO, Paula, «O sombrio lugar do pensamento – Fernando Echevarría, *Fenomenologia*», *Expresso*, 25 de maio de 1985.
- «Figuras do tempo em dois livros de Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 9.
- *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993 (vd. «Fernando Echevarría», pp. 79-84).
- NUNES, Etelvina Pires Lopes, «Emmanuel Levinas e Fernando Echevarría: uma aproximação», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XLVIII-3– 1992, Faculdade de Filosofia da UCP, Braga, 1992, pp. 455-465.

- OLIVEIRA, Rosa Maria, «O poder da análise e do entendimento na poesia de Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, n.º 57, p. 10.
- PITTA, Eduardo, «Fernando Echevarría, *Uso de Penumbra*» [recensão crítica], in *Ler*, Círculo de Leitores, Primavera 1996, n.º 34, p. 100.
- REYNAUD, Maria João, «Fernando Echevarría, *Figuras*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 107, Janeiro-Fevereiro de 1989, pp. 81-83.
- ROSA, António Ramos, «Fernando Echevarría ou o espaço imaginário», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*, Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 147-152.
- «O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário», in *Colóquio/Letras*, 56, Julho de 1980, pp. 5-11.
- «Fernando Echevarría: entre o movimento e a imobilidade», in *Incisões Oblíquas – Estudos sobre Poesia Portuguesa contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 109-112.
- «O Espaço da Morte», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, Lisboa, 22 de Junho de 1993, p. 7.
- «Fernando Echevarría, *Poesia, 1956-1979*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 136-136, Janeiro-Junho, 1995, pp. 236-239.
- «Fernando Echevarría, *Poesia, 1980-1984*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, Lisboa, 135-136, Janeiro-Junho, 1995, pp. 236-239.
- SAN-PAYO, Patrícia, «O valor da voz passiva» (*Poesia, 1956-1979*, Fernando Echevarría), *Expresso*, «Revista», 20 de Janeiro de 1990, pp. 30-31.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição corrigida e aumentada, Porto Editora [s/d.], pp. 1111-1112.
- SERRANO, Luís, «Alguns comentários sobre *Figuras*, de Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, n.º 57, p. 57.
- SILVA, António Sérgio, «*Sobre os Mortos*» [recensão crítica], in *Ler*, Círculo de Leitores, Primavera 1993, n.º 22, p. 53.
- SIMÕES, João Gaspar, «Fernando Echevarría, *Entre Dois Anjos*», in *Crítica II*, Poetas Contemporâneos (1948-1961), Lisboa, Delfos, s/d.
- «O primeiro poema abstracto», in «2º Caderno Cultura», *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Setembro de 1981.

## B – Bibliografia sumária

- ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, Vol I, Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- ANTUNES, Manuel, *Ao Encontro da Palavra*, primeiro volume, Lisboa, Liv. Morais Editora, 1960.
- *Grandes Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1978.

- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1971.
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- BASÍLIO, Kelly e GUSMÃO, Manuel, *Poesia & Ciência*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.
- BAUDINET, Marie-José *et al.*, *Recherches Poétiques*, Tome II, «Le Matériau», Paris, Éditions Klincksieck, 1976.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.
- BONNEFOY, Yves, «La poétique de Mallarmé» («Préface»), Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 7-40.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo I e II, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- BREMOND, Henri, *La Poésie Pure*, Paris, Bernard Grasset, 1926.
- CALABRESE, Omar, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (Éd.), *Paul Valéry... aux sources du poème «La jeune Parque» – Charmes*, Paris, Librairie Honoré Champion, Editeur, 1992.
- COELHO, Eduardo, *A Mecânica dos Fluidos, literatura, cinema, teoria*, Lisboa, INCM, 1984.
- *A Noite do Mundo*, Lisboa, INCM, 1988.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- (éd.), *Genesis. Manuscrits-recherche-invention*, n° 2, Revue Internationale de critique génétique – ITEM, Paris, Jean-Michel Place-Archivos, 1992.
- CONSTANTINI, Michel, «Écrire l'image, redit-on», *Littérature*, n° 100, Paris, Larousse, 1995, pp. 22-48.
- CURTIUS, E.R. *La littérature européenne et le moyen-âge latin I*, Paris, PUF, 1966.
- DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule – Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DESSON, Gérard, «La manière est le poème même», *Littérature*, n° 100, Paris, Larousse, 1995, pp. 81-91.
- *Introduction à la Poétique – Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.
- DUBOIS, Jacques *et al.*, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977.
- ECHEVARRÍA, Fernando, «Arte e ofício», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1961.
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Paris, PUF, 1993.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël Gonthier, 1976.
- GHYKA, Matila C., *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1959.
- GRENET, Paul, *Le Thomisme*, Paris, PUF, 1964.
- GUILLEN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.
- *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1992.
  - *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
  - *Conhecimento da poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1992.
  - *Carta sobre o Humanismo*, Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, 1973.
- JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LESORT, Paul André, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Éd. du Seuil, 1963.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e poesia*, Porto, Editorial Inova, 1974.
- MAÎTRE ECKHART, *Traité et Sermons*, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- MARITAIN, Jacques, *Art et Scolastique*, Paris, La Librairie de l'Art Catholique, 1947.
- *La Poesía y el Arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1955.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, [1964], 1979.
- MILNER, Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Poesia Pura», in *Claridade*, nº 2, Abril, Porto, 1929.
- *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- NANCY, Jean-Luc et al., *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, Editorial Verbo, 1958.
- NOVALIS, *Fragments*, Paris, Aubier/Montaigne, 1973.
- PUCELLE, Jean, *Le Temps*, Paris, PUF, 1972.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1972.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil [1965], 1995.
- ROSA, António Ramos, *Poesia, liberdade livre*, Lisboa, Liv. Morais Editora, 1962.
- RUNES, Dagobert D., *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- SPINA, Segismundo, *Introdução à Poética Clássica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Lisboa, Vega, s/d. [1988].
- SCHILLER, Friedrich von, *Du Sublime – Fragment sur le Sublime, Du Pathétique*, Arles, Editions Sulliver, 1997.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance de tous les arts*, Paris, Flammarion, 1969.
- *Vocabulaire d'Esthétique*, Anne Souriau (éd.), Paris, PUF., 1990.
- SZONDI, Peter, *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1982.

ENIGMA E TRANSFERÊNCIA

- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- THOMAS d'AQUIN; DIETRICH de FREIBERG, *L'Être et l'essence – le vocabulaire médiéval de l'ontologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VALÉRY, Paul, *Charmes*, Paris, Larousse, 1958.
- *Tel quel I, II*, Paris, Gallimard, 1971.
- ZILBERBERG, Claude, *L'Essor du Poème*, Tome 2, Phoriques, Paris, 1985.

## EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS

Depois das queimadas as chuvas  
Fazem as plantas vir à tona  
Labaredas vegetais e vulcânicas  
Verdes como o fogo  
Rapidamente descem em crateras concisas  
E seiva  
E derramam o perfume como lava

E se quiséssemos queimar animais de grande porte  
Eles não regressariam. Mas a morte  
Das plantas é a sua infância  
Nova. Os caules levantam-se  
Cheios de crias recentes

Também os corações dos homens ardem  
Bebem vinho, leite e água e não apagam  
O amor

(E.A.O.A., p.7)

É sob o signo do fogo destruidor da imperfeição, necessariamente purificador, e abrindo a uma infância nova, cria recente do «incêndio dos aspectos»<sup>1</sup>, que a Colecção «Fogo das Figuras» se apresenta, editando, com discreto refinamento gráfico, os dois excelentes livros de Daniel Faria *Explicação das Árvores e de Outros Animais*<sup>2</sup> e *Homens que são como*

---

<sup>1</sup> Cito o título de António Ramos Rosa, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

<sup>2</sup> Porto, Fundação Manuel Leão, Colecção «Fogo das Figuras», 1, 1998.

*Lugares mal Situados*<sup>3</sup>. Entre duas queimadas parece situar-se o primeiro destes livros, a que foi citada em abertura e a que no final se declina, em ocaso simétrico:

Muito pouco

Restará

Depois da fome o sabor do pão

Depois da sede o correr da água

O feixe de lenha à cabeça

Da mulher incendiando

O cair da tarde

(E.A.O.A., p. 90)

Livro, a este nível, exemplar de uma vontade de renascimento sistemático, que o gesto de destruição do estádio anterior opera. Saliente-se, aqui, o especialíssimo modo de orquestrar o texto poético com as artes plásticas utilizado nestes dois volumes inaugurais da Fundação Manuel Leão. Em caderno destacável, no final, encontra o leitor a reprodução do que Daniel Faria, muito artesanalmente e com um rigor compositivo inquestionável fez, para dois amigos, em dois exemplares de livros anteriores, também de sua autoria. Em *A Casa dos Ceifeiros*, aliás terminando também sob o signo do incêndio, uma reelaboração gráfica completa do volume, sobre o qual foram feitas colagens, onde, apesar de tudo, subsiste o texto dos poemas. No caso de *Oxálida*, as igualmente esplêndidas colagens efectuadas sobre o próprio texto, de que não restam senão os títulos, ou partes deles. Assim se deu a rara felicidade de as duas «invenções de claridade» visadas pela Colecção serem aqui geradas «pelo mesmo autor, sendo dois tempos que se somam na construção progressiva da mesma luz». *Explicação das Árvores e de Outros Animais*, de novo:

A estrela nasce da raiz carbonizada

Do caule queimado

---

<sup>3</sup> Porto, Fundação Manuel Leão, Colecção «Fogo das Figuras», 2, 1998. O presente texto é a versão revista do que foi lido na apresentação conjunta dos dois volumes em 19.05.98.



EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS

Da roda dos bois afogueados  
Quando em chamas com cornos espigados  
Passam entre medas que alumiam o caminho para casa.  
O fogo é provisão e possessão  
O degrau na vida – ao meio –  
A bússola que arde. E há constelações na mão  
Que leva o gado.

(E.A.O.A., p. 8)

Predomina na globalidade do volume uma dicção poderosa, deslumbrante de simplicidade, abrangendo a variação ampla do percurso da evocação dos medos ao acender do lume na pedra enquanto mundo, da enunciação definida na primeira pessoa ao pôr entre parênteses a instância enunciativa, para fixar a plenitude revelada, por evidência poética, do continente objectual; da produção de um verso raso e limpo, como que sem memória, à do poema onde, com a mesma simplicidade deslumbrada, a releitura descobre a transmutação da mais nobre e subtil memória de presenças, motivos, ritmos, rimas, serenamente assumidos como lugares possíveis da mais amada escrita do mundo.

1  
Se acender a luz  
Não morrerei sozinho

2  
Ainda que adormeçam os pastores  
Não se há-de tresmalhar a canção  
Do forasteiro

(E.A.O.A., p. 27)

Este é um trabalho de luz. Mesmo na morte anunciada. Uma infundável flexão da luz que em claríssimos relâmpagos se faz sobre a matéria – do que são exemplos quase todas as «Explicações»<sup>4</sup> ou alguns dos poe-

---

<sup>4</sup> Transcrevo dois exemplos. «Explicação da lâmpada»: «O homem cercou-se de noite/ E com a foice que trazia e ceifava/ Cortou os pulsos procurando o sol/ E as pupilas à procura de água» (E.A.O.A., p. 68); «Explicação do amor e do orvalho»: «Uma fogueira no meio da noite cercada/ Por um homem com os olhos rasos de água» (E.A.O.A., p. 89).

VERA VOUGA

mas brevíssimos que, sem fidelidade explícita ao hai-kai, com ele mantêm, por vezes, aliás na melhor tradição de alguma poesia ocidental, uma certa e solta identidade de pulsação e porte:

Largo é o aberto abandonado  
E o vazio é pata que sustenta  
De leveza o ramo. O pássaro amanhece  
E o seu bico não fere o seu canto

(E.A.O.A., p. 9)

Como doem as árvores  
Quando vem a Primavera

E os amigos que ainda estão de pé

(E.A.O.A., p.10)

Como as crias no colo dobrasse as patas  
E nas pequenas hastes trespassasse  
O que separa  
E bebesse do chão aberto pelos cascos

(E.A.O.A., p.11)

Houvesse um sinal a conduzir-nos  
E unicamente ao movimento de crescer nos guiasse. Termos das árvores  
A incomparável paciência de procurar o alto  
A verde bondade de permanecer  
E orientar os pássaros

(E.A.O.A., p.19)

Luz difusa. Profunda. Por vezes violenta. Mansamente dorida. Evocada. Multiplicada. Na precisa, iminente, justa raiz do nuclear.

-----  
E enxerto a luz  
Em tudo o que nomeio

(E.A.O.A., p.18)

*EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS*

Como reporás a terra arrastada  
Para a boca?

Foges e foges  
E repousas à sombra da velocidade.

E ao extinguires-te dizes  
Tudo  
O que podia ser dito  
Sobre a luz.

(E.A.O.A., p. 55)

Guarda a manhã  
Tudo o mais se pode tresmalhar

Porque tu és o meio da manhã  
O ponto mais alto da luz  
Em explosão

(E.A.O.A., p. 56)

Neste espaço habitado, entre o céu e a terra, «um pouco acima do chão/ Nesse lugar onde costumam ser atingidos/ Os pássaros/ Um pouco acima dos pássaros/ No lugar onde costumam inclinar-se/ Para o voo» (E.A.O.A., p.15) pulsa, podemos confirmá-lo se não nos basta acreditar na poderosíssima palavra, decidida e humilde do autor, um coração «solar», que se desenha «Curado da noite da nascença». «Peço um coração/ Nuclear» (E.A.O.A., p. 62).

Capaz de assumir a abrangência da essencialidade matérica à projecção cultural de referencialidade telúrica, miticamente ancestral<sup>5</sup>, à geografia urbana, miticamente deflagrada<sup>6</sup>; capaz, ainda, de assumir a abrangência da

---

<sup>5</sup> Leia-se, para além dos textos já citados, o poema «Explicação do jugo»: «O homem no corpo da mulher/ puxou todo o dia o arado/ Do choro dela/ Beberam os bois/ E à noite/ morreram ao seu lado» (E.A.O.A., p. 81).

<sup>6</sup> Vejam-se as duas «Explicações» a seguir transcritas. «Explicação da luz»: O azulajo lava a sua luz/ Tem o brilho/ Do movimento exacto/ Dos seus vestidos/ E o seu rosto é limpo./ Com suas próprias mãos/ Sem acabar se acaricia./ A luz lava o brilho/ Do azulajo. A luz o lava/ No seu vestido/ E o seu rosto é um./ Com suas próprias mãos/ O quebra e inicia.»

cristalização presente, mais ou menos invariável, do discurso de focalização objectual do tempo, globalmente perfeito, e da singular veia pessoal, focalizada pela rede cronológica da mente que narra e da mão que escreve. «Acontecera que nada se fizera fora/ Do coração» (E.A.O.A., p. 52). «Angular e redondo» (E.A.O.A., p. 62), ele entrevê como milagre o desfazer de encruzilhadas, tecendo sobre a dor transfigurada o percurso de um labirinto-presente-universal de permanência circular, quase materna e aconchegante, ou de saída para um futuro decidido, singularíssimo, de luz. Exemplifico-os, por essa ordem, com «Pedra de Sísifo I» e «Pedra de Sísifo II»:

Carrega a água amotinada  
Nos olhos de Narciso, pequeno Sísifo,  
Pequeno pirlampo dentro do rochedo  
Pequena luz dentro do prodígio.  
Rola a semente, sossega nos socalcos  
A viagem sempre repetida

De enrolares a pedra é redonda  
A vida

(E.A.O.A., p.45)

Agora medirei o tempo  
Pela vara erguida ao meio-dia  
Pela areia a descer o coração  
E o sono

Pela cinza no cabelo de Jacob  
Pelas agulhas no colo de Penélope

Agora lavarei a minha face  
Sem perturbar os círculos da água  
Medirei o tempo pelo peso da pedra  
De Sísifo, perto do cimo  
E pelo musgo que dificulta  
A firmeza dos seus pés

---

«Explicação do tráfego»: «1.Seta no degrau/ O pé descendo/ 2. Costureiras cosendo o pão/ E verso sobre o verso esta pedra/ A casa animal dos animais/ 3. Leve/ Crina/ Cereal/ Masculina».

*EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS*

Partirei sozinho na viagem  
Sem nenhuma pedra ou senda repetida  
E no tempo repetido acharei uma saída  
Uma manhã depois de uma manhã

(E.A.O.A., p. 46)

Claro que o leitor há muito já que concluiu que este é um livro de explicações nenhuma, antes a floração fecunda das pequenas sementes de fogo, rebentando, concisamente tenras, na terra arada do terreno bom. E abençoou decerto a dádiva da graça, o nome mais secreto da alegria. E não tentou reter nas mãos a sua indiscernível e secreta vibração. Arquivou, sem sabê-lo, na memória

Socorre-me, devolve-me a leveza  
Da tão primeira nuvem que avistares

(E.A.O.A., p. 58)

– Um quase objecto mágico a ser usado, em oportuno tempo, em sua vida.

Decerto estranhará a diferença evidente de tom que predomina em *Homens que são como Lugares mal Situados*. O seu início:

Examinemos um homem no chão  
Testemos a transformação de um homem por terra  
A sua natureza tão diferente da lava, a sua maneira mineral  
De adormecer.  
O que mais interessa é ver o seu lugar rodando para perceber o eixo  
Que o move no mundo  
Ou como pode a sua posição orientar as aves e os astros.

Interessa também a pedra que ele agarra como alimento  
Ou que mão escolhe para lhe servir de funda  
– se é que não usa a própria boca para lançar o grito.

Examinemo-lo quando desperta para percebermos de onde vem  
Para sabermos se o caminho se repete. Se abre os olhos  
Prontos a receber imagens ou então como alguém que desmaiou  
Ao chocar contra si próprio.

Interessa perceber os motivos da colisão, se acaso  
Terá mastigado a pedra até a misturar no sangue.

VERA VOUGA

Examinemos a sua semelhança com um meteoro que cai  
Uma fisionomia sem vocação para subir ao céu  
O peso do seu corpo quando o nosso olhar o levanta.  
Interessa perceber o íman que cria para nós um lugar junto dele  
Um lugar dentro dele. Há um olhar que nos desloca –  
A placa giratória do amor?

Interessa também o coração que ele agarra como fruto que colhe  
Ou que veia abre no corpo para beber  
– se não é que é a pedra o que bebe com as mãos.

Examinemo-lo como quem sai de casa e vê o seu irmão  
Examinemo-lo voltado, em viagem, a orientação discreta  
De quem cava no peito a bússola.  
Interessa reparar como tropeça no mistério  
E se levanta a pedra para compreender.

(H.S.L.M., p. 7/8)

«Examinemos um homem no chão» requer de imediato um despoja-  
mento inicial. Esquecer o que provavelmente esperávamos da poesia, con-  
cretamente a partir da dicção breve, de tão intenso e contido brilho, degus-  
tada no livro anterior. Só essa radical rasura nos torna disponíveis para  
assumir este livro progressivamente surpreendente, de poemas de maior  
porte, mais voluntariamente anti-poéticos e mesmo anti-retóricos, nas refe-  
rências habituais de tais termos, onde, com uma ou duas exceções, o verso  
é essencialmente livre e branco, segundo um fraseio quase sempre muito  
nítido e muito manso, clarão de transmutada força ardendo sobre a coa-  
lescente fronteira da poesia, que reafirma com irrecusável esplendor. «Exa-  
minemos um homem no chão/ (...) Examinemos a sua semelhança com um  
meteoro que cai/ Uma fisionomia sem vocação para subir ao céu».

A postura dos homens por terra – «Homens que são como lugares mal  
situados» (H.S.L.M., p. 12), «Homens nas varandas voltados para a velhice/  
muito danificados pelas intempéries» (H.S.L.M., p.13), «Homens que tra-  
balham sob a lâmpada/ da morte» (H.S.L.M., p. 14), «homens que põem  
as mãos nas grades/ que encostam a cabeça aos ferros/ Sem outra cabeça  
onde encostar o coração» (H.S.L.M., p. 15) – preenche globalmente a pri-  
meira parte do livro. «Homens (...)/ Que escavam um lugar/ para a saída»  
(H.S.L.M., p. 14), «Tão confusos à espera de um sistema solar/ Onde seja

EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS

possível uma sombra maior» (H.S.L.S., p. 13): «Não lhes toquemos senão com os materiais secretos/ Do amor» (H.S.L.M., p. 15). Neste quadro globalmente sombrio, embora com lampejos de esperança – «Sei que o homem lavava os cabelos com se fossem longos/ Porque tinha uma mulher no pensamento «(H.S.L.M., p. 9) – só o poderoso arquétipo materno contrapõe o seu coração central: «O filho é o carrossel à volta da mãe/ O carrossel no coração da mãe» (H.S.L.M., p. 11). Seu coração de casa e árvore.

As mulheres aspiram a casa para dentro dos pulmões  
E muitas transformam-se em árvores cheias de ninhos (...)

-----

As mulheres aspiram para dentro  
E geram continuamente. Transformam-se em pomares.  
Elas arrumam a casa  
Elas põem a mesa  
Ao redor do coração.

(H.S.L.M., p. 10)

Sublinha-se, a concluir esta primeira parte, de evocação sombria da condição humana: «Não levantemos os homens que se sentam à saída/ (...) Sentemo-nos/ no lado oposto, onde eles podem vir para erguer-nos/ A qualquer instante» (H.S.L-M., p. 15). Viramos a página e encontramos-nos, transportados por subterrânea placa giratória, num outro patamar. A luz aumenta. A travessia faz-se deste modo literalmente desarmante:

Amanhecemos sem materiais suficientes para a luz total

-----

Amanhecemos cheios de sede como se viéssemos de um outro hemisfério

-----

Amanhecemos sem braços bastantes para a luz

-----

Esticamo-nos para sermos setas de fogo  
Ou o som dos chocalhos trespassando  
Os mais tenros rebentos das chamas.

(H.S.L.M., p. 19)

VERA VOUGA

E, invertendo o percurso efectuado em Explicação das Árvores e de Outros Animais, que parte do pessoal para o universalizável, este livro desenrolar-se-á agora como demanda singularmente enunciada, onde o lugar do poema duplica, concentra, miniaturiza o lugar da experiência<sup>7</sup>.

Repito que vivo enclausurado na agilidade de um animal nascido  
Correndo ao lado dele, correndo para ele – era assim  
Que eu queria que fosse a linguagem veloz:  
Uma casa para a infância com trepadeiras  
Para que as palavras ficassem como frutos no alto.

Repito a corrida na memória quando estou parado  
Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado  
De locomoção. É um motor. E fico a trabalhar no mecanismo secreto  
Do amor.

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Repito o trajecto para ver o poema de novo – era assim  
Que eu queria que fosse a linguagem de uma coisa amada  
Correndo ao meu lado, correndo para mim no mecanismo violento  
Do amor. Era nele que eu queria a casa com trepadeiras  
Onde as palavras ficassem silenciosas e altas como um pátio interior.

(H.S.L.M., p.20)

Em cena, ainda, o dobar da luz. Que se presente – a mesma e outra – na sua ambígua, inapreensível, obscura, múltipla flexão. Abrangendo a vigília, o sono, o sonho, a memória matérica, cultural, sinestésica, onírica, visionária. «É por isso que adormeço numa luz em movimento» (H.S.L.M., p. 21); «Está para além do que se vê a janela onde me debruço definitivo» (H.S.L.M., p. 22). Abram a janela seguinte «Na forma de quem pede por socorro» H.S.L.M., p. 23):

---

<sup>7</sup> Uso miniaturização na perspectiva apontada por BACHELARD, Gaston – *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1957; um processo de miniaturização mais microscópico, onde são analisadas as bases pulsionais da fonação, encontra-se em numerosos estudos de Ivan Fónagy, muitos deles reunidos em *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983. Num sentido lato e fundamente implícito, esta livre circulação e equivalência de medida é um pressuposto de todo o funcionamento analógico.



*EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS*

Foi um tempo branco, repetidamente lavado nas próprias mãos  
Desviando a transparência do rosto para a noite  
Um tempo branco muito diferente da verdade  
Muito diferente das estrelas que se apagam

Foi um tempo muito branco  
Mais doloroso do que os olhos sempre abertos no escuro  
Inimaginável quando pus de fora a cabeça, as mãos  
tendo deposto o que trazia nelas –  
O corpo todo  
E saí como um paraplégico depois do milagre  
Na forma de quem pede por socorro

Foi um tempo branco porque era mudo  
E não havia nenhuma palavra que pudesse apagá-lo  
Um tempo tão manso como um lobo que não morde  
Um tempo tão branco  
Tão raso

Saí como um coxo que caminha sobre um tempo tão liso  
Tão branco  
Que pensei que era um muro aquele tempo estar ali  
E bati contra ele como uma badalada que demora

E era branco, um som que eu nunca ouvi

(H.S.L.M., p. 23)

O final deste ciclo conclui: «E fabricas um homem que se afasta/ Do mundo» (H.S.L.M., p. 26). Um afastamento mais brando, se nos detivermos em indícios dos poemas anteriores, alguns citados; mais decisivo, se nos detivermos nos dois poemas precedentes. «Tornei-me peso/ Rochedo respirando para dentro nos líquenes interiores / (...) Tornei os olhos muito impuros por milhares de imagens/ (...) Tornei-os incapazes das visões/ Das visões interiores e por fora / Da aparência» (H.S.L.M., p. 24) narra a violência do «Peso da cegueira nos (...) [seus] olhos contaminados/ Das pupilas inquinadas pelas pedras interiores» (H.S.L.M., p. 24). Dessa luta de morte com as imagens exteriores e interiores, em cardume acerado, sai, finalmente, no poema seguinte, a voluntária destruição absoluta da forma, mesmo da pura transparência.

Dinamitei depois tudo o que em mim tinha forma de aquário

---

E dinamitei o vazio e encontrei um peso  
Humano que não se afundava  
Era um milagre como Lázaro vindo para fora!  
Era um homem que nos levava por um caminho desconhecido para casa  
E que partia o pão. E eu vi que era ele  
Que partia  
O pão.

(H.S.L.M., p. 25)

E, como os discípulos de Emaús, reconhecemos finalmente o que só pressentíamos. E a luz reconhecida mostra-nos, como mostrou Daniel Faria para o percurso de Frei Agostinho da Cruz<sup>8</sup>, o seu próprio percurso como um percurso de conversão e, neste segundo livro, o abeirar-se do conhecimento da contemplação, nas suas fases meditativa, purgativa e unificativa, embora com reincidências de caminho em espiral. O painel da primeira parte preencheu, de algum modo, a primeira etapa<sup>9</sup>, embora ela se vá progressivamente enriquecendo de imagens a ser, mais tarde, descartadas. Depois das imagens de escamas cerradas, as míticas imagens do portentoso ciclo narrativo «Para encontrar o golpe no sono» (demasiadamente coeso para ser fragmentado); e logo, para virem também a ser por fim abandonadas, as bíblicas imagens de «Se fores pelo centro de ti mesmo», atravessadas por uma límpida reinterpretação do motivo, pela memória irrecusável da livre tradução de outros poetas, ou pela fidelidade de uma quase tradução onde se reencontra a graça própria de todo o texto bíblico, nas palavras de Santo Agostinho, a «humildade santa da sua linguagem»<sup>10</sup>. Reparemos como esse «espaço no corpo que pode ser um lugar»

---

<sup>8</sup> *A meditação da Paixão na poesia de Frei Agostinho da Cruz*, Tese de Licenciatura, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, Porto, 1996.

<sup>9</sup> Entendemos, assim, causalmente meditativa-purgativa, certa penosidade da insistente recorrência anafórica dos poemas «Homens...». Um processo repetitivo que vem a tornar-se muito leve e muito fluido, como mostram os poemas seguintes.

<sup>10</sup> A partir da tradução proposta por AUGUSTIN, D'Arnaud – *Les Confessions de Saint Augustin*, Livre VI, Chapitre V, Paris, Garnier, 1925, vol I, p. 197. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina em *As Confissões de Santo Agostinho*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 10ª Ed, 1981, p. 138, traduzem «regação da santa humildade».

*EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS*

(H.S.L.M., p. 21), lido atrás, se projecta em luz dobrada, em demorada luz de presença envolvente, a centrar-se, sobre esta citação/reinvenção do Génesis:

Se fores pela direita  
Olharei em redor  
Se fores pela esquerda e descansares  
Olharei em redor

O meu olhar há-de acompanhar-te  
Como a poeira à volta dos teus pés

-----

Se fores pelo centro de ti mesmo  
Tactarei  
Abrirei a mão e estarás próximo  
Basta respirares  
E olharei em redor

(H.S.L.M., p.41)

«Arruma as tuas alegrias  
E faz as malas como se fosses emigrante

Leva contigo todas as coisas

-----

Para que possas levar também a luz

-----

Parte de tarde, dobrando a luz

-----

(H.S.L.M., p. 52)

Tudo isso irás também abandonar, purificando-te, ainda, nos passos seguintes. «Porque em teu peito nunca fora aberta/ A veia exacta para lhe

---

<sup>11</sup> Adaptando de leve e com inquestionada fidelidade à poderosa e afabilíssima memória decassilábica, que ele activa, o poema de E.A.O.A., p. 85, 'Explicação do alpendre': «Porque em seu peito nunca tive aberta/ A veia exacta para lhe ser sangue».

ser sangue», rememoras sem saber como<sup>11</sup>. E agora podes confessar que numa «fisionomia sem vocação para subir ao céu» sempre teimaste em ler, intuição do verso e do aberto, também, o seu contrário. Começas a entender «a palavra nova/ a pedra onde corre o sangue/ (...) Põe a boca na palavra líquida/ (...) Há dentro dela uma pedra nupcial» (H.S.L.M., p. 59). A luta, aguda e acesa, centra-se cada vez mais na palavra, «Uma espécie de anjo ferido na raiz,/ Não na raiz das asas, mas na raiz da comunhão» (H.S.L.M., p. 65). «- e havia uma força cega / No poema:/ Era um verbo de sangue para o silêncio arder» (H.S.L.M., p. 64). A bússola indica a direcção dos instrumentos do fogo, mineração antiquíssima, enfim Pentecostal. A do «instrumento difícil/ do silêncio»:

Trago os instrumentos do fogo  
Ponho-os na boca  
Ponho-os no coração

Trago os instrumentos da respiração  
- uma montanha, uma árvore que lhe dá abrigo -  
E suspendo-os nos ramos como pinhas que dão sombra  
Um lugar fresco para os deportados de Sião nas margens

Trouxe também os instrumentos dos mineiros  
Uma luz na cabeça voltada para o pensamento  
Um olhar profundo  
O modo prisioneiro de virem livremente para fora

E trago os instrumentos na circulação do sangue e na ocupação permanente  
Das mãos  
Para o instrumento difícil  
Do silêncio

(H.S.L.M., p. 69)

O silêncio possível de exprimir-se. Concêntrica e ardente aproximação. Se não totalmente vazio de imagens, o que conjuga o nome nunca dito do mediador único e definitivo, para citar ainda o autor<sup>12</sup>, que o poema

---

<sup>12</sup> *A Meditação da Paixão* ..., cit., p. 115: «única mediação entre Deus e o homem»; *Ibid.*, p. 120: «mediação única do Verbo»; p. 152: «Aquele que é o mais excelente e único mediador entre o céu e a terra, entre o homem e Deus».

*EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS*

final do livro, «Cruz, rosa» que, por preferência de Daniel Faria ficará reservado a uma leitura íntima, depõe nas nossas mãos, explicação do centro enquanto centro, a concluir: «Verbo/ Tão inteiro que se fez espelho» (H.S.L.M., p. 79).

Há uma palavra pessoa  
Uma palavra pregada ao silêncio de dizer-se como nunca fora ouvida

E nela dizer-se posso existir.  
Só posso viver cabendo nela  
Habito-a  
Como Jonas o grande peixe.

Ela pronuncia-me  
Traz-me em viagem do nada para o silêncio – exemplifico-a com a luz  
de um homem que ressuscita – sustenta-me  
Como o jejum alimentando Nínive

Mas também posso ser um vaso para ela  
– um vaso não, outra coisa qualquer que não consigo  
comparar às coisas da terra – um lugar tão verdadeiro  
Que mesmo a luz em suas praças, pátios e alpendres  
Só imprecisamente é capaz de assinalar

E como salva a cinza em Nínive espalhando-se  
Eu posso propagá-la  
E posso amá-la até me transformar.

(H.S.L.M., p. 76)

Ao perguntar (rara cedência ao travejamento retórico, aqui na forma de interrogação), ao longo do penúltimo poema

E se não escrever o teu nome  
Como direi a alegria ao mundo?

(H.S.L.M., P.78)

Daniel Faria não ignora decerto que recebeu a graça de inscrever esse «homem que é uma palavra/ na sua túnica inteira» (H.S.L.M., p. 77) em todo o percurso singularmente coerente do seu livro.

E que por Ele, com a pequenez de Zaqueu, suspensa a identidade privada de nascença, curado dos passaportes, muros e fronteiras, pôde, depois da espessa tradição do relativismo, da dúvida e do fingimento, e sobre a travessia de fundos continentes oniristas, pôde, dizia, reinventar a confissão. Em que a primeira pessoa, em ressonância cósmica, se pauta, finalmente, pelo eixo definido da verdade contemplada. Porque «O Verbo era a luz verdadeira<sup>13</sup>». Experiência sem preço, fraternalmente partilhável, de uma catarse sem terror. Por tudo o que foi dito e especialmente por isto, instrumento absoluto de paz. E ocorrem de novo as palavras de S. João: «Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz»<sup>14</sup>.

*Vera Vouga*

---

<sup>13</sup> Jo 1, 9.

<sup>14</sup> Jo 1, 8.

## APÊNDICE

### EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS

#### 1 – Explicação do ensino e quase nada mais

Um ano de actividade docente, entre o tempo de vulgarização, adolescente, de correspondentes e a vulgarização do correio eletrónico. Após a correcção dos primeiros testes, a melancólica e repetida constatação de que os alunos não escrevem. E uma proposta para experimentar, como exercício da língua explicada a si mesma e em outras latitudes. Sem certezas e sem classificação.

Em 1994/95 propus aos meus alunos de Introdução aos Estudos Literários arranjar-lhes como correspondente um aluno, igualmente de Letras, brasileiro. Para tanto bastaria que me entregassem a primeira carta, que eu enviaria para algum docente de Universidade brasileira, acompanhada do pedido de resposta. A primeira carta seria, a meu pedido, um exercício interseccionista de tema «Retrato de mim na aula de Introdução aos Estudos Literários».

Entre os textos que responderam ao meu convite, chamou-me a atenção um, invulgarmente bom. Expedi-o, de facto, para o Brasil, guardando uma fotocópia entre os meus papéis. Parece, agora, oportuno publicá-lo aqui, partilhando com quem ensina a dádiva de ver a melancolia tornar-se júbilo.

*Vera Vouga*

#### 2 – Retrato de mim, numa aula de Introdução aos Estudos Literários

##### As mãos

As mãos não fazem parte do retrato. Servem, apenas, para a saudação inicial e para explicarem que se trata de um exercício interseccionista para a cadeira propedêutica de Introdução aos Estudos Literários, do curso de Estudos Portugueses. Servem, também, para abrir a janela e transformar, ao teu olhar, a sala no centro da paisagem. Se ergueres a cabeça lentamente e espreitares lá me verás, num lugar escolhido ao acaso, e aí começa o meu retrato.

Agora que espreitas não compreenderás ainda o que é que eu, depois do curso de Teologia, estou a fazer aqui, mas, com alguma fortuna, hão-de estar a passar pela sala, ordenando os seus passos ao redor da desordem das cadeiras, os saltimbancos de Almada Negreiros e, então, saberás, isto é, lembrar-te-ás de que existir é procurar um lugar.

### **Os olhos**

Primeiro verás a minha testa, porque o meu cabelo é ligeiramente ondulado e nas curvas os saltimbancos deixam de se ver. Disse «a minha testa» por descuido, porque queria dizer «A minha frente». Quando vires que ela se enruga é porque um arado me atravessa o pensamento.

Os meus olhos são dois bois a puxar o arado, e são eles que marcam contra a minha ausência, por isso regresso à aula como quem se senta para a merenda.

### **Os lábios**

Eu como os poemas como os profetas comiam livros e, se não me esqueço, partilho o pão.

Os saltimbancos comem em redor sobre a terra e nós, com os livros abertos, damos-lhes sombra e eles olham-nos apaziguados. Têm esse modo de à nossa beira lhes sermos árvores, e isso é uma benção mais do que uma vocação.

### **Os óculos**

Falo nos óculos para ver o quadro. Tem qualquer coisa escrita, o roteiro para os saltimbancos chegarem ao céu.

### **Os ouvidos**

Oiço-te respirar à janela. Certamente vais erguer a mão para te despedires. Mas antes repara que à minha frente há o brilho de medalhas, brincos e colares: a professora, a mãe dos saltimbancos.

Enquanto vais encostarei os ouvidos à parede para que o interior se atravessasse até ao lado de fora; para que um dia regresses; para que as viagens dos saltimbancos se liguem aos caminhos do mundo.

*Daniel Faria*



## UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR: A AUTO-DESTRUIÇÃO CRIADORA DO SUJEITO MODERNO\*

I. *Um Sopro de Vida*<sup>1</sup>, publicado logo após a morte de Clarice Lispector (9 de Dezembro de 1977), é um texto em que se procede à dramatização do acto de criação poética<sup>2</sup>. Aquilo que é apresentado ao leitor é o *genotexto*, no sentido em que se assiste não à função comunicativa que caracteriza o *fenotexto* mas à produção de significação. Deverá ter-se em conta que *Um Sopro de Vida* compreende todos os processos semióticos mas também o surgimento do simbólico: a emergência do objecto e do sujeito, assim como a constituição dos núcleos de sentido relevando de uma categorialidade (campos semânticos e categoriais)<sup>3</sup>. *Um Sopro de Vida* é deste modo uma obra em que as formas emergem não no seu acabamento mas na sua génese – enfim, uma longa revelação dos processos da criação literária moderna. O que se realiza no texto é de facto a revelação

---

\* Trabalho realizado no âmbito do Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros para o seminário de Teorias Poéticas da Modernidade, leccionado pelo Prof. Doutor Luís Adriano Carlos, a quem agradeço toda a orientação anterior e posterior à apresentação do texto.

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice – *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1991.

Todas as citações da obra foram retiradas desta edição. Para evitar uma sobrecarga de notas, os excertos de *Um Sopro de Vida* virão acompanhados no próprio texto do número da página de onde foram retirados.

<sup>2</sup> No sentido barthesiano: «através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas *dramático*» (BARTHES, Roland – *Aula*, S. Paulo, Editora Cultrix, 1980, p. 19).

<sup>3</sup> Cf. descrição do *genotexto* em KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 83-6.

gradual e dir-se-ia até, incómoda de todo o mecanismo da escrita literária. Poderia dizer-se, em relação a esta obra e à sua autora, o que de Valéry disse T. S. Eliot: «It often seems as if he had continued to write poetry simply because he was interested in the introspective observation of himself engaged in writing it»<sup>4</sup>. Constatação que vai aliás totalmente ao encontro de uma das afirmações do Autor em *Um Sopro de Vida*:

Descobri que eu preciso não saber o que penso – se eu ficar consciente do que penso, passo a não poder mais pensar, passo a só me ver pensar (p. 86)<sup>5</sup>.

A observação introspectiva implica necessariamente um processo de distanciação do sujeito que escreve em relação a si próprio, num acto de conhecimento em que o objecto surge então como um desdobramento daquele que conhece<sup>6</sup> – utilizando a metalinguagem de Chklovsky, poderia falar-se da objectivação do sujeito como de um processo de *visão* e não de *reconhecimento* de si próprio:

Estranho-me como se uma câmara de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante. Eu? Eu sou aquela que sou eu? [...] E eis que automaticamente saí de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida uma amalgamada na minha identidade (p. 74)<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> ELIOT, T. S. – «From Poe to Valéry», in *To Criticize the Critic and Other Writings*, London / Boston, Faber and Faber, 1965, p. 40.

<sup>5</sup> Poderia assim falar-se desta obra como de «un texte en train de s'écrire», expressão com que Philippe Sollers definiu *A Divina Comédia* de Dante (SOLLERS, Philippe – *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 15).

<sup>6</sup> A propósito de *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, Gilles Deleuze sublinha a pertinência e a necessidade deste desdobramento: «toute l'erreur des théories de la connaissance, c'est de postuler la contemporanéité du sujet et de l'objet, alors que l'un ne se constitue que par l'anéantissement de l'autre. [...] Autrui assure donc la distinction de la conscience et de son objet, comme distinction temporelle» (DELEUZE, Gilles – *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 360-1).

<sup>7</sup> A esta poderiam ainda juntar-se afirmações como as que se seguem: «O principal a que quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremeecer diante do que nunca foi dito por mim» (p. 76); e ainda: «Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para a frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo

Presencia-se desta forma um movimento de exteriorização do sujeito, no sentido de um duplo percurso (de dentro para fora, de fora para dentro), necessário à sua visão:

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? (p. 19); Ângela [...] confunde em si o «para-mim» e o «de-mim»! Se ela não estivesse tão abismada e paralisada pelo seu existir, ver-se-ia também de fora para dentro (p. 32); Vou voltar para mim mesma (p. 48); Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me (p. 53); Eu mal entrei em mim e assustada já quero sair (p. 57); Eu me olho de fora para dentro e vejo: nada (p. 60)<sup>8</sup>.

Decorrente deste lato processo de objectivação do sujeito, em que rigorosamente a noção de objecto se perde como tal, surpreende-se em *Um Sopro de Vida* uma sucessão de desdobramentos dos sujeitos que enformam o texto. O narrador, sujeito da enunciação que ocupa o lugar do *eu* na primeira parte da obra, desdobra-se em dois sujeitos do enunciado: Autor e Personagem (Ângela Pralini)<sup>9</sup>. Estes, por sua vez, serão também objecto de desdobramentos que os instauram como entidades textuais no mínimo duplas, num jogo complexo operado com as categorias responsáveis pela enunciação e pelo enunciado. Neste processo o Autor surge como produto e não produtor da escrita, o texto antecede-o:

Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem de ser de repente, sem aviso prévio (p. 30).

Por outro lado, Ângela Pralini, a personagem criada pelo Autor, vive, nas suas próprias palavras, numa «dualidade dilacerante» (p. 61)<sup>10</sup> que a

---

tão novo de olhar o momento seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos» (p. 130).

<sup>8</sup> Atente-se a propósito na consideração de Lacan: «O ser humano só vê a sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, fora de si» (LACAN, Jacques – «Ideal do Eu e Eu Ideal», in *Seminário I – Os Escritos Técnicos de Freud*, Lisboa, D. Quixote, 1986, p. 191).

<sup>9</sup> Afirma Kristeva em *Shmeiwitich – Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 155-156: «le sujet de la narration, par l'acte même de la narration, s'adresse à un autre, et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure». Esta correlação, implícita em qualquer obra literária, é «posta em cena» com mecanismos explícitos ao longo de *Um Sopro de Vida*.

<sup>10</sup> Esta dualidade é reiteradamente afirmada pela personagem ao longo de toda a obra, em enunciados como: «Mas alguma coisa se quebrou em mim que fiquei com o

faz personagem e autor mais «real» do que o Autor que a criou, na medida em que é assimilada à própria Clarice Lispector:

No meu livro *A Cidade Sitiada*<sup>11</sup> eu falo indiretamente no mistério da coisa. [...] Há anos também descrevi um guarda-roupa<sup>12</sup>. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia<sup>13</sup>. [...] No «Ovo e a Galinha»<sup>14</sup> falo no guindaste (p. 108).

Esta é apenas uma das faces de um vasto processo que ocorre ao longo de toda a obra, e que se traduz muito nitidamente numa tentativa de transformação do Autor em *ser de papel* ou *conjunto de semas*, paralela e concomitantemente à elevação da personagem a ser «de carne e osso». A hipóstase é particularmente evidente em palavras do Autor, que afirma a propósito de Ângela:

Seu mundo é apenas tão irreal como a vida de quem porventura me lesse (p. 29)<sup>15</sup>.

---

nervo partido em dois» (p. 51); «Sou um ímpeto partido no meio» (p. 57); «Estou-me sentindo como sereia fora de água» (p. 100).

<sup>11</sup> Referência ao terceiro romance de Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, publicado em 1949.

<sup>12</sup> Referência ao romance *A Paixão Segundo G. H.*, publicado em 1964.

<sup>13</sup> Referência ao texto «O Relatório da Coisa», incluído no volume *Onde Estives-te de Noite*, publicado em 1974.

<sup>14</sup> Referência ao texto «O Ovo e a Galinha», lido por ocasião de um Congresso de Bruxaria na Colômbia e incluído no volume *A Legião Estrangeira*, publicado em 1964.

<sup>15</sup> O milenar tema da vida como teatro não poderia deixar de estar presente nesta inversão de realidades. Reiterando palavras como as da personagem shakespeariana em *As You Like It* – «All the world's a stage, / And all the men and women merely players» (SHAKESPEARE, William – *Complete Works*, Glasgow, Collins, 1994, p. 289) –, de Quevedo no seu *Epicteto y Focílides en Español con Consonantes* – «No olvides que es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo / que muda el aparato por instantes, / y que todos en él somos farsantes» –, ou de Calderón no final de *El Gran Teatro del Mundo* – «Y pues representaciones / es aquesta vida toda» (CALDERÓN – *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 89) –, afirma Ângela quase no final da obra: «Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos todos artistas numa peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morremos como artistas» (p. 163).

Os papéis invertem-se de tal forma que o Autor se assume num determinado momento como uma abstracção, presença de uma ausência:

Virei uma abstracção de mim mesmo: sou um signo, ou simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu, eu sou o tipo dos sem tipos (p. 73)<sup>16</sup>,

reiterando o que havia já sido afirmado anteriormente:

Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade (p. 42);

ao que é acrescentado:

Ao escrever [...] sou as palavras propriamente ditas (p. 98)<sup>17</sup>.

Ao contrário de Ângela, que além de nome próprio e apelido<sup>18</sup>, é dotada de uma curta biografia que a enforma como ser humano:

nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (p. 45).

Em *Um Sopro de Vida* assiste-se a uma anulação ou auto-engendramento por parte do texto do(s) referente(s) que o informa(m), nomeadamente do próprio sujeito que o instaura como texto. A crescente independência de Ângela Pralini em relação ao Autor que a criou é um processo suficientemente ilustrativo desta inversão de realidades:

---

<sup>16</sup> À semelhança do processo de criação poética que Fernando Pessoa descreve: «Para criar destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente» (PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural*, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d, p. 180).

<sup>17</sup> Cf. Kristeva: «le sujet est le signe, et ne peut pas se constituer en dehors du signe. [...] dans un dictionnaire de la société de l'échange, le signe serait le synonyme du sujet, de la communication et de la parole» (*Shmeiwitch – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 69).

<sup>18</sup> Note-se que este facto se revela de extrema importância no desenrolar da obra, sobretudo quando se tem em conta as palavras do Autor nas páginas 38-9: «Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade».

Ângela é mais do que eu mesmo (p. 32); É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais (p. 67); Ela é um personagem tão autônomo que se interessa por coisas que a mim autor não dizem respeito (p. 105); Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu (p. 126); Senão imitá-la pois ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto: é ela toda. Ela rompeu meu sistema. Ela é minha ancestral e tão pré-história minha que chega a ser inumana (p. 140); e finalmente: Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela (p. 166).

O criador desdobra-se em criador e criatura, esta por sua vez assumindo-se plenamente como condição de existência do sujeito que lhe ofereceu o *sopro de vida*. Neste sentido poderia afirmar-se, parafraseando Rimbaud: «É falso dizer-se: eu escrevo. Deveria dizer-se: sou escrito»<sup>19</sup>.

II. A criação de Ângela Pralini no espaço do texto pode ser analisada em função de três eixos que se complementam: 1) linguístico-pragmático, 2) psicológico / psicanalítico, e 3) processo de criação poética.

1. No que à linguagem diz respeito, poderia começar por se invocar um termo lacaniano – o *parlêtre* –, no sentido daquilo que existe na linguagem. E o que existe na linguagem, sabemos-lo das teorias da enunciação desenvolvidas por K. Bühler, Benveniste e outros, é um momento irrepetível a que se deu precisamente o nome de *enunciação*, que se apresenta como produto da interacção entre dois interlocutores: «Je parle et tu m'entends, donc nous sommes», dirá Ponge<sup>20</sup>. A enunciação é portanto forçosamente um acto em que *eu* só é *eu* em oposição a um *tu*: «O sujeito reaparece como *instância da enunciação*. É um *eu* sem conotações de individualismo, um *eu* que engloba o *tu* e institui, com ele, a situação de face

---

<sup>19</sup> RIMBAUD, Jean-Arthur – «Rimbaud à Georges Izambard – Charleville, [13] mai 1871», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 249: «C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. [...] Je est un autre».

<sup>20</sup> Cit. por KRISTEVA, Julia – *Shmeiwitch – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 156 (cf. Autor, p. 42: «Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente»).

a face comunicativo, centro de irradiação da linguagem»<sup>21</sup>. Esta exigência do acto de enunciação cria obrigatoriamente uma divisão que pode culminar na clivagem do sujeito que se assume como tal no discurso<sup>22</sup>. Sob esta perspectiva, a criação de Ângela Pralini por parte do Autor é condicionada antes de mais por uma necessidade estritamente linguístico-pragmática – a da existência de um *tu* que se oponha ao *eu* ao nível do discurso. À solidão de um solilóquio opõe-se deste modo a criação de uma nova realidade – a de um diálogo a um<sup>23</sup>. O vazio que constitui o deféctico *eu* quando distanciado do sujeito que o ocupa está bem expresso logo no início de *Um Sopro de Vida*:

O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? Tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? «É exatamente isto, você é um eu», responde-me o mundo terrivelmente. E fico horrorizado (p. 23).

A criação de Ângela integra-se então num complicado processo de preenchimento deste *eu* que só poderá, evidentemente, definir-se como tal face a um *tu* que o perturba também:

Não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo (p. 31); Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? (p. 33); Só eu aproveito do que ela fala porque ela é de mim

---

<sup>21</sup> FONSECA, Fernanda Irene – *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p. 58.

<sup>22</sup> Lacan chama a atenção para este facto: «La relation du sujet à sa propre parole, où l'important est plutôt masqué par le fait purement acoustique qu'il ne saurait parler sans s'entendre. Qu'il ne puisse s'écouter sans se diviser n'a rien non plus de privilégié dans les comportements de la conscience» (LACAN, Jacques – *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

<sup>23</sup> Mais do que de «diálogo a um», poderia falar-se de ilusão de diálogo. O próprio Autor se interroga acerca da natureza deste texto a duas vozes: «Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?» (p. 38); «Mas acontece que, em páginas anteriores a estas, em páginas escritas que já rasguei, notei que meu diálogo com Ângela é diálogo de surdos. [...] Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro» (p. 89). Esta suposta ausência de interacção poderia ainda apontar para a prefiguração de dois monólogos («Amo Ângela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala»), dramatização explícita do monólogo como diálogo interiorizado, onde o *ego* cindido se dobra num *eu* que fala e num *eu* (*tu*) que escuta.

para mim (p. 40); Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo (p. 65)<sup>24</sup>; Quem fala, parece que sou eu, mas não sou. É uma «ela» que fala em mim (p. 77); Estou falando eu ou está falando Ângela? (p. 88); Quando eu digo te amo, estou me amando em você (p. 147); e finalmente: A incomunicabilidade de si para si mesmo é o grande vórtice do nada. Se eu não acho um modo de falar a mim mesmo a palavra me sufoca a garganta atravessando-a como uma pedra não deglutida (p. 165).

Esta a condição do homem na linguagem, constituído sujeito pela linguagem que cria o mundo em que se move: «Eu não existiria se não houvesse palavras» (p. 88), afirma o Autor de *Um Sopro de Vida* (reiterando uma conclusão como a de Sollers a propósito de Mallarmé: «il n'y a pas de sujet en soi [...] puisque le sujet est la conséquence de son langage»<sup>25</sup>).

À constatação de que *language subjects us* (no duplo sentido de que nos faz sujeitos e nos sujeita) deverá juntar-se a advertência de Lacan de que o sujeito se identifica na linguagem apenas para aí se perder como objecto. O *parlêtre* é inevitavelmente produtor e produto da palavra, sujeito duplo e dividido em si mesmo e no seu objecto: «Ah, quem me dera a perfeita concordância / De mim comigo / O silêncio interior sem a distância / Entre mim e o que eu digo!»<sup>26</sup>.

2. A percepção do inconsciente<sup>27</sup> como o discurso do Outro implica obrigatoriamente que a constituição do sujeito se dá sempre no campo do Outro, como sublinha Lacan: «o sistema do *eu* não é sequer concebível sem o sistema, se se pode assim dizer, do *outro*. É o seu correlato. O nível no qual o *outro* é vivido situa exactamente o nível no qual, literalmente, o *eu* existe para o sujeito»<sup>28</sup>. Clarice Lispector tinha bem consciência disto, como se pode verificar pelo que afirma numa das suas crónicas, precisamente intitulada *Em Busca do Outro*: «Mas sei de uma coisa: meu cami-

<sup>24</sup> Recorde-se versos como os de Fernando Pessoa (recordando igualmente que Clarice Lispector foi já apontada como parente próxima da dispersão do poeta português): «Meu próprio diálogo interior divide / Meu ser de mim» (PESSOA, Fernando – *Novas Poemas Inéditas*, in *Obra Poética*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, pp. 267-9).

<sup>25</sup> SOLLERS, Philippe – *op. cit.*, p. 72.

<sup>26</sup> PESSOA, Fernando – *op. cit.*, p. 269.

<sup>27</sup> Recorde-se que «O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai-se chamar de 'História das Coisas'. (Sugestões oníricas e incursões pelo *inconsciente*)» (p. 105).

<sup>28</sup> LACAN, Jacques – «O Eu e o Outro», in *op. cit.*, p. 74.



nho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro, estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada»<sup>29</sup>. Ângela Pralini nasce também dessa correlação:

Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu (p. 39), afirma o Autor acerca da personagem que criou. E mais adiante acrescenta: Ângela [...] é o meu impasse. Além dela que mal vejo, além dela começa o que não sei dizer (p. 61); e ainda: Procuo alguém para lhe salvar a vida. Só quem permite essa acção é Ângela. E ao salvar-lhe a vida, salvo a minha (p. 166).

A correlação eu-Outro impede o sujeito de residir em si mesmo, instaurando uma relação de necessidade que o divide. A alteridade surge em primeira instância na fractura interior do sujeito que deseja, e que apenas consegue ser ele próprio na medida em que é simultaneamente o Outro de si<sup>30</sup>.

Nenhum ato meu sou eu. Ângela será o ato que me representará. [...] Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo (p. 43); É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros (p. 32).

O *sujet désirant* encontra-se bem presente na reflexão que se segue do Autor de *Um Sopro de Vida*:

Até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui (p. 33).

Desta forma, o sujeito surge sempre como um sujeito barrado, clivado, um sujeito radicalmente dividido:

Eu moro na minha ermida de onde apenas saio para existir em mim: Ângela Pralini (p. 32); Ângela é a minha tentativa de ser dois (p. 38); Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível.

---

<sup>29</sup> LISPECTOR, Clarice – *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1992 (3ª ed.), p. 119.

<sup>30</sup> Cf. LABARRIÈRE, Pierre-Jean – *Le Discours de l'Altérité*, Paris, PUF, 1983, *passim*.

Será no entanto necessário ter em conta a afirmação de Lacan de que a ideia do Outro surge sempre do reflexo da própria imagem. É precisamente este o processo que preside ao surgimento da ideia de Ângela Pralini no texto:

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa deste sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? [...] Ângela é um espelho (p. 29)<sup>31</sup>.

A própria personagem passa por esta experiência da visão distanciada de si própria:

Eu sou o meu próprio espelho (p. 68); Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo (p. 115); Para eu ser duas e haver a participação do estado, olho-me ao espelho, olho a outra de mim. E vejo que minha aparência fluida tem a graça do flutuante rosto humano (p. 134).

---

<sup>31</sup> O auto-conhecimento através do reflexo da própria imagem, que provoca estranhamento e portanto a «boa-distância» que permite o desdobramento do sujeito em si próprio e no objecto do acto de conhecer, constitui-se como um *leitmotiv* de toda a literatura moderna. Versos como os de Cecília Meireles: «São os espelhos que me revelam: / Sem eles eu talvez não soubesse de mim» (MEIRELES, Cecília – «Personagem», *Poemas III*, in *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1189), ou os de Antonio Machado: «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo» (MACHADO, Antonio – *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, 19ª ed., p. 289) são bem elucidativos desta problemática. Assim como o poema de Borges «El Espejo»: «Yo, de niño, tenía que el espejo / Me mostrara otra cara o una ciega / Máscara impersonal que ocultaría / Algo sin duda atroz. Temí asimismo / Que el silencioso tiempo del espejo / Se desviara del curso cotidiano / De las horas del hombre y hospedara / En su vago confin imaginario / Seres y formas y colores nuevos. / (A nadie se lo dije; el niño es tímido.) / Yo temo ahora que el espejo encierre / El verdadero rostro de mi alma, / Lastimada de sombras y de culpas, / El que Dios ve y acaso ven los hombres» (BORGES, Jorge Luís – *Obra Poética 1923 / 1977*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 6ª ed., p. 545). Ou as reflexões de Fernando Pessoa: «Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas de uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas» (PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op. cit., p. 179). Ou a experiência de Malte Laurids Brigge: «porque agora era ele [o espelho] o mais forte, e eu é que era o espelho» (RILKE, Rainer Maria – *Os Cader-nos de Malte Laurids Brigge*, 3ª ed., Porto, O Oiro do Dia, 1983, p. 107).

Em *Um Sopro de Vida*, da mesma forma que a ideia do Outro surge do reflexo da própria imagem, também o reflexo da imagem do Outro sugere o regresso à realidade do que é reflectido:

Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor (pp. 49-50).

Ao ser referida mais do que uma vez como um espelho, Ângela surge no texto como uma instância que cria uma imagem invertida da realidade Autor. Atente-se, neste sentido, no facto de a própria personagem afirmar a determinada altura:

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto (p. 49).

Ângela de facto não tem forma nem rosto, apresentando-se apenas como imagem especular (distorcida e desfigurada) do Autor que a criou:

Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade (p. 29).

No final da obra, o Autor tem ainda a seguinte anotação:

Nota: quero ver se não esqueço de dar um rosto a Ângela (p. 157).

Ângela, reflexo do Autor, é a entidade que lhe permite um processo de conhecimento que passa necessariamente por um acumular de reflexões<sup>32</sup>. Pensar-se é objectivar-se na consciência, no sentido de se tornar objecto de

---

<sup>32</sup> «El proceso cognoscitivo [...] concebido [...] como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que 'imagina' los fantasmas en ausencia del objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera» (AGAMBEM, Giorgio – *Estancias - La Palabra y el Fantasma en la Cultura Occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 146-147).

si mesmo, tal como Narciso, que se apaixonou não directamente por si próprio mas pela sua imagem reflectida na água, que tomou por um ser real: «Estou apaixonado por um personagem que inventei: Ângela Pralini» (p. 131). Deste modo, Ângela Pralini nasce e vive de uma especulação.

Poderia ainda apontar-se um outro eixo de entendimento da definição necessária do *eu* face ao *Outro*, determinado por uma constatação mais ou menos óbvia: «Cada um de nós nasce e morre. Mas a minha morte e o meu nascimento são acontecimentos que eu não consigo viver de dentro. De certo modo, a morte e o nascimento que me são dados pensar são sempre a morte e o nascimento dos outros. Este estatuto estabelece um imenso desequilíbrio entre um eu e um tu. Dizer ‘eu nasço’ apenas pode querer dizer que um outro nasce que não eu. Dizer ‘eu morro’ apenas pode querer significar que um outro morre que não eu. Onde, nos lugares extremos onde a minha vida se resolve, e o seu valor primeiro ou último se decide, um outro está no meu lugar»<sup>33</sup>. Em última instância, Ângela Pralini é criada também para que o Autor possa presenciar e viver os seus (dele e dela) nascimento e morte:

Eu não comecei comigo ao nascer,

constata o Autor logo no início da obra; e prossegue:

Só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo (p. 34).

O momento da morte é encarado da mesma forma:

Mas não consigo nunca captar o instante-zero em que adormeço e dormente morro (p. 95); A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte (p. 157)<sup>34</sup>.

3. No domínio do processo de criação literária, o Autor é por definição autor de alguma coisa, que se poderia referir simplesmente como *texto*. Desta forma, o Autor existe como tal apenas em relação a uma outra instância, o texto que (o) engendra:

---

<sup>33</sup> COELHO, Eduardo Prado – *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 479.

A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim (p. 17).

Metonimicamente, Ângela Pralini é o texto, o livro, tendo a própria personagem consciência da sua função face ao Autor:

Eu gosto tanto de crianças, eu gostaria tanto de publicar um filho chamado João! (p. 101)<sup>35</sup>.

A autonomia do texto / personagem, assim como o gradual processo de formação do sujeito / Autor no mesmo texto, encontram-se bem refletidos nas considerações que se seguem:

Depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma? [...] Ela ignora que é auto-suficiente até certo grau (pp. 60-61).

Ao teorizar a condição do *scriptor* moderno, Barthes sublinha que este nasce ao mesmo tempo que o seu texto; e acrescenta: «não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora»<sup>36</sup>. São claras, neste contexto, as afirmações que se compreendem em *Um Sopro de Vida*:

---

<sup>34</sup> Cf. LÉVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 212-213: «O carácter imprevisível da morte vem do facto de ela não se conter em nenhum horizonte. Ela não se oferece a nenhuma espécie de domínio. [...] Não posso em absoluto captar o instante da morte – ‘que supera o nosso alcance’, como diria Montaigne. [...] A minha morte vem num instante sobre o qual, sob nenhuma forma, posso exercer o meu poder». Cf., do mesmo autor, *Le Temps et L'Autre*, Paris, PUF, 1996 (6ª ed.), p. 59: «La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir». Cf., do mesmo autor, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 49: «[la mort de l'autre homme] a l'avantage de m'être donnée, alors que ma propre mort est la suppression de l'expérience que je pourrais en avoir».

<sup>35</sup> Atente-se no que a própria Clarice Lispector escreveu numa carta a seu filho Paulo, em Fevereiro de 1969: «Você é o melhor livro que eu jamais escrevi, isso não tem dúvida» (cit. por GOTLIB, Nádia Battella – *Clarice – Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995, p. 385).

<sup>36</sup> BARTHES, Roland – «A Morte do Autor», in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 51.

eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando (p. 34); Este é um livro de não-memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou quando será esse agora mesmo (p. 37).

Este predomínio do *presente* como tempo que se apresenta com «a frescura do originário»<sup>37</sup> – «Este é um livro fresco – recém-saído do nada» (p. 21) – situa inequivocamente o texto de *Um Sopro de Vida* no domínio do lírico. De facto, o *presente* como tempo que predomina no lírico – «Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido» (p. 25); «você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje» (p. 31) – anula as distinções entre interior e exterior, subjectivo e objectivo: «El poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino se abre en ellas, es decir, *recuerda*»<sup>38</sup>. Presente, passado e futuro podem ser recordados na poesia lírica, o *eu* flutua em e com o passageiro:

Eu me lembro do futuro (p. 151); Sou uma lembrança de mim mesma. Só depois de «morrer» é que vejo que vivi. [...] Às vezes eu me apresso em acabar um episódio íntimo de vida, para poder captá-lo em recordações, e para, mais do que ter vivido, viver. Um viver que já foi (p. 158).

A conseqüente valorização do instante como o *tempo mais presente* mas também mais efémero é transportada para a própria linguagem, em que as palavras se desejam instantâneos:

Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição (p. 18); Quero que cada frase deste livro seja um clímax (p. 20).

O poetar lírico é precisamente aquele que, sublinha Staiger, «es [...] lenguaje del alma, de suyo imposible, que no consiente ser ‘tomado en la palabra’, en donde el lenguaje mismo se asusta de su propia y fija realidad, y prefiere sustraerse a todo intento de asedio logico y gramatical»<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Cf. STAIGER, Emil – *Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, Ediciones RIALP, 1966, p. 68: «Pero puesto que toda verdadera poesía brota de la profundidad de lo lírico y brilla en ella el frescor de lo originario».

<sup>38</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 95.

Disto deriva, conseqüentemente, a atracção pelo que o silêncio (a recusa mais plena e explícita da logicidade e gramaticalidade da linguagem) pode exprimir:

O silêncio não é o vazio, é a plenitude,

afirma o Autor de *Um Sopro de Vida* (p. 59), acrescentando ao que havia já sublinhado (p. 37):

Faço o possível por escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio.

Ângela opera essa recusa de modo algo diverso:

Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes<sup>40</sup>, quero o nocivo de uma palavra má (p. 98); ou ainda: Queria escrever frases que me extradissem, frases soltas: «a lua de madrugada», «jardins e jardins em sombra», «doçuras adstringentes do mel», «cristais que se quebram com musical fragor de desastre». Ou então usar palavras que vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua non masioty – ai de nós e você (p. 116).

Também o parentesco do lírico com a música, apontado por Staiger, surge explicitado no texto de Clarice Lispector:

A música dodecafônica extrai o eu (p. 53); A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo (p. 90); Tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical (p. 100).

O género lírico, tal como o define Staiger, é infundido no leitor como uma substância líquida que dissolve tudo o que é sólido, e a sua existência desliza juntamente com esse fluir:

Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir (p. 79).

---

<sup>40</sup> Cf. STAIGER: «La sílaba podría valer como el elemento propiamente lírico del lenguaje» (*op. cit.*, p. 208).

Estado interior e linguagem são no poeta lírico a mesma coisa:

Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu (p. 98) –,

pelo que o acto de criação poética surge como involuntário. Assim acontece com o Autor de *Um Sopro de Vida*, que, não isento de algumas reminiscências românticas, se confessa:

Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e porquê – é por fatalidade de voz (p. 20); Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. [...] Inspiração não é loucura. É Deus (p. 21).

Apesar de *Um Sopro de Vida* ser fundamentalmente um texto em que predomina o género lírico, parece haver uma progressiva evolução do dramático ao longo da obra, no sentido de um aumento gradual da tensão que pulsa no diálogo entre Autor e personagem. Se num primeiro momento o texto é da responsabilidade exclusiva de uma primeira pessoa que se assume como *eu* no discurso, a partir da segunda das quatro partes do livro instaura-se um diálogo que, se se constitui frequentemente como um «diálogo de surdos», é também produto de uma tensão crescente entre os dois interlocutores. A estrutura dialógica de *Um Sopro de Vida* coloca claramente o texto num registo dramático, a que falta no entanto a lógica que também o caracteriza. Ao longo do texto de Clarice Lispector está-se essencialmente no domínio do emocional, que anula a distância entre o sujeito e o seu objecto:

Eu tenho telepatia com a coisa. Nossas auras se entrecruzam (pp. 110-1); Tenho em mim, objeto que sou, um toque de santidade enigmática (p. 111); Eu sou um objeto que vê outros objetos. Uns são meus irmãos e outros inimigos. [...] Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, que os usufrui ou rejeita (p. 112).

É o lírico como «plenitude do profundo» que domina *Um Sopro de Vida*, um texto onde a linguagem se funde com o referente que ela própria cria. Nesta obra acompanha-se o momento de emergência do sujeito, o processo da sua constituição na linguagem:

Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo (p. 19); eu que escrevo para me libertar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma (p. 22); Eu



que apareço neste livro não sou eu (p. 25); Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo (p. 32); Ângela [...] acha que parar de escrever é parar de viver (p. 52); Todas as palavras aqui escritas resumem—se em um estado atual que eu chamo de ‘estou sendo’ (p. 80).

Ângela Pralini é condição de existência do Autor que a inventou («Eu inventei Ângela porque preciso me inventar», confessa a determinada altura), condição portanto de existência da própria literatura: «Só há literatura quando se passa, da coincidência consigo da voz inspirada, ao ‘eu é um outro’ da escrita diferenciadora»<sup>41</sup>.

O grande desdobramento que está na base de *Um Sopro de Vida* (Autor – Personagem) reflecte-se em todo o texto a vários níveis, atingindo dimensões microscópicas. Há de facto uma série de isotopias onde a reiteração da dualidade fundamental da obra se faz de modo estruturado e complexo. Numa leitura tabular, a obra apresentar-se-á deste modo, apesar da sua aparente aleatoriedade, como uma «totalidade em funcionamento». A classificação genológica da obra, que acompanha o título desde a capa do livro – *Um Sopro de Vida (Pulsações)* –, aponta desde logo para o ritmo binário do texto, ao que se acrescenta o seu desenvolvimento em diálogo, a que já foi feita referência. A obra encontra-se dividida em quatro partes, a que correspondem rigorosamente quatro epígrafes. Ao longo do texto instaura-se uma série de dicotomias que multiplicam os desdobramentos *ad infinitum*: sonho/realidade, homem/mulher, vida/morte, Autor/personagem, palavra/silêncio. Concomitantemente, Ângela surge com frequência como a metade que completa o Autor ou, por outro lado, como o seu contrário – a sexualização da alteridade é nítida na criação de uma personagem feminina, mas Ângela é ainda mais:

ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria (p. 33); Eu sou marginalizado. [...] Enquanto Ângela é enquadrada e social (p. 34); Eu escrevo à meia-noite<sup>42</sup> porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre (p. 37); Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. [...]

---

<sup>41</sup> LOPES, Silvina Rodrigues – *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 148.

<sup>42</sup> BADIOU, Alain – *Théorie du Sujet*, Paris, Seuil, 1982, p. 120: «L’heure mallarméenne par excellence: dernière du jour qui s’achève? Première de celui qui vient? Divisible, clivée. Heure intemporelle».

Eu sou geométrico, Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. [...] Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime (p. 46); Sou uma nota musical grave. Ângela é uma nota aguda, é um grito no ar (p. 88); Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite (p. 116); A vantagem de Ângela sobre mim é que ela é inespacial, enquanto eu ocupo um lugar (p. 162).

O jogo de espelhos dá-se na própria linguagem, que reflecte especularmente o desdobramento do sujeito do texto, num complexo processo em que sujeito e objecto se (con)fundem – a distância entre as duas categorias é sugerida no momento em que é negada pelo efeito de estranhamento das construções sintácticas. Poderia mesmo dizer-se que a noção dessa distância apenas surge precisamente porque é anulada no momento da enunciação:

Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me (p. 39)<sup>43</sup>; E recebo mensagens de mim para si mesma (p. 58)<sup>44</sup>; Tremo trêmula. Tremo tremida (p. 110).

**III.** A criação de sistemas descentrados, em que existe mais do que um centro ou este se encontra colocado perto da fronteira, é instauradora de uma tensão constante que perturba o equilíbrio entre o interior e o limite dos referidos sistemas. O sujeito que se encontra em *Um Sopro de Vida* forma inequivocamente um sistema descentrado, ou policentrado, o que passa pela sua multiplicação *ad infinitum*:

Eu sou vós mesmos (p. 25); Eu sou eles (p. 60); Vivo em eterna mutação com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir. Vivo de esboços não acabados e vacilantes. Mas equilíbrio-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus (p. 91).

---

<sup>43</sup> Note-se que aquilo que é uma redundância a nível sintáctico (acumulação de dois objectos onde a valência do verbo preveria apenas um), se torna pertinente quando analisado a um nível semântico.

<sup>44</sup> Opostamente ao exemplo transcrito acima, está-se aqui perante um enunciado em que não há qualquer acumulação a nível sintáctico mas sim a nível semântico.

Segue-se desta forma em *Um Sopro de Vida* a implosão do sujeito – «Está faltando a este livro um estrondo. Um escândalo. Uma prisão. Mas não haverá prisão, e o estrondo é uma implosão» (p. 101).

Ao confrontar o uso normativo da linguagem com a produtividade desta no espaço literário (paragramático), Julia Kristeva refere-se a uma subjectividade caleidoscópica, precisando que «l'unité du sujet se divise et se multiplie, de sorte qu'il peut occuper en même temps toutes les instances du discours»<sup>45</sup>. Esta multiplicação passa obrigatoriamente por uma maximização das características da linguagem, neste caso do discurso, que oferece aos falantes, como queria Benveniste, lugares vazios de que se apropriam na situação da enunciação. Assim Ângela Pralini pode afirmar: «Então eu grito alto: mamãe, e sou filha e sou mãe» (p. 101), ecoando os versos de Artaud: «Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère / et moi». O sujeito descentrado não é de forma alguma um sujeito sem centro, realidade que o texto exprime bem:

Será que eu sei verdadeiramente que eu sou eu? Essa indagação vem de que observo que Ângela não parece saber a si mesma. Ela desconhece que tem um centro dela e que é duro como uma noz. De onde se irradiam as palavras. Fosforescente (p. 36).

Procede-se a uma deslocação do centro (ou centros) em que o meio não é já o seu lugar obrigatório: «Estou um pouco fora de órbita», constata Ângela a determinada altura (p. 69). Esta *ex-orbitância* traduz-se articuladamente numa experiência do excesso, que tem como consequência inevitável e imediata o estilhaçamento (que é, afinal, o desejo de Ângela, espelhado no estilhaçar da própria palavra: «Quero um grande painel heróico – em que eu literalmente me es-pa-lhe»). Como sublinha Calabrese a propósito do barroco, «no próprio interior dos sistemas, produzem-se forças centrífugas, que se colocam fora dos confins do sistema»<sup>46</sup>:

Eu pensava que um polídrico de sete pontas se dividisse em sete partes iguais dentro de um círculo. Mas não caibo. Sou de fora (p. 43)<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique*, op. cit., p. 317.

<sup>46</sup> CALABRESE, Omar – *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 73.

<sup>47</sup> Recorde-se, ainda a propósito das afirmações de Calabrese, que Ângela é referida a determinada altura pelo Autor como sendo «barroca» (p. 34).

Tudo em *Um Sopro de Vida* aponta para uma experiência não do limite mas do excesso – há efectivamente um despedaçar do contorno, que, apesar de existente, é transposto:

seu invisível porém real contorno – invisível, mas há uma pele feita de quase nada circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema (p. 52).

A pele rompe-se, o limite é transposto:

Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também (p. 36); Eu quero quebrar os limites da raça humana (p. 81); Ultrapasso minhas fronteiras e entro no ar (p. 159).

Este ultrapassar de fronteiras revela-se ainda numa experiência, poderia dizer-se, sensacionista, em que a lição rimbaldiana («Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»<sup>48</sup>) não deixa de estar presente. Diz Ângela:

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles,

e prossegue, exemplificando:

Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de «coisa» que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo (pp. 118-9).

O próprio Autor havia já constatado que «vejo tudo, ouço tudo, sinto tudo» (p. 67), o que reconduz à problemática do estilhaçamento, consequência directa do excesso:

Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando – até que não caibo em mim e estoiro em palavras (p. 75).

O estilhaçar do sujeito que se surpreende em *Um Sopro de Vida* constituiu um processo eufórico em que a totalidade não se perde, antes se intensifica:

---

<sup>48</sup> «Rimbaud à Paul Demeny – Charleville, 15 mai 1871», in *op. cit.*, p. 251.

Ângela se espalha em estilhaços brilhantes (p. 33); quando cai divide-se em estilhaços de pequenas gotas espalhadas (p. 38); Se um dia for ler essas coisas que estou escrevendo, quero que no buraco negro da noite eu encontre milhares de fogos-de-artifício mudos mas acompanhados pelos estilhaços de milhares de cristais cantantes (p. 42); Ela é uma cascata de pedras preciosas.

Note-se como todas as metáforas utilizadas para representar a fragmentação do sujeito pressupõem realidades cuja divisão em nada diminui as suas qualidades, antes as multiplica, como nos versos de John Donne: «Our two souls therefore, which are one, / Though I must go, endure not yet / A breach, but an expansion, / Like gold to airy thinness beat.»<sup>49</sup>. Fragmentada a realidade – «A realidade é fragmentária. Só é uma a realidade do ultra-som e ultra-luz do infinito» (p. 144) –, fragmentado o sujeito – «Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela» (p. 25) –, o *monstro da totalidade* é afastado ao nível do próprio texto, que obedece assim igualmente a uma *estética do fragmento*:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. [...] O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (p. 25).

Reflectindo a condição do sujeito que (o) cria, o texto surge então também como um espalhar evitando o centro<sup>50</sup>, numa construção em que se afirma que a totalidade é uma ficção. O fragmento, realidade onde o inteiro, a totalidade, está *in absentia*, é simultaneamente a melhor forma de exprimir o caos. A apropriação aparentemente caótica do mundo que rodeia o sujeito<sup>51</sup> resulta, ao nível de uma entidade que passa por um pro-

---

<sup>49</sup> DONNE, John – «A Valediction: Forbidding Mourning», in *The Complete English Poems*, London, Penguin Books, 1986, p. 84.

<sup>50</sup> Cf. BARTHES, cit. por CALABRESE – *Op. cit.*, p. 101: «Escrever por fragmentos: os fragmentos são agora pedras sobre a circunferência do círculo: espalho-me em redondo: todo o meu pequeno universo em peças; ao centro, o quê?».

<sup>51</sup> Rudy Rucker chama a atenção para este modo de percepção do mundo: «Para a minha percepção, o mundo não é constituído por objectos estáveis, todos igualmente presentes a todo o momento. O mundo das percepções imediatas é feito de pedaços e de peças, de farrapos e de restos. O silvo do radiador, um travo desagradável que tenho na

cesso de fragmentação-infinitização do *eu*, na instauração do caos dentro do próprio sujeito:

Ângela não se conhece e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela (p. 32); Estou toda desconjuntada (p. 57); Meu interior é desajeitado; Ângela vive atordoada em grande desordem (p. 90); Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver (p. 90); também preciso pôr ordem na minha vida, nesse caos de que é feita esta vida grave e inassimilável (p. 100); eu [...] aspiro à grande desordem dos desejos vis e as trevas que me possuem no orgasmo apocalíptico de meu existir (p. 141).

Uma das muitas figuras do caos é evidentemente o labirinto, construção complexa (sem centro) cuja ordem existe velada:

Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco-sem-saída (p. 31); Sou um quiproquó em labirinto feito de fios sangrentos de nervos (p. 84)<sup>52</sup> –

como Sá-Carneiro: «Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto»<sup>53</sup>. «Antes tinha acontecido o caos e desse caos é que saiu o espectáculo», lê-se em *Um Sopro de Vida* (p. 159), palavras que reiteram as de Nietzsche: «é preciso a angústia de ser um caos para dali gerar uma estrela». Também o sujeito do texto (como o texto) de Clarice Lispector apresenta alguma ordem no seio da sua aparente total desordem:

---

boca, uma dor na coxa, o vermelho da máquina de escrever, o bater das teclas, o fulgor cinzento-pérola do céu, os óculos na ponta do nariz, a chuva a pingar do tecto na sala ao lado, os pássaros no céu, os pneus de um carro lá fora na rua, os títulos da minha estante, isto e aquilo, agora e mais uma vez, uma mistura de percepções, e a realidade estável é uma mera construção mental!» (RUCKER, Rudy – *A Quarta Dimensão - Para uma Geometria da Realidade de Ordem Superior*, Lisboa, Gradiva, 1991, p. 280). Palavras que se assemelham às de Ângela: «Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920» (p. 108).

<sup>52</sup> «No esperes que el rigor de tu camino / Que tercamente se bifurca en otro / Que tercamente se bifurca en otro, / Tendrá fin», dirá Borges num poema precisamente intitulado «Laberinto» (BORGES, Jorge Luís – *Op. cit.*, p. 332).

<sup>53</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de – «Dispersão», in *Poesias*, 6ª ed., Edições Ática, 1993, p. 61.

Ângela é doida. Mas tem uma lógica matemática na sua aparente doidice (p. 72); Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. [...] Há uma coerência – mas somente nas profundezas (p. 80); e finalmente: mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa (p. 130)<sup>54</sup>.

«Sou um estilhaço de coisa, portanto sem tempo», afirma Ângela (p. 151). Sem tempo ou com todo o tempo, a multiplicação do sujeito advém ainda de uma realidade que marca a Modernidade – nas palavras de Octavio Paz, «todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora»<sup>55</sup>. Se se tiver em conta que *aquí* e *ahora* são dois deícticos que dependem de quem assume o lugar do *eu* na situação da enunciação, facilmente se conclui que na Modernidade todos os tempos e todos os espaços confluem no *eu* do sujeito:

Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a idéia de imobilidade eterna. [...] De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. [...] E amanhã vou ter de novo um hoje (p. 18); Eu mereço uma condecoração por viver cada dia e cada noite 365 dias de suplício de tempo (p. 159); Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro (p. 23); E eu me lembro do futuro (p. 151); Sou o profeta de ontem. (p. 151); Sou a contemporânea de amanhã (p. 55).

O que se instaura desta forma é a consciência do tempo como categoria dependente do sujeito que se afirma como *eu* na situação de discurso, o tempo íntimo como dimensão essencial do ser do homem («O tempo não passa por mim, é de mim que ele parte», diria Vergílio Ferreira)<sup>56</sup>, privi-

---

<sup>54</sup> Uma ordem fractal? – «entre le domaine du désordre incontrôlé et l'ordre excessif d'Euclide, il y a désormais une nouvelle zone d'ordre fractal», afirma MANDELBROT no início da sua obra *Les Objets Fractals* [Paris, Flammarion, 1995 (4ª ed.), p. 10]. E Prado Coelho, no seguimento de outros, referir-se-á precisamente ao objecto literário como um «objecto fractal» (COELHO, Eduardo Prado – *Op. cit.*, p. 525).

<sup>55</sup> PAZ, Octavio – *Los Hijos del Limo*, 4ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 23.

<sup>56</sup> O entendimento do tempo feito nestes termos é uma conquista da Modernidade – às reflexões filosóficas de Bergson, Husserl e Heidegger correspondem, essencialmente desde o Modernismo, textos como os de Joyce, Virginia Woolf ou W. Faulkner (para citar apenas alguns), em que o tempo surge com uma dimensão subjectiva evidente. É esta alteração radical no modo de entender o tempo que permitirá a Luiza Neto Jorge, por

legiando deste modo «uma existência estética ou do eterno presente como tempo (intenso) sem tempo (cronológico)»<sup>57</sup>:

Enquanto *eu* Ângela é sempre *agora* (p. 117); Um presente infinito que não se inclina sobre o passado nem se projecta para o futuro. É por isso que ela vive tanto (p. 62)<sup>58</sup>.

Neste excesso de vida as dimensões do sujeito tornam-se obrigatoriamente incomensuráveis – ao infinito fora do sujeito parece corresponder, simetricamente, o infinito dentro de si: «Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista», afirma o Autor em *Um Sopro de Vida* (p. 31)<sup>59</sup>.

A multiplicação do sujeito, a sua infinitização, traduz-se numa experiência em que se pretende a apreensão do Todo para alcançar a plenitude:

Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza (p. 34); Ângela não sabe viver gradualmente: ela quer comer a vida duma vez (p. 134); Tenho certa pressa em sentir tudo. Não quero que nada se perca na passagem do eu-mim para o eu-global (p. 83); Quero conhecer todos os sentimentos (p. 138); Queria poder viver tudo de uma só vez e não ficar vivendo aos poucos (p. 164).

Atraem-se os opostos, a plenitude toca o vazio, o tudo toca o nada:

---

exemplo, escrever um poema intitulado «Introdução ao tempo», cujo primeiro verso apela: «Façamos greve de tempo» (JORGE, Luiza Neto – *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993, p. 27).

<sup>57</sup> LOPES, Silvina Rodrigues – *Op. cit.*, p. 45.

<sup>58</sup> Não se pode deixar de ouvir nestes excertos o eco dos versos de T. S. Eliot no primeiro dos seus *Four Quartets*: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. [...] What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. [...] Only through time time is conquered. [...] And all is always now» (ELIOT, T. S. – *Collected Poems 1909-1962*, London, Boston, Faber and Faber, 1974, pp. 189-195).

<sup>59</sup> E acrescenta, noutras passos da obra: «Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar» (p. 17); «se eu não existir, cessa em mim o Universo» (p. 133); e finalmente: «Não sou relativo sou infinito por isso em cada ser me reflito em cada ser me encontro» (p. 147).



Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim (p. 41); volto-me então para o meu rico nada interior (p. 48); Mais que tudo, me busco no meu grande vazio (p. 48); Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração, então estou livre (p. 75).

Com a certeza, porém, de que vive «num vazio que se chama também plenitude» (p. 87)<sup>60</sup> – «Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo», apela Ângela quase no final da obra (p. 160).

A destruição do sujeito, que o coloca provisoriamente no vazio, implica de imediato a sua recomposição – como diria Santo Agostinho: «Répands-toi afin de pouvoir être rempli.»<sup>61</sup> As partes ou fragmentos que constituem o sujeito duplo ou múltiplo apresentam-se como um acumular de intensidades que se perdem enquanto encaradas em conjunto uno. Processa-se uma cisão eufórica, criadora, do sujeito, que se traduz num movimento de expansão e renovação (não de dissolução) – nas palavras de Rimbaud: «il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences»<sup>62</sup>, ou nas do Autor de *Um Sopro de Vida*: «Eu me destilei todo: estou limpo que nem água da chuva. Quinta-essência» (p. 149).

Em *Um Sopro de Vida* a máscara Ângela é designada e dramatizada no espaço do texto como máscara de um sujeito votado à fragmentação pela sua divisão intrínseca entre o consciente e o inconsciente: «cada ser é um outro ser», afirma a personagem a determinada altura (p. 62). Ângela é o objecto dentro do sujeito, é o criado dentro do criador, a personagem dentro do Autor, o *tu* dentro do *eu* num macro-acto de fala<sup>63</sup>: «tudo tem

<sup>60</sup> À semelhança de Álvaro de Campos: «Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo» (PESSOA, Fernando – *Obra Poética, op. cit.*, vol. II, p. 219).

<sup>61</sup> Cit. por SOLLERS, Philippe – *Op. cit.*, p. 44. Badiou chama também a atenção para este facto: «Un sujet est destruction / recomposition, car il n'y a jamais non-lieu» (*op. cit.*, p. 276), a que Ângela é particularmente sensível: «Então – ao ter que me entregar ao Nada – aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo. [...] Eu era a alma geral do mundo» (p. 142).

<sup>62</sup> RIMBAUD, Arthur – *Op. cit.*, p. 251.

<sup>63</sup> «La literatura sólo podría ser un acto de habla en el nivel global, es decir, funcionar como un macroacto de habla» (VAN DIJK, T. – «La pragmática de la Comunica-

verso e reverso, tudo tem sim e tem não, tem luz e tem trevas, tem carne e tem espírito» (p. 162). Assim se apresenta o sujeito moderno, excessivo por definição, pulverizado<sup>64</sup> e pluralizado como o sujeito de *Um Sopro de Vida*, distanciado de si próprio, como queria Nietzsche: «É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou chorar sobre nós»<sup>65</sup>:

Quanto a mim também me distancio de mim. [...] Recuo meu olhar minha câmara e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista (p. 167).

«A um nível literário, o desdobramento de nós vem já do Classicismo e é quase um topos do Renascimento», afirma Vergílio Ferreira<sup>66</sup> invocando o verso de Sá de Miranda «comigo me desavim». O desdobramento de que fala o autor de *Para Sempre* não é no entanto o mesmo que se conhece essencialmente desde o *Je est un autre* rimbaldiano. Há na Modernidade uma esteticização das diversas clivagens do *eu*, entidade cindida e esteticamente consciente, não apenas psicologicamente, dessa divisão essencial. Não há em Sá de Miranda ou no Classicismo a distanciação irónica do *eu* de si próprio que comparece num Fernando Pessoa, num T. S. Eliot ou num Antonio Machado: «Se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencial heterogeneidad del ser»<sup>67</sup>. *Um Sopro de Vida* é inequivocamente um texto que joga com essa heterogeneidade essencial de todo o sujeito moderno, que (se) destrói para (se) criar: «Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de auto-destrucción creadora»<sup>68</sup>.

---

ción Literaria», in AAVV – *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987).

<sup>64</sup> Como sublinha Kristeva: «la pratique textuelle décentre le sujet d'un discours (d'un sens, d'une structure) et se construit comme l'opération de sa pulvérisation dans une infinité différenciée» (KRISTEVA, Julia – *Shmeiwtich – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 15). Ao que acrescenta em *La Révolution du Langage Poétique*: «Ainsi pluralisé (pulvérisé), 'je' n'est plus une instance; mis en procès (au sens de Kafka) par l'autre introjecté, 'je' est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire» (p. 320).

<sup>65</sup> Cit. por LOPES, Silvina Rodrigues – *Op. cit.*, p. 206.

<sup>66</sup> FERREIRA, Vergílio – *Do Eu, Etc.*, «Colóquio / Letras», 19, Lisboa, Maio de 1974.

<sup>67</sup> Cit. por SENA, Jorge de – «Sobre Antonio Machado», in *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e outros ensaios*, Porto, Edições Asa, 1994, p. 73.

<sup>68</sup> PAZ, Octavio – *Op. cit.*, p. 20.

UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR

O espelho que reflecte a imagem deformada e fragmentada do sujeito é agora encarado não como destruição mas como possibilidade de criação – o que está em causa não é já o *eu* que se perde na divisão mas os *eus* que se ganham na multiplicação infinita.

*Joana Matos Frias*

## VERGÍLIO FERREIRA – EM NOME DE FLORA\*

O percurso romanesco de Vergílio Ferreira revela, a par da paixão pela filosofia, sempre renovada no contacto assíduo com os grandes pensadores que marcaram a sua formação – a académica e as outras – o desejo de criação de uma verdade anterior a todos os modos racionais de pensar a vida, uma verdade que, como ele próprio diz, «é amor, porque toda a relação com o mundo se funda na sensibilidade».<sup>1</sup> De que modo é que este desejo dialoga com a sua formação clássica no romance *Em Nome da Terra* é o que vou tentar mostrar. Limitar-me-ei no entanto à interpretação dos elementos que explicitamente revelam essa filiação cultural, e não àqueles que a estrutura profunda da obra pode manifestar em latência. E, porque a relação do narrador vergiliano com os Antigos nem sempre é muito ortodoxa – se entendermos por ortodoxia, neste campo, uma visão demasiado deslumbrada da Antiguidade greco-latina, com a qual um diálogo de igual para igual é verdadeiramente impossível – falarei da Antiguidade no romance *Em Nome da Terra* não como influência mas como *presença* e caracterizarei a relação do autor/narrador com ela como *diálogo* ou *resposta a uma interpelação*.

A narração feita pelo protagonista na forma de uma carta que, do lar de idosos em que se encontra, vai escrevendo à mulher já morta e ainda desesperadamente amada, é, como o próprio diz, a sua «preparação para a morte»<sup>2</sup>. A morte é, como sabem os leitores de Vergílio Ferreira, um dos

---

\*Este texto representa, com ligeiras alterações, uma comunicação apresentada no I Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra de 4 a 6 de Junho de 1998.

<sup>1</sup> FERREIRA, Vergílio – *Pensar*, Lisboa, Bertrand Ed., 1992, p. 12.

<sup>2</sup> FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand Ed., 1990, p. 125.

seus temas, se não mesmo, o seu tema obsessivo. Em *Aparição* dizia o narrador Alberto Soares a dado passo<sup>3</sup>:

«Portanto eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverosimilhança da morte. E nunca mais até hoje eu soube inventar outro.»

No romance *Em Nome da Terra* mantém-se o problema: a busca de João Vieira, o protagonista, é a de dar um sentido à vida em face da inverosimilhança e também da proximidade da morte.

Ora se a morte representa uma primordial inquietação, já que existe desde que há homens no mundo, ela é-o muito fortemente entre os Gregos, e fundamentalmente em Homero. Vêmo-lo nos mitos dos heróis que, como Aquiles, perante o horizonte inescapável da morte, procuram superá-la através de actos heróicos que lhes garantam a fama – forma possível de a negar. Vêmo-lo até, ao nível vocabular, na recorrência da expressão βροτὸς ἄνθρωπος que designa como ‘mortal’ o homem, o ser humano, assim definido por aquilo que o separa, não dos animais, mas dos deuses. A maior angústia do homem, se de angústia podemos falar a propósito dos heróis homéricos, nasce da tensão sempre latente entre a constatação da sua efemeridade e uma aguda intuição da sua própria grandeza, o que ao mesmo tempo os distancia e aproxima da condição divina.

Sem pretender ver aqui uma influência directa, como é óbvio, não deixa de ser curioso que, apesar de em Deus já não acreditar, é a condição divina, enquanto símbolo de eternidade e absoluto, que continua a ser o ponto de referência pelo qual o protagonista se mede; e de uma tensão semelhante à dos heróis homéricos nasce a revolta de João Vieira, quando, na sua ânsia de absoluto e perfeição exclama<sup>4</sup>:

«Que erro, querida, sermos humanos e fraccionários.»

Mas se esta evocação de Homero é possível e quase inevitável para quem com ele convive, não menos inevitável e pertinente é reconhecer a presença de outros interlocutores ao longo de uma ficção que o protagonista define como «preparação para a morte». Com efeito, a ideia de que a morte exige um exercício preparatório, digno da sua importân-

---

<sup>3</sup> FERREIRA, Vergílio – *Aparição*, 19ª ed., Lisboa, Bertrand Ed., 1992, p. 49.

<sup>4</sup> FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*, p.10.

cia, está expressa no *Fédon* (64 a), onde Sócrates atribui à filosofia essa função<sup>5</sup>:

«O comum das pessoas está, provavelmente, longe de presumir qual o verdadeiro alvo da filosofia, para aqueles que porventura o atingem, e ignoram que a isto se resume: um treino de morrer e de estar morto.»

Também Cícero, mais tarde, nas *Tusculanas* (1,74) retoma esta ideia, afirmando<sup>6</sup>:

«A vida inteira dos filósofos é uma preparação para a morte.»

Estas referências são tanto mais importantes quanto o próprio Vergílio Ferreira mais de uma vez as cita e defende em outras obras suas, nomeadamente, no ensaio «Da Fenomenologia a Sartre» e no livro intitulado *Pensar*. No primeiro, o filosofar é identificado com a «nua gravidade com que se deve enfrentar a morte»<sup>7</sup>; no segundo, diz o autor (p.134):

«Que há de mais importante para a vida do que saber que há morte? Filosofar é prepararmo-nos para ela. Disse-o Sócrates. Disse-o Cícero. Disse-o Montaigne. Di-lo tu também, que também és gente.»

Tendo presente este dado, forçoso é concluir que a afirmação do narrador não é completamente inocente, ela sugere uma interpelação, e tudo o que ela implica aparecer-nos-á como resposta a essa interpelação. Assim o leitor é de certa forma convidado a procurar perceber de que maneira se realiza na obra esse exercício, e em que medida é que se lhe pode chamar filosófico.

Algumas páginas antes de assim definir o agora que vive, já João Vieira tentara explicar essa espécie de rito preparatório (p. 45):

«Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós.»

---

<sup>5</sup> AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de – *Platão. Fédon*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Minerva, 1988, p. 51.

<sup>6</sup> FOHLEN, G. – *Cicéron. Tusculanes*, Paris, «Les Belles Lettres», 1931.

<sup>7</sup> FERREIRA, Vergílio – *Da Fenomenologia a Sartre*, in SARTRE, Jean-Paul – *O existencialismo é um Humanismo*, 4ª ed., Lisboa, Presença, 1978, p. 72.

Mas que esta é apenas uma definição provisória, uma tentativa de definição, di-lo ele próprio logo a seguir:

«É duro, eu sei. Tão duro que se calhar daqui a pouco já penso de outra maneira.»

E qual é, afinal, a melhor maneira de pensar sobre o assunto? Podemos inferi-lo das palavras que seguem:

«Mesmo agora estou a pensá-lo, mas o sentir está um pouco ao lado, a ver como é.»

A hesitação decorre portanto do facto de não ser possível integrar o sentir naquele pensar, o que nos leva necessariamente à conclusão de que é de uma outra ordem o pensar de que aqui se trata. Qual?

Ao longo do romance vários são os passos em que o protagonista classifica como filosóficas as reflexões que a sua recordação emocionada vai desencadeando. Mas se um certo hábito especulativo em que ele se compraz, e uma tendência para subir do particular ao geral, parecem aproximar-se das características da actividade filosófica, o certo é que dela divergem essencialmente. E o próprio narrador vê alguns desses momentos como cedência a uma espécie de vaidade, algo de que tem necessidade de se desculpar – «Penso agora, deixa-me filosofar um pouco...» (p. 27), ou «Mas já filosofámos bastante...» (p. 28), ou ainda «chega de filosofia» (p. 84) – e que chega mesmo, algumas vezes, a ridicularizar (p. 20):

«Os grandes sistemas do universo, as grandes catedrais do pensamento – um pouco me entretenho a filosofar, manquejando nas muletas.»

Ou ainda, quando observa os velhos a comer (p. 37):

«A última oportunidade da sua realeza, pensei com um pouco de altura especulativa.»

E logo depois:

«Antónia está parada com as toalhas no braço, mas eu olho ainda com um bocado de filosofia.»

Mas todo o romance manifesta uma essencial divergência, pois se à filosofia preside uma preocupação de verdade, não é com certeza essa a

verdade que ao narrador importa. Muito pelo contrário. O que ele realiza é uma autêntica operação de desconstrução, de desmontagem, umas vezes por via da caricatura e da ironia, como veremos mais adiante, outras por via de uma crua lucidez, de todas as verdades que se pretendem impor como tal, e de tudo o que é emolamento e pose intelectual. Em vez delas anuncia uma verdade nascida da sua capacidade inventiva de transfigurar o real, nascida do encantamento com que se sente o mundo antes de o começar a pensar. É assim que o acto de assumir a vida e preparar-se para a morte se faz através da recuperação de um passado que o narrador, qual deus no fim dos tempos, tem poder para purgar de todo o germe de corrupção que nele habitava, e o transformar em eternidade. É à memória que cabe esse trabalho, uma memória poética, inventiva, fingidora, que tudo recria pela emoção.<sup>8</sup> Trata-se portanto de um processo mitificador, ou seja, o acto de criar «uma coisa que não existe e é portanto a forma mais forte de existir» (p. 120). É este o projecto do protagonista, anunciado logo nas palavras que abrem o romance (p. 9) e sempre retomado, como quando diz (p. 177):

«Sei apenas que me veio uma vontade imensa de te amar. De te amar no impossível, que é onde vale a pena todo o possível. De te amar onde nada seja real. No absoluto. Onde não há miséria e degradação e abandono e maus cheiros. Nem podridão e desespero humano. Nem loucura. Nem morte.»

Não, não se trata do mundo das essências de Platão, nem tão pouco dos novos céus e da nova terra anunciados numa das profecias finais do Apocalipse, que estas palavras poderão lembrar.<sup>9</sup> É que a apetência demasiado humana de absoluto não encontra satisfação em lugar nenhum fora do homem<sup>10</sup>, agora transformado em princípio e fim de todas as coisas.

<sup>8</sup> Cf. FONSECA, Fernanda Irene – *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p. 55.

<sup>9</sup> Esta semelhança com o Apocalipse foi também notada por BRÉCHON, R. – *Métamorphose du Roman*, «Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto», Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 118.

<sup>10</sup> Algo semelhante defenderá Vergílio Ferreira em *Pensar*, p. 67: «Aprender é reconhecer. E só se aprende o que já se sabe, tudo o mais que se aprende apenas se decora para depois se esquecer. Platão não o soube com a sua «reminiscência». Mas sobretudo errou ao inventar um lugar donde se aprendeu. Porque esse lugar está em nós.»



Por isso é possível ao narrador proceder a uma espécie de apoteose, uma apoteose *sui generis*, em que o corpo, marca visível da finitude humana, pode todavia condensar toda a grandeza da divindade (p. 20). É a «transcendência corpórea» (p. 56) de que fala João a propósito do corpo inventado de Mónica, é a «religião que não há» que ele pretende construir (p. 126).

Em suma, se de filosofar aqui se trata só pode ser de um *filosofar com o coração*, ou, nas palavras do narrador, com a «imaginação sensível» (p. 32). É esta a resposta do romance, uma resposta subjectiva, que não cabe em nenhum sistema filosófico, mas se inscreve no mundo de uma verdade ficcional, aquela que só a arte pode criar. Esta a sua forma de participar num diálogo que tem gregos e latinos como mais antigos interlocutores. Esta também a resposta de Vergílio Ferreira que, ainda há pouco tempo afirmara<sup>11</sup>:

«Sei afinal apenas que o homem é o seu impossível e que é esse impossível que sempre me perturbou. E sei que a verdade mora na minha originária comoção.»

Dentro deste processo de mitificação do passado, e deste singular exercício de preparação para a morte, tem um papel fundamental o fresco que representa a Primavera ou a deusa Flora. Trata-se de um fresco encontrado em Estábias, cidade da Campânia que, tal como Pompeios e Herculano, foi destruída pelo Vesúvio<sup>12</sup>. Esta nota supostamente erudita é do conhecimento do narrador que, tendo-se referido a ele, desde o início, como «fresco de Pompeia», a certa altura parece ter necessidade de clarificar (p.126):

«—olho o fresco de Pompeia. Ou não bem de Pompeia mas de Estábias que fica logo a seguir e ao sul. Ou talvez não de Pompeia mas Pompeios que é um nome feio como um trombone (trombone?)»

<sup>11</sup> FERREIRA, Vergílio – *Do Impossível Repouso*, «Vergílio Ferreira, Cinquenta Anos de Vida Literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto», Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 36.

<sup>12</sup> O fresco de Estábias está actualmente no Museu Nacional de Nápoles, mas uma sua reprodução pode encontrar-se em ROCHA PEREIRA, Maria Helena da – *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II, *Cultura Romana*, entre as pp. 490-491.

Mas umas linhas mais abaixo diz:

«Não conheces o fresco de Pompeia, tenho de to mostrar.»

Retomar a designação cientificamente errada de «fresco de Pompeia» é uma forma de negar a importância do rigor num universo que está para além dele, e que é o da sua sensibilidade. Também a rejeição, por ser feio como um trombone, do nome Pompeios – a forma mais correcta de transliterar um vocábulo que em latim é plural (Pompeii, Pompeiorum) – constitui uma tomada de posição, assumida em nome de um sentimento estético, esse mesmo que define a sua relação com o mundo.

O mesmo se diga quanto à interpretação do quadro. À falta de dados seguros, os estudiosos têm-no visto como uma representação da Primavera. Como entre os Romanos Flora era a deusa da Primavera, fácil é fazer a ligação entre aquela figura feminina e a referida divindade. Mas não é a exactidão que interessa ao narrador, como se pode ver na continuação das suas palavras:

«Representa a Primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo.»

Importante é a iluminação que aquela pintura lhe proporciona, importante, mais do que aquilo que lá está, é tudo o que o seu olhar lá colocou. E assim se compreende a necessidade que João tem de dar a conhecer a Mónica um fresco que afinal tinha vindo da casa de ambos.

Esta imagem pictórica que o narrador obsessivamente convoca funciona como dispositivo desencadeador da sua «imaginação sensível». Ela é um de três objectos que João Vieira pede à filha que lhe traga de casa. Os outros são um Cristo que ele trouxera da aldeia depois da morte de sua mãe, e um desenho de Dürer, que representa a morte – um esqueleto montado a cavalo e com uma coroa na cabeça.

O carácter simbólico destes objectos, fica claro, não só por surgirem repetida e repetitivamente ao longo da narração, mas porque o esforço de os interpretar parte do narrador, que, de resto, rejeita algumas leituras possíveis, nomeadamente a do capelão do lar que vê naquele tríptico com o Cristo ao meio (assim os dispusera João) a orientação da mão de Deus (p. 68).

Para lá do significado da sua associação em tríptico, de que não me ocuparei, cada uma daquelas imagens tem por si só um valor simbólico.

Impossível não ver no fresco de Pompeia e no Cristo a referência às duas matrizes do pensamento (e do sentimento) ocidental – a greco-latina e a judaico-cristã (aqui com especial destaque para a vertente cristã). Mas representam sobretudo neste romance dois modos de estar no mundo, inseparáveis dos respectivos modos de ver o homem e a divindade. À ideia helénica de deuses estão subjacentes as noções de imortalidade e de beleza, a que os homens aspiram, acompanhando a sua formação espiritual, do aperfeiçoamento da sua forma física; no universo cristão, a perfeição atribuída a Deus tem menos que ver com um juízo estético, do que com um juízo moral, e o homem, na óptica revoltada do protagonista, não só não aspira à beleza, como parece cultivar a fealdade e o sofrimento. É isto que ele sente antes de lhe ser amputada a perna esquerda, quando responde à tentativa de consolo de Teo, o seu filho padre (p. 196):

«Não me venhas com essa porcária  
– estou-me nas tintas para o vosso paleio desprezível, o corpo é meu, conquistei-o devagar e com aplicação, vós tendes nojo do corpo, vós quereis o homem mutilado para a vossa doutrina ter aplicação, tendes um desprezo vil por tudo o que é perfeito, e como é que vos entendeis com um deus cínico que me fez com duas pernas e agora me empalma uma?»

A beleza do mundo dos mitos antigos vai melhor com o quadro em que se move a ficção de João Vieira, daí que seja notória a sua preferência pelo fresco de Pompeia. É que, se Flora remete para esse mundo em que se movem as deusas e as ninfas, sugeridas aqui pela beleza do seu perfil e a «leveza do seu passar», ela não deixa de figurar como corpo, «corpo esbelto como um voo de ave», corpo perfeito de uma «deusa grave e aérea» (p. 127). A reprodução do fresco é também a única presença cujo desejo ele sabe justificar sem hesitação: diz que o pediu porque «se parecia imenso com a essência de ti» (p. 46).

É a essência de um ser depurado de «todo o lixo circunstancial que passou» que João Vieira pretende recuperar. Por isso é ali que encontra Mónica e não na sua fotografia.

Importante se revela também o valor simbólico da notação primaveril que o fresco contém. A Primavera é um tempo de renovação, de renascimento, e é precisamente esse tempo que João quer fixar, e nele fixar-se, irmanando-se à natureza no seu acto criador, e assim fazendo do seu poder criativo uma parcela do movimento regenerador do Universo. Num passo

em que, não havendo qualquer menção directa ao quadro, dele nos lembramos imediatamente, são estas as suas palavras (p. 103):

«Está um lindo dia de primavera, vejo-o agora através da janela de lá, no nosso segundo andar. Vejo-o lá e transporto-o agora para uma alegria clara e livre como uma face jovem, ó sol novo dos começos do mundo. É primavera e não me apetece sair dela, é a terra natal de todos os sonhos da vida, mesmo que lá não tenha nascido nenhum. (...) Primavera da luz, do fulgor de se ser, incorruptível eterno. Primavera triunfal, da fúria da vida, da beleza uterina, de um corpo ao vento como a glória...»

Num movimento inverso àquele que a memória opera ao filtrar o passado de «todo o lixo circunstancial», se dá aquilo a que acima aludi – a desconstrução corrosiva das verdades rigorosas e sistematizáveis, cujo valor surge anulado pelo filtro do humor e da ironia, já que só em nome da sua vanidade tem o narrador legitimidade para inventar uma outra.

Processo crítico mordaz, dele não escapa a Antiguidade greco-latina, ou pelo menos, uma sua vulgar forma de apropriação que transforma a cultura antiga em discurso da autoridade, pensamento acabado que ou não se discute, e está pronto a ser usado a preceito segundo a ocasião, ou é reduzido ao espaço por demais erudito e fechado das discussões académicas. Este uso estéril do legado cultural que herdámos está muito bem representado por exemplo pelo capelão do lar de idosos, figura que caricaturiza um certo tipo de classicista, e particularmente de seminarista, sempre pronto a citar os Antigos, e que acerca de tudo tem sempre um pensamento em latim para ajudar à persuasão. Contra a sua tentativa falhada de o convencer da sublimidade da velhice, com o argumento do Cícero *dixit*, se insurge João com veemência (pp. 68-69):

«Depois dissertou sobre a velhice e o injusto descrédito ou desprezo a que é votada, falou-me mesmo de um livro ou tratado de Cícero sobre ela em que se realça a sua grandeza e dignidade com exemplos históricos, citou-me mesmo algumas frases em latim para confirmar, propôs-me trazer o livro mas eu disse-lhe não quero, tudo isso é uma aldrabice. Ele horrorizou-se e foi-se embora.»

A reacção do padre, que se horroriza perante uma afirmação tão despudorada, e se revela incapaz de responder, demonstra a sua subserviência em relação a um saber transformado em dogma, assimilado só ao nível

da memorização, evidenciando afinal em si próprio a menoridade mental que a sua preleção parecia atribuir ao interlocutor. Além do mais, ele parece esquecer que Cícero viveu num tempo em que os velhos não eram metidos em lares. Ao *De Senectute* e à sua forma empolgada de falar sobre as virtudes da velhice, a única resposta possível de João Vieira é abrir as portas do lar e mostrar a realidade que ele contém. É contar, aparentemente sem apelos ao sentimento, a pungente humilhação que ele próprio vive, desapossado da sua dignidade.

Outro exemplo da esterilidade de um saber meramente informativo é o da personagem Firmino, companheiro de João no lar de idosos, que este apresenta como indivíduo «muito ilustrado», de «opiniões muito seguras, inabaláveis» (p. 107), mas que afinal revela total incapacidade de opção, pois para todos os assuntos lhe faltam as provas decisivas: «quem podia garantir que tem em mão todos os prós e os contras, todo o conhecimento que interessa ao problema?» Por isso é a favor do capitalismo mas também do comunismo, do absolutismo e do liberalismo, da monarquia e da república, e assim por diante. E nem quando João Vieira lhe atira com o assunto supostamente indiscutível do bom desfecho da batalha de Salamina em que se decidiu o destino do Ocidente, Firmino só consegue dar como opinião os seus conhecimentos acerca de *Os Persas* de Ésquilo, perante os quais o protagonista se encolhe, «diante do seu peso em ilustração» (p. 112). Mas quando este insiste em saber a posição do seu interlocutor, Firmino não sabe decidir (113):

«E como saber? A vitória dos gregos foi a da razão e da cultura. Mas como não ver que essa razão e cultura nos privou precisamente da razão e da cultura dos outros? Decidir em Salamina pelo Oriente ou Ocidente é impossível.»

Breves referências aos Antigos surgem também no episódio do jantar em casa do Pereira Monocular, professor de João Vieira no curso de direito, no contexto de uma caricatura ao método académico de investigação que pressupõe o estudo de todas as teorias acerca do assunto a tratar desde as suas mais antigas formulações, e sobretudo uma caricatura ao discurso fechado dos eruditos de que é sintomática, desde logo, a descrição do escritório do professor (p. 149):

«Havia muito saber nos armários estantes com vidros reposteiros para o isolarem na sua intimidade racionalidade da profanação miséria grosseria doméstica.»

Levada a cabo por personagens fictícias não identificadas no texto, a discussão filosófica e erudita à volta do direito e das leis afigura-se completamente artificial e oca ao narrador, como o demonstra a forma abrupta, com que a ficção irrompe dentro da lembrança de um momento da vida que a narração fazia crer real, e o humor desconcertante das palavras que vêm interromper uma conversa cheia de gravidade (p. 149):

«– Está lá fora um senhor que pede muita desculpa mas diz que o homem é no geral um grande filho da puta.»

Mas demonstra-o também a reprodução fragmentada dos discursos por parte do narrador, uma amálgama de frases ditas a um ritmo acelerado como se não devessem ser tidas em conta, o que exprime o enorme cansaço perante um fraseado já gasto e desprovido daquilo que é para o narrador fundamental – dar um sentido à sua vida. Que lhe interessam pois as discussões de dedo no ar à volta do *jus naturale*? Que lhe interessam as posições do estagirita – designação que por si só remete o assunto para um plano puramente académico de discussão – acerca da *fisis* e do *nomos*? E finalmente a crítica à apresentação do pensamento antigo como algo que se tem na manga para arrumar o oponente (151):

«Já os sofistas, eu tenho aqui no miolo uma frase de Trasímaco «afirmo que a justiça não é senão o que convém aos mais fortes'.»

E nós imaginamos o narrador enfasiado a perguntar: «Está bem, e daí?». É que os moldes em que a questão se deve pôr têm de ser outros: «que é a lei? que é que quis dizer a minha vida, sua funcionária?» (p. 137), «que é que eu fui em responsabilidade própria para dar contas à morte?» (p. 153) E a resposta possível é formulada em termos de desejo (p. 153):

«Deve haver uma lei inscrita no eterno, a cumprir no infinito, que é onde se fazem todas as contas. Uma lei em que se inscreva o homem que mata e o lobo e o cordeiro e a formiga e a toupeira que estragava as culturas ao meu avô. E que os deuses cumpram. E os astros.»

Para lá de todas as teses construídas para explicar a realidade o que é que permanece? «A verdade das coisas» que João tivera o privilégio de aprender do avô (p. 50):

«E foi o que me deixou – um entendimento da terra pela comunhão, quero dizer por uma relação de identidade, Mónica, uma forma de se ser em comum,

*MARTA VÁRZEAS*

de tudo se fundir num destino igual para as contas gerais, minha querida, qualquer coisa assim a fazer no incognoscível. Não foi coisa que eu soubesse logo nem depois nem depois. No fim. O que é importante não se sabe logo quando se sabe, querida. Fica em nós, leva tempo e tempo a dar-nos a volta ao sangue e ao barulho que nos ensurdece e nos não deixa ouvir. E só então, enfim, a gente acaba por saber.»

Filosofia? Talvez, mas com o coração e a candura da infância.

*Marta Várzeas*

## EDIÇÃO E ESTUDO DE UM POEMA INÉDITO DE SILVA ALVARENGA: O BOSQUE DA ARCÁDIA, UMA CANTATA A DOIS TEMPOS

Dando continuidade aos nossos esforços de edição da obra do poeta árcade brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga<sup>1</sup>, apresentaremos neste trabalho mais um poema inédito da sua autoria. Trata-se de uma cantata intitulada *O Bosque da Arcádia*, transmitida por duas fontes testemunhais, ambas manuscritas. Como teremos oportunidade de ver, esses dois testemunhos parecem configurar duas versões significativamente diversas do mesmo poema, afastadas tanto no tempo como no espaço e nas circunstâncias motivadoras.

O primeiro testemunho é transmitido pelo Ms. 330 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma miscelânea poética que recolhe sobretudo matéria da segunda metade do século XVIII. O códice é factício, resultando portanto da reunião de cadernos de distinta proveniência. Essa circunstância explica o surgimento de erros de montagem dos cadernos e folhas. É precisamente o que acontece com o poema atribuído a Alvarenga, dado que a numeração dos fólios que ocupa – 155r a 157v – não corresponde à sequência do texto. Assim, o início do texto vem no fólio 157v, devendo seguir-se o 157r, o 155r, o 155v e o 156r.

---

<sup>1</sup> Esses esforços traduziram-se até ao momento em dois trabalhos: a dissertação que, em 1994, apresentámos à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo em vista as Provas de Capacidade Científica, sob o título *Silva Alvarenga – Contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*; e o artigo *Dois Estudos Sobre Silva Alvarenga: I. Da teoria à crítica literária – Reexame da questão à luz de um texto inédito do autor; II. Os sonetos – Atribuições ignoradas e inéditos*, incluído no volume anterior desta Revista, p. 343-398.



O segundo testemunho corresponde também a uma miscelânea manuscrita que reúne poesia da segunda metade do século XVIII. Proveniente da coleção do bibliófilo brasileiro Rubens Borba de Moraes, pertence hoje à biblioteca do Dr. José Mindlin, de São Paulo. Identificado pela cota RBM/5/b, o códice não apresenta título, ostentando contudo na lombada a seguinte inscrição: «Collecção Poetica – tomo II». A cantata de Alvarenga ocupa os f. 125v-130v.

A simples consideração da epígrafe e do número de versos é suficiente para nos mostrar de imediato que cada uma das fontes testemunhais referidas nos fornece uma versão consideravelmente diferente da cantata.

A versão do manuscrito de Coimbra – a que passaremos a chamar versão A – apresenta na epígrafe a seguinte indicação: «No dia dos anos da Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Dona Maria José Ferreira Eça e Bourbon. Por Alcindo Palmireno, Pastor Árcade». A motivação do texto fica assim imediatamente esclarecida, remetendo-nos para o domínio da poesia celebratória. Por outro lado, ao identificar a destinatária do texto, esta epígrafe fornece-nos uma série de outras indicações. Trata-se da esposa de D. Rodrigo José de Meneses, que foi governador da capitania de Minas Gerais entre Fevereiro de 1780 e Outubro de 1783, o que nos obriga a supor que o poema terá sido composto nessa localidade, dentro dos limites cronológicos assinalados. Com efeito, e ao contrário do que afirmaram alguns dos seus biógrafos, Silva Alvarenga, regressando ao Brasil em 1776, uma vez concluído o curso de Cânones na Universidade de Coimbra, não se instala de imediato no Rio de Janeiro, mas antes em Minas Gerais, mais concretamente na comarca do Rio das Mortes. É isso que sugere a écloga *O Canto dos Pastores*, publicada em Lisboa, em 1780, que surge datada «Do Rio das Mortes em o 1.º de Novembro de 1779». O máximo que podemos dizer quanto à sua ida para o Rio é que ela terá ocorrido até 1782, data a partir da qual o nosso poeta passa a desempenhar o cargo de professor régio de retórica e poética, por nomeação do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa. Assim, temos de admitir que esta versão A da cantata terá sido escrita entre 1780 e 1782, em Minas Gerais. Por outro lado, conhecido o seu motivo, compreende-se o seu menor fôlego, traduzido num conjunto de 96 versos.

A versão do manuscrito da biblioteca do Dr. José Mindlin – a que passaremos a chamar versão B – apresenta uma epígrafe que nos remete para uma outra data, um outro espaço e diferentes circunstâncias: «Esta obra é de Manuel Inácio d'Alvarenga, que ele recitou no Passeio Público

do Rio [de] Janeiro, por ocasião da inauguração do Busto da Rainha Maria Primeira, de Portugal». O espaço é, portanto, o Rio de Janeiro, e a data será muito provavelmente 1783, altura em que o Passeio Público foi inaugurado.

Trata-se de uma das obras públicas que marcou o consulado do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa (30 de Abril de 1778 / 9 de Maio de 1790). Iniciada em 1779, essa obra consistiu na transformação de uma lagoa que existia nas proximidades do Convento da Ajuda, conhecida como Lagoa do Boqueirão da Ajuda, num magnífico jardim. O tema voltaria a ser abordado por Alvarenga em dois outros poemas: na canção intitulada *Apotheosis Poetica*, publicada em Lisboa, em 1785: «Lago triste, e mortal, no abysmo esconda / Pestiferos venenos; / E o leito, onde dormia a esteril onda, / Produza os Bosques, e os Jardins amenos, / Que adornando os fresquissimos lugares, / Dem sombra á terra, e dem perfume aos ares» (v. 31-36); e na ode iniciada pelo verso «Longe, longe daqui, vulgo profano», recitada perante o vice-rei a 12 de Outubro de 1788: «Ó generosa mão, que não desmaias / No meio das fadigas! Ou dos montes / Desçãõ as puras fontes, / Ou fuja o mar infesto as nossas praias: / Ou a peste horrorosa, magra, e escura / Ache no antigo lago a sepultura» (v. 55-60).

Cercada pelo mar e pelos morros do Castelo, de Santo António e das Mangueiras, a lagoa – como se vê pelas passagens citadas – não passava de um pântano, admitindo-se que tenha sido responsável por uma epidemia de gripe surgida por essa altura. Depois de drenado e aterrado, esse espaço viria a transformar-se no jardim do Passeio Público, concebido por Valentim da Fonseca e Silva de acordo com o estilo francês dos jardins geométricos. Segundo as descrições a que tivemos acesso, o jardim incluía também um terraço, um chafariz e diversas estátuas, sendo o acesso feito através de um magnífico portão de pedra, em estilo rococó. Este portão incluía um medalhão de bronze que apresentava as armas reais e as efígies de D. Maria I e do seu marido, o príncipe D. Pedro. Dado que não conseguimos encontrar nenhuma alusão ao busto de D. Maria I mencionado tanto na epígrafe desta versão da cantata como no próprio poema, talvez seja de admitir que Silva Alvarenga se refira ao mencionado medalhão de bronze com a efígie da soberana. De facto, os v. 178-185 parecem confirmar essa hipótese: «Ditosa Terra que em teus fortes ombros / O Pórtico sustentas, / O Pórtico feliz onde aparecem, / Dum lado as Régias Quinas vencedoras, / E doutro lado o Bronze esclarecido, / Monumento de glória que retrata, / Por nobre empenho d'alta mão robusta, / A bela Imagem da Rainha Augusta».

Por este conjunto de dados, verificamos portanto que a versão B é posterior, datando pelo menos de 1783, que foi composta num outro espaço – o Rio de Janeiro – e que celebra um acontecimento público de maior relevância, o que talvez justifique a sua maior extensão, traduzida nos seus 257 versos.

Terminadas estas breves considerações introdutórias, editaremos agora as duas versões da cantata, após o que apresentaremos uma reflexão um pouco mais demorada sobre elas. Antes disso, porém, daremos conta dos critérios de transcrição seguidos.

Optámos por actualizar apenas os traços gráficos que não têm implicação nas diversas vertentes da arte poética. Procurámos assim oferecer um texto crítico fidedigno, conforme ao *usus scribendi* do poeta e às convenções da época. Em síntese, adoptámos as seguintes normas:

1. Dado tratar-se de um mero diacrítico sem valor fonético, regularizámos o emprego do *h* de acordo com a norma actual;
2. Simplificámos as consoantes geminadas, à excepção de *r* e *s* em posição intervocálica e com valor, respectivamente, de vibrante múltipla e sibilante surda; do mesmo modo, eliminámos consoantes com valor meramente etimológico, como o *m* de *himno*;
3. Por se tratar de um mero latinismo gráfico que nunca chegou a reflectir-se na pronúncia, eliminámos o *s* do grupo inicial *sc-*;
4. Substituímos o *y* por *i*;
5. Normalizámos as grafias alternantes das vogais nasais: seguidas de *m* ou *n* antes de consoante, de *m* em final de sílaba, com til antes de vogal;
6. Normalizámos a representação dos ditongos nasais: vogal seguida de *e* (*e*, mais raramente, de *i*) ou de *o*, com til sobre a primeira. Actualizámos também as terminações *-om*, *-am* e *-ão*, dado que todas elas representavam o mesmo ditongo;
7. Modernizámos a grafia dos ditongos orais, representando com *i* e *u* as semivogais;
8. Distinguímos, de acordo com a grafia actual, as interjeições *ó* e *oh*, reservando a primeira para uma função de invocação, e a segunda para enunciados que traduzem espanto, alegria ou desejo;
9. Desenvolvemos as abreviaturas, aliás pouco frequentes e de fácil resolução;
10. Regularizámos a utilização do hífen, designadamente no caso dos pronomes enclíticos e mesoclíticos;
11. Utilizámos o apóstrofo para indicar certos casos de elisão vocálica;

12. Regularizámos o uso dos acentos;

13. Em atenção ao *usus scribendi* de Alvarenga e aos hábitos da época, conservámos maiúsculas não justificáveis gramaticalmente, atendendo também ao seu possível valor expressivo;

14. Ao nível da pontuação, procurámos estabelecer um compromisso entre os possíveis hábitos do autor e da época e as normas actualmente em vigor. Limitando ao máximo a nossa intervenção nesta matéria, tentámos evitar, por um lado, a descaracterização do texto neste particular e, por outro, a introdução de sinais susceptíveis de denunciarem uma leitura que fosse muito mais a nossa que aquela que o autor pudesse ter tido em mente. É que, não o podemos esquecer, a pontuação é, em grande medida, uma questão que está do lado da *interpretatio*. De qualquer modo, e dado entendermos que a pontuação deve pautar-se por um critério essencialmente sintáctico, decidimos eliminar dois traços característicos da escrita da época, ambos respeitantes à utilização da vírgula antes de conjunções: perante a conjunção copulativa *e*, só a mantivemos nos casos em que o uso moderno a aconselha; perante a partícula *que* – que pode cumprir diversas funções morfossintácticas – também optámos por mantê-la apenas nos contextos previstos pela norma actual.

Passemos agora à edição do texto, cujos versos serão numerados de 5 em 5, com os algarismos colocados à esquerda. Efectuámos algumas emendas conjecturais, devidamente assinaladas no corpo do texto: as adições serão indicadas por intermédio de colchetes, ao passo que as chaves assinalarão as supressões. Todas as emendas serão devidamente justificadas no rodapé, sendo a chamada feita a partir do número do verso. O mesmo acontecerá relativamente às notas que nos pareceram indispensáveis ao bom entendimento do texto.



Da bela Arcádia os venturosos bosques  
Em doces vozes de alegria soam;  
As Ninfas se coroam  
De brancas flores, entoando alegres  
25 Novas canções à glória deste dia.  
Ninfas d'Arcádia, se eu mereço tanto,  
Juntai aos vossos hinos o meu canto.

[Coro]

As Graças melindrosas  
E os Amorzinhos belos  
30 Lhe prendem os cabelos  
E os tornam a soltar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
35 À Deusa tutelar.

Trazei flores de Tempe, ou de Citera,  
Ou donde reina eterna a Primavera,  
Enquanto as Graças e os Cupidos belos  
Lhe prendem os cabelos;  
40 Voe o prazer e o gosto  
À fresca margem do sagrado Tejo,  
E a Paz por longo tempo nestes montes  
Veja correr os anos de Maria;  
Que por mais que o teu giro, ó Tempo, mudes,  
45 Vão sempre a coroar novas virtudes.

---

28. Graças – Divindades da Beleza, correspondentes às Cárites gregas. Moravam no Olimpo, na companhia das Musas, integrando o séquito de Apolo.

36. Tempe – Vale da Tessália, entre o Olimpo e o Ossa.

Citera – Ilha do Mar Egeu, de onde era natural Afrodite, ou Vénus. Aí existia um templo consagrado à deusa.

Coro

As cândidas virtudes  
E os dotes soberanos,  
No giro dos seus anos,  
Voam a multiplicar.  
50 Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.

Eu vejo o casto Amor, que abrindo as asas,  
55 Leva das Ninfas o sincero voto  
Aos elevados cumes  
Do Ménalo, onde a Fama,  
Cingindo a frente de imortal coroa,  
O espera alegre, e generosa voa.  
60 Abri, Musas, o Templo da Memória,  
Que a Fama chega a colocar com glória  
O Jaspe esclarecido,  
Voto que faz por honra dos humanos  
Voar eternos de Maria os anos.

Coro

65 Ó dia venturoso,  
De glória e de prazer,  
O Amor te viu nascer  
E o Templo eternizar.  
Ó loiros do Parnaso,  
70 Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.

Tempo voraz, a glória das virtudes  
Não é sujeita à tua fúria iníqua.

---

57. Ménalo – Montanha da Arcádia.

Fama – Divindade do panteão greco-latino, incumbida de divulgar toda a casta de notícias.

- 75            Sejam teus os colossos e as muralhas;  
              Podes lançar por terra, a teu arbítrio,  
              Altas cidades e nações inteiras,  
              Que ilfesos hão-de ser em toda a Idade  
              As virtudes e o nome de Maria  
80            E a glória imensa deste grande dia.

Coro

- Ó loiros do Parnaso,  
              Cobri com vossos ramos  
              O voto que elevamos  
              À Deusa tutelar.
- 85            Que suave prazer, que doce encanto!  
                  Vejo mover-se o bosque,  
              Dançam as Ninfas, curvam-se os loireiros,  
              As verdes murtas e as invictas palmas  
                  Por si mesmas se enlaçam;  
90            Os altos pinhos e as robustas faias,  
              Ao leve sopro do Favónio brando,  
              Respiram natural contentamento.  
              Filha de Heróis, aceita os puros votos  
              Que te oferece a Arcádia, e vós, ó Musas,  
95            Levai a sua glória no meu verso  
              Aos últimos limites do Universo.

---

91. Favónio – O mesmo que Zéfiro, vento brando e propício, que anuncia a Primavera.



Versão B

O Bosque d'Arcádia

Esta obra é de Manuel Inácio d'Alvarenga, que ele recitou no Passeio Público do Rio [de] Janeiro, por ocasião da inauguração do Busto da Rainha Maria Primeira, de Portugal

1ª Noite

Coro das Ninfas  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

5           Sonho, ou deliro! Eu vejo as claras fontes,  
Os verdes bosques e os floridos vales  
          Do famoso Erimanto.  
          Eu vejo o Deus da Arcádia  
10           E as belas Ninfas, que em polido bronze,  
          Em honra deste dia,  
          Gravam o Nome e a Glória de Maria.

          Coro  
          Alegre, a Primavera  
          Por Ti seus dons entorne  
15           E novos anos torne  
          Festiva a numerar.  
          Ó loiros do Parnaso,  
          Cobri com vossos ramos  
          O voto que elevamos  
          À Deusa Tutelar.

20           Da bela Arcádia os bosques venturosos  
          Em doces vozes de alegria soam;

As Ninfas se coroam  
De brancas flores, entoando alegres  
Novas canções à glória deste dia.  
25 Ninfas da Arcádia, se eu mereço tanto,  
Juntai aos vossos hinos o meu canto.

Coro  
As Graças melindrosas  
E os Amorzinhos belos  
Lhe prendem os cabelos  
30 E os tornam a soltar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.  
35 Trazei flores de Tempe ou de Citera,  
Ou donde reina eterna a Primavera;  
Voe o prazer e o gosto  
À fresca margem do famoso Tejo,  
E a Paz por longos tempos nestes montes  
40 Respeite o bronze[,] o Nome de Maria;  
Que por mais que o teu giro, ó Tempo, mudes,  
Vai sempre a coroar novas virtudes.

Coro  
As Cándidas Virtudes  
E os Dotes Soberanos,  
45 No giro de seus anos,  
Voam a multiplicar.  
Ó loiros do Parnaso,

---

40. A análise da frase claramente mostra que o sujeito de «respeite» é «a Paz», do v. anterior. Assim, tanto «o bronze» como «o Nome de Maria» são o objecto directo, pelo que, na ausência – provavelmente por lapso do copista – da conjunção aditiva, se torna necessário introduzir a vírgula para evitar ambiguidades.

FRANCISCO TOPA

50           Cobri com vossos ramos  
              O voto que elevamos  
              À Deusa Tutelar.

              Eu vejo o terno Amor, que abrindo as asas,  
              Leva das Ninfas o sincero voto  
                  Aos elevados cumes  
                  Do Ménalo, onde a Fama  
55           O espera alegre, e generosa voa.  
              Abri, Musas, o Templo da Memória,  
              Que a Fama chega a colocar com glória  
                  O bronze esclarecido  
                  Que neste clima adusto  
60           Retrata a vez primeira o Régio Busto.

Coro

              Ó loiros do Parnaso,  
              Cobri com vossos ramos  
              O voto que elevamos  
              À Deusa Tutelar.

65           Tempo voraz, a glória das virtudes  
              Não é sujeita ao teu furor iníquo.  
              Sejam tuas as torres e as muralhas;  
              Podes lançar por terra, a teu arbítrio,  
              Altas cidades e nações inteiras,  
70           Que ilesos hão-de ser em toda a Idade  
              O Régio Busto, o Nome de Maria  
              E a Glória imensa deste grande dia.

Coro

              Ó loiros do Parnaso,  
              Cobri com vossos ramos  
75           O voto que elevamos  
              À Deusa Tutelar.

Que suave prazer, que doce encanto!  
Vejo mover-se o bosque,  
Dançam as Ninfas, curvam-se os loureiros,  
80 As verdes murtas, as invictas palmas  
Por si mesmas se enlaçam,  
E a fonte cristalina e [o] brando vento  
Respiram natural contentamento.  
Rainha Augusta, aceita os puros votos  
85 Que te oferece a Arcádia, enquanto as Musas  
Fazem voar meus versos  
Sobre as asas do Génio Americano,  
Para que a Tua Glória,  
Além do mar profundo,  
90 Chegue aos últimos fins do Novo Mundo.

2.<sup>a</sup> Noite

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

95 Não é este o lugar onde dormia  
De verde-negras ondas triste lago?  
Eu vi há pouco a Peste, a horrível Peste,  
Tintas as asas de mortal veneno,  
Nestes mesmos lugares  
100 Surgir das águas e infestar os ares,  
Trazendo por coorte  
O Horror, a Sombra, a Palidez da Morte.  
Negro vapor encobre a face bela

---

82. Não comprometendo a métrica, a presença do artigo definido parece-nos essencial ao equilíbrio do verso, atendendo até à construção quiasmática que ele apresenta.

96. Referência à lagoa que existia nas proximidades do Convento da Ajuda, no Rio de Janeiro, conhecida como Lagoa do Boqueirão da Ajuda.

105 Do Est[el]ífero Pólo,  
E o feio monstro que o veneno encerra  
Querer dos viventes despojar a Terra.

110 Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

115 Mas que improvisa cena,  
Que benéfica mão, que Astro brilhante,  
Raiando nestes montes,  
Nuvens dissipa, aclara os horizontes,  
E apartando o Letífero Veneno,  
Faz do Lago da Morte um sítio ameno?  
Já ergue a Terra, as ondas se sepultam,  
E os novos arvoredos,  
120 Estendendo os seus ramos, anunciam  
Grato prazer da mãe da Natureza,  
Que há-de dar na Estação flores belas,  
Ao grande Vasconcelos mil capelas.

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,

---

104. «Estífero» é palavra, que, segundo pensamos, não existe, resultando porventura de um lapso do copista. Atendendo ao contexto, tudo leva a crer que a forma correcta seja «estelífero»: teremos assim «a face bela / Do estelífero Pólo», isto é, «a face bela do céu estrelado». Note-se que esta solução não afecta a métrica do verso.

106. Estamos perante outra gralha do original. À semelhança do «encobre» do v. 103, também a forma verbal em causa deve estar no presente do indicativo.

116. Este verso, e o conjunto da estrofe, refere-se à transformação do Boqueirão da Ajuda no aprazível Passeio Público, devida à iniciativa do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa e de acordo com o projecto de Valetim da Fonseca e Silva. A inauguração do novo espaço ocorreu em 1783.

122. Vasconcelos – Luís de Vasconcelos e Sousa, vice-rei do Brasil entre 1778 e 1790.

125

O Régio Busto  
Vive imortal.

130

São os Monarcas a alma dos Impérios,  
E a sua Imagem, digna de respeito,  
Elevada nos públicos lugares,  
Deve animar os Povos.

135

Assim a Grécia, assim a antiga Roma  
Bronzes fundia e mármore lavrava,  
Em que a Posteridade  
Respeitasse a Justiça e a Majestade.  
Por isso, o Ilustre, o Sábio Vasconcelos,  
Que no Livro do Mundo a História escreve,  
Consagrando este sítio ao Nome Augusto,  
Grava no firme bronze o Régio Busto.

140

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

145

Magnífica cidade, tens a glória  
De ser neste Brasílico Hemisfério  
A primeira que viste,  
Enlevado entre pompa e luzimento,  
Do Régio Busto o eterno Monumento.  
E tu, que carregado dos despojos

150

Da triste Humanidade,  
Voas nas asas dos ligeiros anos,  
Tempo voraz, respeita,  
Nesse metal polido,  
Da alta Rainha o Nome esclarecido;  
Nem profanes a Glória

155

Que alcança nos seus dias os mais belos  
O ínclito Herói, o grande Vasconcelos.

FRANCISCO TOPA

Coro

160 Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

Mote

*Neste público Passeio  
As três Graças se ajuntaram.*

Glosa

165 A amenidade, o recreio,  
A frescura e o prazer,  
Tudo junto chego a ver  
*Neste público Passeio.*  
Apolo a admirá-lo veio,  
As Musas o acompanharam;  
Batendo as asas chegaram  
Os delicados Amores;  
170 E para enlaçar as flores  
*As três Graças se ajuntaram.*

3.<sup>a</sup> Noite

Coro

175 Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

Ditosos arvoredos  
Que nestes ameníssimos lugares  
Alegres estendeis os novos ramos!  
Ditosa Terra que em teus fortes ombros

180 O Pórtico sustentas,  
O Pórtico feliz onde aparecem,  
Dum lado as Régias Quinas vencedoras,  
E doutro lado o Bronze esclarecido,  
Monumento de glória que retrata,  
Por nobre empenho d'alta mão robusta,  
185 A bela Imagem da Rainha Augusta.

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

190 Oh, mil vezes feliz o raro engenho  
Que honrou este retiro  
Com tão caros penhores que respeita  
Dos vassalos fiéis o Amor sincero!  
Estas as Quinas são que tremulando  
195 Nas ínclitas bandeiras,  
Foram terror do Ibero e do Africano,  
E os mares subjugando do Oriente  
Viram cair as luas e os alfanjes  
Nas frias margens do assustado Ganges.

200 Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

205 É esta a cópia, é este o amado Busto  
Da Régia Filha do Monarca Augusto!  
Sombra do Invicto Rei, a glória é tua,

---

205. Monarca Augusto – D. José.



FRANCISCO TOPA

Tu deves ainda ser do assento etéreo  
O génio tutelar do Luso Império.  
Mas, ah!, que estala o Céu, brilhante nuvem  
210 Para descer se inclina,  
E o mar e a Terra e os Pólos ilumina.  
Eu vejo o Rei magnífico, que empunha  
Uma espada de Luz: o esquerdo braço  
Largo escudo sustenta, mais brilhante  
215 Do que os raios do sol, e sobre o Busto  
Da generosa Filha,  
Firmando-se nas asas,  
Desafia imortal, com peito forte,  
O Tempo gastador, a Inveja, a Morte.

Coro  
220 Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

«Filha minha, não temas  
225 (Assim falou o grande entre os Monarcas,  
Primeiro sem segundo,  
Delícias do seu Povo, Amor do Mundo),  
«Não temas o favor do Tempo ingrato;  
«Rege em Paz os teus Povos,  
230 «Estima os teus fiéis Americanos;  
«Conserva-lhes a Lei, que em flor dos anos,  
«Vizinho à tua glória,  
«Os passos guia ao Templo da Memória;  
«Deixa o resto ao meu braço,  
235 «Que eu defender intento  
«Neste lugar teu Régio Monumento.»

---

207. Considerando a métrica, esta aférese é imprescindível.

Coro  
Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
240 Vive imortal.

O soberbo Neptuno as bravas ondas  
Recolhe de assustado, e Galateia  
Na verde concha vem beijar a areia;  
Esta feliz areia, estes lugares,  
245 Que as Focas habitaram,  
E as sórdidas Harpias infamaram.  
A Risonha Amalteia

Já com pródiga mão alegre entorna,  
Entre as Graças e os cândidos Amores,  
250 A bela Cópia de agradáveis flores,  
Que a mesma Natureza providente  
Quer fecundar, alegre, os teus desvelos,  
Ó sábio, ó nobre, ó grande Vasconcelos.

Coro  
Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
255 Vive imortal.

---

242. Galateia – Ninfá marinha, filha de Nereu e de Dóris, que foi amada pelo ciclope siciliano Polifemo.

246. Harpias – Monstros fabulosos, com rosto de mulher e corpo de abutre.

247. Amalteia – A ama que alimentou Zeus em criança e o criou em segredo, subtraindo-o assim às buscas de Crono, que o queria devorar. Zeus viria a oferecer-lhe aquele que ficaria conhecido como Corno de Amalteia ou da Abundância, caracterizado pela miraculosa particularidade de se encher do que a sua dona desejasse.

Passando agora a uma reflexão um pouco mais detalhada sobre as duas versões do poema, devemos começar por notar que a versão B é, fundamentalmente, uma ampliação de A. Com efeito, até ao v. 90, B retoma o texto de A, introduzindo contudo algumas inovações significativas.

Assim, para além da diferença ao nível da epígrafe, a que já tivemos oportunidade de fazer referência, verifica-se que B não retoma a primeira quadra da quinta estrofe do coro de A (v. 65-68). Em relação às estrofes restantes, a situação é um pouco mais complexa.

Na primeira, os cinco versos iniciais são iguais, havendo porém uma diferença no v. 9: A regista *jaspe*, enquanto B opta por *bronze*. B intercala depois um verso novo, colocando em seguida o v. 10 de A, mas com uma variante: *os anos* de A dão lugar a *a Glória* em B. Os v. 11-12 de A, os últimos da estrofe, são desprezados na versão B.

A segunda estrofe de A é integralmente mantida em B, ocorrendo no entanto uma variante no verso inicial: em A, temos *venturosos bosques*, ao passo que B opta por *bosques venturosos*.

Na estrofe seguinte, B retoma os dois primeiros versos de A, despreza os dois seguintes e conserva os v. 40-42, ocorrendo uma variante no 41.º: ao *sagrado Tejo* de A corresponde o *famoso Tejo* de B. O verso seguinte de B é diferente, sendo conservados em seguida os dois últimos de A, com uma pequena diferença no 45.º ao nível da forma verbal.

Na quarta estrofe, os 4 primeiros versos são comuns, com uma variante no primeiro: *casto Amor* de A é substituído por *terno Amor* em B. O quinto verso de A foi eliminado por B, que retoma os quatro seguintes, com uma variante no último: em A ocorre *O Jaspe*, ao passo que B regista *O bronze*. Os dois últimos de A foram substituídos em B por novos versos.

A quinta estrofe é comum, havendo contudo três variantes: no v. 74 de A vem *à tua fúria iníqua*, enquanto no correspondente de B surge *ao teu furor iníquo*; no v. 75 de A lê-se *teus os colossos*, ao passo que B regista *tuas as torres*; no v. 79, temos *As virtudes e* em A, e *O Régio Busto*, em B.

Os cinco primeiros versos da última estrofe de A são comuns à versão B, ainda que ocorram variantes não significativas. Os dois versos seguintes dão lugar em B a um novo, enquanto os quatro últimos são retomados, havendo no entanto algumas variantes: no v. 93, ocorria em A a expressão *Filha de Heróis*, que é substituída no correspondente verso de B por *Rainha Augusta*; no v. 94, A regista *e vós, ó Musas*, ao passo que B opta por *enquanto as Musas*; o v. 96 de A foi objecto de uma maior

modificação: *Aos últimos limites do Universo* dá lugar em B a *Chegue aos últimos fins do novo mundo*.

Feito este rápido confronto entre as duas versões, vamos agora apresentar uma rápida caracterização da arte poética da cantata. Fá-lo-emos com base em B, dado que esta versão mais ou menos retoma a anterior.

O poema surge dividido em três momentos, assinalados pelas expressões «1.<sup>a</sup> noite», «2.<sup>a</sup> noite» e «3.<sup>a</sup> noite», e apresenta um total de 33 estrofes.

Ao *Coro das Ninfas* são atribuídas 17 dessas estrofes (6 para o primeiro momento do texto, 5 para o segundo e 6 para o terceiro), que se distinguem claramente das restantes, desde logo pelas suas características formais. Com efeito, trata-se de quadras – por vezes justapostas, como veremos –, com rima emparelhada (*abbc*) e com um metro curto: o hexassílabo (com acentuação predominante na 2.<sup>a</sup> e na 6.<sup>a</sup> sílabas, embora surjam também outros esquemas) na primeira parte, e o tetrassílabo (sobretudo com acentuação na 2.<sup>a</sup> e na última sílabas) nas restantes. Estas estrofes correspondentes ao coro distinguem-se ainda das outras por cumprirem uma função próxima do estribilho. Na verdade, a primeira quadra do coro é consecutivamente repetida ao longo da «1.<sup>a</sup> noite», surgindo três vezes isoladamente e outras três após uma quadra diferente. Nas outras duas partes do poema, a quadra do coro é sempre a mesma.

As restantes estrofes são em número de 16: na primeira parte há 6, ao passo que as outras duas apresentam 5 cada uma. Estas estrofes são irregulares, variando o seu número de versos entre 7 e 16. Do ponto de vista métrico – e à excepção da 11.<sup>a</sup> estrofe, de que falaremos separadamente –, o decassílabo alterna com o hexassílabo, num esquema irregular: na 1.<sup>a</sup> estrofe, são hexassílabos os v. 3, 4 e 6; na 2.<sup>a</sup> e na 3.<sup>a</sup>, apenas o v. 3; na 4.<sup>a</sup>, os v. 3, 4, 8 e 9; na 5.<sup>a</sup>, todos os versos são decassilábicos; na 6.<sup>a</sup>, são hexassilábicos os v. 2, 5, 10, 12 e 13; na 7.<sup>a</sup>, os v. 5, 7 e 10; na 8.<sup>a</sup>, os v. 1, 3 e 8; na 9.<sup>a</sup>, os v. 4 e 7; na 10.<sup>a</sup>, os v. 3, 7, 9, 10 e 12; na 12.<sup>a</sup>, os v. 1 e 5; na 13.<sup>a</sup>, os v. 2 e 6; na 14.<sup>a</sup>, os v. 7, 13 e 14; na 15.<sup>a</sup>, os v. 1, 3, 6, 9, 11 e 12; e, na 16.<sup>a</sup>, os v. 5 e 7. Quanto à acentuação, há uma vantagem clara do decassílabo heróico sobre o sáfico. Relativamente ao hexassílabo, a acentuação é variada, sendo os padrões mais frequentes 2-6 e 4-6. No que respeita à rima, domina o verso branco, ocorrendo contudo em todas as estrofes, segundo um esquema irregular, a rima toante emparelhada.

Diferente de todas as outras é a 11.<sup>a</sup> estrofe. Trata-se de uma glosa em forma de décima espinela (obedecendo portanto ao esquema rímico

*abbaaccddc*), que recorre ao verso redondilho maior. Esta glosa tem por mote aquilo a que geralmente se dá o nome de colcheia, isto é, um mote formado por dois versos, depois retomados como 4.º e 10.º versos da décima.

Para terminar, impõe-se uma breve comparação entre as duas versões da cantata no que respeita ao plano do conteúdo.

Confirmando inteiramente a epígrafe, a versão A limita-se a celebrar a passagem do aniversário da destinatária, num texto que não oferece particulares motivos de interesse. O autor constrói um cenário idílico, centrado na Arcádia e recheado de figuras e referências mitológicas, colocadas ao serviço da exaltação das *virtudes* e do *nome de Maria*. Reservando-se uma função de mensageiro e ao seu verso uma função instrumental, o poeta termina com a formulação do desejo de imortalidade da sua obra: «(...) e vós, ó Musas, / Levai a sua glória no meu verso / Aos últimos limites do Universo».

A versão B, embora se apresente igualmente marcada por um propósito celebratório – e agora mais nitidamente encomiástico – e continue assente num convencional quadro idílico de sabor mitológico, apresenta alguns motivos de interesse adicional.

Em primeiro lugar, e decorrendo da sua adaptação às novas circunstâncias, há no texto algumas referências locais, designadamente a Lagoa do Boqueirão da Ajuda (v. 95-106) e a sua transformação no aprazível Passeio Público (v. 111-122). Ao contrário do que possa parecer, não se trata de dados desprovidos de significado ideológico. Na verdade, atente-se no modo curioso como o cenário idílico esboçado na versão A assume agora um valor diferente. De facto, se é inegável que esse quadro começa por estar ao serviço de um propósito laudatório dirigido a D. Maria I, não é menos verdade que, à medida que o texto vai avançando, esse idílio abstracto se vai fundindo cada vez mais com o idílio concreto e local do Passeio Público. Ora, essa fusão – que atinge o seu ponto mais alto na estrofe final – acaba por impregnar o poema de um certo ufanismo, que aliás está presente noutros aspectos do texto. Veja-se, por exemplo, como o tópico do desejo de imortalidade do verso surge agora pontuado por um acento localista: «(...) enquanto as Musas / Fazem voar meus versos / Sobre as asas do Génio Americano, / Para que a Tua Glória, / Além do mar profundo, / Chegue aos últimos fins do Novo Mundo» (v. 85-90). Note-se também como o busto da soberana é aproveitado como motivo para a exaltação do Rio de Janeiro: «Magnífica cidade, tens a glória / De ser neste Brasílico Hemisfério / A primeira que viste, / Enlevado entre pompa e luzi-

mento, / Do Régio Busto o eterno Monumento» (v. 143-147). Por outro lado ainda, e agora numa perspectiva mais geral, observe-se como, a par do encómio um tanto convencional da soberana, vai crescendo no texto a glorificação entusiástica do vice-rei local, Luís de Vasconcelos e Sousa, traduzida em expressões como «grande Vasconcelos» (v. 122), «o Ilustre, o Sábio Vasconcelos» (v. 135), «o ínclito Herói, o grande Vasconcelos» (v. 156), ou ainda nos vocativos que encerram o poema: «Ó sábio, ó nobre, ó grande Vasconcelos» (v. 253). Aliás, o elogio de D. Maria I parece não estar isento de críticas. Com efeito, na parte final do poema, ela é colocada na dependência do mais ilustrado D. José, passando a ser a «Régia Filha do Monarca Augusto» (v. 205), de quem recebe uma série de conselhos, um dos quais acentua justamente esse compromisso com a realidade local que o autor vai traduzindo: «Estima os teus fiéis Americanos» (v. 230).

Chegámos assim ao final deste breve trabalho sobre a até agora inédita cantata de Silva Alvarenga. Acima de tudo, interessou-nos acompanhar a transformação do poema, observando a maleabilidade do autor para o adaptar a uma nova situação e o modo como, sob a aparência de um quadro literário convencional, se afirmam alguns indicadores relativos à questão que na época dominava o panorama literário brasileiro: a afirmação paulatina de uma consciência local, distinta da metropolitana.

*Francisco Topa*

## METÁFORA: FIGURAÇÕES, FULGURAÇÕES

*«Vou então folhear a Enciclopedia Filosofica de Sansoni. De interessante encontro 'Metáfora' e 'Barroco'. O primeiro termo não me dá indicações bibliográficas úteis, mas diz-me (e vou-me apercebendo cada vez melhor da importância desta advertência) que tudo começa com a teoria da metáfora de Aristóteles.»*

Umberto Eco<sup>1</sup>

1. A dupla reflexão que Aristóteles consagrou à metáfora, encarando-a separadamente à luz da poética e à luz da retórica, conduziu a um tratamento diferenciado da figura, em função dos objectivos distintos que as duas disciplinas prosseguiam, e permitiu pensá-la tanto no quadro da funcionalidade mimética da poesia, como no da eficácia persuasiva do discurso.

No que toca à *Poética*, a teorização da metáfora (caps. XXI e XXII) insere-se no âmbito mais largo da sistematização da *lexis* e é aí entendida como uma *espécie* (entre outras) da categoria genérica do *nome*: «Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado.»<sup>2</sup> É este vínculo da metáfora ao nome que irá subsistir na raiz da sua concepção pelos milénios vindouros, ao passo que a definição exaustiva da figura, formulada no mesmo passo da obra, se desagrega e dispersa lentamente por um largo espectro tropológico:

---

<sup>1</sup> *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., s.d., p. 103.

<sup>2</sup> ARISTÓTELES – *Poética*, Lisboa, I.N.C.M., 3ª ed., s.d., p. 133.

«A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.» (1457b)<sup>3</sup>.

Onde a posteridade viu uma diversidade de tropos, Aristóteles reconheceu apenas uma superfigura, unificada pelo transporte do nome, capaz de cruzar livremente as categorias do geral e do particular. E, desse ponto de vista, dilucidou o dispositivo da analogia: «Digo que há analogia, quando o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto.»<sup>4</sup> Esta mesma ideia de substituição inerente ao *transfert* de significação é reforçada adiante: «Quanto a palavras estrangeiras, metáforas e outras espécies de nomes raros, ver-se-á que dizemos a verdade, se as substituirmos por palavras de uso comum».<sup>5</sup>

Paul Ricoeur submete as passagens que transcrevemos a uma análise minuciosa<sup>6</sup>, através da qual pretende restituir os grandes postulados que sustentam a caracterização aristotélica da metáfora. Em síntese, poderemos destacar os seguintes:

- i) a metáfora é algo que acontece ao nome;
- ii) é definida em termos de movimento, como uma *epífora do nome*, uma forma de deslocação de x para y;<sup>7</sup>
- iii) é a transposição de um nome que Aristóteles designa como *estrangeiro (allogrios)*, um nome que designa outra coisa;
- iv) as quatro espécies, nas quais a ideia de epífora preserva a unidade da metáfora, serão ulteriormente desmembradas e a metáfora tenderá a reduzir-se à quarta espécie, ou seja, à analogia.

Esta síntese deve, porém, ser matizada pela valoração que Aristóteles atribui ao processo metafórico. Com efeito, ao referir-se à importância do

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p.134.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 137.

<sup>6</sup> RICOEUR, Paul – *La Métaphore Vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

<sup>7</sup> O que permitiria inferir que, na Poética, a metáfora não é uma figura entre outras, mas o modelo de toda a transposição ou *translação* de termos, ou seja, o arquétipo de toda a tropologia.



uso *discreto* das várias espécies de nomes, o autor da *Poética* valoriza o emprego da metáfora «*porque tal não se aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças*». <sup>8</sup>

A dinâmica subjacente à metáfora é, assim, reconhecida como método de sistematização do conhecimento e de ordenação do cosmos. A metaforização como resultante da percepção de relações de semelhança implica, também, a captação das diferenças co-relativas e, neste sentido, ganha acuidade a observação de Ricoeur quanto ao facto de as passagens do género à espécie, ou da espécie ao género, ou de uma espécie para outra espécie (i.e., as três primeiras modalidades metafóricas enunciadas por Aristóteles) envolverem transgressões categoriais que só se realizam com elevados custos lógicos de que o Filósofo fez tábua rasa.

Se, efectivamente, bem metaforizar é bem aperceber o semelhante, então o processo metafórico que transgride o sistema categorial é também o mesmo que o engendra.

Pelo que toca à *Retórica*, Aristóteles, começando por declarar que nada tem a acrescentar à definição de metáfora proposta na *Poética*, vem depois estabelecer um paralelismo entre metáfora e comparação – e disso não há qualquer vestígio na *Poética*. Uma tal conexão, como se sabe, ganhou foros de cidadania na tradição retórica, mas nem por isso deixa de introduzir uma contradição profunda em relação à ideia de metáfora como denominação substitutiva. A natureza discursiva da comparação procede da necessidade da co-presença de dois termos (um *tenor* e um *vehicle*, se recorrermos à terminologia de I. A. Richards) na cadeia da frase e esse dispositivo sintagmático pode ser subsumido na noção de metáfora como epífora do nome. Como salienta Paul Ricoeur, «*quand les modernes diront que faire métaphore c'est voir deux choses en une seule, ils seront fidèles à ce trait que la comparaison rend manifeste et que la définition de la métaphore par l'épiphore du nom pouvait masquer*». <sup>9</sup>

Ora Aristóteles opta claramente pela subordinação da comparação à metáfora, ao conceber aquela como uma *metáfora desenvolvida*, ao contrário do que virá a ser a interpretação dominante a partir de Quintiliano,

<sup>8</sup> ARISTÓTELES – *Op. cit.*, p. 138.

<sup>9</sup> RICOEUR, Paul – *Op. cit.*, p. 35.

a qual passará a considerar a metáfora como uma *comparação abreviada*. A subordinação aristotélica, observa ainda Ricoeur, «n'est donc possible que parce que la métaphore présente en court-circuite la polarité des termes comparés». <sup>10</sup>

O ponto de partida é o mesmo tanto num caso como no outro – a captação de uma identidade na diferença de dois termos – mas o efeito de surpresa produzido, na metáfora, pela atribuição directa dissipa-se por completo na comparação. O afrontamento abrupto da primeira, repercutindo no plano do ser, está ausente da natureza passiva da segunda, que releva da esfera do parecer. É nessa maior força da metáfora que se funda a subordinação efectuada por Aristóteles.

Se de Aristóteles nos deslocarmos vertiginosamente para Fontanier – verificando, *per saltum*, a restrição interna a que a retórica clássica, no decurso de mais de dois mil anos, submeteu o seu objecto – e nos situarmos já no domínio da tropologia, poderemos encerrar o quadro da metáfora entendida como denominação. O último assomo da hegemonia da palavra na teoria retórica da significação pode, sem grande esforço, ser lido como sintoma de uma fase de agonia, que antecede e prenuncia o reconhecimento da frase como unidade mínima de significação.

Em *Figures du Discours* (1821), Fontanier defende ainda o primado da palavra sobre e frase. O uso da figura é encarado como uso *livre*, mesmo que praticado quotidianamente: a catacrese, por exemplo, enquanto extensão forçada do significado da palavra, é expressamente excluída do elenco das figuras. O critério subjacente aos tropos e, de um modo geral, às figuras, decorre da sua natureza substitutiva. Mas, em Fontanier (como, de resto, já em Dumarsais) o tropo não é a relação em si mesma, mas sim o resultado dela, aquilo que vem por meio da relação. A metáfora deixa de ser olhada como género – como acontecia em Aristóteles, que lhe discriminava as espécies – mas equivale ao modelo dos tropos: uma só palavra que parte de duas ideias e do transporte de uma para outra.

Neste ponto, as *Figures du discours* estabelecem a distinção entre relações de correspondência, relações de conexão e relações de semelhança, que dão lugar respectivamente à metonímia, à sínecdoque e à metáfora. E, no que toca a esta última, Fontanier desvincula-a do nome, admitindo que todas as palavras integram o seu domínio. Se tivermos em conta, por exemplo, o

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 38.

emprego metafórico do verbo e do advérbio, teremos de admitir que tal acontece necessariamente numa frase que relaciona, não apenas duas ideias, mas duas palavras. Como afirma Ricoeur: «un terme pris non métaphoriquement qui sert de support et un terme pris métaphoriquement qui exerce la fonction de caractérisation». <sup>11</sup> Os exemplos escolhidos por Fontanier («le remords *dévorant*», «le courage *affamé* de périls et de gloire», etc.) mostram que a metáfora «ne nomme pas, mais caractérise ce qui est déjà nommé». <sup>12</sup>

...//...

«É isto, meu filho: se houvesse dito simplesmente que os prados são amenos, não representarias senão o verdejar – de que já sei – mas se disseres que os Prados riem, far-me-ás ver a terra como um *Homo Animatus*, & reciprocamente aprenderei a observar nos rostos humanos todas as esfumaturas que captei nos prados... E este é o ofício da Figura excelsa entre todas, a Metáfora.»

Umberto Eco<sup>13</sup>

2. É necessário esperar pelas formulações de I. A. Richards<sup>14</sup> e, mais perto de nós, pelas de Max Black<sup>15</sup> para vermos postulada a existência de um *enunciado metafórico*, enquanto meio contextual onde se produz, de modo exclusivo, a transposição de sentido. Não se trata, contudo, de postergar a concepção nominal, uma vez que a palavra permanece aqui como *portador* do sentido metafórico. Nos termos de Max Black, a palavra continua o *focus* da metáfora: exige, porém, o *frame* da frase.

Em meados dos anos trinta, Richards mostrava-se hostil às taxinomias disponíveis e conferia à metáfora um valor absoluto, sem qualquer referência ao que a pode opor à metonímia e à sinédoque. Recusando que a palavra pudesse ter sentido em si mesma, propunha uma teoria contextual

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>12</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>13</sup> *A Ilha do Dia Antes*, Lisboa, Difel, 1995, p. 86.

<sup>14</sup> RICHARDS, Ivor Armstrong – *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936.

<sup>15</sup> BLACK, Max – *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

do sentido, já que este só se estabelece, de maneira indivisa, no discurso tomado como um todo.

É a partir deste tipo de posicionamentos que uma teoria da interacção se começa a desenvolver, no contraponto de uma concepção puramente substitutiva de metáfora. Para I. A. Richards, ela mantém dois significados diferentes, mas simultaneamente activos, no interior de uma palavra ou de uma expressão simples cuja significação é resultante da sua interacção. Considerando que os dois significados se encontram no desnivelados, propõe a designação de *tenor* para a ideia subjacente e de *vehicle* para a ideia sob a qual é apreendida a primeira.

Importa, porém, acentuar que nesta perspectiva a metáfora não se confunde com o *vehicle*: ela resulta da co-presença e da interacção dos dois termos. Por consequência, o *tenor* não pode conservar-se inalterado e o *vehicle* não deve ser tomado com mera veste ou ornato. É por intermédio desta tensão que tanto a semelhança como a diferença entram em jogo e, porventura, a alteração que o *vehicle* imprime no *tenor* dever-se-á mais à sua diferença do que à sua semelhança.

Nos anos sessenta, a teoria da interacção consolida-se com Max Black. O seu ponto de partida não é a retórica, como fora com Richards, mas o projecto de constituir uma *gramática lógica* da metáfora que dê conta de um vasto número de questões: como se reconhece uma metáfora?; com que critérios?; quais os efeitos visados?; é ou não a metáfora um simples ornato?; etc.

Para Black, a metáfora resulta de um enunciado completo, embora a atenção se concentre sobre uma palavra particular (*focus*), isolável do resto da frase (*frame*) e cuja presença actua como uma instrução para que o enunciado seja descodificado como metafórico. Esta estrutura figural tem a vantagem de exprimir directamente o fenómeno da focalização sobre uma palavra sem regredir, com isso, à concepção clássica de metáfora como palavra. Por outro lado, especifica a ideia de interacção referida por I. A. Richards: o processo metafórico, segundo Black, desenrola-se entre o sentido indiviso do enunciado e a focalização da palavra.

Ao sustentar a infungibilidade da metáfora, a teoria da interacção põe em causa alguns postulados através dos quais Paul Ricoeur pretende restituir o «modelo retórico da tropologia»<sup>16</sup>, designadamente, o postulado da

---

<sup>16</sup> RICOEUR, Paul – *Op. cit.*, pp. 65-66.

restituição da metáfora por paráfrase exaustiva, fundado na ideia de substituição. A esta nova luz, a metáfora adquire um conteúdo cognitivo, uma inovação semântica produzida por uma recomposição sémica e, por isso mesmo, irreduzível a qualquer termo ausente.

É certo que Ricoeur procura ultrapassar a incompatibilidade evidente entre as concepções de *metáfora/enunciado* e de *metáfora/palavra* através de uma possível complementaridade ou reciprocidade.<sup>17</sup> A metáfora virá, agora, situar-se entre a palavra e a frase, entre a denominação e a predicação, na exacta medida em que a contextualização da palavra pelo enunciado responde à focalização do enunciado pela palavra. Partindo deste entendimento, o autor de *La métaphore vive* empreende a crítica da ideia de simetria que a retórica contemporânea, inspirada pelo associacionismo, impôs ao *par* metáfora/metonímia.

Já em 1970, Gérard Genette se referia a esta dualidade como «couple figural exemplaire, chiens de faïence de notre propre rhétorique moderne».<sup>18</sup> Para Ricoeur, trata-se de uma simetria ilusória que assenta na interpretação psicologizante das figuras, porquanto a metonímia é apenas um fenómeno de denominação, enquanto a metáfora opera simultaneamente no registo da denominação e no registo da predicação e só opera no primeiro porque opera no segundo: «les mots ne changent de sens que parce que le discours doit faire face à la menace d'une inconsistance au niveau proprement prédicatif et ne rétablit son intelligibilité qu'au prix de ce qui apparaît, dans le cadre sémantique du mot, comme innovation sémantique. La théorie de la métonymie ne fait aucun appel à un tel échange entre le discours et le mot. C'est pourquoi la métaphore a un rôle dans le discours que la métonymie n'égalé jamais».<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 169. Cf.: «la dynamique de la métaphore-enoncé se condense ou se cristallise dans un effet de sens qui a pour foyer le mot.» (*Idem, ibidem*).

<sup>18</sup> GENETTE, Gérard – *La rhétorique restreinte*, in «Communications», 16, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 161.

<sup>19</sup> RICOEUR, Paul – *Op. cit.*, p. 170. Cf. «leur différence de fécondité met en jeu des facteurs plus complexes que la simple différence entre deux sortes d'associations. Ce n'est pas parce que la contiguïté est une relation plus pauvre que la ressemblance, ou encore parce que les rapports métonymiques sont externes, donnés dans la réalité, et les équivalences métaphoriques créées par l'imagination, que la métaphore l'emporte sur la métonymie, mais parce que la production d'une équivalence métaphorique met en jeu des opérations prédicatives que la métonymie ignore.» (*Idem, ibidem*).

Uma argumentação como esta, que acentua a disparidade e a assimetria dos dois dispositivos figurais, acaba por promover a metáfora ao estatuto de arquifigura e, de algum modo, regressa por vias diferentes à importância nuclear que Aristóteles lhe concedera na *Poética*.

No mesmo artigo que atrás citámos, Gérard Genette assinala no percurso da retórica, desde Aristóteles até aos nossos dias, as marcas visíveis de uma *restrição generalizada*: numa primeira fase, a retórica clássica opera uma redução progressiva do seu objecto até o restringir à figuração, como acontece com Dumarsais e com Fontanier; num segundo fôlego, a retórica contemporânea reduz drasticamente o elenco das figuras em busca da eficácia operatória (Jakobson, *Retórica de Liège*). No âmbito dessa tendência historicamente iniludível, Genette considera que o pouco ar que passava pelo par metáfora/metonímia se torna irrespirável na hipótese de um *centrocentrismo* da metáfora. Do seu ponto de vista, tal centrocentrismo equivale a uma fraqueza de espírito semelhante àquela que leva ter o leão por rei dos animais: «la métaphore est la 'figure central de toute rhétorique' parce qu'il convient à l'esprit, dans sa faiblesse, que toutes choses, fût-ce les figures, aient un centre».<sup>20</sup> Responsabilizando o Grupo de Liège pela inflação da metáfora que a transforma em tropo dos tropos, acaba por deslocar o alvo das suas objecções, não tanto para a admissão de uma figura *central*, mas para o nome que a designa: «Pourquoi métaphore? [...] on peut dire que les partages de la rhétorique sont oiseux, et que toutes les figures n'en font qu'une, mais à condition de ne pas la nommer 'métaphore' plutôt qu' antanaclase ou polyptote, sous peine de révéler inévitablement [...] un *partis pris*. Il me semble en effet que le profond désir de toute une poétique moderne est bien à la fois de supprimer les partages et d'établir le règne absolu – sans partage – de la métaphore».<sup>21</sup>

Os termos desta recusa não se afiguram muito substanciais. Por um lado, a necessidade de admitir uma centralidade teórica acompanha a generalidade dos esforços que visam a restituição de modelos: trata-se quase sempre de um risco epistemológico calculado; por outro lado, colocar a metáfora em pé de fraternidade com a antanaclase ou o poliptoto encobre um *partis pris* de sinal contrário bem mais insustentável.

O próprio Dumarsais, que no séc. XVIII reduziu a metáfora à analogia, não deixou, apesar disso, de reconhecer o primado da metáfora sobre

<sup>20</sup> GENETTE, Gérard – *Op. cit.*, p. 166.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 168.

os outros tropos. Essa importância tropológica não decorre de um preconceito do senso comum, mas da realidade que se oferece tanto a uma análise aprofundada do mecanismo metafórico e do *travail de la ressemblance*, como a uma retrospectiva da tradição retórica.

Recorde-se, a este propósito, que Beardsley insistiu na ideia de metáfora como *miniatura*, a partir da qual seria possível, procedendo por indução, perspectivar a natureza da obra literária.

Mais perto de nós, Iuri Lotman e Boris Gasparov encontram no tropo «le texte minimal de la culture, en quelque sorte son programme réduit» e, simultaneamente, um gerador de energia: «L'élément galvanique (une paire de plaques de métaux différents déterminant à l'endroit de la soudure une différence de potentiels et donc une tension électrique) pourrait représenter un certain équivalent physique du trope».<sup>22</sup>

A alusão a uma *metáfora viva* que Paul Ricoeur opõe a uma metáfora morta – e metaforicamente assim qualifica por migração de um sema biológico... – não é em nada alheia ao referido poder *gerador* do tropo, no duplo sentido que, por *translatio*, o adjetivo pode receber da física ou da gramática (generativa). Que uma reflexão contemporânea sobre a metáfora, na diversidade das suas formulações e das suas matrizes disciplinares, não resista a tornar-se ela mesma metafórica é o índice da sua rendição ao fulgor da figura.<sup>23</sup>

Américo Oliveira Santos

---

<sup>22</sup> LOTMAN, Iuri; GASPAREV, Boris – *La rhétorique du non-verbal*, in «Rhétoriques, Sémiotiques», Paris, 10/18, 1979, pp. 78 e 79. Cf.: «Mais, ce caractère bipolaire de la situation rhétorique peut aussi être comparé à la bipolarité de la structure d'énonciation dans le langage naturel. Cette structure se compose, en effet, du thème ou présupposition (information initiale supposée connue au moment de l'énonciation) et du rhème, nouvelle information mise en relation avec le thème, et c'est cette mise en relation du présupposé avec la nouvelle information qui constitue la nature même de chaque énonciation. Une conjonction donnée permet d'éclairer le rapport entre le plan primaire et le plan secondaire d'une structure rhétorique.» (*Idem, ibidem*).

<sup>23</sup> Cf. LOTMAN, Iuri; GASPAREV, Boris – *Op. cit.*, p. 84: «Ce serait donc une grossière erreur d'opposer la pensée rhétorique à la pensée scientifique en tant qu'elle serait spécifiquement artistique.»

## A ÁRVORE: UM ARQUÉTIPO DA VERTICALIDADE (CONTRIBUTO PARA UM ESTUDO SIMBÓLICO DA VEGETAÇÃO)

*Tu trouveras plus dans les forêts que dans les livres.  
Les arbres et les rochers t'enseigneront les choses qu'au-  
cun maître ne te dira.*

Saint Bernard de Clairvaux

Desde tempos imemoriais que o destino dos homens esteve sempre associado ao das árvores e isto de uma forma tão indelével e evidente que nos podemos interrogar cada vez mais sobre o futuro de uma humanidade que rompeu com tal vínculo. No âmbito de uma trágica perversão das relações do homem com a Natureza, desde há muito que o domínio da natureza se transformou em extermínio dessa mesma natureza: ninguém pode hoje ignorar as consequências crescentes da desflorestação mundial e muito menos a sua causa irrisória, o consumo do papel que, logo impresso, é destruído. Não se realiza, de modo algum, a humanização da natureza ou seja, a sua nobilitação através de um disciplinamento e aproveitamento, conservador e fomentador, das forças naturais; antes a consumimos, não como zelosos administradores mas como perdulários. No entanto, e se o mundo actual quiser ainda sobreviver, é preciso, e antes que seja tarde demais, restabelecer um equilíbrio e uma harmonia várias vezes milenários.

Num momento em que se torna crescente a inquietação relativa às consequências que a destruição das florestas no mundo (veja-se, por ex., a Amazónia e a Austrália) pode e está a provocar, esta reflexão tem por objectivo lembrar um arquétipo, um dos símbolos universais mais pre-



sentes em todas as mitologias, em todas as tradições e religiões, em todas as civilizações proto-históricas (desde o Antigo Egípto à China arcaica) e que necessariamente sobrevive no imaginário colectivo da Humanidade, manifestando-se ainda hoje, com toda a sua força de estrutura dinâmica das profundidades anímicas, nas *lendas*, nos *contos*, nos *mitos* e, obviamente, no universo onírico. Ao papel que outrora as árvores protectoras desempenharam na vida dos primeiros homens, dando resposta a quase todas as suas necessidades básicas, – por isso eram consideradas manifestações tangíveis da presença dos deuses na terra – acresce o facto de que a cada uma das espécies e, por vezes, a cada árvore era atribuída uma essência particular, de tal forma que o homem intuía que o Universo, onde a natureza visível e o divino (natureza invisível) se interpenetravam e se explicavam um pelo outro, desvendava, de um modo concreto e perceptível, a sua multiplicidade e unidade através das diferentes variedades vegetais<sup>1</sup>.

Tentaremos pois, de forma simples e condensada, repensar até que ponto, de século para século, as tradições mais diversas e heterogéneas transmitiram, através do mesmo arquétipo, de um mesmo dinamismo estruturante do *inconsciente colectivo*<sup>2</sup> – a *Árvore* – toda a essência de um sis-

---

<sup>1</sup> No seu livro *Images et Symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* Paris, Ed. Gallimard, 1984, Mircea Eliade afirma: *L'homme des sociétés archaïques a pris conscience de soi-même dans un «monde ouvert» et riche en signification: il reste à savoir si ces «ouvertures» sont autant de moyens d'évasion ou si, au contraire, elles constituent l'unique possibilité d'accéder à la véritable réalité du monde.* (p. 234-235).

<sup>2</sup> Cf. as obras de Carl Gustav Jung, muito particularmente *L'Homme et ses symboles* (Paris, Ed. Robert Laffont, 1964) e *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (Genève, Lib. Université Georg et Cie S.A., 1953). Ao longo desta reflexão, situar-nos-emos sempre numa perspectiva junguiana que atribuiu aos *arquétipos* a função de dinamismos estruturantes do psiquismo humano, espécie de virtualidades criadoras que se actualizam em imagens primordiais que melhor sintetizam o Espírito (o inconsciente colectivo) e que gerem as produções religiosas, éticas, criadoras e estéticas da Humanidade. No âmbito da sua *psicologia das profundidades*, Jung considera cada imagem arquétípica como um símbolo de valências universais metafísicas (e isto apesar das suas valorizações concretas) que se encontra na base das religiões, dos mitos e dos contos de fadas.

Surgem nos sonhos e fantasias e fundam a totalidade das atitudes humanas face à existência. Tais premissas junguianas revelam-se fundamentais para que Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand, entre outros, trabalhem e reflectam sobre o universo simbólico.

tema cosmológico unificador, sistema esse que encontra no mundo vegetal os símbolos e os rituais de uma renovação não só da natureza mas também da própria humanidade.

Evocaremos alguns *mitos*, alguns *contos tradicionais*, algumas *lendas* que ainda hoje preenchem o psiquismo profundo do homem, que conjugam em si os conhecimentos ancestrais (porque modelos de comportamento paradigmáticos em geral atribuídos a deuses, heróis e divindades fundadoras) das civilizações aos quais mais se ligam e que têm como denominador comum contribuir para que sejam restituídas as chaves da compreensão profunda de uma ordem universal que, ao estabelecer a união entre o homem e a natureza, o profano e o sagrado, o cotidiano e o divino, pode e deve levar-nos a equacionar a importância fundamental de uma interpretação simbólica do Cosmos.

Talvez por isso, em 1988, Cl. Lévi-Strauss e Didier Eribon afirmavam em tom desencantado: (...) *en isolant l'homme de la création, l'humanisme occidental l'a privé d'un glacis protecteur. A partir du moment où l'homme ne connaît plus de limite à son pouvoir, il en vient à se détruire lui-même*<sup>3</sup>.

É pois nas raízes mais arcaicas da mitologia que podemos descortinar até que ponto as *Árvores* eram sentidas enquanto agentes privilegiados da comunicação entre três mundos, os subterrâneos, a superfície e os céus. Constituíam assim, por excelência, manifestações tangíveis da presença divina; por isso, ao debruçarmo-nos sobre as religiões tradicionais, vamos encontrar em quase todas a alusão aos cultos consagrados às árvores tidas como sagradas e, singularmente, à mais venerada de todas, a *Árvore Cósmica*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> in *De près et de loin*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1988, p. 225-263.

<sup>4</sup> Um mito heróico dos Jakuti da Sibéria fala de um herói, um Jovem Branco, que procura descobrir a *Honorável e Excelsa Senhora, Mãe da minha Morada: A leste (...) estendia-se um amplo e deserto campo, no meio do qual se elevava uma impressionante colina, havendo no seu cume uma árvore gigantesca. A resina dessa árvore era transparente e de doce odor, a sua casca nunca secava ou se quebrava, a seiva era reluzente como prata, as exuberantes folhas jamais perdiam o viço (...)* A copa da árvore elevava-se até aos sete pisos do céu e servia de posto de parada ao Deus Altíssimo, *Iryn-ai-tojon*, enquanto as suas raízes alcançavam os abismos subterrâneos onde formavam os pilares das moradas das criaturas míticas; a árvore, por intermédio da sua folhagem, mantinha conversações com os seres celestes. In CAMPBELL, Joseph – *O herói de mil faces*, São Paulo, Ed. Cultrix Fac/ Pensamentos, 1997, p. 322-323.

Em tempos que já lá vão, muito antes de o Homem surgir na Terra, havia uma árvore gigante cujos ramos se elevavam até aos céus. Eixo e coluna vertebral do Universo, tal árvore atravessava três mundos: enquanto as raízes mergulhavam nos abismos subterrâneos e o tronco contemplava a imensidão terrestre, os ramos erguiam-se até atingirem as estrelas no firmamento. A seiva, ia buscá-la às águas que brotavam do solo; os raios do sol alimentavam as suas folhas e, mais tarde, as flores e os frutos. Era através dela que o fogo descia do céu; e tocando nas núvens, a sua copa abundante gerava as chuvas que fertilizavam a Terra e a tornavam fonte de Vida. Na sua verticalidade, a árvore gigante assegurava assim a união e a cumplicidade entre o universo ouraniano e as profundezas ctonianas: nela se realizava pois a permanente regeneração do Cosmos.

Fonte de Vida, tal árvore alimentava e dava abrigo a milhares de seres: as aves vinham pousar e fazer ninhos nos seus ramos, nas suas raízes deambulavam as serpentes e os próprios deuses nela constituíram a sua morada. E o Homem surgiu. Aos reinos vegetal, mineral e animal acrescentou-se o ser humano. Não admira pois, perante tal descrição, que a *Árvore Cósmica* concentre, desde os primórdios da humanidade, um dos mitos mais fecundos, mais deslumbrantes, mais poderosos e mais universais, antevisto e pressentido por esse mesmo homem com o objectivo de explicar não só a formação e a constituição do Cosmos mas também o lugar que nele passou a ocupar.

A *Árvore Cósmica* torna-se assim não apenas um arquétipo, um modelo paradigmático para o ser, mas a prefiguração venerada da sua própria origem – o seu antepassado mais longínquo, a perder-se nos tempos míticos e primevos.

Desde os primórdios que, em todas as mitologias, em todas as tradições, nas religiões, a *Árvore Cósmica* era vista como constituindo o pilar central, o eixo em torno do qual o universo se organizava: nela coexistiam o físico e o metafísico, o natural e o sobrenatural, o humano e o divino. Na análise que faz das árvores sagradas, dos símbolos, dos mitos e dos ritos ligados ao reino vegetal, Mircea Eliade no seu *Tratado de História das Religiões* começa por evocar um excerto grandioso e sugestivo de um texto tradicional da mitologia germânica, tal qual foi transcrito pelos poetas escandinavos na Idade Média (um excerto dos *Eddas*), em que uma profetiza, acordada por Odhin, revela aos deuses os começos e o fim do mundo:

## A ÁRVORE: UM ARQUÉTIPO DA VERTICALIDADE

*Lembro-me dos gigantes nascidos na aurora dos Tempos,  
Daqueles que outrora me geraram.  
Conheço nove mundos, nove domínios cobertos pela árvore do mundo,  
Essa árvore sabiamente plantada cujas raízes afundam no âmago da Terra...  
Sei que existe um freixo que se chama Yggdrasil  
A copa da árvore está envolta em brancos vapores de água,  
Donde se desprendem gotas de orvalho que caem no vale  
Ele ergue-se eternamente verde por cima da fonte de Urd<sup>5</sup>.*

Os traços essenciais da *Árvore Cósmica*, expressos aqui de forma poética por este ideograma vegetativo da mitologia escandinava, vão repetir-se ao longo dos séculos num sistema complexo universal de crenças que, por motivos temporais e espaciais, não o poderiam ter herdado umas das outras. Estamos pois perante um arquétipo, a universalidade de um símbolo que, na perspectiva ontológica, se erige em manifestação paradigmática da divindade e do Cosmos. E se, nos *Eddas*, tal árvore se identifica com um carvalho, no Egipto dos Faraós, por exemplo, ela é o sicômoro sagrado em cujos ramos vinham pousar, em figuras de pássaros, as almas dos defuntos. Os espíritos dos mortos retornavam assim, através da sacralidade da árvore, ao seio do mundo das essências eternas; na Mesopotâmia, por exemplo, *Kiskanu* é o símbolo da vida em perpétua regeneração. Situada em Eridu, a cidade santa do deus Ea, tal árvore surgia rodeada e encimada por aves, caprídeos e serpentes, cercada por astros e seres alados que, de forma simbólica, exemplificavam o seu papel cósmico e cosmológico.

Também desde as narrativas mais antigas que a tradição indiana representa o Universo sob a forma de uma árvore gigante. Nos *Upanishades*, estudos espirituais registados em sânscrito entre 800 e 400 a. C., o cosmos é apresentado como uma *árvore invertida* (cujo simbolismo desenvolveremos mais adiante) que mergulha as raízes no céu e estende os ramos sobre a terra. Mas é no *Bhagavad-Gîtâ* (*A Mensagem do Mestre*), um dos clássicos da literatura filosófica e espiritual do mundo, onde se encerra a essência do conhecimento védico da Índia, que vamos encontrar, de forma bem explícita, a identificação simbólica da *Árvore Cósmica* não apenas com o universo mas também com a própria condição do homem na terra.

---

<sup>5</sup> ELIADE, Mircea – *Tratado de História das religiões*, Porto, Ed. Asa-Literatura, 1992, p. 335. Trata-se do excerto inaugural do Cap. VIII todo ele dedicado *À Vegetação e aos Símbolos e Ritos da Renovação* (p. 335-411).

Krishna, o mestre, dirá: *É imperecível, e suas folhas correspondem aos hinos védicos. Quem a conhece é conhecedor dos Vedas. Seus galhos alçam-se para o céu e vergam-se até à Terra; sua seiva nutriz representa as gunas (qualidades) e seus rebentos equivalem aos objectos sensórios. Suas radículas pendentes até ao solo significam as acções engendradas no mundo dos homens, que as reatam com laços cada vez mais apertados*<sup>6</sup>. Por isso importa cortar a árvore pela raiz ou seja, levar o homem a transcender-se, renunciando aos objectos dos sentidos e aos frutos das suas acções. A libertação autêntica do homem parece encontrar aqui a sua metáfora mais elevada nessa imagem e nesse motivo universal do desprendimento da vida cósmica e no recolhimento e isolamento humanos e naturais.

Protótipo da evolução vital – da matéria ao espírito, da razão à alma purificadora –, a *Árvore Cósmica* é antevista ainda hoje, no seio da simbólica contemporânea, como o paradigma não só do crescimento físico, cíclico e contínuo da Mãe Natureza, mas ainda como a prefiguração do próprio amadurecimento psicológico do indivíduo, o que implica, sem excepção, os motivos ancestrais do sacrifício e da morte mas também os do renascimento e da imortalidade.

Símbolo da ascensão, a *árvore* traduz inevitavelmente esse anseio que a Humanidade carrega desde sempre de alcançar – renunciando a fraquezas, a incapacidades e a defeitos – a realização espiritual. Em inúmeras tradições, neófitos e sacerdotes praticam, de forma ritual, a subida a uma árvore sagrada<sup>7</sup>. Ela tornou-se pois, desde tempos longínquos, ao testemunhar um diálogo íntimo entre o céu e a terra, o símbolo vivo de uma lei universal que exige que o homem mantenha e cultive o equilíbrio entre as forças ctonianas e os poderes ouranianos, entre o lado instintivo e o lado espiritual.

Em *Le Sacré et le Profane*, Mircea Eliade afirma: (...) *il n'est que de déchiffrer ce que le Cosmos «dit» par ses multiples modes d'être, pour*

---

<sup>6</sup> In *Bhagavad-Gîtâ. A Mensagem do Mestre*, São Paulo, Ed. Pensamento, 1993, p. 145.

<sup>7</sup> A identificação da *Árvore Cósmica* com a *échelle mystique* remete-nos, obviamente para inúmeras tradições em que ritos de passagem eram protagonizados por feiticeiros, xamãs ou candidatos a futuros heróis que queriam significar, com a subida árdua do vegetal, o caminho iniciático que desvenda os mistérios do Universo. Do ponto de vista junguiano, tal subida simboliza o processo de individuação que conduz o ser ao nó mais íntimo da sua Consciência.

*comprendre le mystère de la Vie. Or, une chose est évidente: que le Cosmos est un organisme vivant qui se renouvelle périodiquement. Le mystère de l'inépuisable apparition de la Vie est solidaire du renouvellement rythmique du Cosmos. Pour cette raison le Cosmos a été imaginé sous la forme d'un arbre géant: le mode d'être du Cosmos et, en premier lieu, sa capacité de se régénérer sans fin, est exprimé symboliquement par la vie de l'arbre*<sup>8</sup>.

Daí que ao simbolismo universal da *Árvore Cósmica* se junte o da *Árvore da Vida* que se torna, por sua vez, paralelamente à árvore que é o eixo do mundo, *Axis Mundi*, um arquétipo do Universo que recebe o seu alimento do Transcendente. Também ela fundamental (tradições ancestrais as sobrepõem e confundem), a sua seiva é o orvalho celeste, os seus frutos concedem a imortalidade e toda ela reconduz ao *Centro*, ao estado edênico e primordial. Não espanta pois que a ela se atribuam os poderes femininos da maternidade, da gestação, da fecundidade e da riqueza energética vital, que mitos e rituais vegetativos exprimem (o culto dos simplices, as festas de Maio, por ex.).

Com efeito, síntese cósmica e cosmos verticalizado, o paradigma da árvore no tempo (sugerindo os atributos do ciclo vegetativo e dos ritmos lunares), vê-se ultrapassado por todo o simbolismo da renovação, da regenerescência, que as imagens teleológicas da flor, do fruto, do fogo vêm cimentar. Na sua amplitude genealógica, a *Árvore da Vida* corresponde àquilo que Gilbert Durand apelida de *imagens míticas da evolução revolucionária*<sup>9</sup>, ou seja, pela sua florescência, pela sua frutificação, pelo seu tronco, ramos e ramagens que rompem com o esquema cíclico da vegetação, a árvore traduz a crença indelével numa exigência ascensional, verticalizante, de carácter não apenas cíclico mas antes profundamente *messiânico*. É que a *Árvore da Vida* é a árvore do devir, já que o simbolismo da vida abarca não apenas as árvores de folhas persistentes (realizando a imortalidade) mas ainda as de folhas caducas (sugerindo a regeneração). Daí que tal símbolo de valências universais se assimile ao da Mãe, ao da fonte e da água inaugural: congregando todas a suas ambivalências, a árvore cria e dá vida, alimenta e protege, recria o espaço sagrado dos motivos da intimidade. Na sua obra *Métamorphoses et tendances de la libido*,

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea – *Le Sacré et le Profane*, Paris, Ed. Gallimard/Idées, 1965, p. 128.

<sup>9</sup> DURAND, Gilbert – *As estruturas antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, p. 236.

Jung sublinha: *Selon de nombreux mythes, l'homme descend des arbres; le héros est enclous dans l'arbre maternel; par exemple, Osiris gît mort dans la colonne, Adonis dans le myrthe, Odhin crucifié sur Yggdrasil, la chêne sacré, etc. Maintes déesses furent vénérées sous la forme d'un arbre ou d'un bois, d'où le culte des arbres, des bosquets sacrées, et des bois*<sup>10</sup>.

De essência feminina (mas não é raro que no simbolismo da *árvore dupla*, à imagem da matriz se adicione a do falo, como parece suceder nos mitos de Cibele e de Attis), a árvore tem pois em comum com a Mulher o acto sagrado que, desde sempre, assegura a vida: ambas trazem dentro de si, em si, o fruto que continua a existência. Imbuída pois de uma função de gestação, a *Árvore da Vida* e todas as árvores em geral, simbolizam o instinto feminino da maternidade. Aliás, o entrelaçar dos ramos, a folhagem, a absorção / rejeição pelas raízes devem ser vistos como motivos maternos que têm vindo a acompanhar a humanidade desde o *illud tempus* primordial. Na fecundidade da Terra-Mãe (basta pensar nas hierogâmias cósmicas) – genitrix universal, cujo corpo de Mãe Gigante produz tudo quanto é ao mesmo tempo orgânico e anímico (não só homens e plantas mas também pedras e minerais) – a imagem primordial da *Árvore da Vida* insinua-se perante o *homo religiosus* como uma figura que permite antever, no além do visível, um imenso e amplo simbolismo da eterna juventude, da regeneração, da sabedoria e da imortalidade. Basta evocar-mos os frutos miraculosos da *Árvore da Vida* do Paraíso, os da Jerusalém Celeste, as maçãs e ouro do Jardim das Hespérides. E a *Árvore de Buda* sob a qual este atinge a Iluminação, dita *Árvore Bó* ou *Boddhi*, *Ficus religiosa* que sintetiza em si o conhecimento total no momento em que este ocorre: *Pelos dez mil mundos, as árvores floridas brotaram; as árvores frutíferas inclinaram-se sob o peso dos seus frutos; lótus de tronco cresceram nos troncos das árvores, lótus de ramo nos ramos das árvores, lótus de parreira nas parreiras, lótus pendentes brotaram do céu e lótus de haste emergiram por entre as rochas e brotaram em grupo de sete...*<sup>11</sup>

Frutos milagrosos exprimem em múltiplas crenças a ideia religiosa de uma realidade transcendente e absoluta, já que tais frutos são, ainda hoje,

<sup>10</sup> JUNG, C. Gustav – *Métamorphoses et tendances de la libido*, Paris, 1927, p. 212-213, citado por CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Seghers, 1973, 1<sup>er</sup> vol., p. 111.

<sup>11</sup> in CAMPBELL, Joseph – *O herói de mil faces*, São Paulo, Ed. Cultrix / Pensamento, 1997, p. 179.

nos mitos, nas lendas e narrativas tradicionais, os sinónimos dos dons da onisciência, da sabedoria, do poder soberano e da imortalidade, conferindo aos homens os atributos dos deuses. Não é pois fortuito o facto de Buda, sob a *Árvore da Iluminação* e Cristo, na *Árvore da Cruz* (Árvore, também, da Redenção) serem figuras similares a incorporarem, concomitantemente, os motivos arquetípicos do Salvador do Mundo e da Árvore do Mundo, cuja origem provem da antiguidade imemorial. Aliás, tanto o *Ponto Imóvel* de Buda como o Monte do Calvário são imagens do Centro do Mundo ou Eixo do Mundo. Assim, também Odhin, divindade pagã germânica, a fim de obter a Sapiência e a Ciência, deve deixar-se crucificar no Yggdrasil, o freixo sagrado:

*Lembro-me que fiquei pregado a uma árvore assaltada pelo vento,  
Ali fiquei por nove noites inteiras;  
Com a lança foi ferido, e fui oferecido  
A Odhin, eu mesmo a mim mesmo.  
Na árvore de que ninguém jamais pode conhecer  
As raízes que por baixo a sustêm<sup>12</sup>*

Na História das religiões, sobrepoem-se pois as *Árvores Cóslicas*, as *Árvores da Vida*, as *Árvores da Imortalidade*, as da *Juventude Eterna* e da *Sabedoria*. No Egipto Antigo, na Ásia, na Índia, na Mesopotâmia, no Antigo Testamento, em suma, para o homem que vivia miticamente todos os seus actos e todas as suas emoções, a sacralidade de tais árvores miraculosas constitui sempre um modo muito fiel de encarar as valências religiosas da vegetação mas sobretudo dimensiona-se em termos de uma demanda, de uma *quête* de frutos de ouro e de folhagens milagrosas a que só após um longo percurso e um combate contra monstros e adversidades de toda a espécie, o homem pode aceder. Provas iniciáticas – por vezes bem cruéis – esperam o neófito, o futuro herói, que, ao vencê-las, alcançará a divindade. Num conto de infância intitulado *A Deusa da Riqueza e do Bem*, surgia uma pomba como recompensa pela generosidade de um pastor e da sua família. Certo dia, ao pousar numa árvore da floresta, arranca uma chave grande que estava pendurada num ramo e entrega-a ao filho do pastor que logo viu a árvore transformada numa gruta de ouro, com infinitos jorros de luz e, no meio, uma enorme fita branca que dizia

---

<sup>12</sup> *Ibid*, *ibidem*, p. 178.



assim: *Caminha, caminha, e entra na Floresta do Bem e da Virtude, e ali encontrarás a tua felicidade*<sup>13</sup>.

Também num conto popular francês da região dos Pirinéus intitulado *La Chèvre*, surge uma macieira que premeia a bondade, o altruísmo e a humildade de uma *Cendrillon* desprezada pelas irmãs e até pela própria mãe: *Un grand pommier avait poussé dans la nuit, couvert de pommes bien rouges. Les branches touchaient terre. Ces deux fillettes descendirent dans la cour et voulurent cueillir des fruits merveilleux. Les branches se relevèrent. La fillette aux deux jeux vint à son tour et cueillit tout ce qu'elle voulut. Elle offrit des fruits à ses soeurs. (...) Chose extraordinaire, lorsqu'elle détachait une pomme, dix nouvelles apparaissaient sur l'arbre*<sup>14</sup>.

É ainda na *epopeia babilónica de Gilgamesh* que o herói chega, no fim do percurso, a um jardim maravilhoso onde pendem das árvores pedras preciosas que são, com toda a evidência, símbolos das virtudes adquiridas por ele ao longo do caminho iniciático. E no *Apocalipse* bíblico vem referido que as folhas da árvore *servem para curar os povos*. Poderíamos multiplicar os exemplos: basta relembrar a *Bíblia* para reflectir sobre a íntima conexão existente entre a árvore e o homem no imenso emaranhado da realidade terrestre e cósmica, desde a *Árvore do pecado original* até ao *madeiro da Cruz de Cristo*, passando, como vimos, pela *árvore apocalíptica da vida*.

No Paraíso, a narrativa bíblica distingue duas árvores: a da *Vida* e a do *Conhecimento*. Diferentes uma da outra, a do conhecimento do bem e o mal tem ainda a particularidade de poder provocar a morte. Será ela que, após a tentação e queda de Adão e Eva, e segundo uma antiga tradição, Deus condenará. Tendo ficado seca, a árvore da ciência só verdejará quando Deus implantar no seu tronco um ramo verde da *Árvore da Vida*. Se o par ancestral tivesse sabido valorizar adequadamente o dom divino, só teria havido uma única árvore no paraíso: a árvore da unidade essencial da Vida e do Conhecimento.

Mas numerosas são ainda as comparações a que se presta a árvore na *Bíblia*: o justo é como uma árvore plantada junto às águas que dá frutos a seu tempo (Sal 1); no *Cântico dos Cânticos* (2, 3), o Esposo divino com-

<sup>13</sup> FIGUEIRINHAS, Maria Pinto – *A Águia encantada e outros contos*, Porto, Liv. Figueirinhas, 1960, p. 30.

<sup>14</sup> SIMONSEN, Michèle – *Le Conte populaire*. Paris, Puf, Littératures Modernes, 1984, p. 169.

para-se a si próprio com uma macieira; no *Novo Testamento*, as árvores com frutos simbolizam os homens bons, as estéreis representam os maus.

Como temos vindo a salientar, a universalidade arquetípica da Árvore manifesta-se em inúmeros *mitos e tradições religiosas*, nos *contos tradicionais* e nas *lendas*, mas também na vertente onírica e na criação artística. Esta última, por exemplo, foi posta em relevo no livro de Gabrielle Dufour intitulado precisamente *L'Arbre de Vie et la Croix* em que a autora ilustra, em belas imagens, a sobreposição dos dois símbolos através da dialéctica de um *antes* e um *depois*, do *antigo* e do *novo*, do *tempo* e da *eternidade*.

Com efeito, a *Árvore da Cruz*, metáfora ascensional, cósmica e paradisíaca, anuncia e inaugura, pela morte de Cristo e pela conseqüente ressurreição, uma segunda Criação: *La croix, axe du monde, planté au paradis comme au centre du monde, revêt ces lieux communs symboliques d'un sens nouveau par un processus d'intériorisation qui est propre à l'arbre de vie chrétien (...) la croix (...) est le nouvel arbre de vie du paradis (...) et les fleuves au pied de la croix [signifient qu'elle] est l'arbre du paradis céleste, gardé par les anges et planté dans le cercle du firmament*<sup>15</sup>. Ou seja, na tradição judaico-cristã, a cruz não reproduz apenas a árvore paradisíaca: antes a substituiu, anunciando-a como a nova Árvore da Vida, a verdadeira, plantada no novo Éden, entre as duas árvores do antigo paraíso. E se a *árvore de Jessé* simboliza o crescimento da árvore da vida num tempo histórico – daí as suas raízes carnis (reis) e a sua seiva espiritual (profetas) –, a *Árvore da Cruz* simboliza, *en plus*, toda a expansão ontológica, todo o desabrochar do homem na eternidade, implicando ambas, nas palavras de Gilbert Durand, *as tendências progressistas e messiânicas da humanidade*.

*Eixo do Mundo, Árvore Cósmica, Árvore da Vida*, eis algumas das interpretações principais que Mircea Eliade vê unirem-se em torno da ideia de um Cosmos vivo em perpétua regeneração. Quer de uma maneira ritual e concreta, quer de um modo mítico e cosmológico ou ainda puramente simbólico, a *Árvore* representa, para a ontologia arcaica, a vida inesgotável que traduz também a realidade absoluta. Não admira pois que no arqué-

---

<sup>15</sup> DUFUR-KOWALSKA, Gabrielle – *L'Arbre de Vie et la Croix*, Genève, Ed. du Tri-corne, 1985, p. 58.

tipo da *Árvore Invertida* inúmeras tradições tenham venerado essa energia divina que alimenta, protege e perpetua o mundo.

Ao elevar-se da Terra para se expandir no elemento aéreo e celeste, a *Árvore* – antes de ser árvore hierofânica, metamorfose dos deuses ou metáfora da humanidade –, tornou-se a encarnação mais completa da Natureza que vence o seu próprio peso natural, que se liberta para a conquista dos céus e que assim traça, em degraus, o seu próprio caminho até ao firmamento. O mito universal da *Árvore-escada dos céus* prefigura-se pois nesse *élan* que contém em si o pressentimento de uma outra realidade: é que na imagem da árvore em pé – árvore e montanha, coluna e torre – no mais puro anseio dos cumes, o espírito do imaginário encontra a sua aspiração para um outro mundo, os primeiros desejos de ascensão e verticalidade, de transcendência, afinal. Aliás, uma das *imago mundi* mais ancestrais, um dos símbolos mais evidentes da totalização cósmica, é constituído por uma árvore (ou marco de madeira) à qual se associam bétilos ou pedras. Os lugares sagrados mais arcaicos são assim caracterizados (os templos primitivos semíticos e gregos, por ex.). É que da aliança íntima entre o devir em movimento protagonizado pela árvore e a ideia de estabilidade difundida pela pedra, vai surgir um vector ascensional a estruturar sempre os elementos naturais que implicam toda a verticalidade da cosmogonia. Afinal, árvores e pedras humanizam-se pelo seu movimento ascendente, tornam-se símbolos do próprio homem reconhecido enquanto microcosmos vertical (no corpo e no espírito).

Num capítulo do seu livro *L'air et les songes*, consagrado precisamente à *L'arbre aérien*, Gaston Bachelard insiste sobretudo sobre a aliança entre a imaginação natural e a imaginação dinâmica, salientando, fundamentalmente, as imagens vegetais de essência aérea, imagens pois verticais e verticalizantes. E é ao evocar um excerto do *Journal* de Maurice de Guérin onde se encontra – de forma imensa e poética – esse convite ao movimento ascendente, esse desafio à horizontalidade que a própria árvore representa: *Si j'emportais ces hauteurs! Quand serai-je dans le calme?* que o filósofo acrescenta: *Ce végétalisme des sommets montre bien que (...) l'imagination est une vie dans la hauteur. L'arbre aide le poète «à emporter la hauteur», à dépasser les cimes, à vivre d'une vie aisée, aérienne*<sup>16</sup>. E mais adiante,

---

<sup>16</sup> BACHELARD, Gaston – *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Ed. José Corti, 1990, p. 238.

a propósito de Swanevit de Strindberg, Bachelard intuiu ainda: *Vivre dans le grand arbre, sous l'énorme feuillée, c'est, pour l'imagination, toujours être un oiseau. L'arbre est une réserve d'envolée (...) L'arbre est un nid immense balancé par les vents. On n'en a pas la nostalgie comme d'une vie chaude et quiète, on a le souvenir de sa hauteur et de sa solitude. Le nid des cimes est un rêve de puissance: il nous rend à l'orgueil du jeune âge, quand nous nous croyons faits pour vivre au-dessus «des sept royaumes»*<sup>17</sup>.

É afinal, o que faz a irmã de seis jovens vítimas de uma maldição no conto dos Irmãos Grimm, *Os seis cisnes*, em que, para quebrar o sortilégio, sobe para o cimo de uma árvore onde deve permanecer muda até fazer seis camisas que, ao serem vestidas pelos irmãos, lhes permitirão retomar a forma humana<sup>18</sup>. Também numa lenda intitulada *A Moura de Silves*, Almendo, Cavaleiro da Ordem do Templo, se enamora de uma donzela que lhe surge no cimo de uma árvore: ao simbolismo feminino do arquétipo junta-se aqui o anseio de verticalidade espiritual e talvez o desafio contido na inacessibilidade do Eterno Feminino: *De repente, deu com um loureiro espesso, muito fechado de ramagem, as folhas a brilharem como lanças de aço à última luz do dia. Já o tamanho da árvore e a sua mancha escura, que avultava na penumbra, lhe chamavam a atenção, quando diviso entre a ramaria um rosto de donzela a sorrir-se para ele*<sup>19</sup>.

A figura da *Árvore* que se ergue para o etéreo é assim, desde a eternidade, o instrumento privilegiado das *portas das alturas*, já que na sua verticalidade, no seu dinamismo ascendente – firme, inabalável, *sécurisant* – ela significa o poder da transcendência, a dinâmica verticalizante que é própria de toda a simbólica e que se consubstancia no desejo de ultrapassar os limites, de possuir o infinito, de expandir o espírito. Toda a ânsia de ascensão implica uma vitória sobre a morte, sobre o efémero e o transitório. A *Árvore da Cruz*, como já se viu, protagoniza, na mística cristã, a significação última desse movimento ascensional. Será ele também simbolizado, de forma paradoxal, pela *Árvore Invertida*?

Esta literal inversão do esquema ascendente também pertence à mitologia universal da árvore que o exprime através de uma das suas criações

<sup>17</sup> *Ibid.*, *ibidem*, p. 243.

<sup>18</sup> In *Outros Contos de Grimm*, Lisboa, Casa do Livro-editora, 1964, p. 180.

<sup>19</sup> In *Lendas de Portugal. Contos de Mouras Encantadas* por Luís Chaves, Lisboa, Liv. Universal, 1924, p. 8.

mais estranhas: a *arbor inversa*. Presente nos cabalistas medievais, no hinduísmo e nos mitos islandeses, no próprio Islão, no folclore finlandês, em certas tribos africanas e australianas, tal árvore é símbolo da descida do Absoluto e das suas energias criadoras no Cosmos. Inúmeras pois as tradições que veneram uma árvore cujas raízes mergulham no céu e cujos ramos se espriam, cobrindo todo o universo. Tal é o ideograma que parece traduzir, da forma mais poderosa, a dinâmica vertical do imaginário.

Ao querer significar a razão primeira e última do Mundo, o facto de receber a energia divina que o criou, que o alimenta e regenera perpetuamente, a *Árvore Invertida* (árvore contra-natura, dir-se-ia), testemunha o ultrapassar da ordem natural que é própria de toda a árvore sagrada e a transcendência da própria ordem cósmica.

É que nesta aparente inversão da lei natural do crescimento se antevêm leis supra-cósmicas donde imanam as forças que povoam o mundo: a Natureza é manifestação de um Absoluto, de um Princípio Criador, sentido último do mito: *Pour l'homme religieux, la Nature n'est jamais exclusivement «naturelle». L'expérience d'une Nature radicalement désacralisée est une découverte récente; encore n'est-elle accessible qu'à une minorité des sociétés modernes, et en premier lieu aux hommes de science. Pour le reste, la Nature présente encore un «charme», un «mystère», une «majesté» où l'on peut déchiffrer les traces des anciennes valeurs religieuses (...) dans lequel on distingue encore le souvenir d'une expérience religieuse dégradée*<sup>20</sup>. E logo no início do mesmo livro, Mircea Eliade sublinhava: *La pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que tels; ils ne le sont justement que parce qu'ils sont «hiérophanies», parce qu'ils montrent quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré, le ganz andere*<sup>21</sup>.

À semelhança do esoterismo hebraico, também os já referidos *Upanishades* evocam a *Árvore da Eternidade*, árvore invertida, em cujas raízes, mergulhadas no Etéreo, penetra a força vital divina que alimenta as folhas e os frutos que dão vida aos mortais<sup>22</sup>. O próprio Islão fala de uma

<sup>20</sup> ELIADE, Mircea – *Le Sacré et le Profane*, Paris, Ed. Gallimard/Idées, p. 131.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>22</sup> Cf. *Os Upanishades*, Lisboa, Publ. Europa-América, s/d, p. 33, onde se pode ler: *A Árvore da Eternidade tem as raízes no alto do céu e os seus ramos descem até à terra. É Brahman, o Espírito puro, que, na verdade, é chamado Imortal. Todos os mundos se apoiam nesse Espírito e para além dele ninguém pode ir.*

*Árvore da Felicidade*, cujas raízes apontam para o alto e que tem folhas e frutos que nunca caem e amarelecem. Aliás, toda a vida vem do céu e inunda a terra: no *Bhagavad-Gîtâ*, o simbolismo hindú salienta que se as raízes de *Açvatta* são o princípio da manifestação, os ramos figuram a expansão dessa mesma manifestação. Afinal, o que as tradições procuram transmitir nesta *Árvore Invertida* é algo mais que um arquétipo da vida da matéria. É sobretudo o símbolo universal da vida do Espírito, a manifestação do Deus no homem e, conseqüentemente, a ante-câmara necessária a toda uma teologia da salvação (cf. a *Árvore mística* nas doutrinas judaico-cristãs). A *Árvore Invertida* é então a árvore epifânica, a voz da manifestação do Eterno. Pelo menos, uma das suas formas privilegiadas e um símbolo íntimo da *reciprocidade cíclica* que transforma a Criação numa descida e faz da Redenção uma subida.

*Escoute, Bucheron, arreste un peu le bras;  
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas;  
Ne vois-tu pas le sang lequel dégoûte à force  
Des Nymphes qui vivoient la dure escorce?  
Sacrilège meurtrier, si on pend un voleur  
Pour piller un butin de bien peu de valeur  
Combien de feux, de fers, de morts et de détresses  
Mérites-tu, meschant, pour tuer nos Déesses?*<sup>23</sup>

Assim se refere Pierre Ronsard, em pleno século XVI francês, à destruição de uma floresta onde outrora deambulava e onde julgava ter encontrado, na comunhão com a Natureza, toda a sua intuição poética. A esta invectiva contra a destruição do orgânico vem acrescentar-se, na mesma elegia, a *Árvore* enquanto paradigma único de serenidade, de sabedoria, de conhecimento. Lição de vida, a *Árvore*, ao concentrar, como vimos, todo o evento cósmico, ao ser forma e modalidade biológicas mas sobretudo valorização ontológica, arquétipo da ascensão e da verticalidade e figuração simbólica do carácter cíclico da evolução cósmica, ao congregar em si os quatro elementos (na *terra* mergulham as raízes, na sua seiva circula a

---

<sup>23</sup> Trata-se de versos de uma indignação vibrante escritos por Pierre Ronsard no século XVI, numa elegia intitulada *Bûcherons de la forest de Gatiné*, bosque onde o autor outrora descobrira a sua vocação poética. In RONSARD, Pierre – *Oeuvres Complètes*, Ed. G. Cohen, 2 vol., Paris, Pléiade, 1927, p. 325.

*água*, o tronco, os ramos e a copa surgem expostos ao *ar* e, com a sua madeira gera e alimenta o *fogo*), tornou-se, ao longo dos séculos, um modelo exemplar de uma Natureza onde se manifesta, a cada passo, o poder da Vida em toda a sua plenitude.

Os povos primitivos souberam obter, nos seus frutos, a força vital necessária. Nas suas folhas e flores procuraram a cura dos males que os afligiam, os ramos e troncos serviam quase sempre para a casa, para a tenda e para o fogo. Na florescência e colheita dos frutos anteviram a existência de um poder superior que se converteu na esperança de superar a morte. E foram sobretudo as árvores sempre verdes – a oliveira, o cedro, o cipreste e a palmeira – que se tornaram símbolos da vida eterna e do infinito. Dom dos deuses, porta-voz da revelação divina, a *Árvore*, porque sagrada, ganha voz, geme e canta, e os seus ramos suspiram e murmuram: neles os Gregos acreditavam ouvir a voz de Zeus, e os bosques eram oráculos onde só os iniciados penetravam.

Morada dos deuses – no sicômoro egípcio sentavam-se eles, à sombra de um carvalho passeava Ea, o deus babilónico e, segundo Ezequiel, no jardim de Deus há ciprestes, cedros e plátanos – a *Árvore* sagrada é assim lugar predilecto de teofanias: na Grécia, por exemplo, o loureiro, venerado pelo seu poder curativo e reconciliador, era um símbolo de Apolo. Também no *Génesis*, Deus surgirá a Abraão entre os carvalhos de Mambré, (18,1). No *Êxodo*, protectora e nutriente, a árvore torna doce a água amarga onde é lançada: transforma-se assim num símbolo evidente de um poder fecundante e metamorfoseador. Segundo a lenda, a árvore com as maçãs de ouro do Jardim das Hespérides, arquétipo da imortalidade e de uma nova vida, teria sido oferecida pela Terra Mãe a Zeus e Hera aquando do seu casamento. E em muitas representações iconográficas dos antigos egípcios, árvores estilizadas dão o peito ao faraó ou então deusas em forma de árvore dão à alma do defunto metamorfoseada em pássaro, água e frutos. E a mitologia dos índios da América do Norte refere árvores que são portadoras de luzes ou seja, que irradiam raios de natureza luminosa que têm o poder de curar os homens.

A importância da imaginação simbólica como função qualificante do ser, a possibilidade da redescoberta da estrutura universal dos mitos, ritos e símbolos, prefigura-se pois neste *arquétipo vegetal* cuja solidariedade com a Humanidade se antevê perdida nas origens míticas do homem. Mir-

cea Eliade salienta que, paralelamente às concepções fundamentais (já foram evocadas a *Árvore Cósmica*, a *Árvore da Vida*, a *Árvore Invertida*, a *Árvore da Cruz*, por exemplo), a extrema riqueza e a multivalência deste símbolo universal que dificilmente se esgota – por isso tal ideograma se encontra expandido nas árvores sagradas, nos ritos e símbolos vegetais de todas as religiões, nas tradições populares do mundo inteiro, nas metafísicas e míticas arcaicas, na iconografia e artes populares – nos leva ainda a evocar certas valorizações (em diferentes contextos, sejam eles mítico, cosmológico, iconográfico, folclórico, ritual) tais como a descendência mítica do homem, de uma tribo, de um povo, de uma raça, a partir de uma espécie vegetal. Na China, por exemplo, o bambú é venerado como antepassado do homem e algumas tribos australianas acreditam que a humanidade nasceu de uma mimosa<sup>24</sup>. No folclore tradicional, muitas são as lendas e contos que falam da fecundação maravilhosa por um fruto ou semente ou então na metamorfose em flor e/ou árvore de um ser desaparecido.

Mas há infinitas variações deste motivo de metamorfose de um ser humano em vegetal (e vice-versa). Basta-nos pensar nas *Metamorfoses* de Ovídio. Mas, mais perto de nós, num conto de Hans C. Andersen intitulado *A Polegarzinha*, uma mulher, após ter semeado um grão de cevada num vaso de flores, e desejando ardentemente ter uma filha, esta nasce de uma bela tulipa que entretanto desabrocha; *Polegarzinha tinha por berço uma esplêndida casca de noz lacada; o colchão era feito de pétalas azuis de amor-perfeito; uma pétala de rosa servia de cobertor*<sup>25</sup>. Num outro, não menos bonito, *O Guardador de Porcos*, um príncipe oferece à noiva pretendida uma rosa emblemática: *Este príncipe prezava muito a sepultura do seu pai, sobre a qual crescia uma roseira, uma planta muito bonita e singular que apenas floria de cinco em cinco anos. E, mesmo nessa altura, dava apenas uma flor. Era uma rosa que cheirava tão suavemente que fazia esquecer, com a sua extraordinária fragância, todos os sofrimentos e preocupações deste mundo*<sup>26</sup>. Por vezes, nalgumas tradições – entre os Celtas, por ex. – duas árvores gémeas cujos ramos se entrelaçavam, sugeriam, no imaginário popular, a história de dois amantes fiéis que nem a

<sup>24</sup> Cf. o capítulo já referido do *Tratado de História das Religiões*, sobre *A Vegetação. Símbolos e ritos de Renovação*, Porto, Ed. Asa-Literatura, 1992, p. 335-411.

<sup>25</sup> In *Os mais belos contos de Andersen*, Lisboa, Liv. Civilização Editora, 1992, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 63.



morte tinha podido separar. Lendas bretãs evocam, nas árvores que falam, a memória de pais mortos que, durante uma noite de Inverno, deixam a sua forma de choupos e vêm aquecer-se à lareira. Vezes sem conta o tema da metamorfose se liga ao do castigo, a uma punição infligida pelos deuses pela arrogância e orgulho dos mortais. Na Idade Média, as *fadas* puniam, transformando-os em árvores ou pedras, os humanos que as desrespeitavam ou que lhes tinham sido infiéis.

É desta solidariedade entendida como um circuito contínuo entre dois mundos – o humano e o vegetal – que vive um dendromorfismo (a metamorfose de um ser em planta) que mais não faz que relembrar a suprema reintegração de todos os reinos na matriz universal. Como sugere Jacques Brosse: *L'arbre est, pour l'homme, le médiateur par excellence. (...) Le secret de l'arbre, c'est le nôtre, ça peut devenir le nôtre; ce secret, c'est le secret même de la vie, de toute vie*<sup>27</sup>.

Mas desde há muito tempo que se vive à margem da antiga tradição sapiencial. Daí tem resultado a perda de crenças e do respeito pela Criação, pela Natureza. Apenas muito recentemente (e porventura, tarde de mais) e quando nos damos conta das águas infestadas e das florestas moribundas, é que recordamos com gratidão e dor as plantas, os animais e os minerais que, com o Homem, fazem parte de quanto foi criado e que a nossa irresponsabilidade e cegueira tem destruído de forma irremediável. A paleobiologia ensina-nos que os primeiros seres vivos foram plantas, porventura algas que teriam dotado o planeta da camada de oxigénio necessária a qualquer outra forma de vida. Admiração, gratidão, veneração, nos deveria merecer ainda hoje e sempre esse microcosmos, testemunha de um amplo processo vital. Mas onde estão as *ninfas*, as *fadas*, os *anões* e os *duendes* que, segundo concepções arcaicas ou tradicionais, habitavam e eram a alma da árvore e da floresta?<sup>28</sup>

Seja como for, a mentalidade tradicional dotava as árvores – aliás, como todos os seres vivos – de uma *alma* e quando alguns vegetais a possuíam, de forma superlativa, então tornavam-se sagrados. Daí que se trans-

---

<sup>27</sup> BROSSE, Jacques – *L'Arbre et l'Éveil*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 63.

<sup>28</sup> Importantes pesquisas da fisiologia vegetal têm vindo a demonstrar a existência nas plantas de uma sensibilidade, até mesmo acompanhada por um certo poder de memorização, o que sugere uma forma muito rudimentar de psiquismo. Não são – afinal – as células animais mais que células vegetais transformadas?

formassem em objecto de culto e veneração, o que muitas vezes sucedia na sequência de um sonho, de uma aparição, de uma manifestação oracular ou até mesmo após uma cura milagrosa. Por vezes ainda, era uma singularidade morfológica (o seu gigantismo, por ex.) que lhes conferia a amplitude sagrada. E ainda no nosso século, a provar a perenidade do símbolo e da sua sacralidade, tal intuição (certeza metafísica) se mantém. Por exemplo, em *Cinco Reis de Gente* de Aquilino Ribeiro, ao resumir no *Codessal, fazenda agachada na fralda da serra*, uma antevisão de um paraíso que qualquer um de nós guarda no recôndito da sua esperança, o eu poético descreve *castanheiros tão antigos e soberbos que nem os mais idosos da terra se lembravam de os ter visto diferentes*<sup>29</sup>. E continua: *Esses castanheiros, mesmo no Inverno, despidos de folhas e com os longos ramos hirtos e desorbitados, descerravam uma magnífica e impávida beleza. Não sei bem a que título os associei eu às belas sombras que pairavam tutelares sobre o meu berço. Talvez pelo seu gigantismo. O amor e a admiração nas crianças compraz-se dos extremos. Debaixo da sua roda, com efeito, eu sentia-me como que protegido por boas e invisíveis fadas*<sup>30</sup>.

*Boas e invisíveis fadas*: as mesmas que os primeiros evangelizadores cristãos, ao tentar converter as populações pagãs, se esforçavam por eliminar, adicionando-lhe a proibição do culto das árvores e a destruição dos bosques sagrados que, outrora, se estendiam por toda a Gália e por toda a Germânia. É que todo o bosque sagrado de carvalhos era local de reunião das tribos celtas e gálatas: sob as árvores, os reis exerciam a justiça e no meio dos bosques, numa clareira, levantava-se o templo druídico que era sítio de reunião e de ensino das mais antigas crenças sapienciais. Segundo César, na Bretanha, na floresta de *Sylvia Carnuta* juntavam-se anualmente os druidas vindos de todas as regiões. Não raro as lendas bretãs falam da *forêt de Brocéliande* onde Merlin, *homme des bois* tinha por hábito ensinar à sombra de uma macieira. Aliás, será no cume de uma árvore verde, a *Maison de Verre*, que adquirirá o conhecimento supremo ou seja, a totalidade dos poderes<sup>31</sup>. À semelhança do que as tradições refe-

<sup>29</sup> RIBEIRO, Aquilino – *Cinco Reis de Gente*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1959, p. 82.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>31</sup> Os poderes que as tradições irlandesa e gaulesa atribuem aos druidas são os seguintes: os dons da clarividência, da metamorfose, da invisibilidade; o dom de poder agir sobre os elementos, o dom da compreensão da linguagem dos animais e das plantas, o poder de submeter os reinos animal, vegetal e mineral às suas ordens, o dom da medicina e, por

rem na Índia, onde florestas sagradas testemunharam o nascimento, a iluminação e a morte de Buda.

Bosques sagrados foram, sem sombra de dúvida, os mais antigos santuários, bem anteriores à construção de templos que posteriormente se elevaram no meio deles. Na Grécia homérica era em pleno ar livre, em torno de um altar, entre árvores sagradas que se reuniam os fiéis. Num belo conto de Sophia de Mello Breyner intitulado precisamente *A Floresta*, os simbolismos da intimidade e o esquema imaginário da guliverização entrelaçam-se no sonho de Isabel que vê as raízes de onde, porventura, saíram anões que outrora teriam ensinado aos monges a linguagem dos pássaros, a ciência das plantas medicinais e a construção de moradas subterrâneas. *Vi tudo muito bem com os meus próprios olhos, pois estava junto da fonte escondido dentro do tronco dum velho castanheiro*<sup>32</sup>, eis como o anão anuncia o relato de um tempo de outrora e de um tesouro escondido.

É que, embora o cristianismo tenha conseguido (em terras gaulesas, desde os séc. IV e V) extirpar dos campos o culto das árvores sagradas, nunca pôde anular as crenças que esse mesmo culto tinha gerado. O próprio folclore guardou delas sobrevivências e não apenas nos diversos rituais de metamorfose. Há uma lenda francesa da região de Valois em que se opera, num certo dia da semana, a transformação de um lenhador (afinal, o príncipe da floresta), num carvalho verde. Também um conto de uma escritora do século XVII, a Contesse d'Aureuil, evoca uma fada que transforma em árvore todos os seus amantes: assim permanecerão até ao dia em que ela própria se enamorar de um mortal.

Inúmeras são também as narrativas tradicionais que evocam bordões que, uma vez plantados na terra, dão subitamente ramos e até flores e fru-

---

vezes mesmo, o de ressuscitar os mortos; o dom de fazerem brotar fontes e o de fazerem surgir pessoas e coisas; e, finalmente, o dom da ubiquidade e o de poderem deslocar-se, voando pelos ares. São também os atribuídos aos xamãs siberianos e aos *mestres* em geral.

<sup>32</sup> BREYNER, Sophia de Mello – *A Floresta*, Porto, Liv. Figueirinhas, 1974, p. 37. Como esquecer o lugar que a *Natureza* e a *Árvore* em particular ocupam na poética desta autora? Desde o conto *A Árvore* ao referido *A Floresta*, não esquecendo *O Cavaleiro da Dinamarca* e *A Fada Oriana*, os livros de Sophia fascinam por serem ao mesmo tempo incomparáveis exercícios de *frescura metafísica* como diria Bachelard, e gestos mágicos de um demiurgo que intuiu as forças cósmicas em toda a sua pujança material e espiritual. *O Rapaz de Bronze* e *A Noite de Natal* reiteram ainda as metamorfoses de um arquétipo que o imaginário colectivo sentiu, desde sempre, como veículo de forças sagradas, *axis mundi* em que se revela a memória de todas as raças.

tos. Uma lenda irlandesa intitulada *The Sacred Tree* narra a história de *St. Colman's sacred tree*, um pequeno bordão que o santo plantou, que ganhou raízes e que nunca poderia ser destruído. Mas, ao ignorar conscientemente a crença, um aldeão decidiu levar pela terceira vez para casa alguns ramos, e encontrou o seu lar destruído por um incêndio. E a lenda inicia-se assim: *There are many «immortal trees» in Ireland. Some of them are very old indeed and some are self-renewing – or grow as the old tree dies. Sacred trees have been mentioned for centuries, and are generally attributed to the miracle of a saint*<sup>33</sup>.

Há ainda árvores e bosques assombrados por espíritos dos mortos: há as que sangram, as que são garantes de juramento e castigam os perjuros (numa lenda angevina, a árvore sob a qual o castelão jurou fidelidade a uma jovem que seduzira, abate-se sobre ele logo que trai a promessa feita). Mas também há as árvores que protegem, socorrem, ajudam: num conto alsaciano, uma pereira e uma macieira, testemunhas da infelicidade de uma jovem, consolam-na, deixando cair no seu regaço os melhores frutos. Também numa história dos Irmãos Grimm, *Branca de Neve e Rosa Vermelha*, duas irmãs crescem em beleza, em tudo semelhantes a duas roseiras. A floresta acolhia-as sempre e os animais amavam-nas: *Muitas vezes vagueavam ambas pelo bosque e nenhum animal as molestava; pelo contrário, chegavam-se a elas da maneira mais confiada (...) Nenhum mal lhes sucedia. Quando (...) a noite as surpreendia, deitavam-se sobre o musgo e dormiam até amanhecer. A mãe sabia que estavam em segurança*<sup>34</sup>. Numa versão do século XVII de *A Bela e o Monstro* de Mme de Villeneuve, o pai da Bela, mercador, regressa a casa durante uma terrível tempestade de neve. A noite cai e tem de pernoitar numa floresta: *O único abrigo que pôde encontrar foi o tronco de uma árvore enorme, onde passou, encolhido, toda a noite. E assim sobreviveu à neve espessa, ao frio gélido e aos lobos que uivavam*<sup>35</sup>.

Há ainda, nas tradições, árvores que cantam, árvores e florestas que se deslocam, bretões que se transformam em árvores a fim de combaterem os invasores...

Mas na escola aprende-se que tudo não passa de um amontoado de superstições de outra era. As florestas foram desencantadas, violadas, ultra-

<sup>33</sup> In *Ireland, Myths & Legends* by Beryl Beare, Parragon Books Limited, 1996, p. 67.

<sup>34</sup> In *Os Mais belos contos de Fadas* (1º vol.), Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1994, p. 26.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 293.

jadas, destruídas. E, com elas, os *elfos*, os *anões*, as *ondinas*, os *duendes*, as *fadas*, os *dragões*, as *serpentes*, os *ogros*... e todos os espíritos da vegetação! Com o sentido do sagrado, perdeu-se o respeito e o encantamento face a uma Natureza considerada como um presente divino. A um sistema cósmico complexo, fundado na diversidade e na complementaridade mútua entre todos os reinos existentes no Universo, sucedeu-se um monoteísmo dogmático e intolerante: tal como o corpo do homem, também a Natureza se viu condenada e desvalorizada. Relegada e renegada: daí a ruptura de um equilíbrio vital fundado na comunicação e comunhão entre todos os seres vivos.

Quase desapareceu a dendrolatria, recusada por um antropocentrismo absoluto que rejeita qualquer alma para além da do homem. Face a tal atitude dogmática e farisaica, a Humanidade parece condenada. E o ódio actual ao orgânico mais não é do que a manifestação mais evidente dessa quase irreversível condenação.

A nossa civilização esqueceu que em cada árvore, em cada bosque, em cada floresta, em cada reino – seja ele animal, vegetal ou mineral – há o dom do sobrenatural, a necessidade imemorial da luz do mistério. Ainda fresca dos orvalhos do além, cada árvore é entrada para a luz, verdade para os olhos sedentos de Conhecimento, abandono para os que erram à procura de fontes milagrosas.

A Natureza é uma dádiva contínua, sem tréguas. Por todo o lado se antevê, em cada dobra dos caminhos, o sopro criador que transforma em ensinamento de ouro cada semente pequenina. Onde *a graça da intuição sabe tanto como a suprema sabedoria*. Como diz Afonso Lopes Vieira na sua linda *Lição na Floresta*:

*Meu livrinho na mão, e a alma ansiosa,  
à verde escola, eu venho p'ra aprender  
nesta vasta cartilha rumorosa  
o esplêndido a b c do teu saber!*

*Sê o meu grande mestre, a carinhosa  
mãe que me ensine, como deve ser,  
esta lição de coisa amorosa  
que na minha alma fique a florescer.*

(...) <sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> In VIEIRA, Afonso Lopes – *Canções do Vento e do Sol*, Lisboa, Ed. Ulmeira, 1983, p. 33.

## A ÁRVORE: UM ARQUÉTIPO DA VERTICALIDADE

O que para o homem das sociedades modernas é apenas fisiológico, orgânico, é susceptível de se tornar, para o *homo religiosus*, espiritual e mítico. Um abismo parece separar estas duas modalidades de experiências, a primeira, profana, a segunda, sagrada. Dessacralizando o mundo, o homem actual tem cada vez mais dificuldades em compreender e sentir a dimensão existencial da sociedade arcaica.

Esqueceram-se *mitos* e *símbolos*; tem-se vindo a perder a percepção hierofânica do Universo. E quando relemos um conto de fadas, uma lenda, uma narrativa tradicional ou mesmo quando sonhamos, falta-nos essa intuição do poder epifânico da Natureza, da sua sacralidade cósmica. Mas os povos arcaicos tinham a sua *Árvore Cósmica*, acreditavam na *Árvore da Vida*, pressentiam como era possível justificar o aparente paradoxo de uma *Árvore Invertida*, sabiam sempre algo sobre as *Árvores da Imortalidade, do Conhecimento, da Felicidade*. Refugiavam-se nas florestas – discretas, silenciosas, tranquilas, verdes – e dialogavam com os espíritos que incarnavam em cada vegetal. Respeitavam e amavam a vegetação: honravam-na com rituais, aprendiam com ela a vencer a morte, a acreditar na renovação. Na Vida.

De tudo isto ainda hoje nos falam os historiadores das religiões, os etnólogos, os folcloristas, raros filósofos. E os *contos tradicionais*, as *lendas*, os *mitos*. Que nunca morram, como as árvores. Nem mesmo de pé.

Maria do Rosário Pontes

## **PALAVRA, SENTIDO E REALIDADE NA TEXTUALIDADE BÍBLICA**

Independentemente das elaborações teológicas que assentam no dado adquirido da Palavra (2 Co 13,5), reflectir sobre a pertinência da textualidade bíblica é por um lado problematizar as razões da sobrevivência da Bíblia, por outro, e mais importante, traçar um percurso de leitura onde a análise conceptual da palavra e do sentido assumem fundamental relevância. A exigência desta reflexão é-nos posta, à partida, pela irreligiosidade latente de hoje para a qual a resposta da negação total já não é suficiente. Questões de ordem filosófica e teológica deverão pois ser colocadas, não numa perspectiva de problematização mista, híbrida e quem sabe por isso mesmo instável, mas sim na tentativa de aprofundar o conceito da Palavra de Alguém que A dirige sem A pronunciar e que responde sem nunca ser ouvido.

Aqui entra evidentemente a explicação teológica do Verbo: o Amor cujo estatuto ontopoético dá forma à textualidade da Bíblia na medida em que constitui o elo de ligação entre o sentido e o sagrado. Este Amor, primeiro e fundador, explicado, por exemplo, em *Eclesiastes*, é no entanto distante e assimétrico – trata-se de um dom original ao qual o homem supostamente deve gratidão absoluta. A este dom corresponde uma palavra sem precedentes pois realiza-se como palavra, sem constituir o paradigma da relação interpessoal. Tal é a Boa Nova que um anjo vem anunciar em forma de ‘metamensagem’ numa noite semeada de estrelas. Nos textos da Nova Aliança a notícia está contida numa trama narrativa, na qual Jesus é a personagem principal; a notícia é dada simultaneamente pela Palavra (de Deus ao homem) e na palavra (enunciada entre os homens).

Neste ponto, a versão relacional da Revelação bíblica responde com o dogma da Trindade onde o absoluto já não é substância, estado ou sistema, mas relação entre pessoas divinas. A missão do Filho vem então

compensar o que o isolamento inicial do Pai comportava em termos de assimetria na história da aliança com os homens. O Filho revela então a autocomunicação de Deus (Ap 3,20) e o destino da pessoa humana cumpre-se, em princípio, aqui. A partir deste momento a comunicação entre os homens torna-se o ponto de movimentação da palavra. Na verticalidade da comunicação (Deus/homens) como na horizontalidade (seres humanos entre si) esta questão é decisiva para definir teologicamente, tanto a alteridade humana, como a divina.

No entanto, aqui também somos obrigados a distinguir entre duas características radicalmente opostas: a assimetria de uma *versus* a reciprocidade de outra. E, apesar de Deus falar de Deus na linguagem dos homens, e com isso ligar ao princípio do sentido o princípio do mundo, o que é facto é que o conteúdo da transcendência e da revelação surge aos homens sob a forma de uma comunicabilidade vertical. O Verbo pré-existe sobre o mundo, mas Deus não é um demiurgo – é alguém que fala e afinal é na Palavra, e apenas Nela, que podemos construir a ideia de Deus.

É claro que, neste âmbito, uma teologia da linguagem deveria analisar pontual e profundamente a natureza da significação, e melhor ainda, da não significação nos próprios textos das Escrituras. Mas vejamos: no começo Deus diz e cria. Longe de surgir passivamente nos confins da existência, o Deus-Verbo intervém sobre todas as coisas. Na utilização anagógica do simbolismo religioso (Ac 17, 25-27) surge o Princípio, enquanto acontecimento fundador, simultaneamente pessoal e transhumano. A este respeito, o Novo Testamento já não explica a vida humana a partir da grande narrativa que conta a história do mundo, mas sim de uma única história cuja vida dispensa todas as outras. A linguagem de Deus faz-se então nos actos, gestos e palavras de uma outra pessoa. Estamos perante um texto que, longe de se ‘desfazer’ nas reinterpretações, se destina a influenciar, a guiar e ‘fazer’ a conduta humana através de uma interpretação aplicativa.

Por muito que a narrativa evangélica ultrapasse o simples documento histórico, porque se constitui na expressão de uma palavra que se oferece à verificação humana, ela tem a virtude singular de nos fazer entrar num lugar de sentido, onde a força ilocutória da comprovação se manifesta definindo a religiosidade ou desejo de acreditar.

Por analogia, e até derivação, é um facto que toda a obra contém algo desta autoridade, desta função edificante. Senão ostentando as ‘palavras de uma vida eterna’, a obra apresenta-se como recomendação de um possí-



vel. Jean Grosjean afirma no entanto que a diferença reside no facto de aquele que investe na Bíblia, mesmo que seja na Sua leitura comum, começa a viver o Seu texto, em lugar de apenas O pensar (GROSJEAN 1971: 84). Transformar-se-ia pois este leitor em alguém capaz de uma interpretação vital e por conseguinte de dar ao texto uma interpretação indissolavelmente simbólica e aplicativa. Esta, continuada *hic et nunc*, faz da Bíblia um protótipo em torno do qual outras obras circulam, mais ou menos distantes, segundo graus de confrontação diversa.

Tal como o texto filosófico, o religioso encontra aqui a sua justificação última, não apenas descrevendo o exemplo, mas sim problematizando. Vejamos Sartre: apesar de não existir nele inquietude religiosa, a negação de Deus era necessária à consequente afirmação do homem. Ou seja, renunciando a ser, o homem decide, no próprio risco da ambiguidade, existir. Já não se trata pois apenas de afirmar a tradicional importância da Bíblia enquanto referência iniciática e exemplar na nossa cultura judaico-cristã. Ela mesma comporta uma extrema diversidade: de um texto ao outro, a Bíblia ultrapassa a Bíblia. Materialmente, a palavra grega *biblos* leva-nos a *Byblos*, a cidade fenícia, grande mercado do papiro. A Bíblia apresenta-se como uma colectânea de obras cuja ordem sequencial difere segundo a confissão religiosa em causa. Cada uma é simultaneamente prefácio e posfácio da outra, o que prefigura e o que termina. Para além disso, formalmente, a Bíblia não se contém apenas num género, mas recolhe vários géneros discursivos. Estendendo-se por milhares de anos, a formação do texto realiza-se a partir do núcleo fundamental – a Lei essencial trazida por Moisés – em torno do qual se vão agrupando narrativas históricas contidas em documentos antigos. E, seguida, os Profetas acrescentam o seu ensinamento e outros textos, obras de poetas e sábios como o Livro de Jó, vêm posteriormente integrar-se a este conjunto.

Northrop Frye apelida a Bíblia de o ‘grande código’ das manifestações do espírito. Foi certamente o caso durante séculos, pois os livros bíblicos organizavam a arte, a literatura e o pensamento em geral. Tratava-se essencialmente de uma cultura bíblica hoje questionada, não pelo seu valor enquanto tradição, mas pela possibilidade de ainda exercer um papel tutelar. O conceito de Princípio constitui talvez um sentido para o qual estes textos se definem ainda como fundadores. A prová-lo estão os fortes abalos que a questão da transcendência divina tem sofrido na história da tradição filosófica ocidental: admitir-se-á por exemplo facilmente que estes textos nem sempre se tenham constituído, num plano temático como

semântico, o 'grande código' das manifestações do espírito humano. Disseminada por meios culturais diversos, a Bíblia tem levado o espírito humano a encontrar verdades desconhecidas da inteligência helénica: a realidade de um Deus pessoal, a criação *ex nihilo*, o valor do acontecimento que surge como intervenção imprevista de uma vontade transcendente, a orientação da história individual ou colectiva, feita a um ritmo de provas, contingências e crises.

É claro que, o pensamento filosófico divide-se neste ponto entre uma cultura profana que leva a razão a nascer na Grécia e esta outra que, tantas vezes e inexplicavelmente, mistura o espírito humano com a barbárie de si mesmo<sup>1</sup>. Os traços deste paradoxo vão sendo dados ao longo dos tempos, por exemplo, pelo nominalismo medieval e o seu sentido religioso do poder divino, mas também pela descoberta da contingência das leis naturais e políticas, pela tese cartesiana da criação das verdades eternas, pela ideia bergsoniana da criação que, enquanto ideia mítica, compete com a noção platónica do Bem, fonte de toda a inteligibilidade concreta. Pela sua própria natureza questionante, a filosofia descobre, através da mais simples experiência humana, que o futuro e a duração da história possuem, elas próprias, a realidade e a finitude. Bem ao contrário do que acontecia nos mistérios da Idade Média, o tempo bíblico já não serve de fundo sobre o qual se recortam as cenas a narrar. O tempo já não é um elemento onde é possível estipular simultaneamente a completude do Universo e a existência de um livro divino que o descreve, encarregando o leitor de decifrar os sentidos literal, simbólico e espiritual numa tarefa de múltipla interpretação.

É pois a questionação inerente à Bíblia que A torna tão importante quanto se coloca antes de toda e qualquer metaleitura que pretenda encontrar o sentido do sentido. Spinoza tentou não ultrapassar o pensamento das Escrituras afim de As interpretar sem qualquer preconceito filosófico, fundamentando assim sobre o texto todo o trabalho crítico e exegético. No plano da textualidade, é no entanto o movimento da leitura que reconstrói o sentido, entrando em questionação com o 'autor' *via* texto. A comunicação vital do texto é-nos dada, não tanto através de um universo de significações definidas, mas pela forma contagiante que os movimentos de leitura assumem. Para além disso, no plano textual, a vida da obra, em

---

<sup>1</sup> MATTEI, J.F. – *La Naissance de la Raison en Grèce*, Paris, 1990.

lugar de se destruir pela 'releitura' ou segunda leitura, recebe aí mesmo nova vida. A relação do leitor com a Bíblia merece por isso ser qualificada de 'religiosa', tomando o sentido etimológico da palavra: a ligação e 'relição' a um texto que o leitor não desfaz quando O interpreta. De diversas formas, este texto excede pois a simples palavra: por um lado, pela relação fundadora e vivificante do 'autor' com o leitor, por outro, e mais especificamente, pela autoridade do Verbo que aí se revela. É aqui que recordamos Nietzsche quando afirma que obras detentoras desta profundidade, depositárias de uma significação última, deveriam ser protegidas da tirania exterior afim de preservar a sua duração milenar, indispensável à compreensão última do sentido.<sup>2</sup> Finalmente, excede-se pelo Princípio, o Verbo que está fora do texto mas que contribui para fundamentar toda a significação. É também esta a razão da sacralidade de outras obras cuja pretensão pode universalmente ser definida como a de manifestar uma presença.

Independentemente ou paralelamente a uma teologia ou a uma ética da Palavra, a filosofia da linguagem dever-se-á debruçar sobre o texto aí relevando uma semântica do sentido pleno. Neste ponto, inevitável será de fazer convergir para o texto a questionação, de aí cruzar narração e proclamação, de aí traçar uma dimensão de testemunho e uma outra eminentemente crítica. Nele se deverá entrar exactamente da mesma forma que se entra na história que se escreve, ao ritmo das previsões, das profecias e das notícias.

Se por um lado o texto se excede, um sentido há em que ele se afirma suficiente: as Escrituras afirmam a vida, permanecendo contudo palavra morta – esta condição é directamente decorrente do facto de o texto entrar nos movimentos do pensamento humano, essencialmente interrogativo, que se textualiza. E, se no contexto judaico da Bíblia existe uma estreita associação entre a Lei escrita, a *Thora* e a lei oral, transcrita pelo *Talmud*, aliás uma relação de interpretação simbólica e aplicativa, o cristianismo toma a Bíblia como uma norma interna, por vezes única. Nomeia-A Palavra de Deus ou Escritura – na realidade este é então um livro que, de certa forma, contém a Palavra, ou seja, supostamente o livro que fala.

E voltamos à definição da natureza da palavra. Sem nos querermos alongar demasiado, sintetizemos pois que se trata de uma Palavra antece-

---

<sup>2</sup> NIETZSCHE, F. – *Untimely Meditations*, Cambridge, 1983.

dente: Deus falou. É pelo Verbo que se faz existir o Universo – logo, a plenitude da linguagem justifica-se no princípio do sentido. É pois a questão da linguagem que fundamentalmente estabelece a relação interdisciplinar entre as mais recentes correntes da teologia, da filosofia e da teoria literária.<sup>3</sup>

Tendo embora consciência da complexidade desta afirmação, num raio que ultrapassa largamente os objectivos desta reflexão, lembremos Ricoeur quando atribui à capacidade referencial da linguagem bíblica a razão da sobrevivência fundamental do texto.<sup>4</sup> Para Ricoeur, a partir do sentido da compreensão da ‘organização interna’ do texto é pois possível avançar para a referência ou capacidade que ele tem de se reportar à realidade

Como ponto de partida nesta questão da linguagem e sua importância, tanto na filosofia como na teologia, está evidentemente Wittgenstein. A sua teoria da linguagem e do relacionamento com o mundo real é pois primordial no percurso que liga o literalismo ou positivismo lógico ao ‘realismo crítico’ ou aceitação da natureza essencialmente figurativa da linguagem, sem contudo colidir com a sua potencial referencialidade. Na teologia, este é o debate entre a visão ‘objectiva’ da Palavra, que Barth muitas vezes representa, e o extremo ‘subjectivo’ exemplificado por Heidegger e a Nova Hermenêutica, entre a noção tradicional das doutrinas como proposições contendo informações sobre o mundo e um outro entendimento que as vê como símbolos da experiência interior.

Recentes desenvolvimentos no âmbito da antropologia e da linguística tentam resolver este dilema vendo as doutrinas como mera linguagem ou sistemas através dos quais as comunidades crentes entendem o mundo. Dever-se-á contudo não esquecer a função referencial destes sistemas. É claro que, no âmbito da filosofia, a tradição empírica ou positivista, responsável pela corrente do literalismo, é remontável a Aristóteles e à sua rejeição da especulação platónica sobre os objectos ideais. Como já atrás referimos, na Idade Média, nominalistas como William of Ockham tentaram restringir a linguagem e o conhecimento ao que pode ser observado, criticando aquilo que designava por desnecessária multiplicação das entidades metafísicas. A revolução científica do séc. XVII veio rejeitar ver-

---

<sup>3</sup> MACQUARRIE, John – *God-Talk: An Examination of the Language and Logic of Theology*, London, 1967, p. 215.

<sup>4</sup> RICOEUR, Paul – *Le Conflit des Interprétations: Essais d'Herméneutique*, Paris, 1969, pp. 373-458.

dades espirituais e restringir o conhecimento a ‘objectos’ observáveis e às suas relações causais. Em *Leviathan*, Hobbes atribui às metáforas, tropos e figuras retóricas a causa do absurdo teológico:

names that signifie nothing; but are taken up, and learned by rote from the Schooles, as hypostatical, transubstantiation, consubstantiate, eternal.<sup>5</sup>

Em ‘The Abuse of Words’, um capítulo de *Essay Concerning Human Understanding*, John Locke critica a linguagem figurativa e distingue a retórica da informação, verdade e conhecimento. Estava pois esboçada a tradição pela qual a linguagem viria a ser dividida em cognitiva e emotiva, funcional e estética, fechando as possibilidades de a linguagem imaginativa, literária e mesmo teológica dizerem ‘algo’ sobre o mundo real.

Em *the Logic of Scientific Discovery*, Karl Popper afirma contudo que a metáfora é necessária à descrição de fenómenos não directamente observáveis – é a filosofia da ciência atribuindo à metáfora a capacidade de representar fenómenos cujos efeitos observamos, sem no entanto conhecermos a sua verdadeira natureza<sup>6</sup>. A discussão em torno destas questões tem sido contínua – o positivismo lógico situa-se na sequência da tradição nominalista e empírica pela qual a linguagem funciona analiticamente, confirmando as suas próprias regras, ou sinteticamente, atribuindo nomes a fenómenos observáveis. As afirmações só têm sentido se forem comprovadas como verdadeiras ou falsas.

Assim, em *Theology and Falsification*, Antony Flew acusa afirmações como ‘Deus criou o mundo’ de carecerem de informação sólida sobre a história humana ou mesmo sobre a experiência. Se não existir qualquer evidência concreta que permita a um crente aceitar ou negar estas afirmações, então elas são completamente vazias de sentido<sup>7</sup>. Poderíamos aqui evocar Peter Donovan quando classifica a afirmação religiosa de não-cognitiva, representando, não propriamente proposições empíricas, mas sim formas de vida<sup>8</sup>; ou ainda Ian Ramsey quando argumenta que a linguagem teológica se reporta, mesmo indirectamente, aos objectos reais. Em *Empirical*

---

<sup>5</sup> HOBBS, Thomas – *Leviathan*, Harmondsworth, 1983, p. 115.

<sup>6</sup> POPPER, Karl – *The Logic of Scientific Discovery*, London, 1959, p. 280.

<sup>7</sup> FLEW, Antony & Alasdair MacIntyre – *New Essays in Philosophical Theology*, London, 1955, pp. 96-9.

<sup>8</sup> DONOVAN, Peter – *Religious Language*, London, 1976, pp. 25-6.

*Placing of Theological Phrases*, Ramsey segue a tradição filosófica da análise linguística para descobrir a referência 'objectiva' que está por detrás das afirmações 'subjectivas' sobre Deus<sup>9</sup>.

Negar a capacidade metafórica e metafísica da linguagem é limitá-la no seu registo e negligenciar o seu potencial gerador de sentido. A questão da referência é central na obra de Ludwig Wittgenstein que partiu, como se disse, de uma teoria da linguagem focalizada na noção da correspondência, composta basicamente de nomes atribuídos a objectos independentes, para uma outra que atribui á linguagem a capacidade de construir o mundo percebido. No *Tractatus* Wittgenstein afirma:

A name means an object. The object is its meaning... A proposition is a picture of reality<sup>10</sup>

Para terem capacidade de significar, as proposições têm de ser negáveis. No entanto, a relação entre a imagem e a realidade é bem mais complexa do que parece. À partida, o filósofo faz a distinção entre *Sinn* e *Bedeutung*, sentido e referência. o sentido da imagem é a capacidade que ela tem de descrever uma situação possível; já a referência é a própria situação. No entanto, a conhecida invectiva de Wittgenstein ao silêncio no final do *Tractatus* é problemática e, como Russell aponta na introdução à obra, talvez Wittgenstein tentasse dizer muito mais do que o que estava dito. Em *Philosophical Investigations* o filósofo define a teologia como uma gramática que fornece as regras da linguagem religiosa<sup>11</sup>. Ainda na mesma obra afirma que aprendemos a usar a palavra Deus como aprendemos a usar todas as outras, através de um processo de imitação e erro. Ser um crente é então aceitar seriamente determinadas imagens, comprometer-se com uma visão da vida. A diferença entre crentes e não crentes, não será pois baseada na disputa de factos, mas sim de imagens do mundo que a mente retém.

D. Z. Phillips, por exemplo, entende que o papel do filósofo na análise da linguagem religiosa não deverá propriamente exercer-se no âmbito

---

<sup>9</sup> RAMSEY, Ian – *Religious Language: An Empirical Placing of Theological Phrases*, London, 1957, p. 28.

<sup>10</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tractatus Logico-Philosophicus* trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness, London, 1963, 3:203, 4:01.

<sup>11</sup> *Idem*, *Philosophical Investigations*, trans G.E.M. Anscombe, Oxford, 1958, p. 373.

da questionação da existência real de um ser chamado Deus, mas sim na forma específica pela qual a linguagem opera<sup>12</sup>. Sendo então necessário saber se a imagem assim obtida do mundo corresponde á realidade exterior, é á perda de força e poder desta imagem na sua correspondência aos 'factos' do mundo real que fica a dever-se a drscrença e a negação.

O debate teológico sobre a forma como a linguagem opera na religião revela-se pois basicamente radicalizado em dois extremos: 'objectivo' e 'subjectivo'. A corrente literalista e positivista considera as doutrinas como proposições cognitivas sobre a realidade objectiva. Por outro lado, por exemplo, Barth menospreza a objectividade da linguagem humana e afirma a revelação da Palavra:

We have no reason not to take the concept of God's Word primarily in its literal sense. God's Word means God speaks.

Speaking is not a 'symbol'.<sup>13</sup>

Nesta mesma obra, ele parte do conceito de uma Palavra pré-existente, edquirida – a missão da teologia será pois tão somente criticar e rever a linguagem, mas nunca iniciar o sentido. Já pelo contrário, para teólogos como bultmann e Tillich, não há uma linguagem protegida – as palavras originais dos primeiros cristãos, por exemplo, contêm padrões de pensamento hije impossíveis de partilhar.

Bultmann distingue a Palavra de Deus, cujo entendimento completo escapa aos homens, do *kerygma* ou formulação histórica e concreta da fé.<sup>14</sup> Nesta questão da natureza simbólica da linguagem religiosa, Paul Tillich parte das limitações da linguagem conceptual para afirmar o símbolo como uma necessidade. Definindo o signo como convencional e o símbolo como apontando sempre para lá do concreto e imediato ('point beyond themselves to something else'), Tillich abre a este respeito novos níveis de compreensão:

All arts create symbols for a level of reality which cannot be reached in any other way. A picture and a poem reveal elements of reality which

---

<sup>12</sup> PHILLIPS, D. Z. – *Faith and Philosophical Inquiry*, London, 1970, p. 132.

<sup>13</sup> BARTH, Karl – *Church Dogmatics*, trans, G.W. Bromiley, 4 vols, Edinburgh, 1975, I:132.

<sup>14</sup> BULTMANN, Rudolf – *The Theology of the New Testament*, trans. Kendrick Grobel, 2 vols. New York, 1955, II: 140.

cannot be approached scientifically... A great play gives us not only a new vision of the human scene, but it opens up hidden depths of our own being.<sup>15</sup>

O mesmo se passa com os símbolos religiosos: surgindo do inconsciente, eles participam na realidade daquilo que representam, sendo apesar disso transcendidos por ela. Imagens concretas ficam ligadas a um nome – Deus – que permanece sempre indeterminado enquanto símbolo de conteúdos fundamentais e universais. Ou seja, Deus transcende o Seu próprio nome já que a realidade última não pode nunca ser representada em termos finitos. Tillich considera então que, em lugar de encontrar substitutos científicos, materialmente concretos, os mitos deverão deste modo ser entendidos precisamente num plano simbólico e não literal.<sup>16</sup>

Contudo, a questão da referência é hoje descartada por uma corrente teológica designada de ‘pós-liberal’ que retoma Wittgenstein e a linguística estrutural classificando a linguagem religiosa de sistema próprio e coerente, articulado numa gramática. George Lindbeck é um dos pensadores que melhor exemplifica esta corrente de afinidades claramente estruturalistas, fundamentando-a em explicações de carácter ‘intratextual’ – o sentido da palavra estará assim imanente ao texto e não deverá ser procurado em referências exteriores a este ou ao sistema semiótico:

Religions resemble languages and should be understood semiotically as reality and value systems – that is, as idioms for the construing of reality and the living of life<sup>17</sup>

Digamos então que, neste novo ‘neo-literalismo’, que venera a Palavra e nada mais do que Ela, reside o perigo de os textos doutrinários, e com eles as religiões, se fecharem nos seus círculos de significação. Trata-se de uma contradição que Mark C. Taylor explica na sua definição de uma teologia posmoderna:

The Word exists only as scripture, writing which is not about something; it is that something itself... Texts are in and of the world because they lend

---

<sup>15</sup> TILlich, Paul – *The Dynamics of Faith*, London, 1957, pp. 42-3.

<sup>16</sup> Lembre-se que as teses de Bultmann e Tillich quanto à linguagem são remontáveis a Heidegger e à reorientação que a hermenêutica encontrou a partir daí.

<sup>17</sup> LINDBECK, George A. – *The Nature of Doctrine: Religion and Theology in a Post-liberal Age*, London, 1984, p.18.



themselves to strategies of reading whose intent is always a struggle for interpretative power<sup>18</sup>

Voltamos pois ao nosso ponto de partida, tirando do percurso entretanto realizado uma conclusão: na relação entre a palavra e o sentido, a escrita e a leitura, o discurso teológico não deverá fechar-se no ‘ghetto’ da sua significação, mas sim eleger como sua referência real a experiência humana concreta:

Reality is language and we live in language like the fish in the sea...  
For God is either inside my story and... merely an idol I have created  
or God is outside my story and completely unknowable.<sup>19</sup>

*Maria João Pires*

---

<sup>18</sup> TAYLOR, Mark C. – *A Post-Modern A/Theology*, Chicago, 1984, pp. 103-5.

<sup>19</sup> CROSSAN, John Dominic – *The Dark Interval: Towards a Theology of Story*, Niles, Ill., 1975, p. 11, 40-1.

## CHRISTIANA PERSUASIO ERASMI OPINIONE<sup>1</sup>

1 – Na dedicatória da segunda redacção de uma das suas primeiras obras, o *Antibarbarorum Liber*<sup>2</sup>, impresso em 1520, Erasmo foca um dos temas mais enraizados na tradição cultural cristã: como podia o cristão culto evitar o fascínio causado pela literatura antiga<sup>3</sup>, dando razão aos que, na sua ignorância, se mostravam insensíveis ao conteúdo doutrinário dessas *litterae* que os homens do saber e amigos da convivibilidade não sem razão chamavam «bonae»<sup>4</sup>. Por outras palavras, que utilidade deveria ter a literatura antiga para homens que deviam ser essencialmente formados numa cultura assente na *pietas* e na *fides christiana*? Por outras palavras, se «adeo Christiani nihil habemus ab ethnicis non traditum»<sup>5</sup>, como pode haver cristãos tão incultos que vejam heresia no amor pelas letras: «haeresim esse scire Graecas literas, haeresim esse loqui quo more locutus est Cicero»<sup>6</sup>?

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado no âmbito do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

<sup>2</sup> Dos *Antibarbari* conhecem-se hoje duas redacções: a que saiu em Basileia em 1520, escrita entre 1518 e 1520, editada por Froben, e a que se conserva no manuscrito de Gouda, dada a conhecer em 1930 por A. Hyma. Cf. a introdução de Kazimierz Kumaniecki ao *Antibarbarorum Liber*, nas *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* [ASD], I-1, Amesterdão, 1969, p. 7s. A obra assenta num cenário que Erasmo utilizou várias vezes para diálogos construídos a partir da convenção ficcional de uma conversa entre amigos, num ambiente de sossego agradável, nos arredores de Bergen, onde um deles, Judocus Batt, possuía um «praediolum rusticanum». Aliás, a abertura é toda ela convocadora do modelo do «locus amoenus», instituidor do ambiente de recolhimento e de silêncio entendido como requisito comum para a conversação entre amigos eruditos.

<sup>3</sup> Falando de si: «sed naturae sensus quidam ad Musarum sacra velut afflatum rapiet»; cf. *Antibarbarorum Liber*, ASD, I-1, p. 36, l. 7.

<sup>4</sup> ASD, p. 41, l. 20.

<sup>5</sup> ASD, p. 80, l. 23.

<sup>6</sup> ASD, p. 56, l. 19.

A questão era antiga; colocara-se aos primitivos autores cristãos, num quadro evidentemente distinto daquele em que Erasmo escrevia e aconselhava. Mas a admiração deste por S. Jerónimo e a sua dependência doutrínaria em relação a S. Agostinho levavam-no valorizar a similitude de situações religiosas, com claro impacto na concepção do tipo de discurso a utilizar.

Nesse início da dedicatória deste diálogo ao humanista Ioannes Sapidus, Erasmo actua de um modo que utiliza por vezes em paratextos seus do mesmo tipo, evocando, como argumento justificador de fundo, um evento da sua experiência pessoal, como introdução à abordagem do assunto: em que medida podem as letras antigas ser úteis ao cristão, na elaboração, prática e comunicação devotas? Até que ponto se legitima o recurso dos cristãos aos autores da antiguidade pagã? A questão provinha da Patrística do séc. II, sob a influência do estoicismo e do platonismo, de que fora exemplo Justino, que, ao interpretar no texto joanino a tradução de *logos* por *verbum*, acentuava que todos os que, antes de Cristo, haviam vivido de acordo com a razão podiam ser considerados como cristãos<sup>7</sup>.

Neste quadro, a formulação do *Conuiuium Religiosum*, certamente um dos principais diálogos dos *Colloquia Familiaria*, «sancte Socrates ora pro nobis»<sup>8</sup> surgirá mais tarde, em tom provocatório, para exprimir as consequências deste início do Livro I dos *Antibarbari*. Para tal serve a evoca-

<sup>7</sup> É por demais evidente para as correntes espirituais renascentistas a importância dos primitivos autores cristãos que, no contexto cultural criado pelo helenismo alexandrino, buscaram equacionar as articulações entre a cultura filosófica «pagã», sedutora na sua dimensão especulativa e espiritualizante, e as novas perspectivas religiosas «cristãs»; cf. por exemplo CROUZEL, Henri, S. J. – *Une controverse sur Origène à la Renaissance: Jean Pic de la Mirandole et Pierre Garcia*, Paris, 1977; cf. DRONKE, Peter – *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma, 1997, «Gli dei pagani nella poesia latina medievale», p. 243s.

<sup>8</sup> *Opera Omnia* (ASD), I-3, Amesterdão, 1972, p. 254, l. 710. A expressão aparece neste colóquio numa sequência que analisa a distinção entre a moral «étnica» e a *pietas christiana*: acima do modelo da moral «arrogante» de Catão estava o exemplo de um Sócrates, cuja atitude diante da morte assentava muito melhor «in hominem Christianum» (ASD, I-3, p. 254, l. 701). O *Conuiuium religiosum* surge na sua redacção amplificada e definitiva na edição dos *Colloquia* de Basileia, 1522; no entanto, nessa altura a imagem era familiar a Erasmo, já que na edição de 1520 dos *Antibarbari* recorria a um idêntico argumento: como é possível os cristãos condenarem as obras dos clássicos pagãos, se todos se serviam delas: «Ardet apud inferos Vergilius et eius poemata cantat Christianus?» (ASD, I-1, p. 80, l. 26-7).

ção do testemunho pessoal: a inclinação para o amor das «bonae litterae» é um impulso e uma força da natureza («naturae uis»); ou seja: eu o posso confirmar, porque nos tempos de jovem vivi arredado da possibilidade de tirar proveito das boas letras («quod me puero prorsus exsulent ludis litterariis, cum deessent librorum ac praeceptorum subsidia»)⁹. Sendo «naturalis» tal impulso, difícil seria resistir-lhe: em Erasmo esta ideia do estatuto natural, ou seja, intemporal, das letras antigas mantém-se constante ao longo das diversas ocasiões, quase sempre polémicas, em que teve de defender as virtudes do saber fixado e transmitido pela palavra escrita contra aqueles que alegadamente temiam que a «doctrina» moral dos antigos autores afectasse a «pietas» e a «devotio» cristãs. Como em todas as polémicas, a estratégia do exagero serve para enfatizar o valor dos pontos de vista defendidos. Assim, na sequência «Non quod aliorum studia damnem (...), sed quod intelligam quam frigida, manca, caecaque sit eruditio, si quis Musarum detrahat praesidia»¹⁰, surge a técnica da caracterização deformadora por meio de uma lista enfática de lexemas evocadores de uma hierarquia depreciativa ligada a aspectos do concretismo sensorial, vulgar nos textos erasmianos, sobretudo nos mais motivados pela *diffamatio*.

Ora o que aí ele pretende transmitir aos leitores é a ideia de que a «scientia» não esgota a figura do bom cristão e que, aliás dentro da noção de «ecclesia» tal como a etimologia do termo indica, o desempenho comunicativo não devia evitar os exemplos teóricos e concretos dos textos antigos, tão fortemente elaborados com base na reflexão sobre a ciência e a arte de usar a palavra para actuar de forma eficaz no espírito dos outros. Erasmo não colocava, por exemplo, a questão da evangelização de povos não cristãos e nem dedicou atenção ao problema, já dos seus dias, da evangelização dos povos descobertos noutras partes do mundo desde meados do séc. XV¹¹. Pensava, essencialmente, no indivíduo como elemento da «respublica Christiana», nesse sentido histórico-geográfico de «populus Christianus» como fundamentalmente europeu. A ideia de «colloquium»

⁹ ASD, cit., p. 35, l. 3-4.

¹⁰ ASD, cit., p. 35, l. 11-13. Tópico que Cataldo trouxe para os meios aristocráticos cultos no final do séc. XV, como se vê na carta a D. Fernando de Meneses; cf. SÍCULO, Cataldo Parisio – *Epistolae et Orationes*, ed. fac-similada de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, 1988, fo. [i vi rº] – [i viii rº]

¹¹ O que não implica que o erasmismo estivesse ausente do pensamento daqueles que se debruçaram sobre a questão.

como forma adequada à comunicação entre os cristãos deve ser vista neste contexto. A sua perspectiva da persuasão também<sup>12</sup>. Nesta base, o amor das letras, que tão fundas raízes medievais e monásticas trazia consigo, envolvia-se de uma sensibilidade pessoalizada, em tom confessional, de um Erasmo que procura mostrar-se como naturalmente atraído pelo apelo das letras e do prazer literário, seduzido pela capacidade comunicativa dos textos antigos<sup>13</sup>. Evocando o fascínio que sobre ele exerceu, pela leitura e pelo contacto pessoal, John Colet, percebeu que a «sententia» cristã tinha de ser «patrocinada» pela «eloquentia», que era impossível, sobretudo quando Aldo Manúcio difundia, a partir de Veneza, em boas impressões tipográficas, os grandes textos literários da Antiguidade, continuar a tudo condenar só porque não era cristão: «O contemptorum stolidum pecus!»<sup>14</sup>.

E a diatribe continua, como é habitual também no autor, que carrega uma enorme profusão de citações confirmativas dos pontos de vista e argumentos que vai apresentando; com tal processo, procurava, sobretudo na parte final do texto, esmagar os opositores, esses «bárbaros» que não distinguem entre «superstitio» e «pietas».

2 – A citação é aspecto importante na focagem de um tema como o da persuasão apropriada ao cristão. Pode dizer-se que o emprego da cita-

---

<sup>12</sup> Erasmo conta menos como teólogo, gramático ou sábio erudito do que como escritor, em latim, como um «amoureux du langage, doublé d'un merveilleux manieur de mots», ainda que tenha só escrito em latim; cf. DELÈGUE, Yves – *Erasme ou le sujet de la philologie*, in «Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)», Paris, 1990, p. 71. É nesse sentido que se devem ler as palavras seguintes do Livro I dos *Antibarbarorum*: «Eo, inquam, ut nullas Ethnicas litteras fugiamus, sed repurgatas, ad Christianorum eruditionem transferamus: quod si tu secisses, non hic marmoreus adstares. Quod autem repurgatas dixi, non ad scientiam, sed ad opinionem volo» (ASD, cit., p. 112, l. 17-20).

<sup>13</sup> O «louvor das letras» significava bastante mais do que o que poderá hoje parecer um lugar-comum, de tão vulgar é referi-lo a propósito do humanismo renascentista. No entanto, as «laudes litterarum» exprimiam uma concepção moderna da cultura, tirando proveito das possibilidades que o impresso oferecia para a divulgação do escrito, com todas as consequências daí decorrentes, potencialmente distintas das medievais; cf. RICO, Francisco – «*Laudes litterarum*»: *Humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance*, in «L'Humanisme dans les Lettres espagnoles», Paris, 1979, p. 31s; CERQUIGLINI, Bernard – *La paraphrase essentielle de la culture scribale*, in «Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale», 14-15, 1989-1990, p. 9s.

<sup>14</sup> ASD, cit., p. 77, l. 4-5.

ção, sobretudo se feito de forma sistemática e como factor de produção e organização estratégica do texto, acarreta uma «arte de citar», implicada na poeticidade literária<sup>15</sup>. Em boa análise, em Erasmo a citação não deverá ser perspectivada sob a forma redutora da «imitação» dos modelos antigos (o *Ciceronianus* abordará o problema uns anos depois); ela fazia parte do «raptus» que o jovem Erasmo sentia pela literatura e pela poesia dos antigos. Por isso, tornava-se imperiosa em discursos polemizantes, largamente recorrentes à argumentação literária.

Erasmo, infatigável editor de textos antigos, clássicos e cristãos, foi também um insaciável citador; o aproveitamento das *sententiae* autorizadas pelas fontes originais constituiu nele um modo de criação literária, endereçada à «doctrina», como atestam os *Adagia*, sucessivamente acrescentados e editados, de que se serviriam posteriormente aqueles que, como os Jesuítas<sup>16</sup>, prolongariam muitas das suas preocupações pedagógicas.

Recorrer à *sententia* alheia, não de forma aleatória mas produtiva, constituía importante procedimento da actividade letrada pós-clássica e medieval<sup>17</sup> e implicava uma técnica de assimilação discursiva e textual que, no quadro do humanismo filológico e do texto fixado através da impressão tipográfica, se desviava já dos hábitos alegadamente menos rigorosos dos medievais. No entanto, estes, apesar das críticas que lhes lançaram os humanistas do Renascimento, que transformaram em lugar comum a referência à Idade Média como tempo das trevas e da ignorância, haviam citado de forma extremamente criativa, colocando-se perante o texto antigo (disponível em poucas e por isso valiosas cópias manuscritas) com uma empatia que, sem jogos de paradoxo, podemos considerar em vários aspectos mais interessante do que a prática escolar da citação em muitos autores humanistas<sup>18</sup>. Utilizar os textos antigos mediante o pro-

<sup>15</sup> Cf. OSÓRIO, Jorge A. – *Diálogo e citação nos «Colóquios» de Erasmo*, «Humanitas», XLI-XLII, 1990, p. 99s; DUPONT, Jacques – *Sur l'«art de citer» dans la quatrième partie des Mémoires d'Outre-Tombe*, «Bulletin Budé», 1, Paris, 1998, p. 59. COMPAGNON, Antoine – *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.

<sup>16</sup> Cf. MIRANDA, Margarida – *Uma 'paideia' humanística: a importância dos estudos literários na pedagogia jesuítica do séc. XVI*, «Humanitas», XLVIII, 1996, p. 223.

<sup>17</sup> Sobre a citação na prosa latina pós-clássica, cf. HAGENDAHI, Harald – *Methods of Citation in Post-Classical Latin Prose*, «Eranos», XLV, 1947, p. 114s.

<sup>18</sup> Poderá falar-se de uma «recontextualização», como faz J. Schnapp a propósito da obra de Hildegard de Bingen, *Lingua ignota*, focando como a Idade Média pode mesmo ser vista como a «idade de ouro do neologismo e invenção verbal» (no caso do latim);

cesso citativo era, para Erasmo, um modo de garantir a literariedade do seu texto e um modo de fortalecer os mecanismos de convencimento dos leitores e do auditório para quem escrevia e publicava.

A lição de S. Basílio, mas também de S. Jerónimo e de S. Agostinho (apesar das *Confissões*)<sup>19</sup>, tinha toda a actualidade para Erasmo, pesasse embora a outros cristãos, como Savonarola<sup>20</sup> e Lutero. O problema era a *ignorantia* do povo cristão, alimentada pela *superstitio* ou *hypocrisia*, resultante da incompetência cultural e devota daqueles que deviam, no seu uso da palavra, «cristianizar» esse povo<sup>21</sup>. O alvo preferido e fácil pela ressonância que obtinha no público leitor eram os frades.

«*Monachatus non est pietas, sed vitae genus, pro suo cuique corporis ingeniique habitu vel utile vel inutile*» é uma das formulações mais célebres de Erasmo<sup>22</sup>, nas últimas linhas do *Enchiridion*, facilmente descodificada pelos leitores coevos pela sua referência à ignorância do clero regular. Mas, do ponto de vista da concepção do discurso literário do cristão letrado, é mais significativo o passo do *Methodus*: «*Admonendus, ut apposite condiscat citare divinae scripturae testimonia, non e summulis aut contumacibus aut collectaneis nescio quibus iam sescenties aliunde alio commixtis ac refusus, sed ex fontibus, nec imitetur quosdam, quos non pudet*

cf. SCHNAPP, Jeffrey T. – *Between Babel and Pentecost: Imaginary Languages in the Middle Ages*, in «*Modernité au Moyen Âge. Le défi du passé*», Genebra, 1990, p. 178 e p. 185.

<sup>19</sup> Cf. BÉNÉ, Charles – *Culture humaniste et culture médiévale*, in «*Études seiziémistes*» offertes à V.-L. Saulnier, Genebra, 1980, p. 5s.

<sup>20</sup> De cuja pregação Erasmo não gostava, como se pode ler no *Ecclesiastes*.

<sup>21</sup> Erasmo exprime uma constante repulsa pela «multidão» que é «imperita», «superstitiosa», etc. Não se pode dizer que fosse grande o rigor da sua observação da realidade social e até da psicologia dos comportamentos dos seus contemporâneos, pese embora a sua reflexão pedagógica; quando carrega os traços depreciativos das mulheres ou das crianças, podia estar a aferir a realidade pelo ideal, mas não deixava de manifestar um sentimento de incomodidade. Assim, ao aconselhar veementemente no *Enchiridion* que se afastassem os jovens da poesia lírica amatória («*Procul, procul ab auriculis infantilibus amatoriae cantiunculae*», ed. Holborn, cit., p. 89, l. 23-24), traduzia uma visão demasiado «religiosa» da vida concreta; mas, ao proclamar, no mesmo *Enchiridion*, a necessidade da publicitação da doutrina de Cristo entre todo o povo cristão («*Vehementer enim ab istis dissentio, qui nolint ab idiotis legi divinas litteras in vulgi linguam transfusas*», p. 142, l. 10-11), mostrava como a sua visão do mundo estava marcada pela «imitação de Cristo».

<sup>22</sup> *Enchiridion Militis Christiani*, in *Ausgewählte Werke*, ed. Hajo Holborn, 3ª ed., Munique, 1964, p. 135.

oracula divinae sapientiae detorquere ad alienos sensus, aliquoties et ad contrarios»<sup>23</sup>.

Citar a partir das fontes conduzia à necessidade de as poder ler de forma segura; daí a filologia e a edição através do livro impresso. Esta ideia de convocação do texto primitivo, porque melhor, podia revestir-se de um valor «ilocutório» decorrente da força contida na palavra (*sermo* e não *uerbum*, de conotação mais abstracta) sagrada, portadora do exemplo de Cristo e da sua «doctrina». A citação retirada do texto original e autorizada dispunha de um conteúdo proposicional, útil para a eloquência do cristão, e de uma «força ilocutória», que o poria em relação com a linguagem cristã purificada. O latim era o ponto de partida para ambos estes aspectos<sup>24</sup>. A persuasão própria do cristão dependia deles<sup>25</sup>.

3 – É conhecido o início da *Retórica* de Aristóteles, segundo o qual a Retórica é a «antístrofe» da Dialéctica, nesse sentido de que a primeira é análoga da segunda. Tal analogia assenta no facto de que uma e outra incidem sobre questões que, em certa medida, são comuns a todos os homens, não exigindo uma ciência particular. Para levantar questões sobre uma tese, argumentar a seu favor ou contra, em geral todos os homens estão minimamente habilitados; mas uns fazem-no sem qualquer espécie de método, enquanto noutros essa capacidade provém do «hábito» que adquiriram (I, 1354 a).

<sup>23</sup> Ed. Holborn, p. 158.

<sup>24</sup> Por exemplo, como é que uma comparação tão sugestiva para definir a frase literária, ou seja a «*continuatio uerborum*» do texto não metrificado, feita por Cícero no *De Oratore*, III, xlvi, 186, ao evocar a imagem das gotas que caem cadenciadamente, com intervalos regulares, instituindo a descontinuidade necessária ao bom discurso, não haveria de seduzir Erasmo, em oposição à inorganicidade dos textos latinos medievais, com uma sintaxe e um léxico tantas vezes contaminados pelas línguas vulgares? Algo totalmente distinto das estratégias propostas em tempos medievais para a arte do discurso; cf. CAPLAN, Harry – *The four Senses of Scriptural Interpretation and the Mediaeval Theory of Preaching*, «*Speculum*», IV, 1929, p. 282s.

<sup>25</sup> O tema passava pela questão da possibilidade de «transferência» da meditação contemplativa antiga para a reflexão interiorizada cristã: Marsilio Ficino, Guillaume Budé eram referências nesta matéria. Pode dizer-se que o assunto não era novo: os medievais haviam-no considerado, não só em termos de valorização interior, mas sobretudo em termos de cultura literária e moral, a propósito dos sentidos de que um texto podia ser portador. A alegoria desempenhava aí uma função básica. Cf. por exemplo CAPLAN, Harry – *Art. cit.*



É sabido também que, com esta abertura dos seus três livros sobre a «técnica retórica», o Estagirita encaminha o leitor para a noção de uma Retórica como «método», como via para se alcançarem os meios de persuadir em função dos assuntos (I, 1355 b). E por isso critica os seus antecessores, pelo facto de terem marginalizado o processo mais eficaz da demonstração, o *entimema*, forma retórica do *silogismo*, por sua vez forma fundamental da dialéctica. Esses compiladores das técnicas dos discursos só haviam tratado das provas, ignorando as outras vertentes da demonstração, tanto ou mais importantes para o estabelecimento da persuasão ou *pistis* do auditor a quem se dirige o orador. É certo que, na sua busca por uma estrutura solidamente coerente para a Retórica, Aristóteles deu relevo particular ao *entimema*, deixando de lado a argumentação por meio dos *exemplos*, que, no entanto, seria importante para a retórica da indução<sup>26</sup>.

A sistematização aristotélica da Retórica foi determinante para a cultura posterior e ainda hoje é em função dela que se constroem as teorias mais importantes da argumentação. Nos tempos recuados da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento por ela passaram toda a formação e toda a fundamentação da arte de utilizar o discurso linguístico para captar ou influenciar a opinião ou a vontade daqueles que alguém, no uso da palavra, perfila como seus auditores ou ouvintes directos. Por isso a dimensão política da oratória romana, a essência catequética da oratória devota medieval ou as modalidades que a palavra assume, através do oral mas sobretudo do escrito e em especial do impresso, no Humanismo renascentista (para nos limitarmos no tempo) dependeram, fortemente, desse esforço reflexivo e pedagógico de Aristóteles.

Centrando-se no método argumentativo, Aristóteles deixou na sombra a questão do orador, ou seja do produtor de enunciados destinados à persuasão eficaz, das suas virtudes, capacidades particulares, peculiaridades morais ou psicológicas. Tudo aspectos pertinentes para quem perspectivasse a Retórica através de prismas menos teóricos e mais pragmáticos. Como Cícero<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Seria de reflectir sobre esta questão a propósito da arte compositiva dos textos humanistas em prosa, tendo em vista a sua organização «arquitectónica»; casos como os *Essais* de Montaigne, paradigmáticos a diversos títulos, têm já sido focados; cfr. GARANDERIE, Marie-Madeleine de la – *L'architecture textuelle à la Renaissance*, in «Études Seiziémistes», cit., p. 65s.

<sup>27</sup> Poderia falar-se adequadamente de «la magistrature de la parole»; MICHEL, Alain

Como Aristóteles, Cícero tinha sobretudo em vista a oratória forense, aquela que deveria, nas circunstâncias concretas dos casos, orientar os discursos eficazes para o êxito da causa. Mas Cícero assume uma visão mais humana da retórica e do orador. Insiste, em particular no Livro I e III do *De Oratore* pela voz de Crasso, na necessidade primária de o orador dispor de uma cultura e de uma formação moral alargada, dado que não seria só o domínio das regras teóricas que lhe permitiria produzir o discurso eficaz. Coincidia com o princípio catoniano do orador como «vir bonus dicendi peritus», que postulava a primazia da competência deste sobre o valor dos assuntos, também segundo essa outra regra catoniana «rem tene, verba sequentur».

Marco António, no Livro I do *De oratore*, já se havia manifestado pela ideia de que, mais do que dominar em profundidade os diversos saberes, o orador devia essencialmente privilegiar a prática (entenda-se forense), retomando uma ideia do *Brutus* (52,193): saber algum ou arte alguma existem que não se tornem muito mais eficazes em agradar quando submetidas à acção da eloquência oratória<sup>28</sup>. Este ponto de vista, que levará o mesmo António a mostrar no Livro III os factores que acentuam a força elocutiva do discurso, sobretudo do discurso livre próprio da prosa (XLVIII, 184s), traduzia uma visão do orador menos ligada à sua personalidade. Mais do que isso, tendia a localizar o centro da eficácia oratória nas regras exercitadas com prática, deixando na penumbra aquilo que Crasso, o *alter ego* de Cícero neste diálogo, tinha salientado e que retomará no Livro III: mais do que da arte ou da técnica, a oratória depende da personalidade do orador, das suas virtudes e da sua aptidão em falar sobre os diversos assuntos, pelo que se impunha nele uma boa formação cultural.

A sugestão de humanidade que esta segunda perspectiva continha seria mais simpática aos autores cristãos dos séculos seguintes. Diante deles levantava-se, porém, um problema que os tempos não conseguiriam solucionar totalmente: qual o valor da retórica pagã para o novo uso da palavra cristã, que necessitava fortemente de ser persuasiva junto daqueles que era preciso atrair e face àqueles outros que, pela sua formação mais culta

---

– *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, 1982, p. 56.

<sup>28</sup> «Neque ulla non propria oratoris res est, quae quidem ornate dici grauiturque debet» (*De Or.*, II, VIII, 33s).

e letrada, poderiam exercer uma apreciação crítica sobre a arte de dizer dos autores cristãos?

Em Erasmo ainda este dilema e as ambiguidades que o acompanhavam estão presentes. Em sintonia com Crasso (*De Or.*, I, 74-80), também Erasmo entendia que seria bem difícil encontrar um orador ideal; ou melhor, um orador cristão ideal, que, sem perder os benefícios das *humanae litterae*, gentias por natureza, fosse capaz de exercitar as *litterae sacrae*, por natureza fundadas no sentimento cristão. Ora o grande problema para Erasmo residia em conciliar a elegância elocutiva elogiada no *De oratore* com a verdade do *pectus* cristão, movido por virtudes desconhecidas dos antigos; entre elas a caridade.

4 – Consequentemente, um dos aspectos a reter na atitude de Erasmo face à Retórica e às letras antigas tem a ver com este problema, tradicional na cultura cristã europeia: em que medida é que a cultura antiga, sobretudo nas suas modalidades de filosofia e de arte literária, podia ou devia ser utilizada pelos cristãos. A questão preocupou, naturalmente, os primitivos autores da Cristandade, que se confrontavam com dois problemas: por um lado a iniludível atracção exercida pela arte do discurso persuasivo dos séculos precedentes e, por outro, a necessidade de enfrentar, no terreno da conflitualidade argumentativa, os seus antagonistas contemporâneos. Os humanistas do Renascimento fizeram renascer também esta questão, muitas das vezes alegorizada na alusão às mulheres prisioneiras do Egipto. Por aí se confrontaram, em Itália, Ermolao Barbaro e Piccola Mirandola.

Não era fácil conciliar as duas vertentes: pode um autor cristão, sobretudo se e quando exerce a arte do discurso na função catequética de transmitir e explicar a Verdade aos seus irmãos (ou ainda com mais razão a outros não cristãos...), recorrer, para maior eficácia do discurso, à tecnologia retórica antiga e aos modelos dos autores pagãos?

5 – Cícero foi um dos autores mais editados por Erasmo. Em 1507 saiu em Paris um volume com os textos do *De Officiis*, do *De Amicitia* e dos *Paradoxa* anotados por ele; e em 1523 sai a primeira edição erasmiana das *Tusculanae quaestiones*. As reedições suceder-se-ão continuamente, com o acrescento do *Cato Maior*. Todavia Erasmo não promoveu a edição das obras retóricas de Cícero: nem o *Brutus*, nem o *Orator*, nem o *De Oratore* fazem parte do conjunto ciceroniano a que ligou o nome como

editor ou anotador. Significa isto que lhe interessou valorizar essencialmente o autor moralista, útil em termos doutrinários e de formação cultural. É disso sinal evidente o caso das *Tusculanas*, que, como já foi posto em destaque, constituíram mesmo uma espécie de guia moral do humanismo<sup>29</sup>.

Numa apreciação global, e sem entrarmos em linha de conta com as variações ao longo da vida, podemos dizer que a fundamental regra de Erasmo, nesta matéria da retórica como noutras, residiu numa tendência clara para o pragmatismo<sup>30</sup>. Isto é visível na maneira de encarar questões essenciais do tempo, como a educação dos jovens, a formação ou preparação do príncipe, a formação do cristão. Neste terreno pedagógico, Erasmo herda o pragmatismo da «*devotio moderna*», de que foi figura destacada Gerard Grootte, e não se deve perder de vista que foi, em princípio, para um auditório marcado por essa sensibilidade que o Holandês escreveu algumas das suas obras<sup>31</sup>. Formulações tão sintetizadoras do seu pensamento, como «*in manifesto Christianus es, in occulto gentili gentilius*»<sup>32</sup>, na sua organização frásica tão semelhante às «*sententiae*», repetem-se e retomam-se nos seus escritos, sobretudo naqueles em que se torna perceptível que o auditório visado é não o mundo dos especialistas da ciência religiosa,

<sup>29</sup> MARGOLIN, Jean-Claude – «*Les Tusculanes*», *guide spirituel de la Renaissance*, «Présence de Cicéron, Hommage au R. P. M. Testard», Paris, 1984, p. 129s; vid RAMALHO, Américo da Costa – *Os Estudos de Camões*, «Anuário da Universidade de Coimbra», (1980-1981), em esp. p. 40-41, *Cícero nas orações universitárias do Renascimento*, «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», Porto, II, 1985, p. 29s; URBANO, Carlota Miranda – ‘*Piratas em Buarcos*’. *Digressão épica na oração de sapiência do P. Francisco Machado – SJ (1629) ou reavaliação dos critérios de produção literária do séc. XVI*, «Humanitas», XLIX, 1997, p. 227s; PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Nas origens do humanismo ocidental: Os Tratados filosóficos ciceronianos*, «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas», II Porto, 1985, p. 7s; MATOS, Manuel Cadafaz de – *Erasmo. Da sua modernidade*, Braga, 1987. Mas ainda que se considere que o trabalho de Erasmo nestas edições se destinava essencialmente a tirar proveito de uma onda de simpatia que o seu nome promovia no mundo dos homens de formação cultural humanista, a verdade é que elas manifestam também a sua sensibilidade às questões de doutrina e de pedagogia ou de formação, mais do que às de natureza disputativa.

<sup>30</sup> Um sinal disto pode ver-se no facto de Erasmo não ter levado a efeito um comentário alargado ao adágio «*Leuissima res oratio*» (*Adagiorum Chilibas Tertia*, III.i.18, ASD, II-5, Amsterdão, 1981, p. 51), com potencialidades de sugestão poética que não aproveitou.

<sup>31</sup> HYMA, Albert – *The Christian Renaissance*, 2ª ed., Connecticut, 1965, p. 24.

<sup>32</sup> *Enchiridion militis Christiani*, ed. Hajo Holborn, p. 74, l. 13-14.

mas o dos leitores letrados e latinistas que constituíam, para Erasmo, o universo dos potenciais bons cristãos.

Por isso, nesses escritos, geralmente mais enriquecidos por uma *vis* polémica e um chamamento mais persuasivo da sensibilidade do leitor (e não esqueçamos que Erasmo pressupõe sempre um leitor...), vamos encontrar, por vezes com alguma intensidade enunciativa, a velha questão de saber até que ponto a eloquência antiga era pertinente para o cristão, sobretudo o orador cristão.

A pergunta, certamente retórica, mas também provocatória, vem na *Hieronymi Vita*: «An Christi professio pugnare cum eloquentia?»<sup>33</sup>. Mas ela emerge à superfície dos textos erasmianos, como o *Enchiridion militis Christiani*, de 1503<sup>34</sup>.

A questão pode considerar-se representativa de tudo quanto preocupou Erasmo como autor e em particular como polemista. Por ela passaram obras como o *Enchiridion*, o *Ciceronianus*, o conhecido colóquio *Conuiuium religiosum*, com o já citado passo «sancte Socrates, ora pro nobis»<sup>35</sup>, o *Ecclesiastes*.

Como não era fácil resolver a questão, também não foi fácil a Erasmo elaborar um tratado sobre o assunto.

6 – É verdade que Erasmo escreveu algumas obras em relativamente pouco tempo<sup>36</sup>; o *Ecclesiastes*, porém, foi uma daquelas obras que mais longa gestação tiveram. E no entanto o tema – a formação do pregador ou do persuasor cristão – parecia um objectivo natural num escritor que vinha habituando os seus contemporâneos a intervenções relacionadas com o assunto. Todavia, o *Ecclesiastes* foi projecto longo e que, convém notá-lo, não nasceu de um impulso próprio. Foi um cónego que, em 1519, escreveu a Erasmo para lhe dizer que, face ao que ele vinha publicando, seria útil, e por consequência esperável, que sistematizasse as suas considera-

---

<sup>33</sup> *Erasmii Opuscula*, ed. Wallace K. Ferguson, Haia, 1933, *Hieronymi Stridonensis Vita*, p. 184, l. 1359.

<sup>34</sup> *Ed. cit.*, p. 135, l. 24-25.

<sup>35</sup> A dimensão heróica da morte de Sócrates manifestava-se face à que era corrente entre os cristãos «At ego quot vidi Christianos quam frigide morientes. (...) pene desperantes exhalant animam» (ASD, p. 254, l. 713-17).

<sup>36</sup> AUGUSTIJN, Cornelis – *Erasmus da Rotterdam. La vita e l'opera*, trad. ital., Brescia, 1989, p. 185.

ções e conselhos sobre o perfil do orador cristão. Erasmo levou tempo a aderir à ideia; mas a correspondência revela como, lentamente e com sobressaltos, se vai debruçando sobre ela ao longo dos anos. Finalmente, em Agosto de 1535, precisamente um ano antes da sua morte, Froben oferece ao público os quatro livros do *Ecclesiastes*. Não é um testamento literário de Erasmo, mas representa uma espécie de súpula do que poderia dizer aos seus contemporâneos sobre este assunto. De facto, nesta última obra Erasmo retoma e compila fundamentalmente muito do que fora dizendo ao longo da vida. Vale, pois, a pena atentar nela.

Os leitores do *Ecclesiastes* sabiam que não deviam esperar novidades nesta última obra, nem quanto às ideias fundamentais do autor em domínios sobre os quais havia formulado tantas vezes opiniões, nem quanto aos recursos discursivos utilizados.

Assim, ao ler, logo no início do Livro II que

«Quod si probatur veterum quorundam sententia, qui dixerunt rhetorice nihil aliud esse quam dicendi prudentiam, quum videamus permultos fuisse facundissimos qui artem prorsus ignorarunt, non video quid utilitatis sint allatura rhetorum praecepta ecclesiastae, quem et virum insigniter bonum et diuinitus eruditum et euangelica prudentia praeditum esse volumus»<sup>37</sup>,

o leitor não encontrava nada de novo, mas retomava o contacto com uma das ideias fundamentais ou ideias-força de Erasmo: a formação cultural, neste sentido essencialmente humanista de letrada e, por conseguinte, literária, do orador cristão constituía para ele um requisito iniludível. O conhecimento dos princípios, regras e exemplificações retóricas era necessário ao bom persuasor cristão, caso contrário poder-se-ia inferir que bastaria ao cristão ser «bonus» para exercer o uso da palavra de forma útil e pedagógica junto dos outros. Ora se há ideia que Erasmo nunca se cansou de sublinhar foi precisamente que a ignorância é inimiga da «pietas christiana» e, o que é ainda mais, da «philosophia Christi».

Para o humanista holandês, ser cristão passava por aspectos de sentimentos de devoção, de que não se podiam separar aspectos de espiritualidade<sup>38</sup>, mas passava também por aspectos de formação culta que se recolhiam ou se usufruíam a partir das leituras fundamentais: os textos evan-

<sup>37</sup> ASD, V-4, p. 248, l. 35-40.

<sup>38</sup> Deve ter-se presente que Erasmo não apreciava particularmente o ascetismo, pelo que a sua espiritualidade tem de ser vista como marcada por um grande pragmatismo.

gêlicos e os bons autores da antiguidade, sobretudo aqueles que, aliás numa tradição muito medieval, eram portadores de doutrinas e mensagens morais, tendencialmente valorizadoras da reflexão interiorista e teleologicamente orientadas para ideais da perfeição moral do indivíduo. De outro modo dificilmente Erasmo poderia ter suscitado tanta simpatia e adesão dos leitores, de forma particular na Europa que se começava a defrontar com as grandes paixões religiosas e teológicas do século.

No mesmo Livro II<sup>39</sup> proclamava ele que a «interna species animi» deve migrar para o exterior, «totumque ad suam transfiguret imaginem», ou seja, aquele que pretenda, em termos cristãos, assumir a «ratio condicionandi» tem de ancorar tudo sobre um «pectus» que surgirá necessariamente epifanizado na figura exterior de cada um<sup>40</sup>. Esta ideia de que o cerne do cristão radica num «pectus» é central e obsessiva em Erasmo. Entre outras consequências, como por exemplo uma certa ambiguidade de posições que os contemporâneos não se coibiram de lhe apontar polemicamente, o tema reflectia-se no plano discursivo e da construção literária de vários dos seus textos. Quando se prepara para convocar a atenção do leitor para esta dimensão interiorista e essencial do «christianus», Erasmo normalmente acciona mecanismos de convencimento do seu discurso, seja, por exemplo, através da inserção no texto de relatos breves, do tipo do «exemplum», que lhe permitem narrar sucessos ou situações de que fora pessoalmente testemunha ou participante, contribuindo, desse modo, para um reforço poderoso da verosimilhança da exposição, seja mediante modalidades frásicas de efeito retórico tradicionalmente assegurado, como interrogações em série, ou processos de amplificação do tipo das «enumerationes» vocabulares<sup>41</sup>. Mas já não pratica o recurso a outras figuras de ênfase, como a alegoria ou a metáfora culta. É que Erasmo, na sua preocupação em praticar um «genus humile»<sup>42</sup>, segue mais uma tradição medie-

<sup>39</sup> ASD, V-4, p. 247, l. 8-11.

<sup>40</sup> É o caso do conhecido adágio sobre os *Sileni Alcibiadis*.

<sup>41</sup> A enumeração podia frisar o pormenor e, desse modo, favorecer a *evidentia* ou a *enargia* do discurso; Erasmo utiliza este procedimento retórico sobretudo nos momentos em que a acumulação sinonímica serve para destacar a *diffamatio*. Cf. GALAND, P. – *L'«Enargia» chez Politien*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLIX, 1987, p. 25s.

<sup>42</sup> Aqui no sentido de AUERBACH, Erich – *Lenguaje literario y publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. esp., Barcelona, 1969, p. 30s.

val-cristã do que clássica. Isso vê-se muito bem na frequência com que, nas obras mais inspiradas, deita mão de vocabulário cuja referência semântica se situa no terreno da afectividade e da emotividade correntes; pelo menos correntes em autores medievais. Enunciados como «*affectus cordis reluceant in externa hominis imagine*»<sup>43</sup> comportam os vectores centrais dessa atitude: oposição entre o interior e o exterior, intensificada por meio de uma lista de opósitos<sup>44</sup>, apelo à sugestão sensorial da luz e do calor, tão frequente em autores espirituais da Idade Média.

E aqui tocamos num outro ponto nuclear do seu pensamento, e que tem a ver com o seu aproveitamento da prosa ciceroniana. Como se referiu, Erasmo editou várias obras de Cícero de teor moralizante e doutrinário, entre as quais as *Disputationes Tusculanae*, que foram das obras mais influentes no humanismo<sup>45</sup>; por outro lado, Cícero emparceira com Sócrates na série de pagãos cujas almas serviam bem para contrastar com as de muitos cristãos, como vem no colóquio *Conuiuium religiosum*, a que já se aludiu. E há que ter presente que é com uma evidente evocação ciceroniana que Erasmo fecha o Livro IV do *Ecclesiastes*, ao apelar para a concórdia entre os cristãos, com base num léxico de clara matriz ciceroniana: «*quae sint officia christianae amicitiae*»<sup>46</sup>. Além disso, o *Ciceronianus* de 1526 constitui, na sua forma disputativa, a expressão explícita de alguns dos aspectos do pensamento humanista erasmiano.

Neste contexto, à primeira vista uma defesa da eloquência como a que é feita por Cícero no Livro II do *De Oratore*,

«*Nam ut usum dicendi omittam, qui in omni pacata et libera ciuitate dominatur, tanta oblectatio est in ipsa facultate dicendi, ut nihil hominum aut auribus aut mentibus iucundius percipi possit*» (II,viii,33),

podia ser subscrita por um Erasmo que tivesse em mente o orador cristão. A «*facultas dicendi*» seria importante factor para a consolidação da paz e liberdade na cidade<sup>47</sup>, isto é, do ponto de vista político da «*societas*» entre

<sup>43</sup> ASD, V-4, p. 247, l. 17s.

<sup>44</sup> ASD, V-4, p. 247, l. 17s, com a utilização da antítese, como faziam os autores medievais; LECLERQ, Jean – *Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age. L'amour des lettres et désir de Dieu*, 2<sup>a</sup> ed., Paris, 1957, p. 108s.

<sup>45</sup> MARGOLIN, Jean-Claude – *Art. cit.*

<sup>46</sup> ASD, V-5, p. 390, l. 571.

<sup>47</sup> Cfr. *Brutus*, 12, 45.



os cristãos. Mas havia limites que Erasmo não podia ultrapassar: a força persuasiva e condutora das gentes que Cícero definia na faculdade oratória, valorizando essa sua capacidade de se apropriar de tudo e de tudo dizer «ornate grauiterque» (*De Or.*, II, viii, 34) valia para Erasmo até ao ponto em que não se perguntasse se uma tal ênfase posta na capacidade agradável da eloquência não poderia minimizar a vertente da virtude própria do orador. Aí o holandês procurava estabelecer com cuidado uma fronteira: o bom orador dependia, em primeiro lugar, do «pectus», da sua valia interior, da sua «pietas christiana»<sup>48</sup>, onde deveria prevalecer uma «humilitas» no relativo às manifestações exteriores, em benefício do interior; ou seja: a «facultas dicendi» deveria concentrar-se, essencialmente, naquilo que ele tanto enaltecia em alguns dos Padres antigos: o «pectus».

É isso que destaca em S. Jerónimo. Na *Hieronymi Stridonensis Vita* diferencia com nitidez a sua maneira de apreciar os dois maiores autores da antiguidade cristã: «Mihi videtur vterque vtraque facultate mirabilis, sed eloquentiam magis ostentavit Hieronymus, dialecticem Augustinus»<sup>49</sup>. E se bem que esteja hoje claramente posta em evidência a fundamental influência que S. Agostinho exerceu sobre Erasmo (aliás, sobre que grandes espíritos cristãos não exerceu influência o hiponense?)<sup>50</sup>, é indisfarçável a profunda empatia que Erasmo sente por S. Jerónimo. Como neste, também nele a questão do lugar concedido à cultura antiga pagã na formação do cristão, com a célebre fórmula que André de Resende retomaria entre nós, de que «Christianus sum, non ciceronianus», reflecte uma atitude de defesa diante das polémicas que o envolveram. Por isso, ao estabelecer, sob uma inspiração paulina manifesta, a antítese entre «spiritus» e «caro», num passo da *Ratio seu Methodus compendio perueniendi ad veram Theologiam* – «Et quemadmodum sincera pietas animi puritate nititur, ita superstitionis caerimoniis sese venditat»<sup>51</sup> –, Erasmo definia os dois parâmetros que

<sup>48</sup> Mas sem dúvida Erasmo subscreveria a individualização ciceroniana da oratória frente às outras «artes»: «orator sine ea [eloquentia] nomen suum non potest» (II, ix, 38), sobretudo se descontextualizada.

<sup>49</sup> *Opuscula Erasmi*, cit., p. 181, l. 1268-70; cfr. p. 186-87.

<sup>50</sup> BÉNÉ, Charles – *Érasme et Saint Augustin ou influence de Saint Augustin sur l'humanisme d'Érasme*, Genebra, 1969; cf. algumas observações de CHOMARAT, Jacques – *Grammaire et Rhétorique chez Érasme*, Paris, 1981, t. 2, cap. IV, «Le sermon», p. 1053s.

<sup>51</sup> *Ratio seu Methodus compendio perueniendi ad veram theologiam*, ed. Holborn, p. 249, l. 26-27.

enquadravam a sua profunda concepção do cristão e, conseqüentemente, do orador cristão: de um lado o «spiritus», que na biografia hieronimita surge repetidamente relacionado com o «pectus»; do outro a «superstitio». Este é um termo obsessivamente utilizado por Erasmo nos seus escritos, muitas vezes em clara acepção original: aquilo que se coloca sobre uma coisa e que a desvirtua. Nesse domínio significativo entravam não só as exteriorizações da linguagem devota da generalidade dos cristãos do seu tempo, como as cerimónias, as peregrinações, os votos, a adoração das relíquias, a crença na intervenção dos santos, mas também as preces ou o uso pouco espiritual que delas se fazia, como destaca no *Modus orandi Deum*<sup>52</sup>.

Por isso, mesmo no final da *Paraclesis*, que é uma apologia «in Novum Testamentum Praefationes»<sup>53</sup>, havia formulado concisamente em 1516 a equação que devia reger as relações do cristão com as letras antigas, vistas fundamentalmente na sua vertente doutrinária e retórica: que o nome «Cristo» surja logo nas primeiras balbuciações da criança e que, em contacto com os Evangelhos, se devia formar, desde o princípio, a infância. Depois vinham as letras, sem as quais não se pode falar em «philosophia Christi», cuja suavidade para os adolescentes era, no entanto, destruída pela austeridade de muitos preceptores<sup>54</sup>. Linhas mais à frente, neste final da *Paraclesis*, o sentimento de suave meditação erasmiana surge numa frase de recorte conhecidamente clássico: «At felix ille, quem in hisce litteris meditantem mors occupat»<sup>55</sup>.

Talvez não seja muito fácil encontrar um testemunho mais valorizador da perenidade da retórica antiga do que esta exclamação erasmiana, num texto tão envolvido de significação espiritual como a defesa da sua versão do Novo Testamento, saída em 1516, para dar logo origem a violentos ataques dos teólogos.

7 – O plano geral do *Ecclesiastes* é relativamente simples; obedece mais a um esquema explicativo-persuasivo do que ao modelo escolástico,

<sup>52</sup> *Modus orandi Deum*, ASD, V-1, 1977, p. 137, l. 559s.

<sup>53</sup> Cfr. MESNARD, Pierre – *La «Paraclesis» d'Érasme*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIII, 1951, p. 26s.

<sup>54</sup> «Nam quemadmodum praeceptorum quorundam austeritas facit, ut pueri prius oderint litteras quam nouerint, ita sunt, qui Christi philosophiam tristem faciant ac morosam, cum ea nihil sit suauius», *Paraclesis / Methodus, Apologia in Nouum Testamentum Praefationes*, ed. Holborn, p. 148, l. 19-22.

contra que o próprio Erasmo tanto pugnou, na análise contrastiva das vertentes antitéticas de uma questão. Assim, o Livro I enquadra a pregação ou a arte oratória cristã no terreno do discurso público segundo dois tipos de «respublicae», a profana e a sagrada; na articulação entre ambas, que para Erasmo significam dois níveis por vezes bastantes distintos da vida humana, radica a natureza do pregador cristão: as dificuldades da sua função, as orientações da sua formação, os requisitos fundamentais da sua pessoa, o seu posicionamento perante assuntos tão complexos e polémicos como a relação entre a fé e o valor e significado das obras, para concluir na focagem da grandeza da função do pregador. O Livro II conduz o leitor para o terreno mais tecnicamente retórico e da sua articulação com a pregação: o que valem os preceitos retóricos para o orador cristão, que estudos realizar, quais os autores de leitura aconselhada para o futuro pregador; enfim, o cuidado que deve existir em não desvirtuar o papel que, segundo Erasmo, cabe à formação profana do pregador: pouco de dialéctica, mais de gramática e literatura; na base de tudo isto, a importância da *inuentio*. O Livro III alonga-se pelo campo das partes da retórica, sem grande sistematicidade no entanto. O Livro IV recapitula os temas e apresenta uma lista dos assuntos mais frequentes na pregação cristã, com relevo para a fé, a caridade, a temperança, a esperança<sup>56</sup>.

Os leitores de Erasmo nada de inédito encontravam nestes quatro livros, nem quanto aos problemas que tradicionalmente preocupavam os autores cristãos sobre a *utilitas* da literatura pagã para a expressão cristã (e não esqueçamos que em diversos momentos a questão se revestiu de aspectos de tragédia, como o episódio de Savonarola recordava, em Florença e em tempos relativamente próximos...), nem quanto às soluções ou conselhos que o próprio holandês deixava registados na sua última obra.

Os seus leitores sabiam, desde escritos como o *Modus orandi Deum*, que a linguagem de que o homem dispõe faz parte da sua terrenidade e que, por consequência, deve ser entendida como um instrumento precioso e eficaz na comunicação do crente com Deus. Mais do que isso, sabiam que para Erasmo, como aliás para uma forte tradição anterior, «Vere dictum est militiam esse vitam hominis super terram...»<sup>57</sup>, e que a *precatio*

<sup>55</sup> *Ed. cit.*, p. 148, l. 28-29.

<sup>56</sup> Para tudo isto vid. a «Introduction» de Jacques Chomarat ao *Ecclesiastes*, ASD, V-4, Amesterdão, 1991.

<sup>57</sup> *Ed. cit.*, p. 173, l. 845s.

constituía a forma mais adequada para o homem pio manifestar e levar a cabo a sua dedicação a Cristo.

Neste enquadramento se percebe melhor a importância que Erasmo consagrou, desde sempre, isto é desde os inícios parisienses das «formulae familiares» de conversação que haveriam de, a partir de 1511, dar origem à série ininterrupta de edições dos *Colloquia familiaria*, anualmente enriquecidos, à questão da expressividade da comunicação cristã, tanto entre os homens entre si como entre eles e Deus. A retórica antiga e a sua utilidade deviam entender-se neste quadro.

Erasmo tinha uma propensão grande para a busca de uma certa dramaticidade discursiva, com a qual procurava intensificar a força elocutiva dos seus textos: o recurso ao diálogo em discurso directo, as citações, as descrições e exemplificações visualizadoras, a verosimilhança das narrativas breves muitas vezes dependentes da garantia do testemunho pessoal<sup>58</sup>, as oposições entre o concreto e o abstracto fundadas numa teatralização que retirava força persuasiva do realismo descritivo (note-se que gosta imenso de apelar para a comparação com a comédia<sup>59</sup>...).

É o que sucede na *declamatio Lingua*, publicada em 1525, «opus nouum et hisce temporibus aptissimum», como se lia no rosto da 1ª edição, de Agosto desse ano<sup>60</sup>. A obra é daquelas em que o autor mais abertamente fez uso de uma estratégia apta ao discurso polemizador: o empolamento de aspectos realistas na direcção do grotesco, para assim actuar mais fortemente sobre a atenção e a sensibilidade do leitor. Era procedimento tradicional nos autores medievais, sobretudo quando se pretendia accionar um discurso de persuasão a favor das virtudes, mediante o aumento da imagem impressionante dos vícios terrenos. Assim faz Erasmo

---

<sup>58</sup> Esta estratégia de convencimento do leitor através da autoridade que possui o testemunho pessoal, assente na experiência directa ou em fontes indeterminadas («quisdam»), comparte com o recurso à autoridade da citação a função de assegurar a credibilidade da exposição de Erasmo, sobretudo no interior dos textos mais polémicos. Em boa verdade, Erasmo anda recorrentemente em torno de algumas ideias-chave, evocando as suas *auctoritates* em dois domínios: os *Latini* e os *Graeci* e o que ele testemunha por si mesmo (por ex.: «Puer audiui quendam Dominicanum...», no Livro II do *Ecclesiastes*; ASD, cit., p. 278, l. 672).

<sup>59</sup> MARGOLIN, Jean-Claude – *L'art du dialogue et le mise en scène dans le «Julius exclusus» (c. 1513)*, «Le dialogue au temps de la Renaissance», Paris, 1984, p. 213s.

<sup>60</sup> Sobre a *declamatio*, cfr. CHOMARAT, Jacques – *Grammaire et Rhétorique*, cit., t. 2, p. 931s.

em torno do órgão fisiológico da língua, localizado próximo do coração e da mente, porta de saída das palavras e portanto directamente responsável pela expressão da imagem do cristão. Daí que o contraste entre o mau e o bom uso da língua seja constante neste escrito: de um lado a língua caluniosa, que surge no texto acompanhada de uma boa série de adjectivos orientados para as facetas concretizantes, relacionadas com a má persuasão, de que fazem parte a mentira<sup>61</sup>, a «nugacitas», a «garrulitas» muito própria das mulheres e dos criados, opostas da «eloquentia» moderada, próxima do silêncio e do comedimento expressivo (coisa que Erasmo tanto apreciava sublinhar em termos de civilidade), bem diferente dessa «mala lingua» ou dessa «virulenta lingua» de que ele pessoalmente se via uma vítima em anos de polémica à esquerda e à direita.

8 – A persuasão por meio do discurso literário constituiu sempre em Erasmo uma preocupação central<sup>62</sup>. Daí a importância que atribui à aprendizagem das línguas antigas consideradas fundamentais para a formação do bom cristão, fosse ele o príncipe ou o homem de letras que, ao fim e ao cabo, consubstanciava a seus olhos o verdadeiro cristão. Essas línguas eram, obviamente, o latim acima de tudo; também o grego, que aprendeu relativamente tarde, e o hebraico, que conhecia mal. Mas sobretudo o latim escrito, literário, instrumento da retórica. Não se pode, porém, dizer que Erasmo proclamasse o total desprezo pelas línguas vulgares, embora tudo quanto tenha escrito tenha sido em latim. Na linha da defesa de Cícero a favor da língua literária romana, Erasmo foi também factor de promoção da importância e defesa literária e escrita das línguas vulgares<sup>63</sup>.

O ponto central consistia, porém, em que ser cristão não se podia identificar com ser rústico ou ignorante, qualificações demasiado próximas

---

<sup>61</sup> *Lingua*, ed. J. H. Waszink, ASD, Amesterdão, IV-1A, 1989, a «intemperans lingua», p. 46; a «intemperantia linguae», p. 60; a «libido mentiendi», p. 83.

<sup>62</sup> Seria enfadonho recordar como no humanismo se enfatizou a força da eloquência, tão trivial era o tema; cfr. por exemplo o emblema de Alciato «Eloquentia fortitudine praestantior», que figura Hércules, armado do arco e do cajado, mas com a língua de fora, puxando «leuibus cathenis» a multidão dos homens que o seguem; cfr. a reprod. fac. da ed. de 1531, fo. E 6r. Sobre este assunto, MARC-RENÉ, Jung – *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genebra, 1966.

<sup>63</sup> MEERHOFF, Kees – *Rhétorique et poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Leida, 1986.

da *feritas*, isto é de uma animalidade bruta, grotesca e viciosa<sup>64</sup>, inapta para traduzir a suavidade dos gestos, dos sentimentos, das expressões e dos gostos que se encontravam na imagem da figura de Cristo<sup>65</sup>.

9 – A Retórica antiga não concedeu particular relevo à questão dos pressupostos respeitantes ao auditório. Equacionada como função destinada ao benefício da cidade, a eficácia da oratória nela apoiada era suposta depender fundamentalmente do *orator*. O domínio da técnica do discurso forense, nas suas modalidades tradicionais, e uma sólida formação institucional e pedagógica do orador garantiam, à partida, a obtenção dos resultados da acção oratória. Apesar disto, as classificações e os preceitos fixados, provavelmente por Cornifício, nos quatro livros da *Rhetorica ad Herennium* determinaram, com o *De Inventione* ciceroniano, a história da Retórica ao longo dos tempos medievais. Ora se bem que tenha sido sobretudo pela sua aplicação ao discurso tribunalício, no quadro da argumentação jurídica, que a Retórica antiga mais solidamente se instalou e atravessou os séculos (não esqueçamos que a moderna *Teoria da argumentação* de Perelman tem como autor um causídico belga), a verdade é que, em consequência da importância concedida à função da *inuentio* na análise da arte retórica, se tornou possível, na tradição cristã marcada por S. Agostinho, instituir uma ligação mais pragmática do orador com a audiência, o que conduzia, naturalmente, a domínios de consideração e atenção da psicologia e dos sentimentos da comunidade ouvinte. O próprio orador se perfilava como parte ou elemento dessa comunidade<sup>66</sup>.

Trata-se de uma dimensão que obriga a focalizar a questão da eficácia retórica num ponto relativamente distinto do que sucedia na retórica antiga. Não foi por mero acaso que Erasmo abriu o Livro I do *Ecclesiastes siue de Ratione concionandi*, fazendo do «ecclesiastes» um «concionator euangelicus», ou seja um orador que fala diante de uma assembleia de que também ele faz parte, com esta definição: «Ecclesia Graecis est quae Latinis concio, hoc est, populus euocatus ad audiendum de reipublicae negotiis»<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> PAPARELLI, Gioachino – *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Nápoles, 1973.

<sup>65</sup> Cfr. CHOMARAT, J. – *Grammaire et rhétorique*, cit., t. 2, p. 1085.

<sup>66</sup> SPENCE, Sarah – *Rhetorics of Reason and Desire. Vergil, Augustine and the Troubadours*, Ítaca, 1988, p. 76.

<sup>67</sup> *Ed. cit.*, p. 35, l. 6-7.

O perfil do persuasor cristão segundo Erasmo deve ser delineado neste enquadramento. A perspectiva pragmática dele decorrente impunha uma atenção cuidada à natureza do auditório, sobretudo à diversidade e variedade da sua composição e estados de alma<sup>68</sup>. Por isso Erasmo se distancia a cada passo do preceito de Quintiliano, segundo o qual em Cícero residia o único paradigma do *orator* e do tipo de discurso que podia realizar. Erasmo apreciava Cícero, mas não podia reduzir a expressividade eloquente do latim que o cristão letrado devia utilizar à tirania de um único modelo.

«Tu negas quenquam bene dicere, nisi Ciceronem exprimat; at res ipsa clamitat, neminem posse bene dicere, nisi prudens recedat ab exemplo Ciceronis»<sup>69</sup>, dizia uma das personagens do *Ciceronianus*. Mas em variados outros locais, sobretudo naqueles onde se tornasse necessário destacar a dimensão cristã das letras, Erasmo reafirma o mesmo ponto de vista. Como na *Ratio seu compendium verae Theologiae*: «Verum abusus vocis nonnunquam ancipitem reddit orationem, sed qui non tam linguae sit peculiaris quam scriptori, ut sunt et inter auctores sua cuique propria. Nam frequenter haerebit in Quintiliani sermone, qui praeter Ciceronem nihil legit»<sup>70</sup>.

Esta prisão ao preceito quintiliânico era prejudicial ao cristão. Aliás não se coíbe no *Lingua*<sup>71</sup>, de proclamar: «Ciceronis orationes si quis frequenter relegat easdem, sentiet tedium». Revisitar outros autores que não o mesmo Cícero constituía preceito fundamental, até porque por esse meio o cristão e em particular o persuasor cristão podiam apreciar os primitivos escritores cristãos, gregos e latinos. Note-se que Erasmo promoveu traduções como de S. João Crisóstomo e, se bem que por vezes teça a este observações menos superlativas, a verdade é que o elogio de S. Basílio, de S. João Crisóstomo, de S. Gregório Nazianzeno, a par do de S. Jerónimo e de S. Agostinho é de tal forma recorrente que se pode falar quase de um género literário em Erasmo<sup>72</sup>. Estes autores traziam para o domí-

<sup>68</sup> A importância dos auditórios actuais vem evidenciada no final do Livro I do *Ecclesiastes* (ed. cit., p. 240s). Cf. CHOMARAT, J. – *Grammaire et rhétorique*, cit., t. 2, p. 1117).

<sup>69</sup> *Ciceronianus*, ou seja *Dialogus cui titulus Ciceronianus siue de optimo dicendi genere*, ed. Angiolo Gambaro, Brescia, 1963, p. 126, l. 1720-23.

<sup>70</sup> Ed. cit., p. 272-73.

<sup>71</sup> Ed. cit., p. 49, l. 758-9.

<sup>72</sup> Cfr. *Ecclesiastes*, cit., ASD, V-4, p. 267, nota à l. 441.

nio da oratória as dimensões da comunicação afectiva evangélica, con-substanciada no exemplo de Cristo, coisa que a retórica antiga não poderia oferecer. Tanto apreciava, por isso, S. Jerónimo, por ver que: «Ex euangelicis et apostolicis litteris, velut ex purissimis fontibus, Christi philosophiam hauriebat»<sup>73</sup>.

10 – A reacção de Erasmo à prática da pregação sermonária do seu tempo é extremamente negativa; como frequentemente acontece na sua estratégia do discurso, quando se reporta ao que é essa realidade do púlpito, busca a eficácia na narração de acontecimentos ou anedotas por ele mesmo testemunhadas ou protagonizadas, carregando na evocação de uma imagem grotesca do pregador e da ignorância revelada. Forma excepção o caso do franciscano francês Jean Vitrier<sup>74</sup>, que será evocado explicitamente no Livro III do *Ecclesiastes*<sup>75</sup>, num passo onde enaltece, é verdade, mais os costumes e modo de vida do frade do que aprecia propriamente a sua oratória<sup>76</sup>. Ora, como já observou um especialista, «toda a obra de Erasmo gravita em torno de dois núcleos: de um lado as *humanae litterae*, a eloquência, a retórica, do outro as *arcanae litterae* (ou *diuinae* ou *sacrae*), a filosofia de Cristo, a piedade fundada sobre ela»<sup>77</sup>. Este apreço pelo efeito da antítese, no fundo tão tradicional entre os autores cristãos e tão do agrado dos medievais, emerge com destaque sempre que o discurso erasmiano procura transmitir ao leitor uma intensidade de persuasão mais veemente, como sucede todas as vezes em que está em causa o cerne do saber adequado ao cristão. É nesse quadro que o discurso deve revestir-se das características essenciais do cristianismo, segundo Erasmo: simplicidade e verdade. Assim vem na já referida *Paraclesis*: «Hoc quod optamus non alia res certius praestet quam ipsa veritas, cuius quo simplicior, hoc efficacior est oratio»<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> *Opuscula Erasmi*, cit., p. 151, l. 492-3.

<sup>74</sup> GODIN, André – *Spiritualité franciscaine en Flandre au XVI<sup>e</sup> siècle. L'homélie de Jean Vitrier*, Genebra, 1971.

<sup>75</sup> *Ed. cit.* p. 96, l. 879s; vid. cfr. CHOMARAT, J. – *Grammaire et rhétorique*, cit., t. 2, p. 1092s.

<sup>76</sup> GILSON, Etienne – *Les idées et les lettres*, 2<sup>a</sup> ed., Paris, 1955, «Michel Menot et la technique du sermon médiéval», p. 93s.

<sup>77</sup> CHOMARAT, J. – «Introduction» a *Ecclesiastes*, cit., p. 3.

<sup>78</sup> *Ed. cit.*, p. 140, l. 5-6.



Nada de novo, por consequência. Voltemos, pois, mais uma vez ao *Ecclesiastes*, ao Livro II, para ler o seguinte passo:

«Sed has disciplinas ecclesiasten didicisse oportet, non discere, et didicisse potius quam perdidicisse, ne, quod multis euenit, in die magis ac magis adlubescente studio, illic velut ad Sirenum scopulos consenescat»<sup>79</sup>.

Importa que o cristão tenha aprendido as disciplinas mais do se tenha perdido nelas, envelhecendo preso nos seus meandros rochosos. Trata-se de um lugar comum, que nos evoca toda a doutrina pedagógica de Erasmo, de que, em essência, também a formação do persuasor cristão faz parte.

11 – Erasmo leu muito Cícero<sup>80</sup>, como é sabido e transparece do contacto com qualquer das suas obras; e se bem que, como ficou apontado atrás, se tenha interessado particularmente por editar as obras de mensagem mais moralizante e doutrinária, a sua concepção da arte de falar ou de comunicar por escrito dependia claramente das reflexões ciceronianas sobre o discurso. Proclamações como «res mihi uidetur esse [a eloquência] facultate praeclara, arte mediocris»<sup>81</sup> abriam as portas à perspetivação da variedade de situações, de assuntos, de potencialidades do discurso (coisa que Erasmo frisou no *De copia rerum ac verborum*), de sensibilidades das audiências que acompanhavam a distinção ciceroniana entre «sermo» e «contentio»<sup>82</sup>. O *sermo* era o lugar da discussão filosófica, conotada com a ideia de calma amigável, com a pacificação das paixões que agitavam fortemente a vida exterior ou pública; esta traduzia-se em forma de *contentio*, ou seja de uma forma de dizer mais polémica e violenta. O *Conuiuuium religiosum* exemplifica bem essa imagem de conversação entre amigos, centrada em temas de reflexão adequada ao cristão prudente, para usar um termo muito ciceroniano.

---

<sup>79</sup> *Ed. cit.*, p. 248, l. 48-50.

<sup>80</sup> BÉNÉ, Charles – *Érasme et Cicéron*, «Colloquia Erasmi Turonensis», t. 2, Paris, 1972, p. 571s; VALLESE, Giulio – *Érasme et Cicéron. Les lettres-préfaces au «De Officiis» et aux «Tusculanes»*, *ibidem*, t. 1, p. 241s.

<sup>81</sup> *De Or.*, II, X, 30.

<sup>82</sup> ROUSSELOT, Philippe – *Les conditions du langage politique: le point de vue de Cicéron*, «Bulletin Budé», 1996, 3, p. 232s. Cfr. *Ratio seu Methodus*, ed. Holborn, p. 246: a «contentio» está ligada à «superbia» e ao «dissidium».

A valorização do *sermo* em consequência da dimensão semântica do termo, evocadora da ideia de conversação não contenciosa, tinha estado, desde 1519, no centro de uma das mais acaloradas discussões que envolveram Erasmo, quando, no prólogo de S. João ao *Nouum Testamentum*, substitui a expressão tradicional da Vulgata «In principio erat verbum» por «In principio erat sermo»<sup>83</sup>. Uma verdadeira tempestade desabou sobre Erasmo por causa desta alteração, que ele defendia como muito mais adequada à semântica do passo<sup>84</sup>.

Mas a discussão, que servia para mostrar como Erasmo definia a persuasão cristã no quadro de um ideal e de um anseio que o levavam a contrapor a «Christiana simplicitas»<sup>85</sup> à brutalidade e rudeza do mundo actual<sup>86</sup>, traduzia a linha de recuo mínimo que o humanista não podia ultrapassar; como interrogava na *Epistola contra pseudoeuangelicos*, «Sed vbi interim vestrum illud dogma, fidem persuadendam esse, non cogendam, et in euangelii negotio nihil adhibendum praeter gladium verbi Dei?»<sup>87</sup>.

O cristão não dispõe de outras armas que não seja o «verbum Dei»: eis a lição do *Enchiridion militis Christiani*, tão agostiniano no seu título e tão motivador de adesões espirituais e evangélicas na I metade do século por toda a Europa.

Erasmo sabia que uma larguíssima parte dos cristãos seus contemporâneos não podia ler latim nem apreciar a eloquência; sabia ainda ser impossível abordar o texto sagrado sem dispor de uma formação linguística e cultural adequada; mas sabia também que a palavra guardada no Evangelho se destinava ao povo de Deus. Por isso, assim como defendia, no *De pronuntiatione*, que a correcção da forma dos vocábulos gregos e latinos era sinal da transparência do seu significado, também aceitava que o persuasor cristão tivesse em consideração a natureza do seu auditório: o uso das línguas vulgares podia legitimar-se quando o pregador ou o «eccle-

---

<sup>83</sup> BOYLE, Marjorie O'Rourke – *Erasmus on Language and Method in Theology*, Toronto, 1977, cap. I.

<sup>84</sup> HADOT, Jean – *La critique textuelle dans l'édition du Nouveau Testament d'Érasme*, «Colloquia Erasiana Turoniensia», Paris, 1972, p. 749s.

<sup>85</sup> *Hieronymi vita*, ed. Ferguson, cit., p. 158.

<sup>86</sup> Cfr. *Dulce bellum inexpertis* ou *Sileni Alcibiadis* ou *Querela pacis*. Cfr. CHANTRAINE, Georges – *Mysterium et sacramentum dans le «Dulce bellum»*, «Colloquium Erasmanum», Mons, 1968, p. 33s.

<sup>87</sup> *Epistola contra Pseudoeuangelicos*, ASD, IX-1, p. 290, l. 177-9.

<sup>2</sup> CORREIA, Lopes – *Trancoso (notas para uma monografia)*, Trancoso, C.M.T, 1989, faz um levantamento das figuras ilustres trancosenses, sem sequer falar em Gonçalo Fernandes. VASCONCELOS, José Leite de – *Um Trancosano Ilustre*, in «Revista Lusitana», vol XXIII, nº 1/4 (1920), pág. 190, também esclarece que em 1918, aquando da sua estada em Trancoso, ninguém aí deu o autor dos *Contos* como figura nada no concelho.

O seu falecimento deverá ter ocorrido entre 1581 e 1585, uma vez que em 1581 ainda foi feito um privilégio ao próprio Trancoso, datado de 9 de Agosto, muito embora este não figure em nenhuma edição (pelo menos conhecida<sup>5</sup>) da obra e, em 1585, quando saiu a 2ª edição dos *Contos*, o privilégio veio dado ao filho do autor, sendo já «seu pai falecido».

Ao certo, sabemos pelo Privilégio da primeira parte que residia em Lisboa: «Eu el-rei faço saber aos que este alvará virem, que havendo respeito ao que na petição atrás escrita diz Gonçalo Fernandez Trancoso, morador *nesta cidade de Lisboa*»<sup>6</sup>, talvez, algures na freguesia de S. Pedro de Alcântara, como se poderá depreender do Conto I – 1: «... pedir ao glorioso apóstolo S. Pedro, cujo freguês sou»<sup>7</sup>.

Ainda mais problemática é a sua profissão. Se os dados anteriores são mais ou menos aceites pelos estudiosos da sua obra, neste outro aspecto as opiniões divergem<sup>8</sup>.

Que não viveria muito desafogadamente, parece-nos ser a conclusão a tirar do facto de D. Catarina lhe ter custeado parte do papel da impressão da primeira parte dos *Contos*, como ele próprio confessa no Prólogo da segunda parte: «Vossa Alteza me fez mercê de receber a primeira parte deste tratado e me mandou dar parte do custo do papel da impressão»<sup>9</sup>.

Embora não fosse uma prática invulgar na época, era utilizada por escritores ou editores menos favorecidos economicamente<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Transcrito por DESLANDES, Venâncio – *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, ed. fac-similada, Lisboa, INCM, 1988, pág. 94; encontrámo-lo na Torre do Tombo, na Chancelaria de D. Sebastião, liv. XIII, fl. 249v., conforme indicação de Deslandes.

<sup>6</sup> Privilégio da 1ª parte, NE, pág. 56, sublinhado nosso.

<sup>7</sup> Conto I – 1, NE, pág. 7. Utilizaremos a numeração romana para indicar o número do conto e os algarismos 1, 2 e 3 para indicar, respectivamente, a primeira, a segunda e a terceira partes da obra.

<sup>8</sup> Cf. MACHADO, Barbosa – *Biblioteca...*, ed. cit., tomo I, pág. 394, SILVA, Inocência – *Dicionário*, ed. cit., tomo III, pág. 156, MENÉNDEZ PELAYO – *Orígenes de la Novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, vol. III, pág. 136, VITERBO, F. Sousa – *Materiais*, art. cit., pp 97 a 103, BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais do Povo Português*, ed. cit., vol. II, pág. 18, CAMPOS, Agostinho – *Antologia Portuguesa*, Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1923, Introdução», pág. XI.

<sup>9</sup> NE, pág. 58.

<sup>10</sup> ANSELMO, Artur – *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, INCM, 1981, pág. 334.

Fica-nos apenas a convicção de ele ter sido o primeiro em Portugal a dar forma literária ao conto<sup>11</sup>. Já o mesmo não podemos dizer em relação à precocidade do seu papel de introdutor desse género literário na Península, como terá pretendido Manuel Faria e Sousa<sup>12</sup>, até porque ficou plenamente demonstrada, por entre outros, por Menéndez Pelayo<sup>13</sup>, a impossibilidade de os *Contos* terem sido escritos em 1544, hipótese levantada precipitadamente por Teófilo Braga, conforme verificaremos adiante.

De qualquer maneira, a sua importância no panorama literário dos finais do século XVI e durante os séculos XVII e XVIII é bem marcante, conforme o próprio Menéndez Pelayo aceita e as muitas edições que a obra teve o confirmam. Mesmo que não queiramos reconhecer Trancoso como um escritor notável, mesmo que não achemos o «sabor avoengo, arcaizante

---

<sup>11</sup> C. LUND, Christopher na «Introdução» a *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, Coimbra, Liv. Almedina, 1980, pág. 25, chama a atenção para o facto das anedotas de quinhentos já conterem interessantes elementos narrativos: «E se recentemente se tem dado nova ênfase ao papel pioneiro dos contos de Gonçalo Trancoso na formação da prosa narrativa portuguesa, parece-nos que também se deve prestar devida atenção à tradição anedótica – ainda muito por estudar em Portugal –, pois além do valor intrínseco das anedotas biográficas (o caso de Camões, Francisco de Portugal, etc.), muitas delas, por possuírem elementos narrativos ponderáveis, contribuem sensivelmente para a história do desenvolvimento da prosa portuguesa». Mesmo que queiramos conferir a esses relatos (que se limitam, quase sempre, apesar da extensão de alguns, a descrições de sucessos e inventários de casamentos) um carácter literário, a sua fixação, por escrito, é posterior à escrita dos *Contos* (segundo o mesmo autor a primeira fixação por escrito data de 1576) pelo que não invalida a afirmação que registámos. Em todo o caso, o próprio C. Lund reconhece um certo distanciamento entre os *Contos* e as *Anedotas*, uma vez que estas surgem na tradição memorialista que se filia nos livros de linhagem, porque se referem a acontecimentos verídicos e personagens reais. Para além de, pelo motivo apontado, não dever ser considerada uma obra de ficção, não nos podemos esquecer que só em 1720 Pedro José Supico de Moraes deu continuidade a este género que até então se limitou a uma circulação, obviamente, restrita, em manuscrito, não tendo, pois, pelo que sabemos, feito escola.

<sup>12</sup> FARIA E SOUSA, Manuel – *Europa Portuguesa*, 1680, T. III, p. IV, cap. VIII, nº 67, citado por CAMPOS, Agostinho – *Antologia*, pág. XXXVIII e PALMA-FERREIRA – Prólogo da ed. dos *Contos*, Lisboa, INCM, 1974, pág. XX. Não é para admirar esta afirmação de Manuel Faria e Sousa, uma vez que ele é um grande encomiasta da Literatura Portuguesa, a quem Eugénio Asensio chama «um genial e disparatado camonista»; ASENSIO, Eugénio – *Estudios Portugueses*, Paris, F.C.G., Centre Cul. Port., 1974, pág. 317.

<sup>13</sup> MENÉNDEZ PELAYO – *Orígenes...*, ed. cit., pág. 137.

da frase» e não salientemos «a elegância da frase»<sup>14</sup>, temos de reconhecer a sua importância cultural. Os *Contos* foram muito apreciados e são citados em comédias de cordel e em autores como Filinto Elísio e Nicolau Tolentino<sup>15</sup>. Podemos lembrar aqui o Prefácio de Camilo Castelo Branco, à Quinta Edição de *Amor de Perdição* (1879)<sup>16</sup>, no qual lembra Trancoso: «Dizem, porém, que o *Amor de Perdição* faz chorar. Mau foi isso. Mas agora, como indemnização, faz rir: tornou-se cómico pela seriedade antiga, pelo raposinho que lhe deixou o ranço das velhas histórias de Trancoso e do padre Teodoro de Almeida».

Mas, apesar de os *Contos* terem conhecido, durante três séculos, um sucesso evidente no nosso pequeno meio literário, a vida do seu autor permanece para nós uma incógnita<sup>17</sup>. Porque urge dar a conhecer a sua obra aqui deixamos as nossas reflexões, esperando que, em breve, possamos retomar este tema e dar ainda a conhecer a edição completa dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*.

<sup>14</sup> BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais...*, ed.cit., pág. 20.

<sup>15</sup> BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais...*, ed. cit., pág. 21, refere que os *Contos* «aparecem citados proverbialmente em comédias de cordel e em Filinto Elísio» e que «No século XVIII... os *Contos* de Trancoso continuam a ser lidos com sofreguidão e alguns poetas como Filinto Elísio e Tolentino aludem ao grande interesse que ainda tinham os *Contos* populares».

<sup>16</sup> Ed. do Círculos de Leitores, 1981, pág. 13. Não é para admirar esta referência num autor de tão vasta cultura e que, conforme SARAIVA, António José – *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 1996, pág.114 afirma, para sustentar a família foi obrigado a «vender em hasta pública uma biblioteca preciosa que reunira ao longo de quarenta anos».

<sup>17</sup> É curioso registar, a propósito do muito pouco que se sabe da vida de Trancoso, que da vida de Melchor de Santa Cruz, seu contemporâneo, também quase se sabe, conforme se poderá ler na «Introducción» a SANTA CRUZ, Melchor de – *Floresta Española* (Toledo 1574), ed. De Maximiliano Cabanas, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 13: «De las hojas preliminares de la *Floresta* proceden los datos más difundidos del autor toledano: su nombre... su residencia... su lugar de nacimiento... y su cultura».

## I – AS EDIÇÕES DA OBRA

### 1. Edição de 1575: uma edição com história

A edição de 1575 (que contém a primeira e segunda partes e de que só recentemente foi conhecido um exemplar) é referida por Sousa Viterbo<sup>18</sup>, Agostinho Campos<sup>19</sup>, Teófilo Braga<sup>20</sup> e é descrita por António Joaquim Anselmo na *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI* (1926) – tem aí o número 705 – a partir do Catálogo da Livraria da Condessa de Azambuja (1919). A sua existência chegou a ser posta em dúvida por Menéndez Pelayo<sup>21</sup> e claro que nem Barbosa Machado (1741-1759), nem Inocêncio da Silva (1858-1870), que são anteriores, se lhe referem. O exemplar viria a ser adquirido em 1923 por Manuel de Oliveira Lima, historiador e diplomata brasileiro de passagem por Lisboa. Quando faleceu em 1928, Oliveira Lima, então em Washington, doou a sua biblioteca à Universidade Católica da América, onde se encontra. Reproduzido em microfilme pela Biblioteca Nacional de Lisboa, foi, em 1982, *fac-similado* por iniciativa de João da Palma-Ferreira, a quem se devem dos mais válidos trabalhos sobre Trancoso.

A folha de rosto do único exemplar conhecido desta edição desapareceu e foi substituída por uma folha manuscrita. A folha seguinte contém o Prólogo à rainha D. Catarina, sob cuja protecção se coloca, apesar dela, nesta altura, já não ser regente, mas ainda com poder suficiente para o proteger dos «murmuradores, que não tendo mãos para escrever, têm línguas para danar»<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> VITERBO, Sousa – «Materiais ...», art. cit., págs. 97 a 103.

<sup>19</sup> CAMPOS, Agostinho – *Antologia Portuguesa*, ed. cit., pág. L.

<sup>20</sup> BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais do Povo português*, ed. cit., vol. II, pág. 30.

<sup>21</sup> MENÉNDEZ PELAYO – *Orígenes de la Novela*, ed. cit., vol. III, pág. 137, nota 2: «Sobre la fe de Teófilo Braga cito la edición de 1575, que no he visto ni encuentro descrita en ninguna parte. Brunet dió por primera la de 1585... Tampoco he visto esta ni la de Lisboa de 1589 (por Juan Alvares) a la cual se agregó la tercera parte impresa en 1596 por Simón Lopes. Nuestra Biblioteca Nacional sólo posee cinco ediciones, todas del siglo XVII y al parecer algo expurgadas». Segue-se a descrição das edições da Biblioteca Nacional de Madrid (1608, 1624, 1633, 1646, 1681). Não regista a de 1671, embora a cite de Inocêncio, mas que efectivamente aí se encontra com a seguinte cota: R – 18 296.

<sup>22</sup> Prólogo, NE, pág. 5. Tal como FERNANDES, M. de Lurdes C. – *Francisco de*

O prólogo termina no verso da mesma folha, onde é também incluído o soneto laudatório de Luís Brochado<sup>23</sup>. O Conto I começa imediatamente na fol. 1. As páginas vêm numeradas apenas de um lado, como era comum na época. Falta a fol. 5 que também desapareceu tal como a de rosto. A primeira parte termina na fol. 54, com o Conto XX, traz a data de 3 de Abril de 1570 e, depois das «Graças a Deus», inclui a «Tavoadada do que se contém nesta primeira parte». No verso desta folha, depois de terminada a *taboada*, segue-se o local (Lisboa), a oficina (António Gonçalves) e a data de impressão (1575). E imediatamente se anuncia a segunda parte que começa na folha seguinte. Continua a ser «Dirigido à Rainha, nossa senhora», inclui uma oitava ao «sábio leitor», nome do impressor e local de impressão (os mesmos da primeira parte), licença da Inquisição, o preço (50 reis) e o autógrafo de Trancoso seguido de uma data pouco legível: 1570 (?). No verso figuram os privilégios das duas partes, datados, respectivamente, de 20 de Abril de 1571 e de 26 de Novembro de 1570. A folha seguinte contém apenas a *taboada* da segunda parte. No seu verso aparece o «Prólogo à Rainha, nossa senhora» e na fol. 1r. começa a «Segunda parte das histórias e contos de Trancoso» até à fol. 54r que, aliás, deveria ser 64, pois há um evidente erro de numeração. Esta é a primeira conhecida e a mais completa edição da 1ª e 2ª partes dos *Contos* e, portanto, a mais aliciante de se conhecer.

Devemos, contudo, começar por colocar uma questão prévia. Quando foram escritos os *Contos*?

---

*Monzón e a Princesa Cristã*, in «Espiritualidade e Corte em Portugal (séc. XVI a XVIII)», Porto, I.P.C., 1992, pág. 113, fez notar, a D. Catarina seriam também dedicadas as obras: *Libro Primero del Espejo de la Princesa Christiana* de Francisco Monzón, bem como *Carro de las Donas e Dos Privilegios e Praerogativas que o Género Feminino tem* de Rui Gonçalves: «As dedicatórias destas três obras sobre temáticas «femininas» parecem indicar alguma sensibilidade particular da rainha D. Catarina em relação às mesmas». Caberá aqui lembrar, por muito sugestiva, a crítica que Cervantes faz, na Dedicatória das suas *Novelas*, à insistência dos autores em, nas dedicatórias da suas obras, «decirles que las ponen debajo su proteccion y amparo, porque las lenguas maldicientes y murmuradoras no se atrevan a moderlas y laceralas»; CERVANTES, Miguel – *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, I vol., pág. 67.

<sup>23</sup> SILVA, Inocência da – *Dicionário Bibliográfico português*, ed. cit., Vol. V, informamos que este Luís Brochado era natural de Tânger e autor das *Trovas em louvor do Galo, Vida da Galé, Trovas do Moleiro e Primavera de Meninos*.

A crer nas palavras de Trancoso no Prólogo, e nada há que nos faça duvidar delas, dado que se trata de uma dedicatória à rainha<sup>24</sup>, só terão sido «escritos», ou antes, preparados para publicação, em 1569.

No mesmo Prólogo, Trancoso anuncia a segunda parte dos *Contos* que já tinha em mente editar: «E logo acabarei de imprimir a segunda parte»<sup>25</sup>.

No segundo Prólogo anuncia-se outra parte: «eu terei atrevimento para passar adiante, acabando a terceira parte que já tenho começada»<sup>26</sup>.

Ora, se o acontecimento que o terá levado a escrever esta obra foi a Grande Peste de 1569, motivo suficientemente marcante para justificar a necessidade de desabafar na escrita o seu infortúnio<sup>27</sup>, não terá ele ultimado as duas partes nesse ano, embora a publicação das duas partes possa não ter sido simultânea, como parece inferir-se do Prólogo da 2ª parte<sup>28</sup>? No Conto XI da segunda parte (e não IX como Palma-Ferreira refere na edição que fez dos *Contos*, talvez por se ter baseado na edição de 1624<sup>29</sup> em que esse é o conto IX, já que, em 1585, Bartolomeu Ferreira lhe suprimiu dois contos, conforme adiante explicaremos) encontramos taxativa-

---

<sup>24</sup> Cesarini Donati quis ver sinceridade nas palavras do autor na outra sua obra: «Nel *Prólogo della Regra Geral*, infatti, indirizzato «ao discreto leitor», Trancoso dichiara di aver scritto l' opera su richiesta di un amico, ma di aver esitato a lungo prima di procedere alla stampa, tenendola nascota, per timore di un insuccesso, benché fosse terminata de tempo. Il che sembra in effetti coincidere con il fatto che la pubblicazione ebbe luogo sol nel maggio del 1570, così come il *privilegio* reale è datato 5 luglio 1569, nonostante della lettura del trattato risulti evidente che la stesura risa al 1565...»; DONATI, Cesarini – *Tre Racconti Proibiti de Trancoso*, Roma, Bulzoni, 1983, pág. 23, nota 18. A partir desta conclusão infere que o Prólogo dos *Contos* também deverá transmitir, com fidelidade, o pensamento do seu autor.

<sup>25</sup> NE, pág. 5.

<sup>26</sup> NE, pág. 58.

<sup>27</sup> Motivo bem marcante nas mentes dos homens da época. Note-se que em 1619, Rodrigues Lobo referia-se ainda a essa calamidade que matou mais de 60 000 pessoas: «... não matou mais gente a peste grande de Lisboa que Rodamonte nos muros de Paris», *Corte na Aldeia*, ed. cit., pág. 61. No contexto em que é empregada esta frase, este acontecimento figura como um marco de grande mortandade.

<sup>28</sup> No Prólogo da 2ª parte Trancoso, dirigindo-se à rainha, afirma: «Vossa Alteza me fez mercê de receber a primeira parte deste tratado e me mandou dar parte do que custou o papel da impressão».

<sup>29</sup> PALMA-FERREIRA – «Introdução» aos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, INCM, 1974, pág. 22.



mente: «todos os que este ano de 1569 nesta peste perdemos mulheres, filhos e fazenda...»<sup>30</sup>, ou seja, se este conto da segunda parte foi preparado – o autor, como vimos, diz que foi escrito – no ano da peste, a primeira parte também poderá ter sido, conforme Trancoso explica no Prólogo, o que não é difícil de perceber, dado que a sua «imaginação se ia cada dia metendo em tristes pensamentos... E com este temor por fugir daquelas tristezas, determinei prender a imaginação em ferros»<sup>31</sup>. Assim também terá determinado escrever as trinta histórias (ou seja: as dezanove da primeira parte e as onze da segunda<sup>32</sup>) ainda «este mês»<sup>33</sup>. Para esquecer a perda dos seus entes queridos, Trancoso atirou-se afanosamente ao trabalho de «escrever», o que o levou a concluir as duas partes dos *Contos* ainda em 69 e a iniciar a terceira que, como cremos, não conseguiu publicar em vida, nem sabemos quando (ou se) a terá concluído. No entanto, elas teriam de estar, pelo menos parcialmente, concluídas quando foram feitas por ele mesmo as petições dos privilégios para as três partes, datadas de 1570 e de 71. Logo, não nos parece muito provável ter havido uma edição antes dos *Contos* estarem terminados, ou seja, antes de 1569-70 ou, mais concretamente, antes de 1570, altura em que foi feito o primeiro dos privilégios<sup>34</sup>, a menos que circulassem manuscritos.

Em relação à data da publicação da 1ª edição dos *Contos* ela é, como se pode suspeitar, bastante problemática. Na breve Introdução que antecede o *fac-simile* da edição de 1575, Palma-Ferreira levanta alguns pro-

<sup>30</sup> Conto 11-II, NE, pág. 116.

<sup>31</sup> Prólogo da primeira parte, NE, pág. 6.

<sup>32</sup> Mais adiante explicaremos a razão de os contos da primeira parte terem sido considerados por Trancoso, nesta fase, dezanove e não vinte)

<sup>33</sup> Conto I, 1ª parte, NE, pág. 6.

<sup>34</sup> É verdade que não sabemos a que mês se refere Trancoso no Conto I-1, mas, tendo em conta o que escreveu no 1º Prólogo e no Conto XI-2, será um mês do ano de 1569, altura em que a 1ª e a 2ª partes já estariam escritas, se bem que não as tivesse conseguido preparar para serem publicados ao mesmo tempo: «sempre trabalhei quanto me foi possível por tirar a luz esta segunda que lhe estava prometida» – Prólogo da 2ª parte. Poder-se-á ainda considerar se o Conto XI-2 não poderia, inicialmente, estar incluído na 1ª parte, pelo que o ano de 1569 só se referiria à redacção dessa 2ª parte ou, em última análise, apenas à desse conto. Será uma hipótese a considerar, se não quisermos fazer fé na determinação de Trancoso em «escrever» as trinta histórias num só mês. «Escrever» é diferente de criar. Poderá ser essa a data em que, pelo menos, lhes terá dado forma definitiva.

blemas que ainda não se lhe tinham posto aquando da publicação de *Obscuros e Marginados* que o antecede em dois anos (1980).

Assim, Palma-Ferreira defende que:

- a) – a primeira parte dos *Contos* terá sido impressa antes de 1575, independentemente da segunda, uma vez que o seu Privilégio vem datado de 1571;
- b) – a segunda parte data de 1576 (sic), altura em que a terceira já estaria pronta, partindo do pressuposto que haja erro na datação do Privilégio da segunda parte, uma vez que ele teria de ser posterior ao da primeira. Assim, o privilégio da primeira dataria de 20 de Abril de 1571 e o da segunda, não de 26 de Novembro de 1570, como aparece na dita edição, mas sim de 26 de Novembro de 1576. Este raciocínio é igualmente válido para a data que figura debaixo da assinatura de Trancoso que, por se encontrar semi-apagada, tanto pode ser 1570 como 1576. (Note-se que o Catálogo de Azambuja aponta a data de 1576 para o Privilégio. Ou será outro erro?). A terceira parte já estaria pronta, a fazer fé no Privilégio: «Hei por bem e me praz, que possa vender os três livros que na dita petiçam faz mençam...» (sublinhado nosso);
- c) – se a segunda parte foi «escrita» em 1569, conforme conclui a partir do conto XI – 2<sup>35</sup>, então a «primeira parte foi escrita (e, talvez, publicada) antes de 1569»<sup>36</sup>.

Passemos então à análise destes dados:

- a) – O facto de a primeira parte da edição que conhecemos, datada de 1575, terminar com a fórmula: «Acaba a primeira parte das histórias e contos... Impressa em Lisboa em casa de António Gonçalves aos XI dias do mês de Maio de 1575» e depois da fórmula do fecho da primeira parte, anunciar-se logo a segunda parte: «E começa a segunda parte», não teria cabimento se a segunda parte não fizesse uma unidade com a primeira, facto que

---

<sup>35</sup> «... todos os que neste ano de 1569 nesta peste perdemos mulheres, filhos e fazenda...», NE, pág. 58.

<sup>36</sup> PALMA-FERREIRA, João – Introdução a Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, Bib. Nacional, ed. fac-similada, 1982, pág. XI.

o privilégio acentua: «por ser tudo uma história». Mas se esta não for a 1ª edição, como também cremos, nada nos indica que, numa edição anterior, a organização fosse a mesma. Palma-Ferreira sugere até, o que nos parece plausível, que esses exemplares tenham sido destruídos ou proibidos de circular em 1585, data da censura do Padre Bartolomeu Ferreira, e que poderia ter sido também por este mesmo motivo que a edição de 1575 se tornou tão rara<sup>37</sup>.

- b) – No entanto, Palma-Ferreira não tem razão quando especula que a segunda parte data de 1576, pois nada indica que tenha havido erro de datação nos privilégios. Deslandes também corrigiu a data de ambos os privilégios, mas nunca levantou a hipótese de substituir o 0 por 6. Assim, este estudioso data o privilégio da primeira parte de 20 de Abril de 1570 (na edição de 1575 tem a data de 1571) e o privilégio para as três partes de 26 de Novembro de 1571 (na mesma edição tem a data de 1570). A confirmar esta última data há um outro privilégio datado de 9 de Agosto de 1581 onde se lê: «... hei por bem... por tempo de dez anos mais além de outros dez que já lhe foram dados...». Mas pareceu-nos estranho que o privilégio que este autor data de 1571 aparecesse muitas folhas antes (fol. 98 v. do Livro da Chancelaria) do que é datado de 1570 que só aparece na fol. 255 v. Na Torre do Tombo verificámos que as datas que se encontram na edição de 1575 são as correctas. Ou seja, o privilégio para as três partes data de 1570 e o privilégio para a primeira parte data de 1571. Como não achámos outro privilégio e, pela lógica, se o da primeira parte vem mais à frente do que engloba as três partes, tem de ser posterior a este, só podemos explicar esta discrepância por uma falha nos registos que terá levado a escrever posteriormente um alvará que tinha sido considerado atribuído uns meses antes. Assim se justificaria que, na edição que estamos a analisar, o privilégio da primeira parte apareça antes do que contém as três partes, embora

---

<sup>37</sup> No entanto, devemos lembrar aqui (e não esquecendo que se trata de textos diferentes, escritos com diferentes intenções e para públicos diferentes) que, no caso de *Os Lusíadas*, publicados com diferentes sensivelmente na mesma altura (1572) e na mesma oficina de António Gonçalves, censurados também, na sua 2ª edição (1584), por Frei Bartolomeu Ferreira, se conservam ainda vários exemplares da 1ª edição.

com data posterior, respeitando não a ordem de publicação, mas a lógica da sua apresentação.

Sendo assim, a edição de 1575, frisamos novamente, não terá qualquer erro de datação. No entanto, como os privilégios se referem a partes distintas, mais uma razão para aceitar a hipótese de que a primeira parte tenha conhecido uma edição independente e, obviamente, anterior a 1575, até porque ambas têm o seu prólogo à rainha e no prólogo da segunda parte Trancoso agradece-lhe o facto de ela ter custeado parte do papel necessário para a impressão da primeira parte:

«como vossa Alteza me fez mercê de receber a *primeira parte deste tratado* e me mandou dar parte do que custou o papel da impressam, sempre trabalhei quanto me foi possível por tirar a luz esta segunda»<sup>38</sup>.

Não cremos, porém, que a 3ª parte já estivesse *pronta* para publicação aquando do privilégio para as três partes, pois, como veremos adiante, esta parte só é publicada em 1595, depois da morte de Trancoso e muito depois de ter sido anunciada. Mesmo que o privilégio das três partes que, repetimos, data de 1570, se refira a um privilégio para o primeiro «dos ditos livros» e que a leitura do Privilégio da segunda parte<sup>39</sup>, bem como do respectivo Prólogo<sup>40</sup>, nos convide a induzir que a terceira parte estaria já concluída em 1570, não vemos o motivo por que só foi publicada tão tarde (1595). A menos que os textos efectivamente publicados em 1595, como sendo a 3ª parte da obra, não correspondam à versão que Trancoso tinha preparada para fazer unidade com as outras duas, aquando do privilégio de 1570.

- c) – Quanto à ideia de a 1ª parte ter sido escrita e publicada antes de 1569, em separado, não podemos concordar, pois ela só poderia ter sido editada depois de 1570 (ano do privilégio), a menos que tenha circulado em folhas manuscritas. Mesmo assim, se antecedeu esta data, foi por muito pouco tempo, pois os contos só

---

<sup>38</sup> Privilégio da 2ª parte, NE, pág. 56.

<sup>39</sup> «... que possa vender os três livros que na dita petição faz mençam» – Prólogo da 2ª parte, NE, pág. 56.

<sup>40</sup> «... eu terei atrevimento para passar adiante, acabando a *terceira parte que já tenho começada*» – Prólogo da 2ª parte, NE, pág. 58.

devem ter sido escritos ou, talvez mais corretamente, preparados para publicação, no ano de 1569. Não podemos esquecer que os privilégios são dados para vários anos (geralmente dez, como é o caso)<sup>41</sup>. Ora, se os privilégios dos *Contos* datam, respectivamente, de 1571 e de 1570, a existência de uma publicação anterior a esta data obrigaria a que houvesse outros privilégios, facto que Deslandes não regista, nem encontrámos na Chancelaria de D. Sebastião, como dissemos anteriormente. Palma-Ferreira parece ter desconhecido estas fontes que vêm dar uma perspectiva diferente ao problema da datação dos privilégios.

Falta esclarecer por que é que, se a primeira e segunda partes foram, provavelmente, «escritas», ou melhor, preparadas para edição, em 1569, o conto XX da primeira parte «Que é ùa carta do Autor a ùa senhora...» data de «três de Abril de 1570 anos»<sup>42</sup>. Este facto poder-nos-á indicar que, a haver uma edição (da primeira parte) entre 1569-70, esta carta não constaria dela e só seria incluída na de 1575.

O próprio Trancoso deu uma pista para esclarecer esse facto, quando afirmou no Prólogo da 1ª parte ter «desejo de escrever este mês *trinta histórias ou ditos*»<sup>43</sup>.

Do seu plano inicial faziam parte trinta contos para serem dados à estampa numa primeira fase (isto é, primeira e segunda partes). Mas o total é de trinta e um contos, sendo o vigésimo da 1ª parte uma «carta». Ora, Trancoso planeou escrever «histórias ou ditos» e não uma carta. Se prestarmos atenção à data da Carta – 3 de Abril de 1570 – e à do privilégio mais antigo – 26 de Novembro de 1570, o privilégio para as três partes – vemos que a carta terá sido o último texto a ser incluído na obra, talvez para aproveitamento de espaço ou porque também continha um pensamento moral e piedoso e, uma vez escrita, Trancoso resolveu aproveitá-la. Que teria sido feita recentemente, parece poder-se inferir do próprio texto: «*Agora me deram um recado de parte de vossa mercê*»<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Tivemos como referência a obra de DESLANDES, Venâncio – *Documentos...*, ed. cit. Confronte-se, também, o privilégio da 1ª parte dos *Contos*: «... por tempo de dez anos...».

<sup>42</sup> Conto XX – 1, NE, pág. 52.

<sup>43</sup> Prólogo da 1ª parte, NE, pág. 5.

<sup>44</sup> Conto XX (1ª parte), sublinhado nosso. Claro que este argumento só fará sentido se considerarmos a Carta da autoria de Trancoso (ver adiante).

Poderemos levantar ainda a hipótese de ela ter sido incluída apenas numa hipotética segunda edição da 1ª parte (que será a de 1575 que hoje temos como primeira), tal como pensa Cesarina Donati<sup>45</sup>, porque aí se anuncia e inclui o segundo livro<sup>46</sup>. Claro que esta explicação só se torna necessária se tivermos como facto adquirido a ideia de ter havido uma edição da primeira parte antes da de 1575.

Curiosamente, a história deste A.B.C. não ficará por aqui. Esta mesma carta aparecerá referenciada, bastantes anos mais tarde, na portada da edição de 1633 do *Conselho para bem cazar* de Baltazar Dias: «Conselho para bem cazar... E no fim vai acrescentada ãa carta a ãa senhora que queria aprender a ler»<sup>47</sup>. Mas as primeiras edições que hoje conhecemos do *Conselho* datam apenas de 1633 da oficina de António Álvares (filho) e de 1659 da de Domingos Carneiro<sup>48</sup>. Provavelmente, a carta não será da autoria do poeta cego, mas não podemos ser muito peremptórios, a não ser que fossem descobertas edições anteriores do *Conselho para bem casar* sem esta carta, uma vez que este dramaturgo é umas décadas mais velho que Trancoso. Mas se tivermos em conta que António Alvares (filho) e Domingos Carneiro foram também editores dos *Contos*, não nos repugna nada admitir quão fácil seria a qualquer de um deles incluir nas páginas que sobravam da impressão do *Conselho* um pequeno texto, que por lá houvesse, de outro autor.

## 2. 1581: uma data de problemas

«Eu ell Rey faço saber aos que este alluara virem que auendo Respeito ao que na pitiçam atras escrita diz Gonçallo Fernandes Trancoso morador nesta

---

<sup>45</sup> DONATI, Cesarini – *Tre Racconti*, ed. cit., pág. 23 e 24.

<sup>46</sup> Conto XX, 1ª parte: «Que é ãa carta do autor a ãa senhora, com que acaba a 1ª parte destas histórias e contos de proveito e exemplo. E logo começa a segunda parte em que estam outras histórias notáveis, graciosas e de muito gosto, como se verá nelas.»

<sup>47</sup> Esta mesma carta é transcrita em nota na «Introdução» de Alberto Figueira Gomes à sua edição de DIAS, Baltasar – *Autos, Romances e Trovas*, Lisboa, INCM, 1984, pág. 34.

<sup>48</sup> DESLANDES, Venâncio – *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, INCM, 1988 ed. fac-similada, págs. 44 e 45, transcreve o privilégio de D. João III a Baltazar Dias e data-o de 1537, donde se poderá subentender que o dramaturgo madeirense deveria ser cerca de trinta anos mais velho que Trancoso.

cidade de lixboa, ey por bem e me praz que por tempo de dez annos mais alem doutros dez que lhe ja foram dados imprimidor nem liureiro allgum nem outra pessoa de qualquer calidade que seja não possa imprimir nem vender em todos meus Reynos e senhorios nem trazer de fora delles a primeira segunda e *terceira* partes do liuro contido na dita petição... etc.

Lisboa, 9 de Agosto de 1581.»

(Chancelaria de D. Sebastião, Priv., liv. XIII, fl. 249 v.)<sup>49</sup>

Este privilégio, muito pouco citado, tem servido apenas para situar, no tempo, a morte de Trancoso<sup>50</sup>, na medida em que é o último a ser-lhe passado, pois o seguinte, datado de 1585, é feito ao filho, altura em que Trancoso já estaria morto, a fazer fé no Privilégio da edição de Marcos Borges.

No entanto, ele diz-nos bem mais do que isso. Em primeiro lugar, permite-nos sustentar que o último privilégio para as três partes lhe fora passado em 1571. Podemos ir mais além e perguntarmo-nos o porquê deste privilégio para as três partes. Se Trancoso teve necessidade de fazer nova petição ao rei, em 1581, é porque tinha chegado a altura de reeditar os seus *Contos* ou apenas garantir que «imprimidor nem livreiro algum nem outra pessoa... não possa imprimir nem *vender* o dito livro»<sup>51</sup>.

Poderíamos levantar aqui a hipótese de nesse mesmo ano (o privilégio é de Agosto), ou no início do seguinte, ter saído essa edição. O facto de não a conhecermos hoje não significa que ela não tenha existido. Poderia ter desaparecido (tal como Palma-Ferreira pretende que tenha acontecido à primeira parte da edição *princeps*), devido à censura do P<sup>e</sup>. Bartolomeu Ferreira. Estaríamos, assim, a aumentar o rol das edições perdidas. O que não seria de todo impossível ou improvável. Mas à luz dos nossos actuais conhecimentos, preferimos usar de toda a cautela e sugerir, quiçá, que, por ter falecido ou adoecido gravemente, Trancoso não tenha conse-

---

<sup>49</sup> Transcrição de DESLANDES, Venâncio – *Documentos...*, ed. cit., pág. 44, sublinhado nosso.

<sup>50</sup> DONATI, C. – *Tre Racconti...*, ed. cit., pág. 10: «un *privilegio* reale concessogli nel 1581, permette invence di fissare l'epoca della morte, fra l'agosto di questo stesso anno, data del documento, e il gennaio del 1585 a cui risale l'alvará che precede una nuova edizione dei *Contos*, rilasciato dal re al figlio Afonso Fernandes Trancoso, essendo «seu pai falecido».

<sup>51</sup> Privilégio de 1581, sublinhado nosso.

guido levar a cabo a reedição do seu livro e que seria mais tarde, em 85, o filho que iria concretizar essa tarefa, em memória de seu pai. Mas a hipótese de haver outra edição não deixa de ser sedutora, nem a queremos pôr de lado, porquanto este é um privilégio que permanece inócuo e estéril, até ver, dado que a edição que se lhe segue – 1585 – tem o seu próprio privilégio feita a Afonso Fernandes Trancoso.

Poderíamos ainda colocar a questão de saber se o rigoroso *index* de 1581 não poderá ter protelado a publicação da obra, dado o afluxo de trabalho que os revedores deveriam ter então. E, entre a ida ao Conselho Geral do Santo Ofício, ao Ordinário e ao Desembargo do Paço, às vezes mediava muito tempo. Entretanto, Trancoso podia ter morrido sem ver o seu desejo satisfeito. Neste caso, o filho, para publicar os *Contos*, e em face do privilégio de 1581, tinha de pedir novo privilégio, agora em seu nome<sup>52</sup>, conforme veremos adiante.

Mas já outra questão se nos depara: o privilégio é então passado para as três partes e, contudo, a terceira parte, tanto quanto hoje sabemos, não aparece nessa edição e só aparece em 1595 pela primeira vez, quer dizer, mais de dez anos depois da morte do seu autor e vinte e seis anos depois de ter sido anunciada, em 1570. E entretanto há três petições, seguidas dos respectivos privilégios (1571, 1581, 1585), que a incluem, mas só em 1595 é que, pela primeira vez, pelo que hoje sabemos, ela faz a sua aparição. E esta deve ser, de facto, a primeira vez que aparece a terceira parte, tanto quanto podemos fazer fé nas informações, que aceitamos discutir, dadas pelas edições de 1608<sup>53</sup> e de 1624<sup>54</sup>. Se os dez contos finais estivessem prontos em 1585, quando Afonso Fernandes publicou a obra do pai, o mais natural seria que ele aí os incluísse, conforme ficou definido no respectivo privilégio. Mas se o fez, de tal facto não chegou qualquer

---

<sup>52</sup> RODRIGUES, Graça Almeida – *Breve História da censura Literária em Portugal*, Lisboa, ICALP, 1980, pág. 19, fornece-nos o exemplo da *Crónica de D. Manuel* de Damião de Góis que demorou mais de cinco anos e meio para ser posta à venda, porque era preciso ir à censura «emendar» uma página. Não se esqueceu esta autora de referir as relações de amizade do autor com o bispo D. António Pinheiro, revedor da obra, o que nos dará uma ideia do peso da burocracia inquisitorial.

<sup>53</sup> *Terceira parte Dos contos e Histórias de Proveito e Exemplo. Agora novamente saídas a luz e impressos segunda vez*, Lisboa, por António Alvarez, 1608.

<sup>54</sup> *Terceira parte lDos Contos e Histórias de Proveito / e Exemplo / Agora novamente saídas a luz e impressos terceira vez*, Lisboa, por Rodrigues Jorge, 1624.



testemunho até nós. A terceira parte não é invenção sua, já o demonstramos. Supondo que, em 1571, Trancoso ainda a estivesse a acabar, até 1585, data limite da sua morte, teria tido muito tempo para o fazer, por isso a incluía na petição de 81. Mas se estivessem concluídos em 1585, não os teria Afonso Fernandes, naturalmente, englobado na edição de 1585, tal como diz o privilégio? Talvez até o tenha feito, mas... poderia ter sido arrancada posteriormente por lhe faltarem, por exemplo, as licenças específicas para essa parte.

Não nos parece muito provável a hipótese de a terceira parte ser composta num volume que se teria perdido, pois, tanto quanto sabemos, só em 1595 é que ela é publicada juntamente com o resto da obra, conforme acima referimos. A menos, tal como já admitimos para a 1ª parte, que ela tenha corrido em folhas manuscritas, por ainda lhe faltar alguma censura ou porque o privilégio fosse apenas para a circulação manuscrita.

Partamos, então, do princípio de que a terceira parte estaria feita, mas que lhe faltavam os títulos... ou uma revisão final... ou passar a limpo... ou um ou outro conto... ou as licenças. Não poderia o filho, depois da morte do pai, e para dar cumprimento aos anteriores privilégios, ter levado a cabo essa tarefa? Nesse caso teve mais do que o tempo suficiente para o fazer, mas, provavelmente, também não o terá feito. Seria Simão Lopes, o impressor de edição de 1595, que estaria destinado a dar-nos a conhecer esses últimos contos. Mas não sabemos até que ponto terá ele respeitado a lição original...

Se Afonso Fernandes morreu entretanto, sem conseguir publicar o resultado da sua intervenção nos textos do pai, ou se nem sequer terá chegado a mexer no original, não o podemos confirmar. Mas dúvidas ficamos muitas.

Poderemos até perguntar se não terá sido o próprio Simão Lopes a preparar os textos para permitir a publicação dos dez contos há muito anunciados. Não seria impossível, dado que, de um modo geral, não há qualquer sequência entre as partes que constituem a obra (salvo entre os contos X da primeira e X da segunda partes e nos contos VI e VII da terceira parte, mas apenas nos títulos e pouco mais, como adiante especificaremos) os contos têm vida própria, o estilo é directo, fácil de imitar, muito coloquial e a concepção de vida de Trancoso não era difícil de perceber, nem se afastava muito dos padrões morais oficiais. Mas, a fazer fé no privilégio da edição de 1585, foi Gonçalo Fernandes que «fez e compôs» as três partes. No entanto, sabemos que Trancoso não satisfaz o seu plano inicial

na totalidade, porque lhe faltava, pelo menos, a impressão. Que fazia tentações de publicá-la podemos deduzir a partir do conto X – 2: «... como se verá na terceira parte desta história»<sup>55</sup>, conto que vinha já da primeira parte, tinha a sua continuação na segunda e era então anunciado para terminar na terceira parte. Só que não aparecem vestígios dele no livro III, pelo que poderemos concluir que não chegou a ter autorização para ser publicado ou não chegou a ser escrito. Outra hipótese que podemos formular é a da pura supressão desse conto sem que tenha sido substituído. Não nos parece muito provável, porque as licenças não indicam que tenha havido corte de contos nesta terceira parte<sup>56</sup>. Por outro lado, também poderemos interrogar-nos se, por os contos anteriores terem sido censurados, este último não deixaria de fazer sentido isolado. Poderia também ter acontecido que o editor não quisesse arriscar a ver a sua obra «reprovada» pelo Santo Ofício, para não se sujeitar a atrasos e perdas de lucro. A verificar-se qualquer uma destas hipóteses, era necessário incluir outro conto para o substituir... Ora, na terceira parte há dois contos (IV e V) que são traduções, embora algo adaptadas (sobretudo o conto dos «Dois Amigos», talvez, inspirado na versão de *El Patrañuelo*), o que não acontece em outros casos<sup>57</sup>. Aliás, ao contrário da maioria dos outros contos, estes dois não estão explicitados por provérbios, nem sequer têm um fim piedoso ao modo dos outros contos. O conto dos «Dois Amigos» termina: «E assim se paga uma verdadeira amizade»<sup>58</sup>.

E o de Griselda é ainda mais lacónico: «E depois da sua morte, deixaram filhos que depois lhes sucederam no Marquesado»<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> NE, pág. 114.

<sup>56</sup> Ver adiante a transcrição das licenças da edição de 1595.

<sup>57</sup> Palma-Ferreira, em nota à sua edição dos *Contos* (com base na edição de 1624), chama a atenção para o facto de o conto V – 3 revelar conhecimento de Timoneda. Ora, conclui este autor, como só na terceira parte se faz sentir essa influência, quando já estavam publicadas as outras duas partes, é porque Trancoso teria publicado a 1ª e 2ª partes dos seus *Contos* antes de *El Patrañuelo*. Hipótese com poucas probabilidades de êxito, pois, conforme já explicámos, os *Contos* só teriam sido escritos em 1569. Por outro lado, o facto de *El Patrañuelo* ter sido publicado em 1566 não significa que fosse logo conhecido por Trancoso, nem sabemos quando Trancoso a ele teve acesso, ou se a ele teve acesso, pois Timoneda serviu-se de muitas fontes que poderiam ter inspirado, também, directamente Trancoso.

<sup>58</sup> NE, pág. 135.

<sup>59</sup> Conto V – 3, NE, pág. 141.

Como vimos, são muitas as questões que se levantam, suscitadas por este privilégio. Só estranhamos que nenhum dos autores consultados se tenha sentido perplexo perante o facto de mediarem, pelo menos, vinte e quatro anos entre a primeira vez que se fala da última parte dos *Contos* e a sua publicação, feita numa altura em que Trancoso teria falecido, pelo menos, há dez anos, ou seja, antes de ou em 1585.

Quando a edição de 1575 era desconhecida, ainda era aceitável esta ignorância, pois são dez anos de diferença. Mas um lapso de tempo de vinte anos dificilmente pode hoje passar despercebido.

### 3. 1585: Trancoso censurado

O exemplar desta edição a que tivemos acesso encontra-se na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, é um volume de 4º em bom estado, das oficinas de Marcos Borges<sup>60</sup>. Segundo informação de Palma-Ferreira<sup>61</sup>, haverá mais dois exemplares desta mesma edição: um na Biblioteca Apostólica do Vaticano e outra na Biblioteca Nacional de Paris, em dois volumes<sup>62</sup>. Nem Inocêncio, nem António Joaquim Anselmo, que citam esta edição a partir do *Manual* de Brunet, fazem referência à existência de dois volumes<sup>63</sup>. Barbosa Machado desconheceu mesmo esta edição.

---

<sup>60</sup> DESLANDES – *Documentos...*, ed. cit., pág. 99, fornece-nos mais elementos sobre este impressor da casa e serviço de D. Sebastião.

<sup>61</sup> PALMA-FERREIRA – *Obscuros e marginados*, ed. cit., págs. 31 a 83.

<sup>62</sup> Não nos foi possível confirmar esta informação. No entanto, Palma-Ferreira não regista o exemplar de Vila Viçosa. Achamos muito estranho o facto de ele falar em dois volumes, quando o de Vila Viçosa só tem um. De qualquer das maneiras, o exemplar que consultámos não corresponde à descrição que Deslandes faz do livro da oficina de Marcos Borges: «Veio à nossa mão um exemplar desta segunda impressão, hoje certamente tão rara como a primeira, um volume de 8º pequeno, em redondo, impresso com tipo gasto em mau papel...» *Documentos...*, ed. cit., pág. 116. Pode tratar-se de confusão de Deslandes com outro exemplar da mesma obra, a menos que o mesmo editor tenha feito duas impressões diferentes da mesma obra, o que não é difícil de aceitar.

<sup>63</sup> Vale a pena transcrever a informação de Anselmo: «4º – 2 partes num só vol., a 1ª com II, 50 e a 2ª com II, 52 fl. Notícia transcrita de Inoc. III, G. 127. Também em Brunet, II, col. 1226; P. de Matos, p. 257». ANSELMO, A.J. – *Bibliografia...*, ed. cit., pág. 101, nº 376. Também BRUNET, J.C. – *Manuel du Libraire et l'Amateur de livres*, tomo II, se lhe refere como um vol. de 4º.

A folha de rosto traz a oitava ao «Prudente Lector»<sup>64</sup>, conforme era frequente em outras obras da época, o nome do impressor, a indicação da inclusão das licenças e do privilégio e o preço que é de cinquenta reis. Traz no verso o privilégio para as três partes e para cinco anos, a Afonso Fernandes, filho de Trancoso (Trancoso figura aqui com o nome de Gregório Fernandez Trancoso, talvez por erro do desdobramento da abreviatura com que geralmente é nomeado – G<sup>o</sup>), a expensas do qual foi feita a edição e só tem primeira e segunda partes, num total de vinte e oito contos (dezanove da 1<sup>a</sup> parte e mais nove da segunda):

«Eu El-rei faço saber aos que este alvará virem que havendo respeito ao que diz na petição atrás escrita Afonso Fernandez Trancoso, morador nesta cidade de Lisboa: hei por bem e me praz que por tempo de cinco anos mais além do tempo que foi concedido a Gregório Fernandez *seu pai, já falecido*, imprimidor nem livreiro algum, nem outra pessoa de qualquer qualidade que seja, não possa imprimir nem vender em todos meus reinos e senhorios, nem trazer de fora deles a primeira, segunda e terceira parte dos Contos que o dito *seu pai fez e compôs*... Em Lisboa a dez de Janeiro de 1585. El-rei»<sup>65</sup>.

Contém também o Prólogo à rainha e o soneto de Luis Brochado. Imediatamente a seguir começa o «Conto Primeyro» na fol. 1. Termina na fol. 49v., com o já referido «ABC». Esta primeira parte acaba com a Tavoada e a data: 15 de Fevereiro de 1585. Ficamos a saber que em dez de Janeiro de 1585 Gonçalo Fernandes Trancoso já tinha falecido, mas não sem antes compor e fazer a terceira parte, mas que o filho não incluiu nesta edição. No espaço que fica em branco no resto da folha foi incluído um desenho de um centauro. A folha seguinte contém também dois desenhos que incluímos no segundo volume da nossa tese, junto ao texto transcrito. A folha de rosto da segunda parte repete as mesmas informações da primeira e traz uma oitava<sup>66</sup> igual à da segunda parte da edição de 1575, pelo que pode-

<sup>64</sup> «Diversas histórias e contos preciosos, / Que Gonçalo Fernandez Trancoso ajuntou, / De cousas que ouviu, aprendeu e notou, / Ditos e feitos prudentes, graciosos, / Os quaes com exemplos bons, virtuosos / Ficam em partes mui bem esmaltados: Prudente leitor, lidos, notados, / Creio achareis que sam proveitosos».

<sup>65</sup> Sublinhados nossos. Torna-se então claro que em Janeiro de 1585 Trancoso já tinha falecido, mas que as três partes tinham já sido escritas por ele, embora não possa saber até que ponto o texto original terá sido respeitado.

<sup>66</sup> Esta oitava está transcrita no *corpus* que constitui a nossa edição.

mos supor que, provavelmente, a oitava da primeira parte da edição *princeps* seria também igual à desta edição de 1585. Segue-se o Privilégio e as licenças que já tinham sido transcritas no início do livro, a Tavoada e o segundo Prólogo à Rainha, igual também ao da edição de 1575. Termina esta parte na fol. 52 r., com o «Laus Deo». Tal como era corrente na época, as folhas são numeradas de um só lado.

A razão do destaque dado a esta edição resulta de, se a de 1575 (1ª e 2ª partes) é a mais completa que chegou até nós (mas até que ponto, dado que a «concesión de licencia de impresión significa censura previa»?<sup>67</sup>), esta é a primeira que vem com censura assumida pelo P<sup>e</sup>. Bartolomeu Ferreira<sup>68</sup>. É possível que a edição tida como *princeps* já tivesse passado pelos olhos deste revedor (tal como também parece ter acontecido com a edição de 1572 de *Os Lusíadas*<sup>69</sup>), mas não sabemos se algo lhe terá nesta censura preventiva sido expurgado ou não, pois, no início da segunda parte, apenas se confessava laconicamente, na sua fórmula estereotipada: «Com licença e autoridade dos ilustríssimos e reverendíssimos senhores do Conselho da santa e geral Inquisição». Ora, a edição de 1584 da obra de Camões foi também censurada pelo mesmo revedor, apenas um ano antes dos *Contos* e em sequência do Índice de 1581. Aliás, a figura de Bartolomeu Ferreira viria a ser dominante durante três décadas de censura literária.

A licença do Santo Ofício, para a edição em epígrafe, é bem mais esclarecedora:

«Por mandado do Illustríssimo e Reverendíssimo Senhor Arcebispo de Lisboa, Inquisidor Geral nestes Reinos, vi e examiney estes Contos de Trancoso, e tirado o conto X da primeira parte, e o VII e o X da segunda, nom tem cousa contra a Fé e os bons costumes, antes bons exemplos, para bem viver, por onde me parece que se deve de imprimir. Frei Bartholameu Ferreyra».

São, pois, expressamente referidos os contos que foram eliminados: o conto X-1; o conto VII-2 e o conto X-2, facto a que só C. Donati parece

<sup>67</sup> PINTO CRESPO, Virgilio – *Inquisición y Control Ideológico en la España del Siglo XVI*, Madrid, Taurus Ed., 1983, pág. 88.

<sup>68</sup> Censura posterior, portanto, ao rigoroso índice de 1581.

<sup>69</sup> VITERBO, Sousa – *Frei Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor de «Os Lusíadas»*, Lisboa, Imp. Nac., 1891.

ter dado atenção em 1983<sup>70</sup>, porque nem o próprio Palma-Ferreira se deteve neste facto. E, no entanto, consideramo-lo muito importante para o estudo da História da Censura Inquisitorial, para a compreensão dos padrões morais da época, para o estudo do controlo exercido, então, sobre o trabalho intelectual e, naturalmente, para o estudo dos *Contos* de Trancoso.

Mas a acção da censura não se fez sentir apenas na supressão destes três contos. Frei Bartolomeu Ferreira poderá ter obrigado a suprimir ou substituir palavras até mesmo por razões estilísticas e/ou expressões que impedissem qualquer interpretação dúbia do texto, a bem da «fé e dos bons costumes»<sup>71</sup>. Em alguns casos a explicação é óbvia. Assim, no Conto XIX – 1, um sábio letrado, para dar um conselho de vida a um mancebo, teve de ver «a constelação do mancebo» e daí ajuizar o que lhe iria dizer. Esta alusão à Astrologia foi suprimida. Também no Conto XII – 1 foi suprimida uma expressão em que anunciava que um padre tinha faltado ao segredo da confissão, embora fosse para salvar a vida de um mancebo: «um virtuoso padre religioso a quem acabava de dizer os seus pecados»<sup>72</sup>. No Conto XVI – 1 foi necessário omitir uma medida pouco «razoável» para compensar um homem da perda do filho que estava para nascer e que consistia em que o acusado vivesse com a mulher que acabara de abortar por sua culpa «tanto tempo até que lha tornasse a dar prenhe». De resto, as outras alterações e/ou supressões que podem dever-se ao próprio Trancoso não interferem com a essência do texto: ou são mudanças de tempos verbais, substituição de uma ou outra palavra, talvez julgada menos expressiva. No entanto, atento ao desenrolar da história, no conto II – 2, foi suprimida a referência – poderá ter sido pelo próprio censor – à identificação da moça cativa que o jovem mercador acabava de trazer de África, o que constitui quase uma prolepse, para não retirar o interesse à narrativa<sup>73</sup>. Por vezes alterou-se a ordem das palavras, por razões estéticas, como acontece no conto III – 2: «Em corte de um poderoso rei, havia um médico, bom homem», que passou para: *Havia um médico, bom homem*,

<sup>70</sup> DONATI, Cesarina – *Tre Raconti proibite...*, ed. cit., pág. 51 e segs.

<sup>71</sup> Tanto VITERBO, Sousa – *Frei Bartolomeu Ferreira*, ed. cit., como Cesarina Donati (*Tre Raconti*, ed. cit.) aceitam que este censor tenha feito intervenções directas no texto, corrigindo aqui, alterando ali, conforme faremos notar adiante.

<sup>72</sup> As alterações feitas à edição de 1575 são transcritas no segundo volume da NE em itálico, pelo que usámos aqui idêntico critério.

<sup>73</sup> *Infra*, vol. II, pp. 67-68.

em a corte de um poderoso rei; por vezes, alterou-se o grau do adjetivos, geralmente para o superlativo, reforçaram-se expressões relativas à divindade: quando em 1575 se escrevia só «Nosso Senhor», em 1585 acrescentou-se *Jesu Cristo* e se em 1575 figurava Deus, em 1585 acrescentou-se *nosso Senhor*. Mas a todas estas alterações se deu o devido destaque no *corpus* transcrito<sup>74</sup>.

Claro que, como referimos, a ter havido esta censura, ela surge na sequência do *Index* de 1581, publicado por ordem do arcebispo de Lisboa e Inquisidor geral, D. Jorge de Almeida, e cuja organização, actualização e advertências são devidas a Bartolomeu Ferreira. O seu «rol de livros proibidos em português, é de longe o maior até então aparecido»<sup>75</sup>. Este índice só encontraria rival no de 1624, o chamado Livro de Ouro da Censura Portuguesa, e ambos representam uma das épocas de maior repressão cultural no país, chegando a ser mais severos que o *Index* tridentino.

Mas Trancoso, o homem que escreveu contos a fim de transmitir aos seus leitores, além de entretenimento, conforto e ensinamentos morais, que teria para censurar? O que poderia na sua obra ser prejudicial «à fé e aos bons costumes», mesmo numa das épocas de maior rigor censório?

Para dar resposta a esta pergunta teremos de proceder a uma análise, à semelhança do que também C. Donati fez, dos contos visados. Resumidamente, começemos pelo X-1 e X-2, porque são contos «encadeados», ou seja, o da segunda parte é a continuação da história do da primeira<sup>76</sup>.

Para possibilitar o casamento de sua filha, «um homem sabedor e letrado»<sup>77</sup> fez-se vender como escravo no Norte de África a um rei mouro a quem se apresentou, dizendo: «como bom pensador de cavalos... conheço a pedraria e o justo preço dela e dos homes conheço muito»<sup>78</sup>. E prome-

<sup>74</sup> Na NE fizemos o estudo comparativo dos textos que constituem as edições de 1575 e de 1585.

<sup>75</sup> RÊGO, Raul – *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1982, pág. 81.

<sup>76</sup> Como vimos no capítulo anterior, Trancoso teria intenções de continuar este conto na terceira parte.

<sup>77</sup> Conto X – 1, NE, pág. 19.

<sup>78</sup> NE, pág. 19. O tema dos «três dons» era recorrente na literatura. DONATI, C. – *Tre Raconti*, ed. cit., pág. 58, citando FOURRIER – *Le Courant Réaliste dans le Roman Courtois en France au Moyen-Age*, exemplifica com contos franceses, árabes e bizantinos.

teu-lhe que «antes de três anos... te hei-de ser tão bom, que te farei salvar fazenda de ouro, que valha mais de trinta mil cruzados»<sup>79</sup>.

Em breve teria ocasião de mostrar os seus poderes, quando um suposto lapidário pretendeu vender ao rei africano uma pedra olho-de-gato<sup>80</sup> pelo seu peso em ouro. Só que esta pedra era um olho humano enfeitiçado que não cessava de pesar no prato da balança, exigindo a sua contrapartida no precioso metal. O sábio português desmascara o falsário, salvando, assim, o rei da ruína. Mas, para se vingar, o lapidário apareceu novamente, disfarçado e pretendendo oferecer ao rei um cavalo, solicitando-o para o montar. Ora o cavalo era um porco montês enfeitiçado que o iria matar. Logo descoberta esta tramóia pelo português, o rei foi impedido de montá-lo e o falsário foi morto. Como recompensa, o rei soltou o seu escravo português, que voltou a este reino onde «achou seu genro e filha bons, prósperos e ricos de saúde»<sup>81</sup>.

Apesar de este conto poder parecer inocente quando comparado, por exemplo, com o conjunto de malefícios utilizados na *philocapthio*<sup>82</sup> de *La Celestina* que invoca o conjuro de Plutão e as forças diabólicas, com quem, de resto, se parece dar muito bem<sup>83</sup>, estamos, realmente, perante casos de magia e adivinhações. Como as magias só podem ser feitas por intervenção demoníaca, mesmo que não exijam a sua invocação directa, como tal «são proibidas pelas várias religiões e porque dirigem as almas para os

<sup>79</sup> NE, pág. 19.

<sup>80</sup> «Pedra preciosa oriental, vulgar na ilha do Ceilão, de cor e reflexos esverdeados, representando uma esmeralda de segunda categoria, muito apreciada no Oriente e empregada em anéis e botões de trajes ricos»; MACHADO, José Pedro (coord. de) – *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigo do Livro Ed., 1981, vol. VIII.

<sup>81</sup> Conto X -1, NE, pág. 23.

<sup>82</sup> Como notou RUSSELL, Peter – *La magia, Tema Integral de la «Celestina»* in *Temas de la Celestina y otros estudios, del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978, pág. 250: «... la actividad más comun de las hachiceras era, según los autores del *Malleus*, la de producir por médios mágicos una violente pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo. Esto se llamaba *philocapthio*...».

<sup>83</sup> É um verdadeiro pacto com as forças do mal que Celestina faz: «... señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles... Yo Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro...»; ROJAS, Fernando – *La Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 157. No acto seguinte (IV), na casa de Melibea, Celestina fala com o diabo como se ele fosse um familiar seu (pág. 164). Claro que, sendo *alcahueta*, Celestina usava os seus conhecimentos para esconjuros amorosos.



astros ou outros objectos, e não na direcção de Deus», dado que «A magia, por um lado, é culto de falsas divindades, por outro, é imaginação sem efeito...»<sup>84</sup>. A magia lapidária aparece, também, referenciada em *La Celestina* que também acreditava em «piedras»<sup>85</sup>. No entanto, a magia foi sempre uma constante na literatura oral. Recuando no tempo, encontramos o motivo das metamorfoses, por exemplo, em *Calila e Dimna (La rata transformada em niña)*<sup>86</sup>. Mas também em recolhas de contos tradicionais do próprio Siglo de Oro<sup>87</sup> a magia era matéria importante<sup>88</sup>. Mesmo sendo tão comum, não deixava de ser perigosa, sobretudo quando os livros em que aparecia poderiam ser lidos pelas camadas menos esclarecidas da população, além do mais, encobertos pelo valor do «exemplo» e proveito.

A acção do segundo destes contos – incluída na segunda parte da obra em análise – passou-se também em África, quando o mesmo rei, para fugir à saudade que sentia pelo seu amigo português, se dedicou tão apaixonadamente à caça que, ao perseguir um formoso veado, se afastou dos seus segui-

<sup>84</sup> GARIN, Eugénio – *O Zodíaco da vida*, Lisboa, Ed. Estampa, 1988, pág. 60.

<sup>85</sup> ROJAS, F. – *La Celestina*, ed. cit., acto V, pág. 182.

<sup>86</sup> Nesta obra, por nós já citada, e cujas origens remontam ao ano 300 D.C., a rata é transformada em menina e vice-versa, por intervenção directa de um «bom homem religioso» no original do *Panchatantra*. O tradutor árabe modificou este aspecto e fez com que fosse a divindade, invocada pelo monge, que operasse a metamorfose. *Calila e Dimna*, ed. cit., pág. 244

<sup>87</sup> CHEVALIER, Maxime – *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983. No conto que aí figura com o nº 32 são os animais agradecidos que concedem a um rapaz o dom de ele se transformar em águia, leão ou formiga. No nº 35, a uma infanta foi concedido que, quando se penteasse, deitasse «precioso aljôfar do seu cabelo». O morto agradecido, motivo que Trancoso aproveita, também figura nessa recolha com o nº 37. São ao todo 9 contos que M. Chevalier agrupa sob o nome de «contos de magia».

<sup>88</sup> Aliás, os motivos que Trancoso utiliza são também recorrentes em vários contos maravilhosos: o peso do objecto mágico que só se acertará quando for quebrado o encantamento, encontramos no conto XLIX da compilação de Consiglieri Pedroso. O motivo da metamorfose é também vulgar nos nossos contos tradicionais (contos VI, X, XX, XXI, XXVI, XXVII, XXXII, etc. da mesma colecção; a insistência nas pedras preciosas – conto XXIII); os feiticeiros (XLIV), isto para não falar nas inúmeras histórias de mouros e mouros com poderes mágicos que, ainda hoje, povoam os contos tradicionais do nosso país. Recorremos a PEDROSO, Consiglieri – *Contos Populares Portugueses*, Lisboa, Vega, 1992, por uma questão metodológica, não implicando qualquer valor em relação a outras recolhas, por ventura mais completas.

dores, passando a correr sérios riscos de cair ao mar. Nessa altura surgiu um leão que apanhou o veado e o feriu gravemente, sem contudo o poder matar, porque vários homens armados, que entretanto apareceram, arremeteram contra o leão que se afastou. O rei quase acabaria por ser capturado, não fora um pagem a cavalo libertá-lo e levá-lo a uma tenda, onde, obviamente, foi recebido pelo antigo escravo português que lhe revelou que se tinha transmutado em leão para o salvar do veado. Este não era senão um mágico, irmão do falsário morto, que pretendia vingar a morte do seu parente. Tentando converter o rei africano à sua fé, o cristão acaba por regressar à pátria bem recompensado, mas sem conseguir realizar o seu piedoso intento. O mouro não cedeu nem perante a visão da morte horrível do mágico, já em figura humana, atazanado pelos demónios que disputavam a sua alma. Podemos identificar aqui a luta do herói contra o sobrenatural – a luta do bem contra o mal – motivo obrigatório nas histórias de magia.

Que podem ter visto de «subversivo» os censores nestes dois contos, à primeira vista, «exemplares»?

Para responder a esta pergunta, teremos de ir mais longe e enquadrar este caso pontual dentro das relações entre a Igreja e a cultura, sobretudo, nos séculos XVI e XVII. A cultura era entendida «como saber hecho de ideas transmitidas y ofrecidas a la reflexión a través de la forma escrita y en particular por medio del libro». Mas havia outra cultura: «el saber como patrimonio antropológico de ritos y mitos transmitido oralmente en el interior de una comunidad, que constituye el folklore»<sup>89</sup>. Como estes dois aspectos se complementavam aos olhos dos censores, a sua acção teria de exercer-se sobre ambas, numa tentativa de formar mentes sãs, porque «os intelectos deben ser vigilados, educados, dirigidos, incluso interviniendo con operaciones dolorosas como el cortar ciertos modos de pensar dañosos y peligrosos, pero, sobretudo, haciendo crecer la planta del intelecto en dirección justa»<sup>90</sup>. Assim, o censor assume o duplo papel de «guia» e de revisor, papel este que, ainda segundo Prospero, era mesmo apreciado na sociedade dos literatos<sup>91</sup>. Nesta perspectiva, era preciso, sobretudo, pro-

---

<sup>89</sup> PROSPERI, Adriano – *La Iglesia y la Circulación de la Cultura en la Italia de la Contrarreforma. La función de la censura*, in «Cultura y Culturas en la Historia», Salamanca, 1995, pág. 66.

<sup>90</sup> *Ib.*, pág. 67.

<sup>91</sup> Claro que Prospero se situa num contexto cultural diferente, a Itália, onde o rigor censório foi menos marcante e, talvez até mais esclarecido, pois, como nos informa, «tex-

teger o público das camadas culturais mais desfavorecidas, os menos esclarecidos, para que fiquem «a coberto de perigosos mal-entendidos»<sup>92</sup>. Poder-se-á, pois, inferir que é neste contexto que a 9ª regra do *Index* de 1581 proíbe «Todos os livros e escritos de Geomância, Hidromância, Aeromância, Piromância, Onomância, Nigromância ou todos aqueles nos quais se contém *adivinhações* por sortes, *feiticarias*, agoiros, pronósticos per modos ilícitos, *encantamentos de arte Mágica...*».<sup>93</sup>

Mas não se pense que esta preocupação é nova, ou seja, pós-tridentina. As *Constituições Sinadaes do Bispado do Porto, ordenadas pelo muito reverendo e magnífico Senhor, D. Baltazar Limpo, bispo do dito bispado* (1541) no «Título dos feitiçeiros, benzedeiros e agoureiros» diz o seguinte: «Defendemos que nenhũa pessoa de qualquer estado e condição que seja tome, de lugar sagrado ou não sagrado, pedra dara ou corporaes ou parte de cada ãa delas, ou qualquer outra cousa sagrada<sup>94</sup>. Nem invoquem espíritos diabólocos, nem usem de nenhũa espécie de sortes e feitiçaria de qualquer sorte e maneira que seja. E o que o contraíro fizer poemos em ele *sentença de excomunhão maior* nestes escritos e seja *preso e escorçado e posto à porta da igreja* em tal dia e lugar que todos o vejam e haja a mais pena que per direito merecer. E tudo isto queremos que se guarde e execute assi em homem como mulher.

E outrossi defendemos que pessoa algũa não benzer cães, bichos ou outra qualquer cousa, nem use disso sem primeiramente haver pera isso nossa autoridade ou de nosso provisor e vigairo. E o que o contraíro fizer o havemos por condenado em quinhentos reaes pera a obra da fé e meirinho. E se no benzer usar doutra cerimónia que seja espécie de feitiçaria haverá a pena de feitiçeiro sobredita.

---

tos literarios que hablaban de magia e nigromancia, tales como los de Boccaccio y Ariosto, continuaron circulando»; PROSPERI – *La Iglesia e la circulación de la censura*, art. cit., pág. 72.

<sup>92</sup> DIAS, José Sebastião da – *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960, vol. I, pág. 293.

<sup>93</sup> *Catálogo dos livros que se proibem nestes reinos e senhorios de Portugal, por mandado do Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Jorge Dalmeida Metropolitano Arcebispo de Lisboa, Inquisidor Geral, etc., Com outras cousas necessárias à matéria de proibição dos Livros*, Impresso em Lisboa per António Ribeiro... 1581, in *Índices de Livros Proibidos em Portugal no século XVI*, ed. fac-similada dos índices por Artur Moreira de Sá, Lisboa, INIC, 1983, págs. 147 e 148, sublinhado nosso.

<sup>94</sup> Estes objectos eram utilizados em amuletos.

Porque também pecam aqueles que vão aos sobreditos feiticeiros e benzedeiros e adivinhadores, defendemos que nenhũa pessoa vá ou mande aos sobreditos pera se aproveitar de suas feitiçarias, benzimentos e adivinhações. E o que o contrairo fizer, quer seja homem quer mulher, havemos por condenado em quinhentos reaes pera as obras da fé e meirinho, além da pena que per direito mais merecer»<sup>95</sup>.

Percebemos aqui uma certa tolerância e mesmo conivência, até porque se requer a autoridade religiosa para as benzeduras e sua aplicação. Talvez para que estas práticas não fujam ao seu controlo. Mas no respeitante à feitiçaria o castigo é o mesmo – a excomunhão.

Também no capítulo «Da Excomunham», constituição VII das *Constituições Sinodales do Bispado do Porto*, ordenadas por Frei Marcos de Lisboa e publicadas em 1585 (pós Trento, portanto) pode ler-se:

«Contra todos os herejes de qualquer secta, estado ou condiçam que seja... e os que sem licença da Sé Apostólica lêem ou têm livros de Martim Lutero e seus sequazes e os *que seguem Arte Mágica e os que têm os livros da dita Arte e os que os imprimem ou defendem os ditos livros e todos seus defensores*»<sup>96</sup>. Ou seja, a magia é posta a par da heresia em termos de produção editorial.

Mas não podemos deixar de notar que, se em 1541 a repressão é dirigida contra a prática, em 1585 é referida a prática, mas também a leitura. Esta insistência, em 1585, em reiterar a condenação da feitiçaria pode ainda ser uma prova de que o problema estava longe de ser irradicado dos hábitos das populações, tanto mais que era uma prática arreigada entre diferentes grupos sociais que a praticavam e/ou que a ela recorriam. É que «a Igreja desde logo se apercebeu do efeito multiplicador da tipografia, pelo que dominou boa parte da actividade editorial de quinhentos»<sup>97</sup> para «controlar una arma cada día más poderosa en la controversia y la expresión de las ideas»<sup>98</sup>. Se tivermos em conta que já as *Ordenações Manuelinas*

<sup>95</sup> *Constituições Synodales do Bispado do Porto*, Porto, Vasco Diaz, 1541, fol. 99 r. e v., sublinhado nosso.

<sup>96</sup> *Constituições Synodales do Bispado do Porto*, Coimbra, António Mariz, 1585, fol. 120 v.

<sup>97</sup> BETHENCOURT, FRANCISCO – *O Imaginário da Magia, feiticeiras, saladores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 1987, pág. 21.

<sup>98</sup> PINTO CRESPO, Virgilio – *Inquisición y Control Ideológico en la España del Siglo XVI*, Madrid, Taurus Ed., 1983, pág. 64.

descreviam pormenorizadamente as práticas proibidas e as correspondentes sanções que passavam por açoites públicos e penas pecuniárias, mas prescreviam a pena de morte para casos de invocação diabólica e feitiços de bem querença e de mal querença, verificamos que, à medida que o século decorre, as práticas e as penas são cada vez menos discriminadas, não ultrapassando a excomunhão – ou seja, não referindo a morte – dando-nos a ideia de ter havido «uma maior flexibilidade por parte do legislador»<sup>99</sup>. Esta afirmação de F. Bethencourt, no sentido de uma menor repressão sobre as práticas mágicas, apesar de ser susceptível de discussão, poder-nos-ia levar a pensar que teria mais lógica que o corte dos ditos contos se fizesse em 1575. Mas as rígidas regras que orientavam a acção da censura e a importância que a palavra escrita poderia ter levaram Fr. Bartolomeu Ferreira a fazer uma atenta vigilância, prevenindo a divulgação dessas ideias consideradas tão perigosas. A «publicidade» à magia, feita sobretudo através de uma obra com tão claras intenções piedosas e dirigidas a um público, na sua maioria, provavelmente, pouco esclarecido, seria ainda mais grave, porquanto poderia dar a entender que essas práticas tinham o aval da Igreja. Mas até outras obras que não tinham tão claras intenções moralizantes, mas que referiam práticas de feitiçaria, como a *Comédia Eufrosina* e vários Autos de Gil Vicente, não escaparam à censura. Claro que algumas destas obras, à semelhança de tantas outras, não estiveram proibidas pelos Índices. Eram simplesmente expurgadas, porque continham «apenas» alguns erros e os seus autores andavam longe de ser herejes.

É evidente que tanto o cristão como o mouro traidor utilizaram «encantações de arte mágica», até porque esta não parece ter sido de uso exclusivo de um ou outro povo, como parece a Peter Russell: «No parece haber, sin embargo, razón alguna para creer que, al menos en el siglo XV, judíos nem conversos fueran más aficionados a la magia que sus vecinos los cristianos viejos... este tipo de hechicería la practicaban igualmente cristianos, judíos e mudéjares. Un siglo más tarde, en los casos de *feiticeria* citados con cierta frecuencia por Gil Vicente, no hay ninguna indicación de que ésta fuera actividad asociada a los conversos»<sup>100</sup>. E não hesita mesmo em citar o exemplo da Celestina que não podia ser «más vieja cristiana». Mas, apesar de o cristão do nosso conto – que não nos aparece como um mago,

<sup>99</sup> BETHENCOURT, Francisco – *O Imaginário da Magia*, ed. cit., pág. 230.

<sup>100</sup> RUSSEL, Peter – *La magia...*, art. cit., pág. 253.

mas como «um homem sabedor e letrado»<sup>101</sup>, opondo-se, assim, à feiticeira tradicional, mulher iletrada que tira os seus conhecimentos da prática e da cultura oral – ter praticado magia para bem do seu senhor, não deixava de usar as mesmas manhas que o outro<sup>102</sup>. Aliás, é-nos vedado o conhecimento da origem dos seus poderes: como poderia ele prever o que iria acontecer ao rei africano, nos três anos seguintes? Que entidade o assistia para saber que tinha sido usada magia e para depois a desfazer? Claro que Trancoso estava interessado em mostrar, no primeiro dos contos, a abnegação de um pai português que se fez escravo para dotar a sua filha, dada a importância social e económica do casamento e, no segundo, o merecido castigo a aplicar aos traidores aos reis, aproveitando para condenar o excessivo apelo à caça e para relevar a intenção do cristão, embora gorada, por esta vez, em converter um infiel. Poderemos pensar que o conto que é então anunciado para figurar na 3ª parte culminasse com a conversão do rei mouro (se é que chegou a ser escrito). Poderemos ainda especular sobre se a terceira parte dos contos X (da 1ª e 2ª partes), caso tenha sido efectivamente escrita, não chegaria a ser publicada por indicação do douto padre, obedecendo à lógica da censura dos outros dois. Mas a pena de Bartolomeu Ferreira pode não ter feito desaparecer só aqueles três contos. Conforme já referimos, embora não possamos afirmar que tal se deva só ou principal-

---

<sup>101</sup> Trancoso usará mais vezes nos *Contos* a figura do homem sábio que pode «prever» o futuro. Assim, no Conto III – 3, é um desses homens que leva à descoberta de um tesouro; no Conto V-2, embora apareça sob a forma de um homem virtuoso, tudo sabe sobre o futuro de três mancebos e é ele o agente (de Deus, claro) que castiga os que não cumpriram as suas recomendações e recompensa aquele que as cumpriu. Mas também soube indicar a este último mancebo onde encontraria ele a sua futura mulher e como decorreria o seu encontro. Sem fazer ostentação ou uso de qualquer riqueza ele deixou uma bolsa de ouro na posse do mancebo recompensado. Se é bem clara a intervenção deste velho a fazer lembrar uma divindade disfarçada a pôr o homem à prova (aliás nem sequer falta o «milagre» do aparecimento da bolsa), o mesmo não acontece com o primeiro dos contos aqui referido em que não nos é dada qualquer pista para sabermos a origem do seu poder. Talvez tenha sido isto mesmo que salvou o conto da expurgação. Parece-nos linear que o maravilhoso cristão é aceite sem reservas, até porque a comprová-lo temos o Conto II-2 em que há também a referência a uma série de milagres feitos pelas relíquias de dois santos, resgatadas de África por um mancebo.

<sup>102</sup> Embora o cristão apareça nestes dois contos com aparência de um sábio, a verdade é que em relação ao mouro, na 2ª parte do conto, se diz que ele é «um astucioso mágico» – *Contos*, NE, pág. 113.

mente a este censor, foram alterados passos, «corrigidos», precisados (conto XI – 1; conto XVI – 1, conto XIX – 1...), tal como assinalaremos no *corpus* que trancrevemos, como acontece no conto II – 2. Poderá não ter sido o padre revedor a fazer todas essas alterações, pode ter acontecido autocensura por parte de Trancoso ou até do impressor, mas tanto Sousa Viterbo como C. Donati se inclinam para que tenha sido o próprio Bartolomeu Ferreira a fazer as alterações do texto, dada a sua vasta cultura<sup>103</sup>.

A intenção de Trancoso em mostrar o poder do bem poderá não ter bastado para que a censura lhe perdoasse o recurso às artes mágicas, pois estes meios não justificariam aqueles fins. Para mais, podia ser duro aceitar que um cristão se pudesse, voluntariamente, fazer escravo de um infiel e que este nem mesmo depois de ter sido beneficiado, se tenha convertido logo à religião do seu salvador. A abundância dos elementos mágicos – por exemplo, o recurso ao olho humano (Nigromância), as metamorfoses (o cavalo, o veado, o leão...) – revelam poderes demoníacos, pois toda a feitiçaria é ímpia e é obra do Demónio e, portanto, poderá ter sido esta a «razão» oficial do revedor<sup>104</sup>.

Verdadeiramente demoníaca é também a «má mulher» do conto VII – 2, que tem poderes para governar uma barca, o objecto mágico do conto, e que tenta seduzir e confundir o herói, embora este se mantenha constante e firme nos seus propósitos, tentando fazer um feitiço de bem que rença, ou «encantamento», como Trancoso refere<sup>105</sup>. Mais uma vez, o Pe. Bartolomeu foi mais além do aparente, evitando, com a exclusão deste conto, que se revelasse a ligação ilícita desta má mulher com o rei, pai da princesa a libertar. Não estaria muito conforme aos preceitos morais vigentes que um rei, símbolo do bem e da razão, praticasse adultério, entregando-se, ainda por cima, às forças do mal<sup>106</sup>, embora este seja também

<sup>103</sup> DONATI, C. – *Tre Raconti*, ed. cit., pp. 45-47.

<sup>104</sup> Mais adiante (pp. 65 e segs.), esta autora dá as suas explicações para a supressão destes dois contos que podemos resumir, já que não se afastam muito dos por nós propostos: referência a um cristão que se torna voluntariamente escravo de um mouro (sem ter sido prisioneiro de guerra); recusa do mouro em converter-se; uso de arte mágica e da adivinhação por um cristão; recurso à nigromância e referência às metamorfoses.

<sup>105</sup> No Conto I – 3 é o próprio Trancoso que amaldiçoa os que usam os «encantamentos amorosos». Talvez este desabafo lhe tenha valido a inclusão total do conto.

<sup>106</sup> Razões também apontadas por DONATI, C. – *Tre Raconti*, ed. cit., pp. 75 e segs.. Voltaremos a falar da censura dos contos da terceira parte, quando nos referirmos à edição de 1595.

um exemplo típico do conto maravilhoso, a que não falta o objecto mágico, os adjuvantes (os velhos, as donzelas e a princesa), o número três (são três os pretendentes à princesa, mas só o terceiro se torna herói), os vários obstáculos que este tem de superar, etc..

Mas os elementos que, à primeira vista, nos podem parecer mais marginais – um cristão escravo de um infiel, um infiel que não se converte, nem sequer por gratidão, um rei pecaminoso – talvez tenham pesado tanto na decisão do revedor como propriamente a referência à magia. Poderá ter pesado também o simples facto de se tratar de contos de nítida influência árabe que o levou a suprimi-los, embora não nos pareça muito crível, porque no conto I – 3 a protagonista, que é filha do rei de Granada (e Granada para ser reino tinha de pertencer ainda ao domínio muçulmano) foi encantada por uma mulher despeitada, que a tornou numa velha feia, sendo ela ainda de berço. Ora, este conto não foi censurado e, no entanto, a edição de 1595 (lembramos que é a primeira que contém a terceira parte) foi também revista pelo Pe. Bartolomeu. Este conto terá ainda passado num crivo mais fino, como o *Index* de 1624, figurando na edição desse ano e em todas as que se lhe seguiram.

Poder-nos-ia parecer que à pena da censura nada escapou. Mas por que poupar a mãe homicida da filha gulosa, do conto II – 1? Escapou ou não terá ferido a susceptibilidade do censor, já que o castigo cruel dos maus ou dos desobedientes à autoridade materna ou paterna é corrente nos contos populares (basta lembrar o *Capuchinho Vermelho*, na versão de Perrault)<sup>107</sup>? Aliás, este é, sem dúvida, um conto bem popular que podemos ainda considerar do tipo do *Preguiçoso*<sup>108</sup>, apresentando o mesmo motivo das filhas da madrasta da *Gata Borralheira*<sup>109</sup> (a rapariga, ou rapaz, que nada produz). Parece-nos que poderá ter sido este o verdadeiro motivo da sua não exclusão, mostrando-nos assim um Pe. Bartolomeu Ferreira conhecedor da profunda influência de um conto que poderia vir a ser tão popu-

<sup>107</sup> Recordemos que Charles Perrault fez a sua recolha em 1697, na França colbertiana. Na sua versão, o *Capuchinho Vermelho* termina no momento exacto em que, depois de comer a avó e vestido com a sua roupa, o lobo come a menina, seguindo-se a moralidade explícita. A edição por nós seguida é a da Europa-América, Lisboa, s.d.

<sup>108</sup> Versão recolhida, na primeira metade do nosso século, por BOTTO, António – *Histórias do Arco da Velha*, Lisboa, Ed. Minerva, s.d., pág. 9 a 14, entre outros autores que também a consideraram.

<sup>109</sup> Versão de C. Perrault, ed. cit.



lar nas raparigas casadoiras e com a convicção de que o ócio é tão prejudicial à mulher e à sociedade como a morte, em sentido literal, para mais facilmente se entender, poderá ser o castigo à altura da gravidade da falta.

Mas, honra lhe seja feita, o nosso censor não terá sido tão severo como nos poderá parecer à primeira vista. É que, quando, em 1923, Agostinho Campos publicou vinte e três do total dos *Contos* na sua *Antologia Portuguesa*, não resistiu à tentação de suprimir alguns deles, uns por lhe terem parecido «insípidos», outros que lhe «pareceram mais apimentados» (sic). Mas não é tudo. Por achar que havia erros dos impressores, «poliu» e «corrigiu» muitas imperfeições, mas não terá sido esta a razão principal que o terá levado a usar tantos eufemismos na transcrição do texto... O zelo moralizador de Agostinho Campos foi mais além das preocupações teológicas do Pr. Bartolomeu Ferreira: «Mudam-se os tempos...».

#### 4. 1595 – finalmente as três partes

«Eu el-rei aos que este alvará virem que, havendo respeito ao que na petição atrás escrita diz Simão Lopes morador nesta cidade de Lisboa e visto o que alega e a licença que tem do santo Ofício da Inquisição pera imprimir o livro de *Histórias de Gonçalo Fernandez Trancoso*, a primeira, a segunda e a terceira parte do que na dita petição faz menção, hei por bem e me praz que por tempo de dez anos nenhum imprimidor nem livreiro algum, nem outra pessoa de qualquer qualidade que seja, não possa imprimir nem vender em todos estes Reinos e senhorios de Portugal nem trazer de fora deles o dito livro... etc..

Lisboa, 7 de Outubro de 1594»

Chancelaria de Filipe I, Privilégio, liv. IV, fl. 66<sup>110</sup>.

Venâncio Deslandes, apesar de transcrever o privilégio que abrange os três livros, afirma que Simão Lopes «somente deu à estampa a 3ª parte por diligência de Afonso Fernandes, filho do autor»<sup>111</sup>. Ora, como não encontrámos esta parte isolada, poderemos pensar que foi confusão de Des-

---

<sup>110</sup> Transcrição de DESLANDES, Venâncio – *Documentos...*, ed. cit., pág. 114.

<sup>111</sup> CAMPOS, Agostinho – *Antologia...*, ed. cit., talvez na esteira de Deslandes, afirma o mesmo, mas VITERBO, Sousa – *Materiais...*, art. cit., já chamava a atenção para este erro de Deslandes, que foi também cometido por Barbosa Machado.

landes, tanto mais que a edição que se deve «à diligência de Afonso Fernandes» é a de 1585 e o volume da edição de 1595 que encontramos na Biblioteca de Évora, que António Joaquim Anselmo diz ser exemplar único, inclui as três partes, num total de trinta e oito contos que serviram de base às edições subsequentes<sup>112</sup>. Mas talvez Deslandes tenha tido conhecimento da existência de uma terceira parte impressa isoladamente nessa oficina ou que tenha sido arrancada às outras duas partes, por qualquer motivo, o que não é de todo improvável dado que cada uma das partes que constituem os *Contos* têm a sua própria numeração<sup>113</sup>. O exemplar da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora data, pois, de 1595, mas há muitas dúvidas na datação desta terceira (?) edição que aparece com a data de 1594 ou 1596 em vários autores, erro repetido, talvez por arrastamento, a partir de Barbosa Machado e Inocêncio que lhe fazem referência. Pode, no entanto, dar-se o caso de haver mesmo uma edição datada de 1594 da oficina de António Álvares a que A. Joaquim Anselmo faz referência, embora não a descreva, e que Palma-Ferreira diz encontrar-se na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, mas que não encontramos no seu catálogo nem na publicação desta Biblioteca dedicada exclusivamente aos livros peninsulares: *As Actividades Hispânicas da Biblioteca do Congresso\**. Talvez haja, então uma edição isolada da 3ª parte datada de 1596, embora nos pareça muito pouco provável, dado não se conhecerem privilégios para a edição de 1596. A registar-se este facto haveria três edições seguidas dos *Contos* – 1594, 95, 96.

O exemplar de Évora traz a oitava de Trancoso, seguem-se-lhe as licenças do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço, o privilégio atrás trans-

---

<sup>112</sup> Pode ter-se dado a caso de ter havido uma 3ª parte levada a cabo, por iniciativa do filho do autor, aquando da edição de 1585 e que posteriormente lhe tenha sido retirada, talvez por não ter ainda autorização para circular. Neste caso, ela seria, provavelmente, da oficina de Marcos Borges e não da de Simão Lopes, dado que foi aquele livreiro que imprimiu a edição de 1585.

<sup>113</sup> Talvez a informação dada por BRUNET – *Manuel du Libraire*, tomo II, nos ajude a esclarecer este caso (ou a deixá-lo mais complicado), na medida em que este autor diz haver uma edição de 1589, com duas partes, em um volume de 8º, à qual se juntou uma terceira parte feita em Lisboa em 1596, também de 8º. Apesar de não haver informações seguras sobre essa edição de 1589, pois nunca foi localizada, a sua descrição pressupõe, de facto, uma 3ª parte composta à parte, talvez, então em 1596.

\* Por correio electrónico fomos informados que esta Biblioteca só possui dos *Contos* dois exemplares da edição fac-similada da impressão de 1575.

crito, o prólogo à rainha e o soneto de Luis Brochado. Esta edição, que tem a particularidade de incluir alguns desenhos, talvez para encher a página final, pois aparentemente nada têm a ver com o texto, passou também pelo olhar atento de frei Bartolomeu Ferreira:

«Por mandado de S.A. vi a primeira, segunda e terceira parte dos contos de Trancozo e *emendado como vai*, não tem cousa, contra a fé e bons costumes e contém bons avisos e proveitosos, nem tem cousa, porque se não deva imprimir.

Pe. Bartolomeu Ferreira»<sup>114</sup>.

Traz também a licença do Ordinário e a do Paço.

Sendo assim, a terceira parte vem já depurada de tudo o que pudesse causar dano «à fé e aos bons costumes». No entanto, o conto I – 3 também fala em magia. Trata-se de uma criança que foi transformada em velha, motivo que aparece também em Chaucer, embora num contexto diferente, no conto da *Mulher de Bath*: «... he was forced to wed./ He takes his ancient wife and goes to bed./... And when indeed the knight had looked to see,/Lo, she was young and lovely, rich in charms./ In ecstasy he caught her in his arms»<sup>115</sup>. Aliás, neste mesmo conto há outras fugas aos padrões de moral da época: uma rainha que finge uma gravidez e, com a conivência das parteras, toma o filho de outra mulher, fazendo-o passar por seu. Durante o período da suposta gravidez da rainha, o rei cometeu adultério com uma donzela que ficou realmente grávida, vindo, no devido tempo, a ter um filho ilegítimo do rei. À luz da moral católica, grandemente partilhada pela sociedade civil e veiculada pela censura, não seria admissível o rei e a rainha, representantes do poder divino, símbolos da infalibilidade, errarem tão gravemente. Já Menéndez Pelayo chamava a atenção para este conto<sup>116</sup> pela fusão dos elementos populares com o maravilhoso oriental. Porque não foi então emendado ou suprimido este conto? Poderemos pensar que o apego a Stº António de Lisboa e a fé em Nosso Senhor que ele expressa poderiam ser exemplares para vencer as forças do mal. Mas será legítimo levantar aqui a questão de ter havido duas medidas: uma mais apertada para a primeira e segunda partes e outra mais branda para a terceira? É que tam-

<sup>114</sup> *Contos*, ed. de 1595, Licenças, sublinhado nosso.

<sup>115</sup> CHAUCER, Geoffrey – *Canterbury Tales*, Middlesex, Pinguin Books, 1972, pág. 305 e 310.

<sup>116</sup> MENÉNDEZ PELAYO – *Orígenes de la novela*, ed. cit., vol. III, pág. 147.

bém o conto III, a que já fizemos referência em nota, trata de um caso pouco vulgar: um letrado que, mercê da sua sabedoria, adivinhou a causa do estranho pedido do barbeiro de um rei, conduzindo este ao encontro de um tesouro. Claro que o letrado é apresentado como um «homem sábio» e não como um mágico, mas o resultado é o mesmo. O conto IV é a história da amizade de dois estudantes que os levou a enganar a noiva, a família e o sacerdote em relação à identidade do noivo, o que o P.<sup>e</sup> Bartolomeu Ferreira não deveria achar muito de acordo com os princípios cristãos, apesar de se querer realçar a força da amizade. Mesmo assim, não poderemos socorrer-nos do argumento de que os seus fins são exemplares, pois que o mesmo acontecia aos contos suprimidos na edição de 1585.

No entanto, teremos de nos limitar ao que se lê na licença do Santo Ofício. Conforme em cima sublinhámos, o livro só poderia ser publicado «emendado como vai». Ora isto poderá significar que a pena atenta do revedor andou a fazer (ou obrigou a fazer) alterações ao texto inicial. Limitou-se a expressões ou palavras ou também visou contos por inteiro? Quando, na edição de 1585, foram suprimidos os três contos, tal facto foi referenciado, o que nos leva a supor que, se nesta edição o mesmo acontecesse, o critério adoptado pelos censores seria, possivelmente, o mesmo. Então onde está a continuação do conto X (1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> partes), anunciada por Trancoso? A menos que ele tivesse esquecido o seu plano inicial de escrever a continuação desses contos, ou não tivesse tido tempo ou saúde para o fazer, não encontramos outra explicação que não a supressão, pelo autor ou pelos censores, do mesmo<sup>117</sup>... Mas *emendado*, poderá significar apenas as alterações feitas pelo impressor «naquilo que lhe competia: *erros de caixa*; e talvez falhas *evidentes* de copistas»<sup>118</sup>. Neste caso, esta edição não teria sofrido alterações da censura.

Esta terceira parte, surgida tão tardiamente, levanta-nos, como temos estado a ver, muitos problemas. Poderemos até pensar se teria sido o pró-

---

<sup>117</sup> Apesar de VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de – *Bernardim Ribeiro e Cristovão Falcão. Obras*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, vol. I, pág. 72, defender que Frei Bartolomeu Ferreira costumava emendar as obras que lhe vinham à mão: «não houve (eu pelo menos não conheço) impressor algum que se abalanchasse a *emendá-los* aos livros (tarefa reservada a censores como Bartolomeu Ferreira)». Igual opinião tem VITERBO, Sousa – *Bartolomeu Ferreira, o primeiro Censor de «Os Lusíadas»* ed. cit., conforme já referimos.

<sup>118</sup> VASCONCELOS, Carolina M. de – «Introdução», ed. cit., pág. 72.

prio Trancoso a autocensurar-se e a introduzir o conto de Griselda (com base em Timoneda, como veremos) para substituir o conto já anunciado, e daí o atraso na publicação desta parte. O que é certo é que desse atraso, propositado ou involuntário, resultou uma evolução notória nesta terceira parte, como Ettore Finazzi-Agrò fez notar, mostrando acreditar que Trancoso conseguiu, nesta terceira parte, dominar melhor a técnica de contar, aproximando-se das *novella*: «Verificando a composição das três partes que formam o livro de Trancoso e que sabemos terem sido escritas em períodos distintos e sucessivos, ver-se-á como a uma inicial preponderância dos *contos* sucede um progressivo interesse pelas *histórias*, quase como se o autor tivesse compreendido apenas num segundo momento as possibilidades expressivas que a «novela» oferece»<sup>119</sup>. Assim, enquanto as acções da grande maioria dos contos se vão complicando, já a partir da segunda parte, de uma maneira que só tem paralelo no Conto II e VII – 2, na nossa opinião, os mais elaborados de toda a obra, as ilacções morais vão-se reduzindo, às vezes a uma frase apenas: «E assim se paga uma verdadeira amizade»<sup>120</sup>, deixando, na 3ª parte, de constituir um *exemplum*. Curioso é também notar que, nesta parte introduzida em 1595, a apresentação dos contos sofre também alteração. Aleatoriamente verifica-se um espaço entre parágrafos que vem facilitar a leitura. Esta alteração não será uma mera estratégia do impressor, pois não aparece nas outras duas partes também compostas por ele. Poderá ser, pois, mais uma mostra da evolução do autor (ou a comprovação da interferência de outras mãos no texto a editar?..).

Mas muitos dos problemas aqui levantados talvez fiquem sem resposta, porque não é possível traçar com segurança, dada a falta de documentos, a vida do autor dos *Contos*, nem saber, ao certo, a razão das «osci-lacções» das edições.

---

<sup>119</sup> FINAZZI-AGRO, Ettore – *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1978, pág. 97. Esta ideia poder-se-á explicar, não só por uma natural evolução de Trancoso, mas também pela hipótese, por nós avançada anteriormente, de poder ter havido intervenção do filho ou do editor, não inventando, mas traduzindo ou adaptando histórias de origem castelhana, ou, em última análise, italianas, apesar de no privilégio se dizer que foi Trancoso a fazê-los. É que as histórias mais longas e mais complexas são precisamente as que têm uma filiação, mais pelo tratamento dado do que pela origem, em congéneres estrangeiras.

<sup>120</sup> Conto IV – 3, NE, pág. 135.

## 5. Uma obra de sucesso

De uma obra que conheceu pelo menos dezassete impressões confirmadas (ainda que censuradas), conforme resumimos no quadro que incluímos no fim desta secção, que foi lida durante dois séculos e que neste final de milénio tem sido regularmente antologizada e tem merecido estudos cada vez mais abrangentes de nacionais e estrangeiros, de uma obra como esta só poderemos dizer que é uma obra de sucesso, especialmente se tivermos em conta o pouco sucesso editorial de outras obras do género, do seu tempo, em Portugal.

Das três primeiras edições conhecidas já demos notícia. Também falámos na de 1589, porque, apesar de mencionada pelos autores indicados e de atribuída à oficina de João Álvares, que, aliás, morreu em 1587, conforme nos informa Anselmo, nenhum deles nos fornece dados para a sua localização. Note-se que Palma-Ferreira<sup>121</sup> também pôs em dúvida a sua existência. Temos também dúvida quanto à existência de uma edição datada de 1594, atribuída à oficina de António Alvarez, sobre a qual António Joaquim Anselmo laconicamente afirma: «Nicolau, Nova, menciona esta edição, mais fundada em Condoso»<sup>122</sup>, sem nos fornecer dados para a sua localização. Também achamos pouco provável que António Alvarez publicasse a obra em 1594, pois V. Deslandes aponta apenas, para este editor, documentos e datas situadas entre 1613 e 1623, apesar de ser António Alvarez que virá a publicar Trancoso em 1608.

Não trataremos detalhadamente de todas as edições, porque algumas delas não nos trazem informações relevantes para o conhecimento da obra, mas não deixaremos de referir os pormenores que consideramos mais importantes para este estudo.

Começemos então pela edição de 1608 (Lisboa, António Alvarez), que localizámos na Biblioteca Nacional de Madrid, embora também figure no *Generale Catalogue of Printend Books* do British Museum. Curiosamente, esta «Primeira, segunda e terceira parte dos Contos e Histórias de Proveito e Exemplo» são dirigidas pelo seu editor, o citado António Alvarez, a D. Joana de Albuquerque, «mulher que foi do viso rei da Índia, Ayres Saldanha». Vale a pena transcrever a Dedicatória, para se perceber as razões que levaram este impressor a substituir o Prólogo à rainha D. Catarina:

<sup>121</sup> PALMA-FERREIRA – *Obscuros...*, ed. cit., pág.

<sup>122</sup> ANSELMO, A.J. – *Bibliografia...*, ed. cit., pág 343.

«Vindo-me a notícia este livro e, parecendo-me que conforme as matérias que nele se contém, seria de proveito ao bem comum da minha pátria torná-lo a imprimir, tratei de o fazer. E porque ele estava pelo seu autor dirigido à rainha dona Catarina, que santa glória haja, e os mortos quando se puderem defender a si, não farão tão pouco, pareceu-me necessário nesta impressão, buscar outra proteção e mudar a Dedicatória a outra pessoa que, quando não lhe pudesse ser igual na dignidade de rainha, fosse poderosa a suprir a ausência de favor que a morte dela tinha causado a este livro. E assi, levado deste pensamento, quando as qualidades da pessoa necessária a este intento, me dificultarão esta eleição, João Baptista, que nesta officina reside, me trouxe à memória que, debaixo do amparo de V.S. Ilustríssima, poderia este livro aparecer em a presênciã do mundo, sem temor de algum perigo. Considerei eu a lembrança, aceitei o conselho e, como alvitre de grande honra o estimei e lho agradeçi, pois em o sujeito de tão acertada proteção, se vião claramente, todas as partes, que para suprir a ausência de tão alta protectora, eram necessárias. E mais quando considerava que a este reconhecimento de um criado do senhor António Saldanha, como é João Baptista, se acrescentava em mim a demonstração de outro que também o será desta casa e família ilustríssima, cujos descendentes (de que V.S. é tão ilustre progenitora) nosso Senhor lho conserve e aumente per largos anos.

Desta officina a vinte e nove de Maio de 608.

António Alvarez impressor, humilde criado.»

Facilmente percebemos por que é que a Dedicatória, recurso frequente das obras literárias desses tempos, foi feita a outra personalidade, a mulher de um vice-rei, para «suprir a ausência de favor» que a morte de dona Catarina entretanto criara. É de notar que a nova protectora é também uma mulher, pois, esperando-se que ela fosse o espelho de outras senhoras, deveria desejar conhecer e dar-lhes a conhecer um livro que trata de temas de «proveito ao bem comum da minha pátria». António Alvarez, pai, ao dedicar esta obra a tão nobre dama parece indiciar um público preferencialmente feminino...

Outro dado importante desta edição é o anúncio, no início da terceira parte dos *Contos*, de que estes são dados «Agora novamente a luz e impressos segunda vez»; a primeira vez tinha sido, pelo que hoje sabemos, em 1595, conforme já referimos.

Este exemplar, além de conter as habituais aprovações, o soneto de Luís Brochado e a oitava de Trancoso ao leitor, é um apreciável exemplar de 4º que contém, no verso da folha que apresenta as aprovações, uma bonita gravura que ocupa toda a página.

Também pertencendo à Biblioteca do British Museum, figura nos seus catálogos uma edição datada de 1613, de 4º, mas sem indicação de impressor e de local de impressão e sem indicação de quantas partes a constituem. O facto de ter sido publicada tão pouco tempo depois da anterior leva-nos a supor que seja uma cópia desta, feita no mesmo impressor, uma suposição que só a comparação com o referido exemplar poderá confirmar ou infirmar.

A edição de 1624 que encontrámos na Biblioteca Nacional de Madrid e na Biblioteca Nacional de Lisboa, da oficina de Jorge Rodrigues, tem um particular interesse para o estudo das datas e do número de edições. Depois da oitava de Trancoso, da data e local de impressão, do preço, das licenças, do soneto de Luis Brochado, das «taboadas» das três partes, no início da terceira parte anuncia-se: «Agora novamente saídos a luz e impressos terceira vez». Informação importantíssima: oficialmente esta é *a terceira vez que esta parte é dada a lume*. Ou seja: sendo pela primeira vez impressa em 1595, a segunda vez em 1608, conforme vimos, a edição de 1613 (e não 1611, como Palma-Ferreira escreve) seria uma cópia da de 1608, tal como viria a acontecer com a edição de 1633 em relação à de 1624, pelo menos é esta a única explicação que nos parece plausível para que esta possa ser a *terceira vez* que os contos foram impressos. É que, em 1633, o mesmo Jorge Rodrigues viria a publicar uma nova edição dos *Contos*. Embora com licenças próprias, datadas do ano de 1632 e de 1633, é óbvio que esta nova edição teve como base a de 1624. É do mesmo formato, a disposição do texto é igual e acima de tudo indica, no início da terceira parte, que os *Contos* foram «Agora novamente saídos a luz e impressos terceira vez». Apesar de não ser verdade, facilmente entendemos este erro<sup>123</sup>.

Em 1646, a edição impressa por António Alvarez «impressor del-rey, nosso senhor», já se havia de incluir na edição dos *Contos* a *Breve Recompilaçam da Doutrina dos Mistérios mais importantes da nossa santa Fé, a qual todo o cristão é obrigado a saber e crer, com Fé explícita, quero dizer, conhecimento distinto de cada um feita pelo Pe. António Rebelo*. Apresenta-se, à maneira das doutrinas cristãs e dos catecismos, sob a forma de perguntas e respostas o que, obviamente, facilita a assimilação e nos mostra

<sup>123</sup> A propósito das expressões *de novo* e *novamente*, veja-se VASCONCELOS, Carolina M. de – «Introdução» a *Menina e Moça*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1923, vol. I, especialmente a pág. 67, onde explica o seu significado antigo: «outrora era... equivalente de *pela primeira vez; de fresco; recentemente; agora mesmo*».



um enquadramento diferente dos *Contos*: é o seu aproveitamento para facilitar a divulgação do ensino da doutrina cristã. Ocupa treze páginas e vem logo a seguir ao soneto de Luís Brochado, no início do livro em folhas não numeradas. No verso desta folha inclui-se a oração de Clemente VIII: «O Sumo Pontífice Clemente VIII concedeu muitas indulgências por cada vez que à honra do Santo sudário se disser a oração seguinte...».

Na B.N. de Madrid, pudemos também consultar a edição de 1671, da oficina de António Craesbeck de Melo (Deslandes dá-o como falecido em 1687), «impressor de S. Alteza, do arcebispado de Lisboa e do senado da Câmara da mesma cidade».

Este pequeno exemplar de 8º leva, logo a seguir às licenças, a *Breve Recompilaçam*, é numerado frente e verso, tal como de resto também o era a edição de 1646, e tem 343 páginas. As licenças vêm no fim, seguidas pela oração de Clemente VIII.

Domingos Carneiro viria a publicar em 1681 um interessante livrinho em 8º, pequeno, que contém também a referida *Breve Recompilaçam*. Curiosamente, embora no início anuncie que «leva no fim a *Polícia e Urbanidade cristã*», a verdade é que não a encontramos no exemplar da Biblioteca Municipal de Lisboa, mas não foi engano do impressor, dado que o exemplar da B.N. de Madrid a inclui. Foi «composta pelos padres do Colégio Mossipontano da Companhia de Jesus e traduzida por João da Costa. Em Lisboa...». Foi considerada como livrinho à parte, pois tem numeração independente do resto do livro, mas constou, desde o início, desta edição, porquanto as licenças que lhe seguem englobam os *Contos* e a *Polícia e Urbanidade*, com o seu nome em latim *Communis vitae inter Omnis scita urbanis*. É possível que esta criação jesuítica circulasse também isoladamente nos colégios da Companhia<sup>124</sup>. Trata-se de um pequeno manual

<sup>124</sup> Esta tradição dos manuais de boas maneiras eram comuns desde o século XV, embora se inspirassem nos autores clássicos – Catão, Plutarco... – e circulavam, ainda manuscritos, em latim, francês, inglês e italiano. A «cortesia» englobava as boas maneiras e a moral comum. No séc. XVI aparece o termo «polícia» aplicado a estas regras de civilidade e os manuais que as divulgavam foram-se tornando livros escolares, tal como aconteceu com *A Civilidade Pueril* de Erasmo (1530). Esta tradição continuaria ainda e é já no século XVIII que São João Baptista de la Salle publicaria *As regras da composição e da civilidade cristã* (1711). Philippe Ariès e Alcide Bonneau fornecem-nos mais informações sobre este assunto no «Prefácio» e Estudo Introdutório em: ERASMO – *A Civilidade Pueril*, Lisboa, Ed. Estampa, 1978, págs. 11 a 61.

(de mais ou menos quarenta páginas) de boas maneiras. Ou seja, este exemplar da oficina de Domingos Carneiro, além de ser um catecismo e um honesto divertimento, funcionava também uma espécie de manual de boas maneiras, tal como já tinha sido o *Lazarillo Castigado* que veio a constituir, juntamente com o *Galateo Español* de Lucas Gracián Dantisco<sup>125</sup>, uma obra conjunta. Trancoso era, assim, aproveitado como veículo para facilitar a transmissão, juntamente com a doutrina crstã, de conselhos para bem viver em sociedade, normas de comportamento moral, certamente pensando numa divulgação junto das camadas menos favorecidas da população. Neste exemplar aparece também a Bula de Clemente VIII.

Esta edição e as que se lhe seguem têm uma ligeira alteração no título: passam a ser *Histórias Proveitozas que contem contos de proveito e exemplo para boa educaçam da vida humana*. Este título parece-nos bastante elucidativo das intenções «educativas» que presidiriam, doravante, à publicação dos *Contos*.

A edição de 1710 (Lisboa, na oficina de Bernardo da Costa) que não conseguimos encontrar na Biblioteca Nacional de Lisboa, embora figure nos seus ficheiros (L 6. 854 P), mas cujo exemplar da Biblioteca Municipal do Porto pudemos consultar, contém a *Breve Recompilaçam* e também a *Polícia e Urbanidade Christam*. Futuramente, as edições apresentar-se-ão com a *Breve Recompilaçam* no início, depois das licenças e com a *Polícia e Urbanidade* no fim, seguida da Bula de Clemente VIII.

Daqui para a frente poucas alterações são feitas. São geralmente pequenos livros, de papel barato, pouco cuidados.

A edição de 1722, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, provém da oficina de Felipe de Sousa Vilella, impressor das *Horas Portuguezas*.

A edição de 1734 existente na Biblioteca do Porto torna-se curiosa devido ao número elevado de licenças, diferindo assim das anteriores que contém poucas licenças: é que, além, de ter visitado, antes da impressão, o Santo Ofício, o Ordinário e o Paço, voltou lá, depois de impressa, para verificar se as emendas foram feitas, o que não era de estranhar nesta época.

Da edição de 1764, da oficina de Domingos Gonçalves, consultámos dois exemplares: o da Biblioteca Nacional de Lisboa e o da Biblioteca

---

<sup>125</sup> BATAILLON, Marcel – *Novedad y Fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Ed. Anaya, 1968, pág. 73

Municipal do Porto. Aí se afirma que foram feitos «com todas as licenças necessárias», mas estas não aparecem discriminadas. E esta foi a última edição publicada até aparecerem as antologias do século XX.

Edições	Agostinho Campos	Sousa Viterbo	Inocência	Barbosa Machado	Palma Ferreira	Localização
1575 – 1ª 2ª parte	*	*			*	Washington
1585 – 1ª 2ª parte	*	*	*		*	Vila Viçosa
1589 – 1ª 2ª parte	*	*	*	*	?	?
1594					*	Bibl. do Congresso?
1595– 3 partes		∞				Évora
1596– 3ª parte	*	∞	*	*	*	?
1608	*				*	Madrid/British Museum
1613					*	British Museum
1624	*	*			*	Lisboa/Madrid
1633	*	*	*		*	Madrid
1646	*	*	*	1644	*	Madrid
1660	*	*			*	Évora ?/ Coimbra?
1671	*	*			*	Madrid
1681	*	*	*	*	*	Lisboa/Madrid
1710	*	*	*	*	*	Porto
1719					*	Rio de Janeiro?
1722	*	*	*		*	Lisboa
1734	*				*	Porto
1764	*	*			*	Porto/Lisboa

As edições referenciadas com ? são aquelas que não conseguimos localizar nem para as quais arranjámos argumentos suficientes que possam convencer da sua existência.

∞ Sousa Viterbo atribui-lhe a data de 1596, mas a descrição que faz é a de 1595 que, aliás, localiza em Évora.

\* Apesar de termos procurado no catálogo desta Biblioteca, sobretudo no volume de Literatura Portuguesa, não conseguimos encontrar qualquer referência a esta edição. C. Donati diz que a sua existência foi comunicada por Afrânio Peixoto a Agostinho Campos<sup>128</sup>.

<sup>126</sup> MORENO, Armando – Selecção, adequação de textos e prefácio a Gonçalo Fernandes Trancoso, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, Bibl. das Raridades, 1988.

<sup>127</sup> MORENO, Armando – *Biologia do Conto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

<sup>128</sup> DONATI, C. – *Tre Raconti*, ed. cit., pág. 16 em nota de pé de página.

Tanto Teófilo Braga como Agostinho Campos foram os responsáveis pela actualização do conhecimento ou, melhor, do reencontro de Trancoso. Mas foram sobretudo Armando Moreno, em 1988, na Antologia que lhe dedicou<sup>126</sup> e no estudo que sobre ele fez na *Biologia do Conto*<sup>127</sup>, obra que precedeu a antologia em um ano, e João da Palma-Ferreira, nas obras já mencionadas, que o humanizaram, o colocaram no lugar que merece na Literatura Portuguesa. Palma-Ferreira viria mesmo permitir o estudo mais profundo dos *Contos*, quando empreendeu a sua publicação na íntegra e, sobretudo, quando fez o *fac-símile* da edição pouco acessível de 1575.

## II – A OBRA

### 1. Contos e Histórias...

Que razão teria levado Trancoso a intitular a sua obra de «contos e histórias»? Haveria diferença entre ambos os termos? Poderia ter utilizado outros em alternativa ou até com mais propriedade?

Vejamos: Timoneda em 1566 chama aos seus contos *patrañas*: «*patraña no es otra cosa sino una fingida traza, tam lindamente amplificada e compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y, assi, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana **rondalles** y la toscana **novelas***»<sup>129</sup>. Porém, Timoneda não estabelece distinções em relação a outras formas de contar. Aliás, o termo patranha também existe entre nós, conforme testemunha Teófilo Braga: «Na linguagem popular [hoje] existem muitas designações para estas narrativas novelescas, como *histórias, casos, contos, exemplos, lendas, patranhas, ditos e fábulas* sintetizando-se todas na locução *contos da Carochinha*»<sup>130</sup>. Este autor chama a atenção para o facto de André de Resende em *A Vida do Infante D. Duarte* usar o termo patranha, embora o seu uso possa não ter sido muito difundido, neste sentido, entre nós, se bem que o possamos encontrar ainda na

---

<sup>129</sup> TIMONEDA, Joan – *El Patrañuelo*, ed. cit.: «Epístola al amantísimo lector», pág. 54, sublinhado nosso.

<sup>130</sup> BRAGA, T. – *Contos Tradicionais...*, ed. cit., vol. I, pág. XI.

*Comédia de Rubena*<sup>131</sup>, na *Menina e Moça*<sup>132</sup> e na *Carta a António Pereira de Sá de Miranda*<sup>133</sup>. Mas, atendendo aos contextos em que este termo é empregue, ficamos com a sensação de ele não designar propriamente um género narrativo, mas de se referir mais ao fantasioso da intriga e de ter um sabor arcaizante. Aliás, parece ser esta a interpretação de Covarrubias ao definir *patraña* como um «cuento *fabuloso* para entreter»<sup>134</sup>.

O termo «novela»<sup>135</sup>, importado de Itália, já se encontra em Espanha, no século XV. Aliás é curioso registar aqui o facto de a palavra *novela* ter sido utilizada por Gil Vicente em *A Farsa da Lusitânia*: «E folgam de ouvir *novelas* / que duram *noites e dias*»<sup>136</sup>. Mas o termo só se viria a difundir no país vizinho, e em sentido limitado, no século XVI. Como notou Alicia Redondo Goicochea, o termo *novela* era um «italianismo introducido en el s. XVI» e definia «unicamente las narraciones cortas. Las narraciones largas, lo que hoy llamamos novelas, se llamabam libros, historias, tratados o

<sup>131</sup> VICENTE, Gil – *Compilaçam de todas Obras*, Porto, INCM, 1984, pág. 363: «RUBENA – Oh, quién no fuera nascida! / Viéndome salir la vida, / paráste a contar patrañas?»

<sup>132</sup> RIBEIRO, Bernardim – *Menina e Moça*, (org. de Anselmo Braamcamp Freire), Coimbra, Imprensa Universitária, 1923, vol. II, pág. 88: «Que a dita e a fermosura, / dizem patranhas antigas / que pelejarom hum dia / sendo dantes muito amigas». É, no entanto, a única vez que este termo é utilizado na obra, pois são os termos *história* e *conto* que o substituem e que aí são referidos várias vezes.

<sup>133</sup> MIRANDA, Sá de – *Obras Completas*, Lisboa, Liv. Sá da Costa, 3ª ed., 1977, 2º vol., pág. 97: «Por toda esta grande Espanha / Froais que soíam chamar / fez em Pereiras mudar, / não do Rei mouro a patranha, / mas vosso antigo solar.», pág. 97. Também GUERREIRO, M. Viegas – *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa, ICAPL, 1983, págs. 65 e 66, refere estas mesmas ocorrências.

<sup>134</sup> GÉAL, François – *Image Traditionnelle, Image Nouvelle de la Femme dans le «Tesoro» de Sebastián de Covarrubias*, in «Images de la Femme en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», dir. de Augustin Redondo, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1994, pág. 162, sublinhado nosso.

<sup>135</sup> Boccaccio no «Proemio» do *Decameron* não parece muito seguro em classificar as suas narrativas como novelas: «io intendo di raccontare cento *novelle*, o *favole* o *parabole* o *istorie* che dire le vogliamo» – BOCCACCIO, G – *Il Decameron*, Bari-Palermo, Gins Laturzi y Fili, 1963, pág. 5. Esta dificuldade de opção parece mostrar que em Itália, na época, séc. XIV, os termos seriam equivalentes e o seu uso indiferenciado.

<sup>136</sup> VICENTE, Gil – *Compilaçam...*, ed. cit., pág. 571, sublinhado nosso.

<sup>137</sup> REDONDO GOICOCHEA, Alicia – «Introducción» a *Maria de Zayas, Tres Novelas Amorosas y Tres Desengaños Amorosos*, Madrid, Ed. Castalia, 1989, pág. 57.

vidas»<sup>137</sup>. Assim, a *Menina e Moça*, publicada em 1544, em Ferrara, aparece referida como: *História de Menina e Moça por Bernaldim Ribeiro agora de novo estampada...* Embora o *Galateo Espanhol*<sup>138</sup> utilize – mas notemos que o faz várias décadas depois dos *Contos* – a palavra *novela* em vez de *história*, esta terminologia deve-se, possivelmente, ao facto de a obra ser a adaptação da congénere italiana de Giovanni della Casa. Poderemos, então, concluir que, pelo menos durante o século XVI, se preferia, talvez por tradição, o termo *conto* ao termo *novela* que, embora pouco divulgado, também designava a narrativa curta. Era o termo *história* que servia para designar a narrativa mais longa.

Ora, apesar de o *Galateo* ser uma das obras de referência da *Corte na Aldeia*<sup>139</sup>, o termo *novela* não parece ter interessado a Rodrigues Lobo que continuou a chamar-lhe *história*: «Essa diferença me parece que se deve fazer dos *contos* às *história*, que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das rezões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes e os contos não requerem tanto de retórico, porque o principal em que consistem é na graça do que fala e na que tem de seu a cousa que se conta»<sup>140</sup>. Ou, dito de outra maneira, o conto teria características que o aproximavam mais da oralidade e do dito gracioso e a *história* seria mais elaborada, ou seja, mais literária. É esclarecedor que, sendo este registo datado de 1619, quase meio século posterior à edição *príncipeps* (ou tida como tal) dos *Contos* de Trancoso de 1575, utilize ainda a mesma terminologia.

O termo *novela* também existia em Espanha – pelo menos no séc. XVII – com a mesma acepção do termo *história*: em 1613 Cervantes publica as suas *Novelas Ejemplares*, mas em 1623, Gonzalo Céspedes y

<sup>138</sup> GRACIÁN DANTISCO, Lucas – *Galateo Español*, Madrid, Clássicos Hispânicos, 1968, cap. XII, «De las Novelas y Cuentos», pp. 155 a 170.

<sup>139</sup> O Prof. José Adriano de Carvalho apresenta outras fontes para a obra de Rodrigues Lobo. Veja-se *Francisco Rodrigues Lobo e Tomaso Garzoni*, «Arquivos do Centro Cultural Português», separata, Paris, F.C.G., 1976, bem como a sua *Contribuição para o Estudo das Fontes da «Corte na Aldeia» de F. Rodrigues Lobo*, (policopiado), Porto, 1977 e *A Leitura de «Il Galateo» de Giovanni della Casa na Península Ibérica: Damasio de Frias, L. Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo*, Separata da Revista «Ocidente», vol. LXXIX, Lisboa, 1970.

<sup>140</sup> LOBO, Francisco Rodrigues – *Corte na Aldeia*, Lisboa, Ed. Presença, 1991, pág. 204, sublinhado nosso. Mais adiante – diálogo XI – Rodrigo Lobo faz a distinção entre os vários tipos de contos.

Meneses ainda publica a sua obra sob o nome de *Historias Peregrinas y Ejemplares* (são seis as histórias), apesar de anteriormente ter feito obras «históricas», como a *Historia Apologética del Reyno de Aragón* (1622) e de ter continuado mais tarde a produzi-las (*Historia de Filipe IV*, Lisboa, Pedro Craesebeck, 1631) e de, provavelmente, não lhe terem sido desconhecidas as *Novelas Ejemplares* de Cervantes<sup>141</sup>. Em Portugal, porém, este termo é pouco utilizado e só começa a ser relativamente frequente em meados do século XVII. Ainda que, em 1641, Alonso de Alcalá e Herrera publique em Lisboa *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares*<sup>142</sup>, de entre uma trintena de autores dos séculos XVII e XVIII documentados por Palma-Ferreira, encontramos o termo *novela* apenas nas *Novelas Exemplares* de Gaspar Pires Rebelo (Lisboa, 1650), nas *Doze Novelas* de Geraldo Escobar (Lisboa, 1674) e no *Serão Poético* de Frei Lucas de Santa Catarina que inclui *novelas exemplares* (Lisboa, 1704).

Nos textos inventariados na *Horta de Literatura de Cordel* (sécs. XVI a XVIII) da responsabilidade de Mário Cesariny, nem sequer aparece o termo<sup>143</sup>. No entanto, o termo não fez imediatamente escola, como acabámos de provar, e, em 1569-1570, ou mesmo em 1575, Trancoso só poderia de facto utilizar com propriedade os termos *contos* e *histórias*, uma vez que, como iremos provar mais adiante, não revela muita familiaridade, pelo menos no que diz respeito às duas primeiras partes da obra, com algumas tendências literárias europeias, nomeadamente italianas. Assim, quando se refere a «história», quer dizer a mesma coisa que, na acepção italiana, *novela*. Falta-nos, então, estabelecer a distinção entre *história* e «conto».

Rodrigues Lobo, algumas décadas depois de Trancoso, definiu, como já vimos, estes subgéneros narrativos tendo em conta a sua extensão e os

<sup>141</sup> CÉSPEDES y MENESES, Gonzalo de – *Historias Peregrinas y Ejemplares*, Madrid, ed. Castalia, 1969, pág. 38 e 41.

<sup>142</sup> Citado por PALMA-FERREIRA – *Novelistas e Contistas dos sécs. XVII e XVIII*, Lisboa, INCM, 1981, pág. 12, que o dá por português e como data de publicação o ano de 1640. MACHADO, Barbosa – *Biblioteca...*, ed. cit., vol. I, págs. 26 e 27 afirma-o espanhol e data a obra de 1641, data exacta, segundo pudemos comprovar pelo fac-símile. Esta discrepância deve-se ao facto de Alcalá e Herrera ter nascido em Lisboa (1599), sendo filho de pais toledanos, segundo informa RIPOLL, Begoña – *La Novela Barroca*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1991, pp. 35-38 que também apresenta o fac-símile do rosto da obra referida.

<sup>143</sup> CESARINY, Mário – *Horta de Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1983.

seus «ornamentos», mais próprio das histórias do que dos contos. Mas, na realidade, a extensão levanta outras limitações que convirão ser focadas. De acordo com algumas definições recentes, a «um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma acção simples... e uma unidade técnica e de tom», próprios do conto, corresponde a representação de um tempo «quase sempre de forma linear... a relativa simplicidade da acção...» e «o espaço surge, se não desqualificado, pelo menos desvanecido, em certa medida ofuscado por uma personagem que se caracteriza pela excepcionalidade, pela turbulência e pelo inusitado»<sup>144</sup>. Mas estas definições e explicações são pouco esclarecedoras quando queremos abordar a obra de Trancoso, pois baseiam-se no grau com que o tempo, o espaço e as personagens são tratadas e são, portanto, estabelecidas por comparação com o conto e o romance. Assim, continua a ser difícil estabelecer a distinção entre os «contos» e as «histórias». Se nos basearmos na extensão, teremos de perguntar até quantas páginas chamaremos contos e, se nos basearmos nas noções de tempo, espaço e personagens, precisaremos, também, de estabelecer os limites de profundidade com que elas são abordadas ao longo das quarenta e uma composições que encontramos na obra de Trancoso, tanto mais que o autor, regra geral, se furtou à responsabilidade de ser ele próprio a demarcar essa distinção. De resto, quando, no capítulo II, abordarmos a organização da obra, iremos deparar com a dificuldade de classificação de algumas narrativas que, para respeitarmos estas classificações académicas, estariam algures entre o conto e a história, ou, se quisermos ser mais actuais, entre o conto e a novela.

Felizmente que o termo «ditos» não nos levanta dúvidas, nem a nós, nem a Trancoso. Embora não fazendo parte do título da obra, ele é referido no prólogo «ditos de pessoas prudentes e graves»<sup>145</sup>. É também referido no título de alguns pequenos «contos». Convém, no entanto referir que o termo funciona mais como glosa de ditos conhecidos no tempo de Trancoso, ou seja, a *amplificatio* de apotegmas, do que propriamente como ditos, no sentido em que o anónimo português – que coligiu os *Ditos Por-*

---

<sup>144</sup> REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina – *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987, págs. 76 e 295. Armando Moreno também se apercebeu da dificuldade desta definição, pelo que definiu o adjectivo *curto* como o que é breve sim, mas condensado e homogéneo, também MORENO, Armando – *Biologia do Conto*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987, pág. 26.

<sup>145</sup> Prólogo da 1ª Parte, NE, pág. 5.



*tugueses Dignos de Memória* – Timoneda, Melchor de Santa Cruz, entre tantos, o usaram, pois estes não passavam de pequenos apontamentos curiosos, agudos, humorísticos, críticos e engenhosos, em meia dúzia de linhas, sem interpretações, nem ilacções morais do narrador.

Para além deste termo, tão corrente no seu tempo, Trancoso só poderia usar com propriedade as designações *contos* e *histórias*, pois eram essas as mais comuns no século XVI. Aliás, segundo testemunho de Walter Pabst, este livro de Trancoso «es importante sobre todo por su título y por la octava antes citada<sup>146</sup>, en los que se diferencia de manera clara, y por vez primera en la Península Ibérica, entre *historias* y *cuentos* (=contos)»<sup>147</sup>.

## 2. ... De Proveito e Exemplo

Para além da função de entretenimento que o próprio Trancoso explicitamente realça<sup>148</sup>, não podemos deixar de salientar a vertente de *proveito* e *exemplo* de que se revestem os seus *Contos*, conforme ele mesmo nos quis transmitir logo pelo título da obra. Ora, a tradição da matéria contida nos *exemplos* e *moralidades* tem raízes antigas e medievais. A prosa medieval era essencialmente moralizante, podendo revestir simultaneamente a forma de *tratados* e de anedotas ou *exemplos* – no sentido latino de *exem-*

<sup>146</sup> Trata-se da oitava de abertura da obra que só conhecemos pela edição de 1585. Veja-se NE, pág. 4.

<sup>147</sup> PABST, Walter – *La Novela Corta en la Teoría y en la Creación Literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1972, pág. 197. No entanto a continuação deste texto parece-nos discutível: «en Trancoso parece expressada con toda claridad que el corazón estaba en los *contos*, y en las historias sólo la curiosidad, porque opuso a las «Diversas histórias», anunciadas con cierta indiferencia y frialdad, los «contos preciosos», con la observación calurosa de que se trataba de «cousas que ouviu, aprendeu et notou». Esta afirmação não se baseia, certamente, nos resultados de leitura dos «contos» e «histórias»

<sup>148</sup> TRANCOSO – *Contos*, ed. 1575, Prólogo: «determinei de imprimir-lo, porque todos gozassem desses contos... dando gosto aos ouvintes» e mais adiante reitera essa mesma ideia: «tenho desejo de escrever este mês trinta contos para desenfadamento dos que os gostarem de os ouvir» – Conto 1-I, *infra*, vol. II, pág. 5. (Também às *Novelas Ejemplares* de Cervantes era reconhecido o mesmo valor catártico). Assim, o «Privilégio» faz alusão à função recreativa que a leitura das *Novelas* teria, ao afirmar que é obra de «honestíssimo entretenimento»; CERVANTES, Miguel de – *Novelas Ejemplares*, ed. cit., pág. 58.

*pla* – verdadeiros ou inventados, antigos ou contemporâneos, religiosos ou profanos, desde que ilustrativos do modelo a seguir. Este termo foi usado intensivamente na Idade Média para designar uma «prueba, constituída por una anécdota que corrobora e ilustra una exposición teórica, de carácter moral cási sempre... el caso contado o implicado en el ejemplo puede servir de modelo bien en la vida o bien como categoria artística»<sup>149</sup> e foram reunidas também em obras antológicas tão peculiares a esse período, chamadas *Summae*, *Flores*, *Floresta*<sup>150</sup>. As suas origens são diversas e muito remotas, no tempo e no espaço. Platão dá-nos a conhecer que na Grécia também eram utilizadas histórias na educação das crianças: «Não compreendes que começamos por contar fábulas às crianças?... Utilizamos essas fábulas para a educação das crianças antes dos exercícios gímnicos»<sup>151</sup>.

Mas já no Oriente Antigo, conforme notou Teófilo Braga, era comum recorrer-se a fábulas para caricaturar comportamentos, para ensinar normas de conduta ou para moralizar as relações humanas: «A passagem dos contos para a forma literária foi na Índia devida à propaganda búdica, cujas lendas morais foram coligidas no *Pantchatandra*; na Grécia os Contos escreveram-se com intuito artístico... atingindo a perfeição em Apuleio e em Roma em Petrónio. O Catolicismo, procurando combater o politeísmo no ocidente, serviu-se do processo do budismo, deu forma escrita aos contos nesses *Exemplos* dos pregadores medievais e nas lendas hagiológicas como a de *Barlaam e Josaphat* tirada do *Lalita Vistara*<sup>152</sup>. A entrada dos

---

<sup>149</sup> LÓPEZ ESTRADA – FRANCISCO – *Introducción a la Literatura...*, ed. cit., pág. 408 que inclui, também uma bibliografia sobre o assunto.

<sup>150</sup> Estas *Summae* irão, já no século XVI, reflectir-se ainda em obras como a de Pedro Mexía, *Silvia de varia lección* (1540), a de António de Torquemada, *Jardín de flores curiosas* (1570) e a de SANTA CRUZ, Melchor – *Floresta española de apothegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles* (1574).

<sup>151</sup> PLATÃO – *República*, Lisboa, Europa-América, 1975, livro II, pág. 65.

<sup>152</sup> René Lavaud e René Nelli na sua «Introduction» a *Barlaam et Josaphat*, Bruges, Ed. Desd. de Brower, 1970, pág. 13 afirmam mesmo: «Le roman spirituel de *Barlaam et Josaphat* (en prose)... constitue a lui seul tout en genre. Sa ferveur mystique s'exprime dans les conceptions théoriques et des mythes que le Bouddhisme, le manichéisme, le Catharisme et le Catholicisme ont diversement interprétés – et médités chacun à sa façon – mais toujours avec le même sentiment de dévotion profonde pour le Dieu». Trata-se na realidade da conversão de Josaphat, um príncipe real hindu, que seria o próprio Buda, ao Cristianismo, feita por Barlaam, um santo ermita. Teve uma enorme difusão na Europa toda, durante a Idade Média e ainda no século XVI, era traduzido em checo (pág.

Árabes na Europa fez com que se vulgarisasse a tradução do *Pantchatantra*, traduzindo-se do árabe para o grego por Simeo Seth, para latim por João de Cápua, para o castelhano com o título *Calila y Dimna* e na época da Renascença para o italiano, francês e inglês»<sup>153</sup>. Seguindo esta linha de pensamento, vemos, por exemplo, que *Calila y Dimna* terá a sua origem numa colecção de fábulas escritas por volta do ano 300 por algum monge brâmane, a partir da tradição oral e destinar-se-ia *ad usum delphini*. No século VIII seria traduzida em árabe e difundida na Península. «Asimismo, en el largo viaje hacia Occidente los cuentos irán progressivamente perdiendo algunos de sus rasgos hindúes y seran sustituidos por otros más acordes con los nuevos contextos culturales»<sup>154</sup>. Na Península ganhou foros de cidadania e correu em várias edições em castelhano até ao século XVII, fundindo-se com a tradição judaico-cristã em várias obras como a *Disciplina Clericalis* (cuja difusão na Europa foi enorme<sup>155</sup>) de Pedro Afonso (um judeu baptizado em 1106), e *Sendebat* (ou *Libro de los Engaños y Asayamientos de las mugeres*, c. 1253), o *Libro del caballero de Dios* ou *Cavallero Zifar* (já do início do século XIV), influenciando Raimundo Llull (1235-1315) e don Juan Manuel (1282-1349?)<sup>156</sup>.

Em Portugal, encontramos também vários tipos de *exemplos* em o *Orto do Esposo*, nos *Cronicões* e nos *Nobiliários* e existe também uma colecção de fábulas em *O Livro de Esopo*. *O Orto do Esposo*, que recupera certos aspectos da tradição literária greco-romana, constitui mesmo uma colecção de *exempla*. A «importância concedida a los *exempla* en la educación religiosa (especialmente desarrollada a partir del Concilio IV de Letrán<sup>157</sup>) obli-

---

1067 ed. cit.). Barlaam conta «histórias» exemplares a Josaphat, algumas das quais não passam das parábolas bíblicas e, por elas, depois de devidamente explicadas, chega ao coração do jovem príncipe.

<sup>153</sup> BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais...*, ed. cit., vol. I, pág. LI.

<sup>154</sup> CACHO BLECUA, Juan Manuel; LACARRA, María de Jesús – «Introducción» a *Calila e Dimna*, Madrid, Clásicos Castalia, 1984.

<sup>155</sup> TOVAR, Joaquín Rubio – *La prosa medieval*, Madrid, Ed. Playor, 1982, pág. 28, dá-nos uma ideia do número de manuscritos que se conservam desta obra: mais de sessenta.

<sup>156</sup> LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO – *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid, Ed. Gredos, Bibl. Románica Hispánica, 1987, pp. 225 e segs. Notar, também, que PABST, Walter – *La Novela Corta*, ed. cit., pág. 27, afirma categoricamente: «La cristandad occidental fue entretenida y educada desde el púlpito mediante ejemplos».

<sup>157</sup> Lembremos que o Concílio de Letrão data de 1215 e que correspondeu a um esforço da Igreja para iniciar a educação religiosa dos clérigos e do povo. O conto 1-1 é

gaba a los predicadores a contar con un *corpus* de historias a su alcance»<sup>158</sup>. Claro que e a *Bíblia*, os Santos Padres e os relatos hagiográficos seriam as fontes privilegiadas, para atrair o vulgo inculto à Igreja, numa tentativa de o catequizar e educar, mas, dado que as fontes clássicas e orientais perconizavam ensinamentos pragmáticos universais (prudência, amor ao próximo, respeito pela honra...), elas constituíram, também, recurso obrigatório. Assim, encontramos ao lado de Job, Isaías e Salomão sentenças de Sócrates, Séneca e Catão<sup>159</sup>. Percebemos facilmente neste passo a importância dada a estas citações piedosas. É o *Orto do Esposo* que, curiosamente, nos chama a atenção para a importância do *exemplum*, através, precisamente de um *exemplum*:

«Exemplum: os bispos da Scocia enviaram um bispo letrado e sutil pera converter os hereges. Esse bispo, como era mui letrado e mui sutil, usava de sotilezas em suas pregações e não aproveitou nenhũa cousa. E então, enviaram outro bispo que não era tão letrado, mas era mais percebido e usava de exemplos e de parábolas, pregando chãmente em sua pregações. E este converteu pouco menos toda a Inglaterra»<sup>160</sup>.

Esta forma de entender o mundo não se limita à criação literária: os iluminadores, jograis, pregadores... concebiam também a arte como uma *oración*: «intención de ayudarse, en el camino de salvación»<sup>161</sup>. Assim

---

assumidamente um exemplo contado por um padre da Companhia de Jesus, segundo confessa o próprio Trancoso e, talvez, este o tivesse ouvido em algum sermão feito pelo referido pregador.

<sup>158</sup> ASENSIO, Eugenio – «Edição, Prólogo y Notas» à *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Madrid, tomo I, 1951, pág. XXI.

<sup>159</sup> De *O Orto do Esposo*, ed. cit., pág. 8 e 9 poderemos exemplificar: a premissa: «O nome de Jesu é mezinha, onde diz S. Bernardo: Se algum de vós é triste, venha-vos ao coração de Jesus e do coração salte em na boca e, tanto que nacer este nome em no coração e na boca, logo o lume dele afastará e derramará toda cousa escura e triste e fará toda cousa clara e lumiosa». Seguem-se, nas páginas seguintes, vários exemplos para explicar esta afirmação, de que transcrevemos este: «Exemplo: Ûa vez pregando um frade do nome de Jesu muitas boas cousas, estava i um cidadão que havia enfermidade de febre. E, quando ouviu a virtude deste nome, escreveu o nome em na água e bebeu-a ao tempo em que lhe havia de vir a sação e logo o leixou a febre». Depois de vários exemplos, conclue-se: «E bem assi, se o homem guardar firmemente este nome Jesu em no seu coração, nunca será queimado do fogo do pecado nem do fogo do inferno. E, porém, diz o sabedor em no Eclesiástico: Senhor Deus, tu me livraste da pressura da chama, segundo a multidão da mesericórdia de teu nome e, em meio do fogo, não fui queimado» – pág. 13.

<sup>160</sup> *Orto do Esposo*, ed. cit., pág. 73.

<sup>161</sup> LÓPEZ ESTRADA, Francisco – *Introducción*, ed. cit., pág. 215.

aconselha-se a que o homem busque o Bem e fuja do Mal, para a salvação da sua alma.

Aliás, os *exempla* não ficaram cristalizados na Idade Média. O Humanismo deu-lhes forma literária e aproveitou-os também, sobretudo importados de Plutarco: «El proprio Erasmo había dado el ejemplo com sus *Adagios, Apotegmas, Parábolas y Símbles*, que renovaram la enseñanza de humanidades»<sup>162</sup>.

Esta tradição perdura (e perdurará em muitos autores posteriores) ainda em Timoneda, em 1563, que, aliás, se inspira, fundamentalmente, em Erasmo, nos *Apothegmatum sive scite dictorum libri VI*, através da tradução espanhola de Francisco Támara (1549)<sup>163</sup>. Timoneda recorreu a pequenas histórias, às vezes quase anedóticas (chamar-lhes-á *dichos* ou *cuentos*, terminologia usada também por Juan Boscán e pelo próprio Trancoso) para ilustrar pensamentos, mas ainda sem lhes dar enquadramento necessário para a sua melhor compreensão, nem delas tirar qualquer moralidade. O *Libro Primero del Buen Aviso* tem «apacibles dichos y sentidos y provechosos para la conversación humana»<sup>164</sup>. Mas também no *Libro primero del Sobremesa y Alivio de Caminantes*, do mesmo Timoneda, «se contienen apacibles y graciosos cuentos y dichos muy facetos»<sup>165</sup>. As duas obras constituem compilações de contos para serem utilizados na conversação. Aliás, de entre os textos da época ainda próxima de Trancoso, o *Galateo Español* também perconiza que para «bien dezir... es menester tener bien en la memoria el caso, cuento o historia, y las palabras promptas para no hablar com bordón, como hacen algunos...»<sup>166</sup>. Do mesmo modo, esta obra elucida-nos, logo no início do cap. XIII, sobre a utilidade dos contos e novelas: «Y tales pueden ser las novelas y cuentos, que allende del entretenimiento y gusto, saquen dellas buenos exemplos y moralidades, como hazian los antigos fabuladores...»<sup>167</sup>. E até o teatro barroco se

<sup>162</sup> BLECUA, Cacho; LACARRA, Jesús – «Introducción» a *Calila...*, ed. cit., pág. 48.

<sup>163</sup> CUARTERO, Pilar e CHEVALIER, Maxime – «Introducción» a *Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Cuentos* de Joan Timoneda e Joan Aragonés, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 11.

<sup>164</sup> TIMONEDA, Joan; ARAGONÉS, Joan – *Buen Aviso y Portacuentos...*, ed. cit., pág. 73.

<sup>165</sup> TIMONEDA; ARAGONÉS – *Buen Aviso y Portacuentos...*, ed. cit., pág. 203.

<sup>166</sup> GRACIÁN DANTISCO – *Galateo...*, ed. cit., pág. 153.

<sup>167</sup> GRACIÁN DANTISCO – *Galateo...*, ed. cit., pág. 155, sublinhado nosso.

apoiaria «en la antiqússima concepción didáctica del *exemplum*, sólo que ahora se veía incomparablemente potenciado por el empleo de nuevos medios»<sup>168</sup>.

Claro que o uso de exemplos não constitui um caso específico da Península: em diversos autores de vários outros países, o conto literário foi fortemente marcado pela sua função moralizadora: Chaucer, Boccaccio, Margarida de Navarra... Mas para dissuadir do mal é necessário fazer com que os maus sejam castigados. Tal como Palma-Ferreira muito bem notou<sup>169</sup>, não há em Trancoso nenhuma má acção que não seja punida, o que não acontece no *Decameron* ou no *Heptameron*... nem em Gil Vicente que, apesar de muito ter satirizado algumas figuras e situações da sociedade da sua época, não apresentou modelos alternativos de conduta. Trancoso revela, assim, uma visão optimista da vida: o mal será castigado, o bem recompensado.

Ora o exemplo só funciona se se puder aplicar a casos da vida real e se a mensagem moral, embora possa estar só ímplicita, for identificada com facilidade. Trancoso recorre, quase sempre, à moral explícita ou a provérbios ou rifões (e não, curiosamente, às sentenças dos autores clássicos) para vincar bem o valor do exemplo, como quando explica que «Este conto se escreveu para exemplo das filhas que sejam obedientes a suas mães e virtuosas»<sup>170</sup> ou: «A moça virtuosa Deus a esposa»<sup>171</sup>.

Como a leitura dos *Contos*, tal como a de outras obras da época, era, muito provavelmente, feita em voz alta, ou seja, para um público que seria maioritariamente analfabeto, as afirmações teriam de ser bem claras e expressivas: «sem atentar o que fazia, que era grande pecado, tentada do demónio»<sup>172</sup>, sem dar lugar a equívocos, procurando captar a atenção do ouvinte, fazendo constantes referências ao narratário, às mães, por exemplo: «tam embebido na dança, que se esqueceu do cuidado que devera ter na guarda da irmã que consigo levava, cousa que todas as mães devem notar e nam deixar ir suas filhas sem elas, se nam for com pessoa de muito recado»<sup>173</sup>;

<sup>168</sup> MARAVALL, José Antonio – *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Barcelona, Ed. Crítica, 1990, pág. 186.

<sup>169</sup> PALMA-FERREIRA – *Obscuros e Marginados*, Lisboa, INCM, 1980, págs. 31 a 83.

<sup>170</sup> TRANCOSO, Conto II – 1, NE, pág. 9.

<sup>171</sup> TRANCOSO, Conto III – 1, NE, pág. 13.

<sup>172</sup> TRANCOSO, Conto II – 1, NE, pág. 9.

<sup>173</sup> TRANCOSO, Conto III – 1, NE, pág. 10, sublinhado nosso.

ou às filhas: «Ora, inda que nam passassemos adiante, aqui temos exemplo maravilhoso do muito que as *filhas* devem aos pais»<sup>174</sup>, etc.. Aliás, o exemplo em si já servia para despertar a atenção do auditório e facilitar a compreensão.

É o próprio Trancoso que nos elucida sobre a origem e o significado da sua obra:

«pus a escrever contos de aventuras, histórias de proveito e exemplo, com alguns ditos de pessoas prudentes e graves... Mas vendo que assi ficava o proveito da obra para mi só... determinei imprimi-la»<sup>175</sup>.

Deste modo, quis partilhar um proveito próprio com os outros. Intenção idêntica a esta terá levado a Cervantes, uns anos depois (1612-13), a expressar no Prólogo das suas *Novelas Ejemplares* a razão do seu título: «Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de pos si»<sup>176</sup>.

Herdeiro de uma tradição secular, Trancoso serve-se, pois, de *exempla* dá-lhes a forma de contos ou histórias, para que sirvam de *proveito* e, portanto, sejam úteis a quem os ler ou ouvir ler, já que começaram por lhe ser úteis a si próprio, servindo de *catarsis* à sua dor. Aliás este seria o signo das narrativas portuguesas do século seguinte, no dizer de Walter Pabst: «hasta muy avanzado el siglo XVII, las narraciones de los portugueses estuvieron bajo el signo del “ejemplo moral en libros ascéticos o de materia predicable”»<sup>177</sup>. No entanto, a sua concepção da vida diverge, às vezes, em certos cânones, da medieval, até pelas diferentes intencionalidades e objectivos que presidiam à sua recolha de ditos e histórias. Na sua obra não vemos defendido, como no *Orto do Esposo*, por exemplo, o ideal de pobreza e de vida solitária: «... as riquezas som contra a ensinança de Jesu Cristo...»<sup>178</sup> ou «... o apartamento das gentes traz o homem

---

<sup>174</sup> TRANCOSO – Conto X-1, NE, pág. 20.

<sup>175</sup> Prólogo da 1ª parte, NE, pág. 5.

<sup>176</sup> CERVANTES, Miguel de – *Novelas Ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, Prólogo al lector, pág. 64-65.

<sup>177</sup> PABST, Walter – *La Novela Corta*, ed. cit., pág. 197.

<sup>178</sup> *Orto do Esposo*, ed. cit. pág. 288.

aa vida contemplativa, que he a mais alta de todas as vidas»<sup>179</sup>. Nessa distância se compreende que ele admita que a mulher possa seduzir o marido quando é para o trazer ao «bom caminho», conforme se poderá verificar no conto da «Boa Sogra», o que está muito longe dos exemplos de temática idêntica da Idade Média.

Mas não se pense, por isto, que os *Contos* têm apenas uma função moralizadora e didáctica, como as obras que atrás citámos que, às vezes, não passavam de pequenos episódios de meia dúzia de linhas, como alguns de *Calila e Dimna* ou do *Orto do Esposo* ou em *Buen Aviso* e *El Sobre-mesa*. Trancoso conseguiu transformar os seus exemplos em verdadeira literatura, fundindo motivos, reiventando temas, como adiante exemplificaremos. A sua visão da vida é, aliás, positiva e, em alguns casos, até optimista:

«Mas todos com bom ânimo, conformando-nos com a vontade de Deus que permitiu que perdêssemos o que perdemos... E o Senhor, vendo nossa humildade e firmeza de devoção, emenda na vida, arrependimento de culpa, haverá misericórdia de nós, se for seu santo serviço, perdoará as culpas de nossos pecados... E, dando-nos saúde neste mundo, nos dará graça com que façamos obras meritórias para depois de passar da presente vida alcancemos a glória para que nos criou. Amen»<sup>180</sup>.

A sua obra reveste-se, assim, de um carácter consolatório que a todos poderá servir, incluindo a si próprio, conforme várias vezes o anuncia, quando faz alusões directas ao narratário.

### 3. Os Destinatários

O que Trancoso pretendia com a sua obra di-lo ele claramente no Prólogo: «... prender a imaginação em ferros... e entendendo que nenhum bem é perfeito se não é comunicado, determinei de imprimi-lo, porque todos gozassem destes contos... ousadia que nasce do desejo de comunicar com todos o prémio do meu trabalho...». É que «El hombre de letras, confiado en su propio labor como reconocimiento de un valor y alcance de un pres-

---

<sup>179</sup> *Orto do Esposo*, ed. cit. pág. 288.

<sup>180</sup> Conto XI-2, NE, pág. 116.



tigio, elabora su obra como manifestación simultánea de su sabiduría (erudición) y de su personalidad»<sup>181</sup>. Para isso «se esmera, con un estilo propio e llamativo, en la elección y elaboración de un material especialmente pensado para el público al que se destina»<sup>182</sup>. Assim, e porque se trata de «histórias de proveito e exemplo», Trancoso foi obrigado a munir-se de precauções especiais já que os contos «dando gosto aos ouvintes, nam carecem de lição», eliminando assim os «espaços em branco» que o texto literário costuma ter<sup>183</sup>, porque como «a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor»<sup>184</sup> ele teria de usar múltiplos meios para assegurar a compreensibilidade do texto: a escolha do nível de língua, a utilização de um dado património lexical e estilístico, a selecção rigorosa dos temas, as referências explícitas ao narratário, os provérbios, às ilacções morais<sup>185</sup>... Como mostrou Roger Chartier, o leitor tende a fazer um esforço contrário ao do autor para dar um só sentido ao texto: «El libro está caracterizado por un movimiento contradictorio. Por un lado, cada lector se halla enfrentado a todo un conjunto de obligaciones y consignas. El autor, el librero-editor, el comentador, el censor, aspiran a controlar de cerca la producción del sentido y hacer que el texto que ellos escribieron, publicaron, glosaron o autorizaron sea comprendido sin apartarse un ápice de su voluntad prescriptiva»<sup>186</sup>.

Como sabemos que qualquer obra literária só se concretiza quando é lida, ela tem, por isso, de pressupor um público alvo. Quem lia no século XVI? «En el siglo XVI leía libros de pasatiempo un grupo bastante amplio de parecida categoría social: cultos hidalgos y caballeros, letrados, profesores, clero aficionado y criados de familias nobles que leían en los libros

<sup>181</sup> RALLO GRUSS, Asunción – *La Prosa*, ed. cit., pág. 15.

<sup>182</sup> RALLO GRUSS – *La Prosa*, ed.cit., pág. 16.

<sup>183</sup> ECO, Umberto – *Leitura do Texto Literário*, Lisboa, Ed. Presença, 1979, págs. 55: «O texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previu que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais porque o texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais valia do sentido que o destinatário lhe introduz... um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar».

<sup>184</sup> ECO, Umberto – *Leitura...*, ed. cit., pág. 56.

<sup>185</sup> Já, anteriormente nos referimos a alguns dos processos utilizados por Trancoso para tornar o seu texto mais legível.

<sup>186</sup> CHARTIER, Roger – *El Orden de los Libros*, Barcelona, Ed. Alinea, 1992, pág. 19.

de su señores... Otro tipo de obras, la literatura espiritual, tenía recepción más numerosa: el éxito comercial estaba asegurado con sólo el consumo en instituciones religiosas»<sup>187</sup>. Ora como os *Contos* têm uma dupla função – a de entreter e a de ensinar – quem pensava Trancoso que seriam os seus destinatários? Os que como ele tinham sofrido na pele as consequências desastrosas da Grande Peste, numa preocupação de os ajudar a suportar a sua dor e a distraí-los dela? Com certeza que sim, mas Trancoso queria ir mais longe, tocar outras gentes, até porque, curiosamente, nenhum dos seus contos aborda o tema da peste. Seria Luis Brochado a fazer alguma luz sobre o assunto: «O Rei, o Cortesão e o Galante, / Até a gente baixa, ou estimada/ Daqui podem tirar vida ordenada, / A qualquer bom estado importante»<sup>188</sup>.

Poderemos daqui depreender que a obra se destinava a todos os estados, porque todos poderiam tirar dela lições. Mas não será exagero de Brochado que escreveu o soneto «em louvor deste livro»? Temos fortes razões para crer que o próprio Trancoso também tinha em mente leitores socialmente diversos. Não dedicou ele a obra à Rainha? É porque a achava digna de ser lida em tão altas esferas. Assim, no conto X – 2, podemos ler: «Aqui devem tomar exemplo príncipes e grandes senhores que são afeiçoados à caça que o não sejam tão excessivamente, que por ela se percam, alongando-se dos seus»<sup>189</sup>. Não escreveu ele o conto II – 1 «para exemplo das filhas que sejam obedientes a suas mães»? E o conto VIII – 1 para «os que têm carrego de sua fazenda»? O conto VIII – 1 dirige-se aos «prelados, os quais devem ter tanto cuidado dos súbditos, em tempo de necessidade. O conto XII – 1 foi dirigido não só aos «reis e senhores como passam estes alvarás», como também aos privados que «não confiem em sua privança que tudo acaba, senão amar a Deus». E o conto XV – 1 para os «senhores oficiais» de justiça? No Conto XVI – 1 «aos pobres» pra que «nenhum desespere da mercê de Deus e de sua misericórdia»?...

No Conto VII – 1 é ainda mais abrangente e pede: «a quem ler e ouvir que, pela alma deste rei, rezem um Pater Noster e Avé Maria, com devoção, que Deus lhe perdoe seus pecados»<sup>190</sup>. E que tinha em mente, também,

---

<sup>187</sup> GARCÍA DE LA TORRE, Moisés – *La Prosa Didáctica en los Siglos de Oro*, Madrid, Ed. Playor, 1983, pág. 108.

<sup>188</sup> Soneto de Luis Brochado em louvor do livro, NE, pág. 4.

<sup>189</sup> Conto X – 2, NE, pág. 111.

<sup>190</sup> Conto VII – 1, NE, pág. 16.

os mais altos estamentos e os privados destes, prova-o o conto XII – 1: «Olhem os reis e senhores como passam alvarás e que sejam tais que não lhes pese de os cumprir. E os privados não confiem em sua pravaça que tudo acaba, senão amar a Deus»<sup>191</sup>, ou então: «Tomem exemplo lavradores, pessoas poderosas e nobres que têm rendas e comendas...»<sup>192</sup>

Ora, se esta obra era digna de ser lida pela rainha, pelos reis e príncipes, também poderia e deveria sê-lo pelo «cortesão» ou pelo «galante» que de resto figuram como personagens de alguns dos contos. Mas, apesar de Brochado ter deixado ali aquele «até» restritivo, no fim, não acreditamos que Trancoso colocasse em último lugar do seu público os mais humildes, pois seriam estes que precisariam de mais ensinamentos, de mais exemplos de virtudes cristãs e também de maior diversão para os seus males, se bem que não fossem os que tinham mais tempo para se alhearem das suas tarefas... O que, aliás, não é inédito: «en las sociedades del Antiguo Régimen son los *mismos* textos los que se aproprian de los lectores populares o de aquellos que no lo son»<sup>193</sup>, conforme Roger Chartier conclui, dando para o efeito exemplos (Menochio é um deles). No entanto não se pode falar de uma «cultura de massas», pois, segundo J. A. Maravall, é no teatro barroco «que por vez primera se plantean problemas de comunicación masiva... Y el teatro de la época responde plenamente a tales características. Hay efectivamente en el teatro barroco español un fondo comunitario que se manifiesta en forma del sentimiento protonacional»<sup>194</sup>. Trancoso possui uma visão moralizadora e idealizada que impedem que esta seja uma cultura de massas, pois não é a expressão da sociedade da época. Podemos até ver nas conclusões das suas histórias indícios de focalizações distintas das suas narrativas, abrindo-se, assim, a um leque mais vasto de destinatários (em que se inclui ele próprio). É o caso do conto XII – 1:

«Fica aqui que sejamos agradecidos dos bens que recebemos cada dia de Deus, Nosso Senhor, e de qualquer pessoa que nos fizer bem. E que façamos os mandamentos de nossos pais e tomemos seus conselhos e não descubramos os segredos a ninguém, a especial a mulheres que não são capazes de os guardar. O que não entendo aqui dizer das nobres e virtuosas, que as há

<sup>191</sup> Conto XII – 1, NE, pág. 26.

<sup>192</sup> Conto XIV – 1, NE, pág. 33.

<sup>193</sup> CHARTIER, Roger – *El Orden...*, ed. cit., pág. 28.

<sup>194</sup> MARAVALL, J. A. – *Teatro y Literatura*, ed. cit., pág. 22-23.

tais, que podiam ser exemplo a muitos varões. E fazendo isto e dando esmola, por amor de Deus, *haveremos* nesta vida muita honra e proveito e, no fim, a glória a que Deus nos leve. Amen»<sup>195</sup>.

Claro que a apropriação dos mesmos textos por camadas distintas da sociedade levanta-nos um outro problema que é o acesso aos mesmos. Está por fazer para Portugal um estudo sobre taxas de analfabetismo – bem difícil de concretizar, por sinal – para os finais de Quinhentos, mas, mesmo assim, poderemos facilmente deduzir que ela era muito elevada principalmente entre as camadas populares, sobretudo porque a ausência das correntes protestantes não lhes veio trazer a necessidade de terem de saber ler para comentar as Escrituras<sup>196</sup>, papel este que continuou a ser da exclusiva responsabilidade da Igreja. O próprio Trancoso, na *Carta do autor a uma senhora*, reconhece a pouca necessidade que ela tem de aprender a ler, mesmo que seja para rezar, «já que o não aprendeu na meninice» e aconselha-a mesmo a «deixar o desejo de saber ler, pois já é casada e passa de vinte anos de idade»<sup>197</sup>, afastando-se de Juan Luis Vives que, embora tenha excluído outras leituras, aconselha para as mulheres a leitura de «los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, assi como sus Epístolas; los libros históricos y morales del Testamento Viejo, San Cipriano, San Jerónimo, San Augustín, San Ambrosio,... Boecio... Tertuliano, Platón, Ciceron, Séneca y otros semejantes»<sup>198</sup>. Claro que não faria sentido que Trancoso escrevesse para a mulher, podendo ela ler somente aqueles autores, porque, apesar de serem textos para entretenimento, são também «histórias de proveito e exemplo, com alguns ditos de pessoas prudentes e graves»<sup>199</sup>.

<sup>195</sup> Conto XII – 1, NE, pág. 29, sublinhado nosso.

<sup>196</sup> A *História da Vida Privada*, Porto, Ed. Afrontamento, 1990, vol. III, pp. 113 a 159, no artigo da responsabilidade do mesmo Roger Chartier – «As práticas da Escrita» – apresenta algumas percentagens de «taxas de alfabetização», que atestam um maior número de potenciais leitores a partir do séc. XVI: assim para Toledo encontrou uma taxa de 49% para o período compreendido entre 1515 e 1600, taxa esta que subiria para 54% entre 1651 e 1700. Número realmente impressionante, não fora o pormenor de se tratar efectivamente de taxas de assinatura, facto para o qual, aliás, o autor chama a atenção. Mas são os números possíveis.

<sup>197</sup> Conto XX, NE, pág. 52.

<sup>198</sup> LUIS VIVES, Juan – *Formación de la Mujer Cristiana*, in *Obras Completas*, Madrid, M. Aguilar Ed., pág. 1005, tomo I.

<sup>199</sup> Prólogo da 1ª parte, NE, pág. 5.

Não se trata, pois, de «literatura immoral y mentirosa», como os livros de cavalaria, mas sim daquilo que poderíamos chamar, tal como M. Bataillon fez, em relação à *Historia Etiópica* – «novela moral»<sup>200</sup>.

Mas então porque se publicavam livros a que a maioria da população, nomeadamente as mulheres, não poderia ter acesso? Voltemos a Roger Chartier: é que no «Antigo Regime» havia «maneras de leer que han desaparecido en nuestro mundo contemporáneo. Por ejemplo, la lectura en voz alta, en su doble función: comunicar el escrito a aquellos que no saben descifrarlo, pero también cimentar formas de sociabilidad imbricadas que constituyen igualmente figuras de lo privado»<sup>201</sup>. E, assim, «El lector, ante grupos reducidos, en los salones cortesanos, en la iglesia, en los refectorios o al lado del fuego en las trasnochadas, con sus modulaciones de voz y gestos hacía viva y visual la escritura»<sup>202</sup>.

Aliás, o próprio Chartier na *História da Vida Privada* completou esta ideia: «A leitura em voz alta, feita por quem sabe ler para os que o sabem menos bem ou o não sabem de todo, é uma prática comum nas cidades ou no campo, como trabalho ou como lazer, no acaso da rua ou entre companheiros de labor»<sup>203</sup>. Verdade que a pintura e a literatura nos confirmam com inúmeros exemplos<sup>204</sup>. Esta prática vem cimentar a sociabilidade dos pequenos grupos socio-profissionais da Idade Moderna, onde quer que eles se reunam: na praça, no adro da igreja, na taberna, no salão. Mas, também a leitura íntima feita no aconchego do lar, conheceu, nesta época, um notável sucesso, pois ela perdeu o seu carácter heróico e colectivo e os livros, graças à invenção da imprensa, puderam ser mais acessíveis, porque entretanto a casa deixou de ser apenas um tecto de abrigo para passar a ser um lugar de intimidade mais cómodo e sossegado: «el poema lirico breve, la epístola o simplemente la carta, el diálogo y, sobre todo,

<sup>200</sup> BATAILLON, Marcel – *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, págs. 217 e 224, tomo II.

<sup>201</sup> CHARTIER, Roger – *El Orden...*, ed. cit., pág. 29.

<sup>202</sup> GARCÍA DE LA TORRE – *La Prosa Didáctica...*, ed. cit., pág. 108.

<sup>203</sup> *História da Vida Privada*, ed. cit., NE, pág. 158.

<sup>204</sup> *História da Vida Privada*, ed. cit., vol. III, pág. 157 e segs.: a *Celestina* e o *D. Quixote* são exemplos de obras em cujo conteúdo se prevêem (*Celestina*) ou se nararam (*D. Quixote*) situações de leitura para outros. A *História da Vida Privada*, nessas mesmas páginas, insere, ainda, representações de gravuras em que grupos mais ou menos numerosos se concentram em redor de um leitor na taberna, na rua, num espaço familiar.

la novela, deben mucho a ese auge de la vivienda doméstica»<sup>205</sup>. Também Luis Vives previa esta solução quando escreve: «tómate un rato de solaz en las lecturas que te recomendamos más arriba, si supieres leer, si no, óyelas»<sup>206</sup>.

Mas para que o livro se tornasse acessível às camadas de público, não só menos alfabetizado, mas também com menor poder de compra, era necessário que ele se modificasse no seu conteúdo e no seus suportes, imbuindo-de de uma nova legibilidade. E se é verdade que, desde o início, Trancoso se preocupou por tornar o seu texto de leitura simples e susceptível de ser interiorizada, mesmo sendo ouvida, recorrendo às redundâncias que apontámos e às referências constantes ao narratário: – «... como ouvistes..., vede...» – os seus editores, nas edições póstumas, encarregaram-se de condicionar essa leitura. Os *Contos* passaram a ser editados em conjunto com um catecismo sob a forma de *Breve Recompilaçam da doutrina dos Mistérios mais importantes da nossa santa fé, a qual todo o cristão é obrigado a saber e crer com fé explícita...* sobre a forma de perguntas – respostas: a forma mais directa e eficaz de intervir. Mas não se ficou por aqui. Os *Contos* passam a ter também em apêndice um «manual de boas maneiras», ou seja, a *Polícia e Urbanidade christam no trato e conversaçam*, com instruções precisas sobre a maneira de vestir, de falar, de andar, de estar à mesa. Já não figura aí a dedicatória à rainha, nem o soneto de Luis Brochado a denunciar que o livro também era útil para o rei, o cortesão e o galante. Para facilitar o seu «consumo» o livro vê reduzido o seu tamanho, ou seja, passa para pequenos 8°, de mau papel, em edição pouco cuidada e com erros – os antecessores dos «livros de bolso». E os objectivos foram conseguidos: o quadro que já anexámos com as várias edições dos *Contos* prova-nos isso. Mas, para haver mais eficácia no controlo da palavra escrita foi necessário pô-la ao serviço da religião e do estado, passando a ter um «papel pedagógico, disciplinante, aculturante»<sup>207</sup>. Para que isso se cumprisse, as obras passaram então a ser «esprimidas», alteradas, até nada conterem «contra a fé e os bons costumes». Frei Bartolomeu Ferreira nas *Lembranças do Index* de 1581, reconhecia a

<sup>205</sup> MARAVALL, Jose Antonio – «La Estimación de la Casa propia» in *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1983 (serie segunda, «La época del Renacimiento»), pág. 320.

<sup>206</sup> LUIS VIVES, Juan – *Formación*, ed. cit., pág. 1005.

<sup>207</sup> CHARTIER, Roger – *El Orden...*, ed.cit., pág. 38.

importância da leitura e escrevia mesmo: «Encomendamos a todas as pessoas, que se abstenham da lição dos Livros em que há desonestidades, ou amores profanos: porque além do tempo que na lição deles se perde, fazem muito dano, e perjuizo às consciências, e ensinão e movem a muitos vícios, e comumente há neles louvores muito desordenados, e excessivos das criaturas, e encarecimentos e nomes blasfemos. E se as más palavras corrompem os bons costumes, como diz S. Paulo, que farão as escritas nos livros, que são de mais dura, principalmente dizendo o Catálogo Tridentino, na Regra sétima, falando dos tais livros, que não somente se há-de ter conta com o que faz dano à Fé, mas também com o que faz perjuizo aos bons costumes»<sup>208</sup>. Por isso era tão necessária a supervisão do censor. Essa censura não se limitava a ser exercida pelo Santo Ofício. Estendia-se também ao Ordinário da Diocese e ao Paço, para que nada pudesse corromper, distorcer a mente dos leitores, funcionando assim como verdadeiros «mediadores culturais»<sup>209</sup>.

Distinguimos assim três fases na leitura da obra de Trancoso:

- \* uma primeira fase em que se houve censura, ela foi muito branda – corresponde à edição de 1575;
- \* uma segunda em que houve supressão de contos e emendas assinadas por Bartolomeu Ferreira – da edição de 1585 até às edições do século XVII;
- \* uma terceira fase (a mais condicionante de todas) que alia à censura a *Polícia*, o *Catecismo* e até a oração de Clemente VIII – a partir, respectivamente, das edições de 1646 e 1681.

Quando a obra é dada a conhecer ao público nunca mais volta a ser a mesma e para sobreviver ela é, por vezes, apropriada pelas élites políticas, religiosas e culturais que procuram torná-la monossignificativa, explicitando a interpretação correcta que deverá orientar a leitura. Este é, pois, um caso paradigmático do esforço das autoridades, esforço bem sucedido,

<sup>208</sup> SÁ, Artur Moreira de (org.) – *Índices de livros proibidos em Portugal no século XVI*, Lisboa, INIC, 1983, pág. 637 (índice de 1581).

<sup>209</sup> Expressão usada por Carlo Ginzburg, em GINZBURG, Carlo – *A Micro-História e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1989, a propósito de missionários e pregadores que entre os sécs. XVI e XVIII serviram de intérpretes privilegiados dos acontecimentos religiosos, culturais, políticos e até naturais.

diga-se, em reduzir Trancoso a um moralista, profundamente religioso, fazendo relegar para um plano esquecido a sua originalidade no nosso panorama literário. Tal foi o sucesso desta tentativa que não parou em 1764, pois, em 1923, Agostinho Campos iria ainda mais longe: cortou contos, cortou títulos, cortou palavras, cortou, cortou... não fosse ainda escapar algo «contra a fé e os bons costumes».

#### 4. A Organização da Obra

Como já temos vindo a referir, os *Contos* dividem-se em três partes, assim chamadas pelo próprio autor. Tendo como base a edição de 1575 (para a 1ª e 2ª partes) e a de 1595 (para a 3ª parte), iremos agora verificar como se organiza a obra no seu todo.

Assim, num conjunto de quarenta e um «contos», palavra utilizada aqui na sua designação genérica, *vinte* pertencem à primeira parte, *onze* à segunda e *dez* à terceira. Se bem que, à primeira vista, esta distribuição possa parecer desigual, o resultado final, em número de páginas, é muito idêntico. A primeira parte tem 54 folhas, a segunda parte tem 64 folhas<sup>210</sup> e a terceira 51 (numeradas de um só lado, conforme o costume da época). Fácil será de concluir que se a tão diferente quantidade de contos corresponde quase o mesmo número de folhas é porque a extensão das narrativas se vai alterando de uma para outra parte, sobretudo da primeira para a segunda.

Partindo da distinção feita no título da obra entre contos e histórias, podemos concluir, numa análise superficial, que na primeira parte da obra predominam os contos e os ditos, porque são mais curtos, e na segunda e terceira partes predominam as histórias. Pela análise mais detalhada de cada uma das partes chegaremos às seguintes conclusões: os contos I, IV, V, VII, VIII, IX, XI, XIII, XV e XVII da 1ª parte são os mais pequenos, praticamente preenchem apenas uma ou duas páginas. Algumas vezes, Trancoso chama-lhe mesmo *ditos*, em título ou no corpo do texto<sup>211</sup>, refe-

---

<sup>210</sup> No original aparece 54, mas é erro dessa página, porque as anteriores estão bem numeradas, conforme referimos anteriormente.

<sup>211</sup> Ex. Conto IV: «Que diz que as zombarias são prejudiciais... Conclue-se autorizá-lo com um dito grave»; Conto V: «A propósito do dito grave que fica atrás me lembrou um caso...», NE, pág. 13; Conto VII: «Trata de um dito gravíssimo de um rei que



rência que ficou bem clara no Prólogo da 1ª parte, ao explicar que também incluía «ditos de pessoas prudentes e graves». Ora, estas narrativas não são mais do que a glosa de ditos que, provavelmente, corriam na época. Curiosamente, a única compilação de ditos do século XVI conhecida no nosso país e feita por um anónimo em 1575 ou 1578<sup>212</sup> e que não deverá ser a sua fonte de inspiração, pelo menos para a 1ª e 2ª partes dos *Contos*, uma vez que é posterior à redacção destes, apresenta dois ditos com semelhanças aos registados por Trancoso<sup>213</sup>. Mas devemos ter em conta que esses ditos tinham uma circulação oral e, portanto, a fonte de conhecimento poder ser comum a ambos os autores. Alguns deles não passariam de paráfrases de rifões mas, ao contrário da compilação atrás mencionada, Trancoso deu-lhes a forma de contos moralizadores<sup>214</sup>, orientando-lhe o «sentido», coisa que não acontece com os ditos antologiadados em outras obras mais ou menos da mesma época<sup>215</sup>, que se tornam, por vezes, para nós leitores a quatro séculos de distância, autênticas subtilidades de jogos de significantes e significados<sup>216</sup>.

Será curioso notar que o conto com que se inicia a obra e que diz em título: «Trata-se ãa *história* de um ermitão e um salteador de caminhos» é mais adiante referida como um «*exemplo* que disse um padre da Com-

---

Deus tem», infra, NE, pág. 15. O autor tem o cuidado de nos dar conta de cada vez que utiliza sentenças para construir os seus contos.

<sup>212</sup> *Ditos Portugueses dignos de memória*, ed. de José Hermano Saraiva, Publicações Europa-América, Mem Martins, s.d.

<sup>213</sup> São essencialmente os ditos 1159 e 1365 que se assemelham aos contos IV e V – 1, que tratam das zombarias.

<sup>214</sup> O compilador anónimo dos *Ditos* afirmou ter também uma intenção semelhante, quando decidiu fazer o inventário de mil quatrocentos e oitenta *ditos portugueses dignos de memória*: «... tomarei por satisfação o intento com que agora consenti que se publicassem, que foi se não perderem muitas cousas que, por serem ditas avisadamente, poderão com o seu exemplo aproveitar; e todas elas *para que o tempo se possa sem encargo passar*». *Ditos*, ed. cit., «Prólogo», pág. 15, sublinhado nosso. No entanto, esta obra não apresenta pretensões literárias, tendo também a função de ser um repositório de ditos para divertimento e utilização na conversação.

<sup>215</sup> É o caso das já citadas obras de TIMONEDA, Joan – *Buen Aviso y Portacuentos* (Valência 1564). *El Sobremesa y Alivio de Caminantes* (Zaragoza, 1563), ed. cit., pág. 202, em que o autor as assume, nas «Epístolas ao Lector», como antologia de ditos para que, estando em conversação «y quieras decir algún contecillo, lo digas a proposito de lo que trataren».

<sup>216</sup> Veja-se, por exemplo, o dito 445 dos *Ditos Portugueses*, o 416, o 1085, etc.

panhia que ensinava no Colégio de Santo Antão em Lisboa»<sup>217</sup>. Tal designação – espécie de advertência – poderá mostrar-nos que Trancoso se preocupava mais com a função exemplar das suas narrativas do que com a distinção entre contos e histórias. Mais adiante, no Conto VI, volta a usar o termo *exemplo*: «Por este exemplo, nos negócios e parcerias se deve sempre tratar verdade»<sup>218</sup>. A referência explícita a estes exemplos, bem como a sua própria construção, mostram-nos bem o quanto o conto «literário» ficou a dever à tradição dos *exempla*, frequentemente utilizados pela igreja na sua missão de catequização, pregação e moralização dos costumes.

As narrativas que têm por base os ditos ou que são elaborados na sequência destes ou a propósito de um ou outro dito não se ficam pela primeira parte, embora seja aqui que mais vezes aparecem. Encontramos quatro na segunda (III, IV, VI e XI) e dois na terceira parte (II e X). Não há dúvida, portanto, que o seu número vai diminuindo à medida que o autor vai dominando a técnica narrativa e, aparentemente, incorporando «histórias» com registos anteriores (como a de Griselda e a dos Dois Amigos).

Que possamos considerar propriamente *contos*, curiosamente, não temos muitos, pelo menos em relação ao que hoje consideramos contos<sup>219</sup>, porquanto, como vimos, Trancoso não nos esclareceu que distinção fazia entre os contos e as histórias, usando arbitrariamente os dois termos. Podemos tentar identificar um na primeira parte (II) e outro na terceira (III). Têm entre três e quatro páginas e apresentam um reduzido número de personagens, bem como uma acção muito simples. Temos, no entanto, dúvidas em saber se devemos incluir nesta categoria os «contos» II – 1, III – 1, XIV – 1, XVIII – 1, IX – 2 e VII – 3, pois são mais extensos (entre oito a nove páginas), têm mais personagens, a acção passa-se, por vezes, em locais diferentes e, conseqüentemente, é mais variada.

As *histórias* são mais numerosas: são as restantes dezasseis, umas maiores do que outras, mas em média com dez páginas. Os enredos são mais complexos, há muitas vezes mudanças de local (ex.: contos II e VII – 2), e

<sup>217</sup> NE, pág. 7.

<sup>218</sup> NE, pág. 15. No Conto VIII – 1, volta a fazer referência ao valor exemplar: «O qual, a meu parecer, é grande *exemplo* para prelados» – infra, pág. 17.

<sup>219</sup> Contos devem-se entender como «narrativas breves que põem em cena um número reduzido de personagens escassamente caracterizadas, regra geral, meros suportes de uma acção bastante concentrada em torno de uma peripécia particular» – REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina – *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., pág. 79.

as personagens são mais trabalhadas (como exemplo ficam os mesmos contos), embora sem chegarem a ganhar a dimensão de caracteres. Nota-se, também, maior fôlego na urdidura da complicada trama de motivos que se entrelaçam, desenrolam, evoluem. Poderemos citar aqui, a título de exemplo, o «conto» VIII – 2 (censurado na edição de 1585). Este tem, na edição de 1575, dezasseis páginas, inclui uma cantiga glosada em quatro estrofes, passa-se em dois locais diferentes – a corte do rei triste e a ilha enfeitada –, apresenta uma trama complicada em que dois nobres tentam quebrar o feitiço para conquistar a princesa, mas não o conseguem e, finalmente, as etapas que o terceiro candidato tem de vencer, durante vários dias, até conseguir a mão da donzela encantada. Este e o Conto II – 2 são aqueles que formalmente são mais elaborados e que, ao mesmo tempo, apresentam uma teia mais complexa de motivos importados de diversa proveniência que Trancoso sabiamente ligou por forma a ter uma unidade perfeita, recorrendo, mesmo ao sistema de *amplificatio* e *abbreviatio* de alguns motivos, técnica que Timoneda também usou em *El Patrañuelo*<sup>220</sup>.

Excepcional é o «conto» XX – 1, de que já anteriormente falámos, dado não se tratar de um conto, mas sim de uma carta, e cuja explicação da sua inclusão já ficou sugerida.

Tendo em conta ainda a forma, poderemos, pois, estabelecer que a obra de Trancoso é constituída por: vinte e quatro contos (dos quais dezasseis partem de ditos ou exemplos), uma carta e dezasseis histórias, de um modo geral, sem ligação entre si. Claro que estes números podem ser alterados, sobretudo na distinção entre contos e histórias, porque cinco deles são de difícil distinção, conforme fizemos notar. Neste caso teríamos mais cinco contos e menos cinco histórias.

Também nos referimos ao facto de, regra geral, não haver qualquer relação temática ou sequencial entre os «contos», excepto entre o conto X– 1 e X– 2, que teriam a sua conclusão na terceira parte, mas que, por qualquer motivo, como referimos, aí não figura.

Esporadicamente, há referências intertextuais. Assim, os contos IV e V – 1 tratam ambos de zombarias e, por isso, o último destes começa assim: «A propósito do dito grave que fica atrás, me lembrou...»; os Con-

---

<sup>220</sup> CUARTERO SANCHO, M<sup>a</sup> Pilar – «Introducción» a *El Patrañuelo*, ed. cit., pág. 16, onde reforça, em nota: «El método de entremezclar elementos de varios relatos para formar así uno diferente lo utiliza ya Timoneda en algunos cuentos de las otras dos colecciones».

tos VII e VIII, também da primeira parte, porque tratam ambos da protecção dos senhores para com os seus protegidos, fazem essa ligação no título. O segundo destes dois começa: «A propósito do passado»<sup>221</sup>, e os contos VI e VII – 3 têm de comum a personagem do Duque de Médicis: «Neste conto atrás contei uma grandeza de ânimo que, por cumprir justiça, usou Alexandre de Médicis, Duque de Florença, com uma pobre donzela e porque este é de outra nobreza sua que usou com uma pobre viúva, o qual é o seguinte»<sup>222</sup>.

Falta, no entanto, a esta obra a unidade dada pela presença de personagens que poderemos designar por «condutoras», à semelhança de outras obras anteriores, como é o caso de *El Conde Lucanor* em que o aio Petrônio conta os exemplos para responder às dúvidas postas pelo conde. Ou, então, a de personagens que, por um ou outro motivo (motivo que falta também em Trancoso, pois a peste não serve de pretexto para o desenrolar das acções) se tivessem reunido e contassem a(s) sua(s) história(s), como aconteceu com o *Decameron*, o *Heptameron*, bem como com os *Canterbury Tales*, transformando-se em «... narrativas enquadradas, ou seja, o agrupamento de uma série de histórias avulsas, a pretexto de uma situação que se gera e que lhes serve de moldura»<sup>223</sup>. Para além desta técnica de inserção de contos que passam pela *Disciplina Clericalis*, poderia, ainda, recorrer à técnica da «caixa chinesa» que consiste na inserção de contos «mediante la novela marco, la caja china, el ensartado, el punto de vista del narrador...»<sup>224</sup>, técnica esta utilizada por obras como *Calila e Dimna*. Assim, todos os contos estariam sujeitos ao argumento inicial. Estas técnicas, apesar de ainda apresentarem a facilidade de poderem ser combinadas umas com outras, não interessaram, aparentemente, a Trancoso. Mas esta aparente falta de unidade não faz dos *Contos* uma obra fragmentária, dado que a intencionalidade didáctica e a exemplaridade que lhe subjaz

<sup>221</sup> NE, pág. 16.

<sup>222</sup> NE, pág. 149.

<sup>223</sup> CAIEIRO, Olívio – «Introdução» à edição portuguesa de Geoffrey Chaucer, *Os Contos de Cantuária*, Porto, Brasília Editora, 1980, pág. 29. O termo italiano *cornice* é, no entanto, mais vulgar entre os estudiosos franceses e italianos, – ver em LAROCHE, Béatrice – *L'Espace de la Cornice du Decameron aux Cene*, in AA.VV. – «L'Après Boccace. La Nouvelle Italienne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> Siècles», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pág. 11. Aliás esta técnica teve muitos imitadores entre os *novellieri*: Gherrardi, Arienti, Cinthio...

são as mesmas do princípio ao fim. Aliás, poderemos considerar parte do 1º conto como a Introdução da obra ou uma declaração de princípios:

«E assi eu, ainda que tenho desejo de escrever este mês trinta histórias ou ditos, para desfadamento dos que gostarem de os ouvir... E trabalhando eu por minha pessoa, pondo-me a isto, ajudar-me-ão os rogos do Santo S. Pedro e por eles me dará o Senhor graça com que esta obra venha a efeito e assi todos os que quiserem dos Santos que lhes alcancem de Deus, nosso Senhor, algũa cousa, peçam-lha, fazendo de sua parte conforme ao que pedem, que Deus lho concederá, se for seu serviço e não lho concedendo será para seu maior merecimento que eu com esta confiança comecei esta obra e, espero em Deus, acabá-la em seu louvor e para seu Santo serviço»<sup>225</sup>.

Por outro lado, os processos de desenvolvimento e fechamento das narrativas são também, genericamente, idênticos. Assim, há uma sentença moral, sintetizada num provérbio ou num dito e geralmente enunciada no próprio título do conto, e à volta dela desenvolve-se a narrativa que a ilustra e explica. Geralmente, a intenção do autor é reforçada no fim, com a referência explícita ao narratário e ao objectivo do seu autor, de que é um exemplo a conclusão do conto IV – 1: «E, às vezes, de pequena zombaria nasce grande briga e é melhor ser os homens moderados, quietos que zombadores. Os quais sempre buscam arruídos e os pacíficos serão chamados filhos de Deus, o qual, por sua piedade, nos leva à sua glória. Amen»<sup>226</sup>, ou então, do conto VI – 1: «E olhe cada um por si... E nós roguemos a nosso Senhor que nos dê graça com que não neguemos a verdade que é ele mesmo Deus»<sup>227</sup>.

A intenção é a mesma, dado que foi feita para o santo serviço de Deus.

Outra forma de Trancoso dar unidade à sua obra é fazendo «intervir» o receptor «como factor básico del texto»<sup>228</sup>, à semelhança da *Silva de Varia Lección*. Trancoso recorre à «conversa» com os seus destinatários, dando-lhes conselhos e mostrando-lhes o bom caminho: «cousa que todas

<sup>224</sup> RUBIO TOVAR, Joaquín – *La Prosa Medieval*, Madrid, Ed. Playor, 1982, pág. 87.

<sup>225</sup> NE, Conto I – 1, pág. 7.

<sup>226</sup> Conto IV – 1, NE, pág. 13.

<sup>227</sup> Conto VI – 1, NE, pág. 15.

<sup>228</sup> RALLO GRUSS, Asunción – *La Prosa Didáctica en el siglo XVI*, Madrid, Taurus Ed., 1987, pág. 82.

as mães devem notar e não deixar ir suas filhas sem elas se não for com pessoas de muito recado»<sup>229</sup>.

Estas incursões não são raras, mesmo quando o narrador é heterodiegético: «O estatuto semionarrativo do narrador heterodiegético condiciona o recurso a alguns dos mais importantes códigos que participam na estruturação do discurso narrativo. A essa relação de condicionamento não é alheio o cenário peridiológico e ideológico que enquadra o recurso a um narrador desta natureza...»<sup>230</sup>. Não há dúvida que, apesar de possuir um estatuto de narrador heterodiegético, Trancoso usou de todas as prerrogativas que esse estatuto lhe conferia, para nos fazer passar a sua ideologia, utilizando, assim, a arte como um veículo de moralização e, em certos casos, de catequização.

Mas não nos parece que Trancoso se fique apenas por algumas proposições<sup>231</sup>. A sua marca no discurso vai mais longe, chegando, por momentos, à categoria de autodiegético. É assim quando confessa, no Prólogo, o motivo da sua desventura e o objectivo da sua obra. Mas também, no Conto I – 1, quando este pequeno exemplo termina, o narrador perde a sua característica de observador ou comentador e volta ao seu caso pessoal: «E assi eu, ainda que tenho desejo de escrever este mês...»<sup>232</sup>. E no final da 2ª parte, no Conto XI, torna a interromper o discurso para se referir às condições em que está: «Assi, a exemplo deste marquês, todos os que este ano de 1969, nesta peste perdemos mulheres, filhos e fazenda, nos esforcemos...»<sup>233</sup>.

Mas, naturalmente, que não vamos procurar neste ou noutros passos influências de carácter autobiográfico<sup>234</sup>.

---

<sup>229</sup> Conto II – 1, NE, pág. 10.

<sup>230</sup> REIS, Carlos – *Dicionário...*, ed. cit., pág. 256.

<sup>231</sup> Utilizamos o conceito de acordo com a definição de REIS, Carlos – *Dicionário*, ed. cit., pág. 200: «A expressão *intrusão do narrador* designa, de um modo geral, toda a manifestação da subjectividade do narrador, projectada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos».

<sup>232</sup> NE, pág. 7.

<sup>233</sup> NE, pág. 115.

<sup>234</sup> Veja-se a propósito da novela autobiográfica o artigo de GUGLIELMINETTI, Marziano – *La novella autobiografica: Celio Malespini*, in AA. VV., – «L'Après Boccace. La Nouvelle Italienne aux XV<sup>e</sup>. et XVI<sup>e</sup>. siècles», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle,

Também as temáticas abordadas na obra vêm reforçar a sua coesão. Assim, poderemos agrupar os «contos» em cinco temas básicos, de acordo com as sugestões que o próprio Trancoso faz nos seus títulos: religião, justiça, normas de vida, relações familiares e virtudes das mulheres.

Temos sete textos que abordam directamente temas que podemos designar, no sentido amplo por *religiosos*: o trabalho para a salvação da alma (I-1), a adoração das relíquias (II-2), a aceitação da vontade divina (contos 3, 7 e 10 da 2ª parte), o andar de sobreaviso para bem da salvação (II-6) e a confiança no Senhor (II-8). Abordando *casos de justiça* figuram os «contos» 7, 15, 16 e 18 da 1ª parte e o conto 7-III, num total de cinco. Uma grande parte dos *Contos* apontam *normas de bem viver*: não se deve zombar (4 e 5 – I), deve-se ser verdadeiro (6-I), caridoso (8 e 14 – I), não ser invejoso (9-I), contentar-se com o pouco que se tem (11-I), sofrer apenas de acordo com a dimensão dos acontecimentos, nem mais nem menos (13-I), demonstrar lealdade para com os superiores (19-I e 10-II), não fazer aos outros o que se não quer que nos aconteça a nós (4-II), não ser tirano (8-I; 1, 2 e 5-III), respeitar a sabedoria dos velhos (3-III), ser amigo do amigo (4-III), recompensar segundo as obras (10-III). São, também, postas em destaque as *relações familiares*, sobretudo a obediência devida à mãe (2-I), ao pai (12-I) e os deveres para com os pais (10-I), bem como as relações entre os dois esposos (XII-1, XVI-1, V-2, VIII-2, V-3). O conto IX-3 aborda especificamente «a perfeição do amor nos bem-casados». Seis «contos» tratam das virtudes das mulheres: III, XVII e XX-I, 1; V-2 e VI-3, referindo a donzela, a mulher casada e a sogra<sup>235</sup>. Este quadro pode-nos dar uma ideia errada do peso de cada um destes temas em relação ao todo da obra. É que para abordar os problemas respeitantes às normas de bem viver ou casos de justiça ou até de religião, Trancoso aproveita para referir as relações entre o casal ou entre pais e filhos, num total de 18 «contos»: o II, III, X, XI, XII, XVII, IX e XX na 1ª parte; o I, III, VIII na 2ª parte e o I, III, IV, VI, VII, VIII e X na 3ª.

Indo mais longe ainda, podemos alargar a temática da maioria dos contos e histórias a problemas de relações humanas. Ora, como a vida social, particularmente nos *Contos* de Trancoso, normalmente, se faz inte-

---

1994, pág. 357 a 392, onde o autor chama a atenção para os *hommes-récits* de Todorov, técnica já ensaiada por Sacchetti e apurada por Malespini nas suas *Duecento Novelle*.

<sup>235</sup> A numeração seguida é a da edição de 1575, para a 1ª e 2ª partes, e a de 1595, para a 3ª.

grada na família, não admira que as relações familiares ocupem grande parte da sua obra, ainda que não constituam o tema principal de alguns contos. Aliás, a Igreja concebe a família como «uma monarquia de direito divino»<sup>236</sup>. Será, portanto, à semelhança das relações de subordinação dos cristãos a Deus que decorrem as relações do filho para com o pai, da mulher para com o marido, dos criados em relação aos seus patrões. Estas relações baseiam-se, obviamente, na obediência, no respeito e até na dedicação, mas têm como contrapartida a protecção e sobretudo um profundo sentimento de justiça com que a autoridade protege os seus dependentes. Podemos encontrar o reforço desta ideia nas palavras de Flandrin: «A autoridade do pai de família e a autoridade de Deus não se legitimaram apenas uma à outra; serviram para legitimar todas as outras autoridades. Reis, senhores, patrões, eclesiásticos, todos se apresentaram como pais e como representantes de Deus»<sup>237</sup>. É, pois, por este motivo e sob esta perspectiva que analisaremos os «contos», ou seja, como elaborações literárias de problemas sociais e humanos que nos colocam perante relações de interdependência económica, política, social e familiar.

*Anabela Mimoso*

---

<sup>236</sup> FLANDRIN, Jean Louis – *Famílias, Parentesco, Casa e Sexualidade na Sociedade Antiga*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995, pág. 130.

<sup>237</sup> FLANDRIN – *Famílias*, ed. cit., pág. 131.



## «O GRAU ZERO»: DISCURSO, REPRESENTAÇÕES IDEOLÓGICAS E CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

0. A situação política e social no Zaire de Mobutu Sese Seko, e a sua progressiva deterioração, constituíram temática recorrente também nos 'media' portugueses a partir de inícios de Maio de 1997, onde deram lugar à produção não apenas de noticiário circunstanciado como também de bom número de textos de opinião, contendo análises e comentários de natureza variada.

Entre esses textos de opinião então publicados nos meios de comunicação social escrita, conta-se o editorial do jornal *Público* de 14 daquele mês e ano, assinado por Nicolau Santos (à data director desse mesmo diário).

É desse editorial – reproduzido em Anexo – que me proponho apresentar uma análise linguística<sup>1</sup>, que se situará basicamente no quadro teórico e metodológico configurado em trabalhos da mesma índole que produzi em momentos anteriores.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste estudo foi apresentada, sob o título «*Le discours d'opinion dans la presse écrite portugaise: étude d'un cas*», à *Journée d'Études «Faits et effets linguistiques dans la presse actuelle (Espagne, France, Italie, Portugal)»* – Paris, 13.12.97 –, organizada pelo Centre de Recherches en Littérature et Civilisation Romanes da Université Paris-8. As comunicações apresentadas a este Encontro estão reunidas in CARREIRA, M. H. Araújo (Org.) – *Faits et effets linguistiques dans la presse actuelle (Espagne, France, Italie, Portugal)*, Collection «Travaux et Documents», nº 5, 1998, Paris, Presses Universitaires de Vincennes (Université Paris 8).

<sup>2</sup> Ver FONSECA, J. – *Coerência e coesão nas unidades linguísticas*, e «Os elementos de coesão do texto “Porque apoio Eanes”», in FONSECA, J. – *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, ICALP, 1992; FONSECA, J. – «O discurso de Corte na Aldeia de Rodrigues Lobo – o Diálogo I», in FONSECA, J. (Org.) – *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português – Tomo I*, Porto (Colec-

1. Parto da ideia, hoje suficientemente elaborada e comprovadamente consistente, de que o texto é um todo de significação ou de sentido construído numa dada situação de comunicação-interacção, a que se revela adequado e em que cumpre uma função comunicativa predominante, para a qual está globalmente direccionado.

Nesta base, a totalidade de sentido do texto será tomada como o complexo integrado de '*dimensões enunciativas – representação de estados de coisas – configuração de uma orientação discursiva global*'.<sup>3</sup>

1.1. Os breves apontamentos contidos em 0. deixaram já desenhada nos seus elementos básicos a ancoragem enunciativa ou o quadro situacional do texto.

Convém, entretanto, sublinhar que nele se configura uma organização enunciativa caracterizada por uma marcada heterogeneidade, tanto no que tange ao pólo da produção como no que respeita ao pólo da recepção-interpretação.<sup>4</sup>

1.1.1. Sobressai, naturalmente, a voz manifesta do autor, que designarei por Locutor (Loc) –, mas a tomar também como entidade que oportunamente põe em cena diferentes enunciadores, com os quais regularmente converge, ou aos quais se assimila. Verifica-se, deste modo, que o Loc se institui, então, em mero mediador, no sentido de que empresta a sua voz a esses enunciadores, que por ele falam.

1.1.1.1. De modo explícito, o Loc dá, logo no início do texto, a voz ao *Financial Times*, sendo que sobre esta voz largamente se constroem os três primeiros parágrafos.

---

ção Linguística/Porto Editora, nº 8), 1997; FONSECA, J. – “Elogio do sucesso”: a força da palavra / o poder do discurso», in FONSECA, J. (Org) – *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português – Tomo III*, Porto (Coleção Linguística/Porto Editora, nº 10), 1997. Ver também FONSECA, J. – «Heterogeneidade na língua e no discurso», in FONSECA, J. – *Pragmática Linguística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto «Coleção Linguística/Porto Editora, nº 5», 1994, e ainda FONSECA, J. – «Ensino da língua materna como pedagogia dos discursos», in FONSECA, J. – *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, ICALP, 1992.

<sup>3</sup> Ver FONSECA, J. – *obs. cit.*

<sup>4</sup> Ver FONSECA, J. – «Heterogeneidade na língua e no discurso», in FONSECA, J. – *Pragmática Linguística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto «Coleção Linguística/Porto Editora, nº 5», 1994.

1.1.1.2. De modo implícito, mas não menos efectivo, fazem-se ouvir no texto as vozes de outros enunciadores: é imediatamente o caso da voz do próprio diário *Público*, que o Loc (à data, como vimos, seu director) representa –, mas é particularmente o caso de *doxas* e de *topoi* e das vozes que estão envolvidas, como *fonte deôntica / autoridade*, em direitos, obrigações e normas de comportamento, e ainda das que correspondem a princípios gerais de razoabilidade e mesmo de bom senso.

Entre essas vozes, e em interacção com elas, figura, entretanto, de modo preponderante a voz imperiosa da consciência cívica e dos valores éticos e humanos ou ético-sociais que a enformam, nomeadamente o sentimento da dignidade, da justiça, da equidade, da transparência, da honestidade.

Importa salientar que com estas vozes irrompem no discurso tábuas de valores, representações ideológicas dominantes e a força social que elas constituem (ver 2.2.3.)

1.1.1.3. Todas estas vozes – que são constitutivas da enunciação – ecoam ao longo do texto, sendo cada uma delas convocada de modo particular em momentos específicos do seu desenvolvimento.

As que mais fortemente aí operam correspondem a domínios integrados na *enciclopédia*, que o Loc dá como partilhada pelos seus leitores. Há que considerar que este universo de saberes, que assiste à produção e à recepção- interpretação dos discursos, numa e noutra intervindo de modo poderoso, constitui, como bem assinala B. Pottier, «un *antérieur* du message», estando, enquanto conjunto que é «des connaissances mémorisées», «disponible à tout moment, en attente d'actualisation». <sup>5</sup> (Ver, entretanto, 2.2.4.).

Tais dimensões, que B. Pottier situa no plano «cognitif», estão em interacção com as que o mesmo Autor inscreve no plano que designa de «*situationnel*», que, sendo «*contemporain* du message», remete para «l'ensemble des circonstances de la communication». Interessa lembrar que aquelas dimensões cognitivas, em interacção com as que relevam do plano situacional, intervêm na formação e na configuração do *querer dizer* do Loc – a que corresponde o plano que B. Pottier caracteriza como «*intentionnel*», assinalando que «s'il est par force chez l'émetteur antérieur au message, se manifeste *postérieurement* à celui-ci, par ses effets chez le récepteur». <sup>6</sup>

<sup>5</sup> POTTIER, B. – *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris, 1992, p. 16.

<sup>6</sup> POTTIER, B. – *Ibidem, ibidem*.

1.1.1.4. Observarei que, juntando a sua voz àquelas outras, o Loc ensaia com êxito a sua própria *credibilização ou acreditação*, pois que tais vozes enunciam princípios e valores inquestionavelmente positivos, nos quais o Loc faz assentar posições fortemente críticas, que constituem a parte central do todo significativo do texto. Nestas circunstâncias, aquela credibilização/acreditação constitui, sem dúvida, procedimento legitimador para a enunciação dessas posições.

1.1.2. Se, nos termos dos números imediatamente anteriores (ver, entretanto, também 5.4.2.), o discurso nos surge como especificamente *poligerado* – embora sob a égide e a gestão manifestas do Loc –, nele se revela também uma diferenciada *poli-destinação*.

Esta poli-destinação tem, necessariamente, os seus efeitos no processo da produção<sup>7</sup>, respondendo de modo imediato pela pluralidade de mensagens que se congregam no texto – que é, assim, na verdade, um todo plurissignificativo. Haverá, entretanto, que ter na devida conta o papel unificador que aí desempenha a configuração de uma orientação discursiva global (ver 1.1.4.-5.).

1.1.2.1. Entre os vários destinatários construídos pelo Loc salienta-se naturalmente o conjunto dos seus leitores (que designarei por Alocutário – Aloc), que procura influenciar, nomeadamente na aceitação ou validação dos pontos de vista que vai defendendo, em ordem também a desencadear a adesão a esses mesmos pontos de vista.

É construída uma imagem francamente positiva do Aloc, em particular porque o Loc o investe de uma alargada enciclopédia (ver 1.1.1.3.), nela dando sobremaneira por inscritos as tábuas de valores e os princípios ético-sociais a que acima me referi (ver 1.1.1.2.) – umas e outros vistos como estando em sintonia com o seu ideário, que é, então, também tomado como partilhado pelo Aloc.

Neste quadro, e dada a credibilização/acreditação ensaiada pelo Loc – de si próprio e do seu Aloc – e a sintonia, acabada de referenciar, de pontos de vista, a tentativa de influenciar esse seu Aloc, a que antes aludi, está largamente facilitada.

Neste domínio das imagens e das relações EU-TU construídas no discurso surge mesmo uma dimensão de acentuado interesse – dimensão que

---

<sup>7</sup> Ver FONSECA, J. – *ob. cit.*

é recortada na base da consideração daquela partilha de pontos de vista. Trata-se da instituição entre Loc e Aloc de um *jogo de cumplicidades*, que, como veremos, tem fundamental incidência em momentos cruciais do desenvolvimento do discurso.

Há, entretanto, que ver também em tudo isto uma estratégia de aproximação do Loc ao Aloc. Tal não deixa, por outro lado, de constituir também um movimento de sedução que o Loc ensaia pela via da construção da sua imagem e da do Aloc – imagens de que muito interessa cuidar em ordem a otimizar o sucesso do discurso.

1.1.2.2. Outros destinatários ficam, entretanto, discriminados no discurso – sendo que a cada um deles é dirigida, de modo explícito ou implícito, uma mensagem particular ou um compósito de mensagens.

Facilmente se identifica como destinatário o próprio Mobutu, alvo de crítica/censura e, mais exactamente, de acusação e de condenação.

Ao lado dele, surgem como destinatários de similar crítica/censura e acusação/condenação todos os que beneficiaram dos «esquemas de corrupção montados» pelo ditador (C-2) e, naturalmente, todos os que («empresários, banqueiros, investidores e instituições internacionais» – A-1) estiveram envolvidos no suporte financeiro, económico e político do regime instalado por Mobutu.

Veremos, entretanto, que de todos estes destinatários, o Loc selecciona, com justeza, como principais o FMI e o Banco Mundial, e ainda os países (ocidentais) que integram estas organizações internacionais.

Num campo diverso, situa-se um outro destinatário específico: o povo zaireense no seu todo – espoliado dos seus direitos, mesmo os mais elementares, pois Mobutu governava «com mão de ferro para o povo» (A-1), acumulando a sua «imensa riqueza» «sobre a miséria do povo e a morte e o ostracismo dos opositoristas» (B-1). A este destinatário específico é, embora implicitamente, dirigida uma palavra também ela específica – a da comunhão com a sua indignação, e a da solidariedade também.<sup>8</sup>

1.1.3. As notas avançadas nos números anteriores deixam ver que estamos frente a um discurso fortemente modalizado, em que o Loc assume o papel eminente de julgador, expressando juízos apreciativos e fazendo concretizar diferentes forças ilocutórias que também envolvem regularmente

---

<sup>8</sup> Outros destinatários são ainda construídos no texto; ver 19.2, 19.3. e 19.5.

avaliações. O discurso é, assim, na verdade, dominado por um eixo saliente de modalização de tipo *axiológico*, combinada, em momentos capitais, com uma modalização *alética* e ainda com uma modalização concernente ao que B. Pottier denomina de «factuel», que aqui respeita às acções verbais, isto é, ao *dizer* enquanto acto de alcance interpessoal e social.<sup>9</sup>

Cabe ainda no domínio da modalização tudo o que releva da argumentação: reconhecem-se no texto diferentes movimentos argumentativos, que estão sobretudo ao serviço do estabelecimento de suportes adequados às avaliações – e ao que elas envolvem ou delas deriva.

Todo este complexo de natureza modal, que será analisado mais de perto nos números subsequentes, qualifica de modo múltiplo os estados de coisas que sucessivamente vão sendo construídos – de que igualmente procurarei dar conta.

1.1.4. Por força de, e em conexão com, esses mesmos aspectos da construção do sentido, vai também sendo recortada uma dimensão configuracional básica, correspondente à orientação ou ao rumo global do discurso.

Esta dimensão configuracional – fundamental na própria concepção do texto/discurso como unidade linguística e, por outro lado, elemento-chave do sentido nele construído – apresenta-se essencialmente como consistindo num macro-acto ilocutório de acusação-condenação de/por conivência, dirigida ao FMI e ao Banco Mundial e também aos países ocidentais (ver, entretanto, 1.1.5.).

Esta acusação-condenação final surge na sequência da referenciação de situações avaliadas como francamente negativas, com o apuramento criterioso de responsáveis – apuramento este que se revela absolutamente imprescindível na execução de um acto ilocutório daquele tipo.

1.1.5. Convirá, entretanto, registar desde já que esta orientação discursiva global obtém, como veremos mais adiante (em 18.2.) um prolongamento de grande significado – prolongamento esse que deverá ser para todos os efeitos integrado, como sua dimensão saliente, nessa mesma orientação discursiva global.

---

<sup>9</sup> Ver POTTIER, B. – *op. cit.*, cap. XVI, e POTTIER, B. – *Sémantique Générale*, Paris, 1992, cap. V e XV. Ver também CARREIRA, M. H. A. – *Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en Portugais*, Louvain-Paris, 1997, cap. 6.

2. A orientação discursiva global do texto, que acabei de especificar, está pré-figurada desde o título, expressivo e sugestivo, «O grau zero».

2.1. Ter-se-á presente que tal expressão nos remete para a *quantificação* de propriedades – e, por isso, para a consideração de complexos escalares.

Justamente, ‘grau zero’ corresponde à ‘*quantidade nula*’, vista como base ou ponto de partida sobre que se erguem escalonamentos escalares. Tal pode, em particular, ser referido à construção de escalas unárias e de escalas unidimensionais, a que basicamente é referido o recorte de antónimos graduáveis.

Em qualquer dos casos, ‘grau zero’ vale como negação ou como indicação de ausência de uma dada propriedade, tomada esta como termo não marcado ou positivo de um par antonímico.

Neste quadro, ‘grau zero’ aplicado sobre esse termo positivo conduz à construção do correspondente termo marcado ou negativo. Como se sabe, trata-se de um processo supletivo da construção de antónimos – envolvendo a inversão da escala (no caso das escalas unárias) ou a transferência de escala (da escala própria do termo positivo para a escala própria do termo negativo, ou também – embora menos linearmente – desta para aquela, nas escalas unidimensionais).

É deste dispositivo disponível nas línguas naturais que o título dá testemunho e que explora de modo adequado.

Com efeito, as situações negativas construídas ou referenciadas no texto, e em particular a situação negativa predominantemente visada – que é, como sabemos já, uma situação de convivência –, revelam constituir-se inequívoco ‘grau zero’ ou negação de valores fundamentais, já acima referidos.

2.2. O que fica contido no número anterior conduz à observação de que o texto é profundamente percorrido, do princípio ao fim, por um largo eixo semântico, ou melhor, por um duplo e paralelo eixo semântico, que se apresenta como elemento estruturador particularmente forte.

2.2.1. Respeita esse eixo justamente às dimensões negativas que marcam as situações ou estados de coisas sucessivamente representados, que correspondem a ‘grau zero’ de correlativas dimensões positivas – dadas, assim, também como presentes no texto. Estas surgem como ponto de

referência na construção daquelas primeiras – estando, deste modo, continuamente por elas convocadas, enquanto termos não marcados de pares antonímicos, que, como se sabe, têm em relação aos termos marcados alguma ou mesmo inteira prioridade conceptual e decorrente saliência.

2.2.2. Importa acrescentar que este eixo de dimensões positivas res-  
peita ainda, seguramente, aos valores, normas e princípios que, como  
escrevi em 1.1.1.2., presidem às avaliações realizadas ao longo do texto.

Acresce que este mesmo eixo semântico de cariz positivo se prolonga  
especificamente pelas dimensões de sentido que veremos projectarem-se,  
por implicação pragmática não convencional, em tempo pós-T0, ou em  
tempo presente-futuro (ver, adiante, 19.).

Por obra deste prolongamento, fica mesmo construída, com efeito estru-  
turante no todo do texto, uma oposição entre, de um lado, a *visão disfórica*  
que cobre as situações passadas representadas no texto manifesto, e, do outro,  
a *perspectivação eufórica* do futuro que, implicitamente, é construída a par-  
tir da consideração daquelas situações negativas (ver, de novo, 19.).

2.2.3. As considerações produzidas nos números imediatamente ante-  
riores traduzem um facto em que convém reparar: é que o texto que nos  
ocupa é nitidamente enformado pela *ordem moral* que, enquanto complexo  
de representações ideológicas dominantes, rege a sociedade. Tal conjunto  
de representações é dado como consensual – como sistema de princípios,  
valores e normas generalizadamente aceites, e tomadas mesmo como fun-  
damento da própria *ordem social*. Nestas circunstâncias, tais representa-  
ções inscrevem-se plenamente, como crenças e tábuas de valores ou cri-  
térios de avaliação do mundo, na enciclopédia que o Loc dá como parti-  
lhada pelo Aloc (ver 2.2.4.).

Não será necessário observar que no texto em análise tal *ordem moral*  
fica inequivocamente objectivada, como já se compreendeu, no eixo semân-  
tico de cariz positivo referenciado acima.

A produção e o funcionamento do texto – e, portanto, a sua esperada  
recepção-interpretação – enraízam nessa mesma *ordem moral*, tanto quanto  
ao mesmo tempo revelam constituir-se instrumento, ou pelo menos momento,  
da sua afirmação e da sua valorização empenhadas (ver, adiante, 19.4.).

Atente-se em que esta *ordem moral* adquire o estatuto de *autoridade*  
ou de *fonte deôntica* particularmente credibilizada (nomeadamente, pela  
inequívoca positividade dos valores envolvidos, pelo carácter consensual



que obtêm e ainda pela circunstância de constituírem fundamento da própria *ordem social* estabelecida), de que emanam – com plena legitimidade, portanto – *princípios normativos*, que fazem activar direitos e obrigações. Como veremos, estes aspectos estão também envolvidos na construção do sentido do texto (ver 1.1.1.2. e, em particular, 8.1.).

2.2.4. Algumas das observações formuladas antes deixaram já perceber o importante papel que desempenham na estruturação e no funcionamento do texto as dimensões de sentido construídas por *implicação pragmática não convencional*. O Loc conta decididamente com a activa *cooperação interpretativa* do Aloc (dos seus leitores) – expectativa que largamente modela a sua produção discursiva.

Intervêm neste domínio não apenas os princípios gerais (objectivados em ‘máximas’ ou ‘leis do discurso’, hoje bem conhecidas) que comandam a comunicação, mas também, necessariamente, o universo de saberes suposto partilhado por Loc e Aloc (ver 1.1.1.2.-3.) – considerado tanto no que tange a *conhecimentos* sobre o mundo como a *crenças e tábuas de valores*: uns e outras constituem, efectivamente, ao mesmo tempo, condição e garantia de inteligibilidade das produções discursivas.

3. Depois das considerações de abertura produzidas nos números precedentes, é tempo de passar a uma análise mais circunstanciada do texto.

3.1. Partirei da observação de que nele se reconhecem com facilidade quatro sequências, correspondentes, de resto, aos quatro parágrafos – assinalados, na reprodução do texto que apresento em Anexo, por A, B, C, D.

As primeiras três destas sequências textuais configuram em bloco a primeira de duas macroestruturas – resultando daí que a segunda se realiza no último parágrafo (ou na última – a quarta – sequência).

3.2. O primeiro enunciado – D-1 – desta última sequência constitui, por um conjunto de traços a analisar mais adiante (em 5.), marca clara desta repartição do texto em duas macroestruturas, apresentando-se com o estatuto singular que lhe advém de cumular o papel de fecho da primeira e o de ponto de partida, ou mesmo de apoio, da construção da segunda.

3.3. A primeira macroestrutura demarca-se também imediatamente da segunda pela circunstância, já sumariamente referenciada acima (em

1.1.1.1.), de que é basicamente construída sobre o relato, condensado e comentado, de uma notícia do *Financial Times*.

3.4. Os tempos verbais são também indicação segura desta repartição do texto em duas macroestruturas.

Com efeito, em A, B e C configuram-se situações localizadas no passado, que são comentadas e avaliadas retrospectivamente pelo Loc a partir, necessariamente, de T0. Por sua vez, na macroestrutura correspondente a D – exceptuando aí D-1, pelas razões já sumariamente referidas (ver 3.2.) – são apresentadas situações vistas, imediatamente<sup>10</sup>, como projectadas no futuro.

3.5. O eixo temporal esboçado no número anterior deve, no entanto, ser tomado também numa outra perspectiva: em A, B e C está desenhado um mundo factual, dado, como se viu, como consumado, passado – enquanto que em D (mais exactamente, em D-2 e D-3, pelas circunstâncias referentes a D-1 acima especificadas) está recortado um mundo construído, imediatamente<sup>11</sup>, como virtual, marcado nas formas de futuro, que carregam o valor modal de eventualidade, e também no formato condicional de D-2.

Esta oposição é também elemento indicativo, de seguro rendimento, da demarcação das duas macroestruturas do texto.

3.6. A individualidade, e a delimitação, da segunda macroestrutura assentam, porém, sobretudo na circunstância de que nela se compendia a orientação discursiva global do texto – que consiste num macro-acto ilocutório de acusação-condenação (ver, entretanto, 1.1.5.). Este macro-acto surge, de resto, como *conclusão* que toma como suporte básico – ou como *argumentos*, entendidos como *elementos de incriminação* – o que se contém na primeira macroestrutura.

---

<sup>10</sup> O desenvolvimento da exposição conduzirá a uma reformulação deste eixo, especificamente no que respeita a D – reformulação que fica já anunciada em 3.7., sendo retomada em 16.4..

<sup>11</sup> O desenvolvimento da exposição dará conta de uma reformulação deste eixo – reformulação que se apresenta em estreita articulação com a que respeita à do eixo temporal apontada antes (Ver a Nota anterior e também 3.7.).

«O GRAU ZERO»

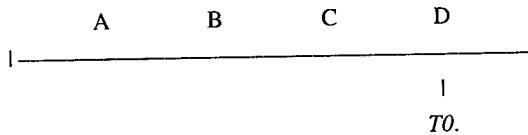
Como se nota, os aspectos agora focados, ao mesmo tempo que sustentam a repartição do texto pelas duas macroestruturas, desenham um veio estruturador, que atinge cada uma delas e ambas no seu conjunto.

3.7. Interessa, entretanto, assinalar que, como veremos, o mundo eventual, projectado no futuro, construído em D-2 e D-3, passará, por um mecanismo ou dispositivo a caracterizar, a ser tomado como mundo factual e consumado (localizado, assim, também no passado) – como, de resto, eminentemente convém à acusação-condenação que nesses enunciados se realiza.

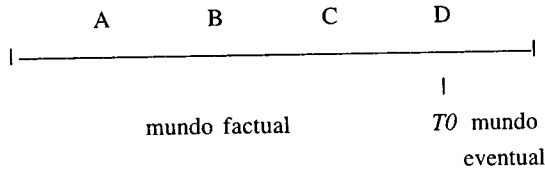
Sendo assim, só ao nível da *superfície textual* tem valor a indicação temporal e modal apresentada em 3.4 e 3.5.

3.8. De acordo com o que ficou exposto, e salvaguardadas as observações respeitantes a algumas modificações a fazer na sequência da exposição (ver, em particular, 16.4), condensarei nos seguintes quatro (cinco) grandes eixos semânticos os elementos estruturadores de base do texto<sup>12</sup>:

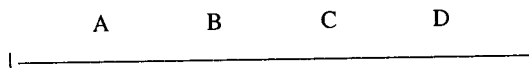
(1) *Eixo temporal*



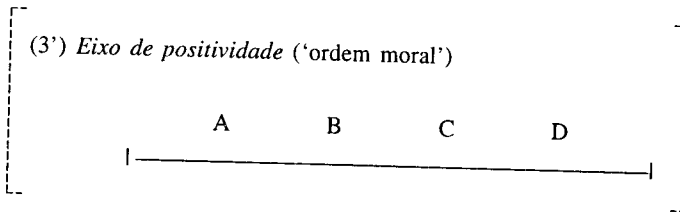
(2) *Eixo relativo aos mundos construídos*



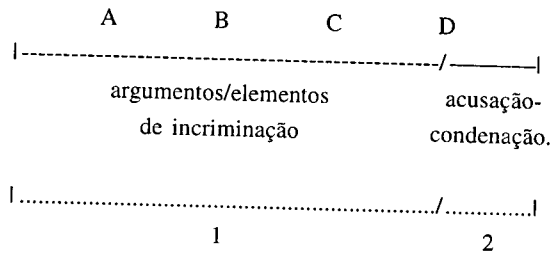
(3) *Eixo de negatividade («grau zero»)*



<sup>12</sup> Oportunamente serão apontados outros elementos estruturadores do texto, tanto ao nível global como ao nível local.



(4) Eixo argumentativo



1= macroestrutura 1

2= macroestrutura 2.

4. A sequência inicial (A) é construída sob a modalidade de um relato condensado de uma notícia publicada pelo *Financial Times*, que dá conta de, ou 'revela' (Cf. A-1), a dimensão 'espantosa' (Cf. B-1) da fortuna ilegalmente acumulada por Mobutu, que «governou o Zaire com mão de ferro para o povo e mão aberta para as percentagens que recebia de empresários, banqueiros, investidores e instituições internacionais» (A-1).

Ficam, assim, logo de entrada, caracterizadas, de modo tão breve quanto incisivo, a actuação despótica de Mobutu e a corrupção que instituiu no Zaire, e de que foi o mais directo beneficiário.

4.1. O Loc introduz esta súpula de notícia, credibilizando de modo particularmente expressivo o *Financial Times* de «insuspeito e muito fiável».

4.1.1. Esta muito enfática credibilização/acreditação do *Financial Times*, com que abre o texto, cria uma expectativa sobre o impacto do desenvolvimento da notícia a relatar/sumariar – o que é fonte de dinamismo discursivo, pois activa a perspectiva da confirmação desse impacto.

No entanto, esta expectativa é de imediato desfeita, neutralizada – o que amplia aquele dinamismo, por obra da contra-expectativa assim recorrida, que envolve um efeito focalizador.

Na verdade, na sequência textual imediatamente seguinte (B), o Loc anula, ou, pelo menos, reduz drasticamente a *informatividade* da notícia, defendendo que o volume da riqueza acumulada por Mobutu e a ilicitude dessa acumulação se inscrevem já no domínio das ‘se-verdades’ – ou seja, das ‘realidades comumente conhecidas’. Na sua perspectiva, tais factos não constituem, por isso, ‘em si mesmos’, «novidade» (B-1). O Loc insiste nessa *não informatividade* em B-2 e em B-3, através do segmento «Já se sabia /.../». É claro que B-2 e B-3 funcionam como argumentos que suportam como correspondente conclusão aquela proclamada ‘ausência de novidade’.

Sendo assim, o acto informativo do *Financial Times* é, na óptica do Loc, que o retoma, ferido de *defectividade*, pois não se verifica uma das suas condições preparatórias ou preliminares típicas – a que estabelece que o seu enunciador acredita que o Aloc não conhece o conteúdo proposicional desse acto. Do mesmo modo, fica (imediatamente) afectada a pertinência da própria retoma pelo Loc desse mesmo acto – e, em consequência disso, fica igualmente afectado o adequado desenvolvimento do discurso, por não estar assegurada a devida progressão informativa.

4.1.2. Trata-se, é claro, de uma estratégia pensada e desenvolvida em ordem à obtenção de objectivos ou efeitos importantes, que resultam particularmente focalizados.

O Loc visa, de imediato, credibilizar-se, e credibilizar também os seus leitores – construindo-se e construindo-os como suficientemente informados de assunto de tão grande relevo e actualidade.

Por outro lado, o Loc serve-se de tal procedimento para, em jeito de recapitulação, obter uma focalização particular do que aí é dado por adquirido: insistindo, como já anotei, no «Já se sabia» (duas ocorrências, em vizinhança apertada), em articulação com o «não é novidade», também já referido, o Loc presentifica o conteúdo veiculado e dá-lhe acentuado relevo. Reconhecer-se-á facilmente neste procedimento a figura, de larga eficácia retórica, da *preterição*: o Loc enuncia pontos que ao mesmo tempo dá, por irrelevância informativa, como não devendo ser contemplados no discurso em produção – obtendo, deste modo, astuciosamente, para eles um efeito de focagem.

Aquela mesma estratégia visa, no entanto, sobretudo, construir e impor como particularmente relevante acréscimo informativo-comunicativo o que se contém, no imediato desenvolvimento do discurso, em toda a sequência C – que, precisamente abre, em nítida contraposição com a anterior, com o segmento «O que não se sabia /.../», logo prolongado no contíguo «e essa é a grande novidade /.../» (C-1).

Fica, deste modo, também recortado um eixo de contraposição, que é elemento estruturante do conjunto das sequências B e C.<sup>13</sup>

Os aspectos focados imprimem ao discurso um dinamismo acentuado, que é ainda ampliado pela circunstância de que a (imediate, como vimos,) não informatividade do que se contém nos segmentos «Já se sabia...» activa a expectativa do surgimento de elementos que tragam um acréscimo informativo-comunicativo (mais) efectivo, absolutamente necessário ao bom desenvolvimento do discurso – o que, como já ficou referenciado, é obtido, com o especial encarecimento que C-1 assinala, em toda a sequência C.

4.1.3. Reparar-se-á em que naquilo que o Loc inscreve no «Já se sabia» se conta um elemento central e decisivo: a contra-expectativa que, face ao despotismo e à corrupção de Mobutu, representa a manutenção (e mesmo intensificação) do apoio externo, dos avultados financiamentos creditados ao Zaire (Cf. B-3).

Aquela contra-expectativa está desenhada a partir do movimento discursivo de concessão marcado no segmento «apesar de não haver nenhuma ilusão sobre a forma como Mobutu governava o país e geria os seus próprios interesses» (B-3). Tal segmento veicula, como por natureza o fazem os segmentos concessivos, uma condição suficiente, ou causa, vista como ineficaz, ou como inoperante, para a cessação daquele apoio, que, assim, não se consuma – resultando, deste modo, a invalidação de um nexo impli-

---

<sup>13</sup> Aproveito para anotar que o recurso a contraposições surge como um procedimento retórico-estilístico frequentemente usado pelo Loc; na verdade, para além do caso agora em referência, outros momentos de contraposição serão oportunamente apontados, nomeadamente os que estão presentes em movimentos concessivos e de contrajunção argumentativa – que analisarei mais adiante –, e ainda os que surgem no interior de alguns enunciados, como os que a seguir ao ponto: A-1 («... com *mão de ferro* para o povo e *mão aberta* para...»); B-1 («Se a dimensão da fortuna espanta, o facto em si mesmo não é novidade.»); e C-6 («E *enquanto* a fortuna de Mobutu *crescia*, o PIB per capita do Zaire *diminuí*...»).

cativo. Por obra deste mecanismo ou dispositivo típico dos movimentos concessivos, a contra-expectativa resultante é objecto de focalização.

4.2. A sequência textual C abre com um enunciado (C-1) que focaliza, como já assinalai em 3.2.2., por contraste ou contraposição directa com o segmento já comentado da notícia retomada do FT, o ‘conhecimento profundo’ que havia, ao nível de instâncias internacionais responsáveis, da situação no Zaire.

Deste modo, resulta, de imediato, recuperada a *informatividade* da notícia do *Financial Times* que o Loc utiliza – informatividade realçada, também no epíteto «grande», em «grande novidade» (Ver, acima, 4.1.1.-2.). Mas a isso o Loc junta uma (outra) referência qualificadora do mesmo *Financial Times*, acentuando a seriedade e a relevância da produção noticiosa que retoma desse jornal inglês, bem conhecido e apreciado em todo o mundo. Tal referência qualificadora reside em que a «grande novidade» é apresentada como produto de «investigação conduzida pelo FT».

Esta qualificação não é dispicienda: com efeito, em C alinham-se elementos de grande força incriminatória, que requer uma base suficientemente sólida. Catalogando o apuramento desses elementos como resultado da «investigação conduzida pelo "FT"» (C-1), o Loc pretende, sem dúvida, destacar a fiabilidade de tais dados, agora, finalmente, revelados ao grande público.

4.3. Estes elementos são fornecidos em C-2, C-3, C-4, C-5 e C-6 – surgindo como suporte da asserção contida em C-1 de que o conhecimento, por parte de entidades internacionais envolvidas nos financiamentos ao Zaire, da situação de corrupção aí vivida era inequivocamente «profundo».

4.3.1. Tal asserção, pela importância de que se reveste o seu conteúdo proposicional (ver, entretanto, 5.4.2.), carece efectivamente de adequados suportes argumentativos. A enunciação destes suportes traz, assim, a toda a sequência C uma clara estruturação argumentativa – sendo, então, que aquela asserção representa a conclusão favorecida pelo conteúdo dos restantes enunciados (de C-2 a C-6) que perfazem aquela mesma sequência.

Reparar-se-á em que estes mesmos enunciados constituem uma verdadeira *série enumerativa*, fortemente coesa: os elementos «não só» (em C-3), «também» (em D-4), «Além disso» (em D-5) e «E» (em D-6) são indicadores disso mesmo, devendo, assim, ser tomados como *marcadores*

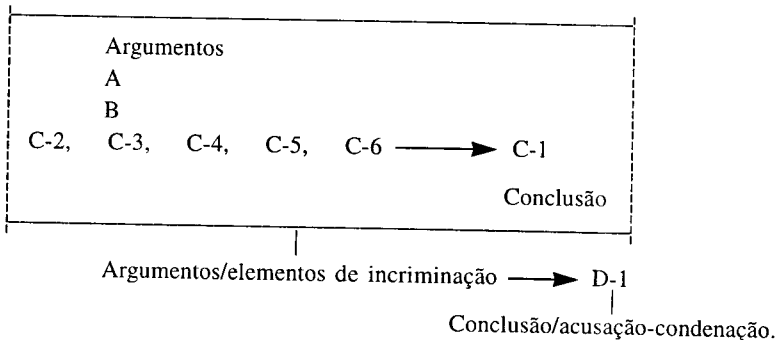
de integração linear, que trazem a esses enunciados um claro efeito de sequência.<sup>14</sup>

4.3.2. É muito nítido o cuidado posto pelo Loc em inventariar, na base da notícia do *Financial Times*, os elementos comprovadores daquele conhecimento «profundo» – obtido, de resto (o que não deixa também de o credibilizar substancialmente), por via tendencialmente ‘formal’ (são invocados, em C-2, dois «relatórios secretos», espaçados no tempo, recebidos pelo FMI, organização a que serão atribuídas graves responsabilidades).

Este cuidado indicia o alcance que é cometido a este conhecimento (ver, entretanto, de novo, 5.4.2.), e faz adivinhar que ele se constitui, em bloco com os suportes que o garantem (e também com o que se contém em A e em B), como argumento para uma *conclusão* global (intermédia) que começa a recortar-se com suficiente nitidez – e que encontra formulação explícita em D-1 como *acusação-condenação*.

À luz do processo incriminatório assim instaurado, compreende-se o cuidado posto pelo Loc no arrolamento (feito, como observei, em C-2, C-3, C-4, C-5 e C-6) dos elementos de apoio a C-1: tal revela que o Loc toma bem em conta o *onus da prova*, que, sem dúvida, lhe incumbe no processo de acusação que move (ver também, mais adiante, 6.1.).

4.4. A estruturação argumentativa do segmento do texto agora analisado – ou antes, de toda a primeira macroestrutura, em que aquele segmento se inscreve, nela incluindo D-1, que a fecha – pode ser visualizada como segue:



<sup>14</sup> Ver ADAM, J.-M. – *Éléments de Linguistique Textuelle*, Liège, 1990, p. 154-161.



5. D-1 é um enunciado-charneira no todo do discurso.

5.1. Avulta em primeiro lugar a saliência imediata obtida pela circunstância de tal enunciado abrir o último – e, de resto, breve – parágrafo do texto, anunciando que o discurso tende para o seu termo, habitualmente preenchido por um fecho adequado à orientação discursiva central ou mesmo em que ela se condensa.

Este papel é, na verdade, plenamente exercido por este parágrafo no seu todo, como veremos, e, como veremos também, nele se concentram dimensões comunicativas decisivas, ajustadamente entrosadas.

5.2. D-1 exerce, por outro lado, uma função de teor *resumptivo*, ou de *recapitulação*, pois retém a orientação discursiva que preenche as sequências textuais precedentes – sobretudo B e C: nele, o Loc assinala, em «É /.../ um escândalo», a forte negatividade da situação referenciada na completiva sujeito «que /.../ o FMI e o Banco Mundial tivessem continuado a suportar o ditador.». Observe-se que aí se dá como adquirida a factualidade da manutenção do apoio por parte daquelas organizações internacionais a Mobutu – factualidade que é estabelecida pela pressuposição de verdade (de resto construída, como sabemos, no cotexto anterior) que, activada por aquele nome emotivo-avaliativo, afecta o conteúdo da completiva.

5.3. O teor *resumptivo*, ou de *recapitulação*, de D-1 casa bem com um outro papel saliente que ele exerce – o de conclusão (explicitamente marcada em «pois») servida, como já vimos, pelas sequências anteriores, cujo conteúdo cumpre, deste modo, o correlativo papel, também já acima especificado, de argumento. Por força desta articulação ‘*argumento – conclusão*’, acentua-se o relevo de D-1.

5.4. Uma dimensão de contra-expectativa – explicitamente marcada em «mesmo assim», segmento de natureza concessiva – traz ainda um novo acréscimo de relevância informativo-comunicativa a este mesmo enunciado.

5.4.1. Tal resulta da invalidação que nele tem lugar de umnexo implicativo: dadas as circunstâncias referenciadas nas sequências textuais precedentes, com destaque para as que são especificadas na sequência C

– para as quais directamente remete «mesmo assim» –, seria de esperar a não manutenção do apoio a Mobutu.

Como é sabido, esta invalidação de um nexu implicativo – ou quebra de uma regularidade, objectivada numa expectativa que não se cumpre e que, por isso mesmo, redundava numa contra-expectativa, que resulta focalizada – é, tipicamente, operante nas concessivas, correspondendo à circunstância de que o segmento concessivo dá expressão a uma condição suficiente, ou causa, vista como inoperante, ou como ineficaz – no caso em apreço, para a cessação do apoio ao Zaire, cessação que, então, não tem lugar (ver, atrás, 4.1.3.).

5.4.2. A formulação contida antes – observe-se – vincula, justamente, como acima anotei, através de «mesmo assim», as circunstâncias referenciadas na sequência textual C à função de argumentos decisivos que elas exercem, via o que se contém em C-I, para a conclusão explicitada.

Vimos, a este propósito, o cuidado posto pelo Loc em garantir a autenticidade/fiabilidade dessas circunstâncias. Podemos, entretanto, agora captar numa outra perspectiva esse cuidado e a relevância que tais circunstâncias obtêm: na previsão de um eventual contra-discurso em que os visados alegassem em sua defesa ‘desconhecimento’ ou um conhecimento menos adequado, o Loc persegue o objectivo de o anular antecipadamente. Tenha-se presente que a invocação, por parte de acusados, de ‘desconhecimento’ ou de um conhecimento menos completo é muito corrente como elemento de defesa (em ordem à obtenção de absolvição ou, pelo menos, de atenuantes a ter em conta) em resposta a processos incriminatórios.

Mais exactamente, porém, aquele contra-discurso eventual, convocado pelo Loc, deverá antes ser tomado como por ele projectado no Aloc: este é construído como o enunciador desse contra-discurso virtual, a considerar como resistência ou reserva às posições avançadas pelo Loc – resistência/reserva esta que, pela via indicada, ele logo neutraliza, com largos ganhos argumentativos.

De qualquer modo, o que importa sublinhar é que, em conexão apertada com a contra-expectativa atrás referenciada, se desprende inequivocamente dos segmentos discursivos em análise que aquele conhecimento «profundo» torna inconcebível a manutenção do apoio a Mobutu e que, com as provas arroladas, se impõe definitivamente a incriminação dos responsáveis por essa manutenção.

5.5. Esta incriminação é, como sabemos, explicitamente realizada em D-1, que fica, assim, qualificado pela força ilocutória de *acusação*, devidamente sustentada nos termos apresentados antes.

Não será preciso destacar o relevo que tal acto de acusação – a que se junta a certeza de condenação – traz a D-1, que o veicula.

5.6. Pelas razões expostas, D-1 aparece como fecho adequadamente preparado da primeira macroestrutura do texto – e ao mesmo tempo, como veremos melhor mais abaixo (em 7.), como ponto de apoio da abertura da segunda macroestrutura, que se perfaz nos dois enunciados subsequentes (D-2 e D-3).

Fica, deste modo, comprovado o papel de enunciado-charneira a reconhecer a D-1 no todo do texto – se bem que uma outra dimensão nele operante ainda traga um reforço desse mesmo papel (ver, de novo, 7.).

6. Convém juntar duas outras observações ao conjunto de considerações já tecidas sobre a primeira macroestrutura do texto.

6.1. É de notar que fica recortada em B e C uma subtil oposição entre *indícios*, de um lado, e *provas*, do outro, da extensão e da profundidade da corrupção instalada no Zaire de Mobutu.

Esta oposição obtém um largo significado: a gravidade da acusação formulada explicitamente em D-1 requer provas bastantes; os indícios, se bem que abundantes e consistentes, não atingem o valor probatório exigido, em rigor, num processo incriminatório.

Podemos, então, tomar o que se referencia em B como *indícios*, e o que se contém em C como *provas* – o que explica também a grande atenção que, como já salientei, merece ao Loc a inventariação circunstanciada dos elementos aí arrolados, revelando com isso todo o cuidado e empenhamento com que assume o *ónus da prova*, que, sem dúvida, lhe cabe no processo de incriminação que instaura (ver, acima, 4.3.2.)

Este contraste, subtilmente introduzido, como escrevi linhas acima, entre *indícios* – consubstanciados no que se veicula em B – e *provas* – realizadas no que se contém em C –, conta sem dúvida como um novo eixo ou veio estruturante (a juntar ao que especifiquei em 3.2.2., com que mantém, de resto, apertada afinidade, pois ambos envolvem dimensões situadas no domínio da oposição ou contraste) do complexo sequencial concretizado em B e C.

6.2. A situação 'escandalosa' estabelecida em D-1 aparece, por obra de efeito de retroacção originado no enunciado subsequente (D-2), como susceptível de *remissão* – justamente, como decorre deste mesmo enunciado, através da produção de uma justificação/explicação.

Este traço – obtido, como registei, por efeito do que se enuncia no cotexto imediatamente subsequente a D-1 – permite, sobretudo se tomado em articulação com outros dados a fornecer pelo Loc, considerar aquele escândalo como tendo na base uma *omissão* (ou uma intervenção passiva ou menos activa) por parte das entidades responsabilizadas (ver, entretanto, 17.1.)

6.3. Nos termos acabados de referenciar, a organização argumentativa da primeira macroestrutura é dominada pela apresentação (em B) de indícios e sobretudo (em C) de provas explícitas da gravidade da situação no Zaire de Mobutu.

Convirá acrescentar que, por seu lado, a organização argumentativa da segunda macroestrutura é dominada por um *movimento discursivo de legitimação* da acusação final que nela se contém.

Este movimento de legitimação, que será analisado mais adiante (ver 10.), é suscitado pela natureza particular do argumento utilizado pelo Loc para a instauração dessa mesma acusação: é que este argumento não se socorre em rigor de provas nem sequer de indícios, antes assenta na interpretação de uma situação específica – interpretação que o Loc tem o cuidado de preparar e fundamentar de modo adequado (ver, em particular, 10.3. e também 13.4.).

Encontramos, assim, também aqui um novo traço que suporta o reconhecimento de duas macroestruturas no texto.

7. Vimos que D-1 obtém um papel de charneira no todo do discurso. Mas interessa acrescentar que tal papel resulta ainda reforçado pelo facto de esse mesmo enunciado servir de ponto de partida de, e mesmo de apoio a, um prolongamento argumentativo em que se entrelaçam diversos fios condutores de um matizado complexo de sentidos. Também por isso, D-1 é (e como já ficou indicado) enunciado delimitador das duas macroestruturas do texto.

7.1. Em D-2 arranca um desenvolvimento discursivo construído pela via do estabelecimento de um contraste entre, de um lado, o escândalo

dado como adquirido – situado no passado – (a que, por comodidade/economia, me referirei como ‘escândalo-1’) e, do outro, um novo escândalo (que passarei a designar de ‘escândalo-2’), imediatamente apresentado como «ainda maior», configurado como virtualidade – situado, em consonância, no futuro.

Este contraste é servido pela oposição explicitamente marcada ao nível sintáctico-semântico por «É /.../ um escândalo que /.../» (em D-1) face a «/.../ será um escândalo ainda maior se as duas organizações não se justificarem ou se os países que as integram não exigirem uma explicação» (em D-2), apontando a primeira estrutura para o mundo factual, enquanto a segunda remete para um mundo virtual ou eventual desenhado no futuro. Por outro lado, o mesmo contraste envolve também uma comparação, de clara orientação encarecedora para o termo comparado (o ‘escândalo-2’) – orientação essa particularmente acentuada pela dimensão de *contra-expectativa* e pela indicação escalar que «ainda» (em «/.../ um escândalo ainda maior /.../») veicula.

O enunciado subsequente (D-3) desenha igualmente uma situação tomada como virtual – inscrita, portanto, no mesmo mundo possível projectado no futuro (como «significará» aí explicitamente, e de modo imediato, assinala).

Recorta-se, assim, um eixo particularmente saliente (como veremos, a vários títulos), que estrutura o desenvolvimento discursivo realizado em D-2 e D-3 – em que, imediatamente, se configura um mundo não factual, ou seja, um mundo virtual ou eventual, projectado no futuro. Vimos já que, por isso mesmo, este macro-segmento contrasta globalmente com a primeira macroestrutura, em que está construído um mundo factual passado, consumado (ver, acima, 3.4, 3.5. e 3.8.).

7.2. O contraste referenciado não se limita, porém, a uma mera contraposição, antes contém uma dimensão inequívoca de *contra-argumentação*, que é instituída pela configuração semântico-pragmática de «Mas» (D-2).

No quadro cotextual em que é actualizado, *mas* conduz ao que formularei do seguinte modo:

‘o que se concluiu (em D-1), que é inequivocamente grave, poderá não ser tudo, pois há a possibilidade de ir mais longe/de se concluir mais – isto é, de se concluir da consumação de uma situação ainda mais grave – se se confirmarem novos e adequados argumentos’.

D-2 e D-3 especificam, como veremos, esses novos argumentos como residindo, por um lado, na não produção pelo FMI e Banco Mundial ou países que os integram de uma justificação/explicação para a situação negativa que já conhecemos como ‘escândalo-1’ (D-2), e, por outro lado, no entendimento que (em D-3) disso mesmo o Loc faz.

Como se tornará patente nos números seguintes, todo este segmento do texto – e repare-se que é o segmento final – constrói esse complexo ‘argumentos x conclusão’ através de fios múltiplos de sentido.

7.3. Não se esgota, porém, nos aspectos focados antes o sentido carreado em D-2. Na verdade, nele está contida uma outra dimensão, de largas incidências na estruturação (local, mas também sequencial e mesmo global) do texto e na construção do sentido aí empreendida.

7.3.1. Em D-2, o Loc *dá a entender* (o que situa aquela dimensão do sentido no domínio da implicitação pragmática não convencional) que, face à gravidade da situação e às responsabilidades assacadas aos acusados, *se impõe* a produção por parte destes de uma justificação/explicação.

Reparar-se-á em que o Loc fala aqui seguramente em nome próprio, mas também – e sobretudo – enquanto intérprete da sensibilidade dos seus leitores, e mesmo do público em geral (ver, entretanto, 8.1.).

A formulação que utilizei assinala (em ‘se impõe’) que aquela dimensão central do sentido carreado por D-2 surge qualificada por uma modalização alética, considerada no seu pólo mais forte de *necessidade* (imperiosa)<sup>15</sup>, que exerce por si mesma sobre os interpelados uma acção constritora de vulto.

7.3.2. Visivelmente, a dimensão do sentido em análise apresenta-se como a enunciação de uma *exigência*: a exigência da produção de uma justificação/explicação.

Importa ter presente que a enunciação de uma exigência suscita necessariamente direitos, em que se funda, e arrasta, também necessariamente, deveres/obrigações. Interessa apurar como é gerado e gerido no discurso este complexo de significações conversas: direitos, do lado de quem enuncia; obrigações correlativas, do lado do(s) destinatário(s), a quem são

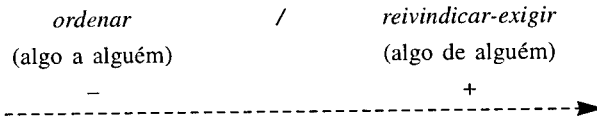
---

<sup>15</sup> Ver o eixo estabelecido em POTTIER, B. – *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris, 1992, p. 216.

imputadas – e isto por força do efeito ilocutório intentado na realização da exigência.

8. O *acto de exigência* realizado em D-2 apresenta-se, como veremos, formulado com grande veemência. Num crescendo, esta exigência é dirigida, primeiro, ao FMI e ao Banco Mundial, e, depois, alargada – ou, mais exactamente, especificada como cometendo – aos países que integram aquelas organizações internacionais, legitimamente vistos como os últimos responsáveis pela sua actuação.

8.1. A exigência constitui um acto de cariz directivo impositivo, cujo objectivo ilocutório é intrinsecamente enformado de uma forte intensidade. Revela-o o escalonamento escalar típico dos directivos impositivos, que representarei no seguinte eixo:



Dada esta forte intensidade intrínseca da exigência, a *fonte deôntica / autoridade* envolvida nesse acto ilocutório, como directivo impositivo que é, e que o legitima e imediatamente se torna imprescindível para a sua boa execução e sobretudo para a sua eficácia/sucesso, deve apresentar-se como particularmente credibilizada.

Verificamos que tal é o caso, pois que a *fonte deôntica / autoridade* aqui actuante não é outra senão o complexo dos grandes valores éticos e humanos, a consciência cívica, a honestidade, a transparência, o sentido da dignidade, o sentimento de justiça e equidade – valores que, como já ficou observado, percorrem de modo específico o texto (ver, acima, 2.2.1.-3.).

É em nome destes valores – nos quais, como também observei (ver, de novo, 2.2.1.-3.), se objectiva a *ordem moral* que (supostamente) rege a sociedade – que o Loc formula a exigência, que é, assim, por eles ao mesmo tempo convocada e suportada, legitimada. Mais exactamente, aquela fonte deôntica / autoridade aparece como o verdadeiro enunciador dessa exigência – enunciador que o Loc põe em cena e a quem empresta, como mero mediador, a voz (ver, a este propósito, 1.1.1.).

A circunstância de estes valores terem sido dados (em B e C) como desrespeitados – ou, mais que isso, ultrajados – vem também, como se

compreende, acrescentar uma outra dimensão intensificadora da exigência formulada.

Os traços intensificadores da exigência que ficaram referidos têm, naturalmente, directa incidência na imputação da correlativa obrigação aos destinatários – imputação que, assim, resulta igualmente intensificada.

8.2. A situação negativa a que está vinculado o ‘escândalo-1’ representa inequivocamente uma *ofensa*, se não mesmo, como já observei, um ultraje, à consciência colectiva, aos valores ético-sociais que a preenchem e enformam – e, por essa via, a todos quantos se revêem nesses valores.

Tal ofensa convoca uma *reparação*, a que todo o ofendido tem direito – imediatamente, na base da consideração da sua *face positiva*.

A exigência realizada em D-2 traduz, entretanto, também a consciência desse direito à reparação – em rigor igualmente fundamentado na *autoridade* que constituem os grandes princípios ético-sociais.

Como se vê, o Loc constrói a imputação da obrigação de justificação/explicação de um modo muito constritor. Tal arrasta que, na sua perspectiva, esta justificação/explicação obtém um largo alcance – a tomar também, necessariamente, como elemento indutor da sua produção, ou, numa outra perspectiva, como elemento intensificador da exigência / imputação de obrigação.

Antes de tentar avaliar este alcance – que, como veremos, se repercute amplamente na construção do sentido – interessa captar outras dimensões imediata e directamente intensificadoras daquele mesmo complexo de exigência / imputação de obrigação.

8.3. A produção de uma justificação/explicação é suscitada em D-2 como condição necessária para a evitação de, como sabemos, «um escândalo ainda maior» (‘escândalo-2’) que o já antes concretizado (‘escândalo-1’).

O Loc ensaia também aqui uma tentativa forte de constrangimento sobre os destinatários da exigência: avançando a perspectiva de uma situação ainda mais grave que a anteriormente considerada, faz accionar um princípio de razoabilidade e de bom senso, segundo o qual todos os esforços devem ser envidados para que tal perspectiva não tenha concretização.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Importa referir que este anúncio de um eventual novo escândalo funciona também como *ameaça/sanção*, que constitui procedimento igualmente indutor da produção da justificação/explicação em referência. Ver, adiante, 8.5.



Tal princípio encontra expressão no provérbio ‘*Do mal, o menos*’, que traduz apropriadamente um *topos* argumentativo aqui convocado: se todo o escândalo deve ser evitado, quanto maior se perspectivar esse escândalo, maior deverá ser a preocupação em bloquear a sua ocorrência. É claro que tal princípio e tal *topos* – que introduzem no discurso doxas e representações ideológicas – não são ditos, mas são seguramente actuates na construção do sentido que aqui tem lugar.

8.4. O constrangimento ensaiado nos termos apresentados no número anterior é ampliado pela circunstância de o Loc fazer depender dos destinatários tal não concretização do ‘escândalo-2’. Deste modo, suscita-os à *assumpção de responsabilidades*, vista também – e este ponto não deixa de ser importante – em contraste com a *omissão* de que são acusados no que tange ao ‘escândalo-1’ (ver, acima, 6.2., e também, mais adiante, 17.1.).

Mais especificamente, tal ampliação daquele constrangimento é obtida pelo estabelecimento de que a produção da justificação/explicação é condição necessária para o objectivo – tomado, nos termos apresentados no número anterior, como plenamente mobilizador – de evitar o referido «escândalo ainda maior».

Como D-2 especifica, através da condicional vazada no formato ‘se não p, q’, a não apresentação de uma justificação/explicação (‘se não p’) é condição suficiente para aquele escândalo (‘q’) – o que, por implicatura convencional, comunica que a apresentação será condição necessária para a não ocorrência desse mesmo escândalo (‘se p, não q’).

8.5. Todos os elementos considerados se orientam, na verdade, para induzir os destinatários a uma justificação/explicação. Mas tal efeito ilocutório da formulação da exigência / imputação de obrigação é ainda procurado através de dimensões do sentido contido em D-3.

Tal enunciado surge como *causal de enunciação*: ele veicula o motivo / a razão que dita que o Loc perspetive a ausência de justificação/explicação como dando lugar a «um escândalo ainda maior». A confirmar-se essa perspectiva, fica o entendimento de que «todos foram coniventes com a manutenção no poder de Mobutu Sese Seko» – o que contará como acusação particularmente grave.

Como se verifica, àquela função de *justificação enunciativa* junta-se a de especificação plena daquilo que constituirá o eventual novo escândalo, configurado na base daquela acusação – acusação que, embora seja

apresentada numa formulação marcada pelo valor modal de eventualidade (contido no futuro «significará») não deixa de surtir imediata e efeitos consideráveis.

Há que ver também no anúncio deste novo escândalo ainda um dispositivo que visa a intensificação da exigência / imputação de obrigação: na verdade, pela negatividade que comporta, ele funciona como *ameaça*, a entender como uma *sanção* sobre os destinatários – ameaça/sanção que constitui procedimento indutor do cumprimento da referida exigência/obrigação de eles produzirem uma justificação/explicação. Trata-se de um procedimento muito corrente de modificação/qualificação, por intensificação, de actos directivos impositivos.<sup>17</sup>

8.6. Importa observar que o anúncio de um novo escândalo «ainda maior» que o anteriormente considerado vale inequivocamente como um elemento de *dramatização* que traz ao discurso um momento de tensão ou de dinamismo muito particular. Há que tomá-lo também como procedimento orientado para motivar o Aloc – ou para despertar e prender o seu interesse, a sua atenção.

A este propósito, convém acrescentar que neste mesmo movimento discursivo se inclui o retardamento que o Loc de algum modo põe no desenho pleno e definitivo daquilo em que tal novo escândalo consiste – o que é feito apenas no enunciado subsequente àquele em que o anúncio desse escândalo é realizado (ver, adiante, 13.4.).

9. Ficou analisada nos números precedentes a particular intensidade – e os meios mobilizados para esse efeito – com que o Loc apresenta a exigência / imputação de obrigação de o FMI e o Banco Mundial ou os países que os integram produzirem uma justificação/explicação.

De passagem, ficou aí também referido que tal intensidade indicia o grande significado ou alcance que o Loc atribui a essa produção – o que, como também observei, opera ainda como elemento de manipulação sobre os destinatários no sentido de os induzir a essa mesma produção, ou, numa outra perspectiva, como elemento igualmente intensificador da exigência / imputação de obrigação.

---

<sup>17</sup> Ver FONSECA, J. – «Pragmática dos enunciados vazados no formato 'p! e q' e 'p! ou q'», in FONSECA, J. – *Pragmática Linguística. Introdução, Teoria e Descrição do Português*, Porto «Coleção Linguística/Porto Editora, nº 5», 1994.

Na verdade, assim é – sendo ainda que tal constitui também, e como veremos, elemento de sentido forte e decisivamente operante em todo o segmento do texto em análise.

Importa frisar que o significado ou alcance em referência é fundamentalmente configurado a partir de / com base em o conhecimento do mundo / enciclopédia – sendo, então, que as dimensões de sentido que passarei de seguida em revista não são ditas, antes comunicadas por implicação pragmática não convencional.

9.1. Anoto de imediato que está disponível à luz do conhecimento do mundo que a justificação/explicação convocada permitiria da parte dos visados dar prova de sensibilidade aos valores éticos e humanos envolvidos – como também permitiria atestar que, contrariando o que é voz corrente, não se resguardam numa inadmissível impunidade, antes aceitam submeter-se a julgamento, com a consequente acatção do correspondente juízo.

9.2. A justificação/explicação surgiria, assim, também como uma possibilidade de defesa, a ter lugar em nome também das dimensões éticas que fundam o princípio jurídico/judiciário do *direito ao contraditório*, segundo o qual nenhum acusado pode ser condenado sem uma efectiva oportunidade de defesa por *contra-prova* ou por *prova pelo contrário*.

Não se deixe de atentar em que, com isso – mais exactamente, pelo respeito que revela ter pelos acusados, a quem reconhece o direito à defesa –, o Loc se credibiliza notoriamente. No entanto, interessa também reparar em que a oportunidade de defesa assim oferecida terá um outro grande significado no desenvolvimento do discurso – sendo que é este outro significado o que o Loc visa acautelar (ver 10.4.).

9.3. Finalmente, a justificação/explicação representaria também não apenas uma oportunidade de remissão, mas sobretudo uma via para a remissão: tomada embora seguramente no seu valor basicamente simbólico, ela valeria como reposição de um equilíbrio gravemente rompido, como ensejo de aquelas grandes organizações internacionais salvarem a sua própria face e a face dos ofendidos/espoliados do Zaire (se não mesmo também a face ofendida do público em geral), e valeria ainda como elemento despoletador ou adjuvante de retoma de credibilidade, junto do grande público, dessas mesmas organizações, que têm a seu cargo a gestão de fundos e meios financeiros avultados e de alto valor estratégico.

10. O cuidado posto pelo Loc na construção da intensidade com que apresenta a exigência / imputação da obrigação de produção de uma justificação/explicação e também na convocação do alcance que a esta produção implicitamente atribui – a tomar também, como já deixei mencionado, como elemento intensificador daquela mesma exigência / imputação de obrigação – traduz inequivocamente uma estratégia de valorização dessa produção.

Quero, entretanto, enfatizar que esta estratégia de valorização da produção da justificação/explicação tem em vista a obtenção de um outro efeito, a consecução de um outro objectivo: o de, por contraste, destacar o significado que adviria à sua não produção – aspecto de determinante importância, pois o subsequente desenvolvimento do discurso tem lugar em torno desta questão.

10.1. De imediato, salienta-se neste significado a renúncia à obtenção dos aspectos inequivocamente positivos que a produção de uma justificação/explicação, como atrás ficou averbado, asseguraria.

Pela incidência que, como veremos, obtém em dimensões decisivas do sentido, entre esses aspectos positivos interessa lembrar o que tange à circunstância de a convocação de uma justificação/explicação valer também como *oferta de uma oportunidade de defesa* dos interpelados.

A renúncia em apreço, considerada em todos os aspectos a que respeita, é seguramente uma contra-expectativa – o que valoriza ainda mais o alcance de que se reveste.

10.2. Mas – há que o sublinhar devidamente – aquela renúncia valeria fundamentalmente como indicação segura de que os interpelados *não estão em condições de / não têm como / não podem* verdadeiramente justificar/explicar, ou, como já se compreendeu, não estão em condições de / não têm como / não podem verdadeiramente apresentar uma defesa consistente e credível.

10.3. O ponto acabado de focar é fundamental na economia do discurso.

É que, em D-3, o Loc explicita o particular entendimento que atribui à eventual ausência de uma justificação/explicação: *o silêncio dos interpelados disponibilizaria, ou mesmo imporia, a acusação de conivência – e, mais que isso, legitimaria essa mesma acusação.*

Observe-se que, por força desta legitimação, tal acusação de conivência passaria de condicional-eventual a plenamente efectiva. É claro que,

por obra da pressuposição de verdade activada pela acusação, seria estabelecida a factualidade de «que todos foram coniventes com a manutenção no poder de Mobutu Sese Seko» (D-3). Observe-se, por outro lado, que tal acusação – apoiada, como ficou referido, no silêncio dos interpelados – arrastaria irremediavelmente consigo uma condenação.

10.4. Reparar-se-á em que o significado reconhecido nos números anteriores à não produção de uma justificação/explicação é configurado em íntima articulação com um procedimento retórico de grande eficácia e alcance.

É que, no desenho das dimensões mais importantes daquele significado, o Loc ensaia uma *transferência de responsabilidades*: a ausência de justificação/explicação valeria como auto-acusação, e, necessariamente, como auto-condenação.

Com este endosso aos interpelados da produção da sua própria acusação e condenação, o Loc obteria a mais conseguida e retumbante das acusações e condenações – sendo que tal reconhecidamente se revela constituir dispositivo de larga rendibilidade em procedimentos incriminatórios.

O provérbio '*Quem cala consente*' serve adequadamente para explicitar o *topos* convocado no movimento discursivo aqui recortado, que imporia como definitivos não apenas um libelo acusatório mas também e sobretudo um veredicto de condenação peremptória.

11. As formulações condicionais que, necessariamente em sintonia com o que se lê no texto, venho utilizando indicam que a projecção das várias dimensões do significado reconhecido na eventual não produção de justificação/explicação está dependente da verificação de que essa não produção tem lugar: isso mesmo é, como vimos já, marcado em D-2, em que o segmento introduzido por «se» estabelece a condição suficiente para que ocorra o «escândalo ainda maior», que D-3 identifica.

É, então, de fundamental importância apurar se esta condição suficiente é preenchida, se se torna efectiva – com isso se tornando, então, também efectivas ou tomando efeito pleno aquelas mesmas dimensões do significado da ausência de justificação/explicação.

12. A este propósito, não deixarei de observar que em D-3 o Loc ensaia, de modo algo subtil, a transição de um mundo virtual – marcado,

como se viu oportunamente, por «*!...! será !...! se !...! justificarem !...! exigirem !...!*» (em D-2) e, mais imediatamente, por «*significará*» (em D-3) – para o mundo factual: efectivamente, o segmento «que todos foram coniventes *!...!*» quebra, por força do pretérito perfeito do indicativo «*foram*» (actualizado onde se esperaria preferentemente ‘*terão sido*’), aquele eixo de virtualidade-eventualidade, tendendo a impor como adquirida a consumação do «escândalo ainda maior».

13. A transição assim ensaiada não surge, porém, por acaso ou a partir do nada. Pelo contrário, ela vem sendo consistentemente desenhada na base – e este ponto é fundamental – da evidência (que o Loc convoca e dá por adquirida) de que a condição suficiente, a que me referia em 11. (expressa, em D-2, no segmento introduzido por «se»), se cumpre, ou seja, na base da evidência de que não haverá produção de justificação/explicação.

13.1. Estabelece-se, assim, como inevitável a factualidade do que é enunciado como virtualidade-eventualidade (em, como sabemos, «*!...! será um escândalo ainda maior se !...! justificarem !...! se !...! exigirem !...!*»). É claro que isso mesmo envolve também a factualidade do que o Loc enuncia em D-3.

Observo que tal inevitabilidade se recorta a partir do formato ‘se não p, q’ em que está vazado D-2: dando-se, nos termos atrás esboçados, por garantido ou realizado ‘não p’, ‘q’ obtém necessariamente o mesmo estatuto. Por força da identificação de ‘q’ com o que se enuncia na completiva «que todos foram coniventes *!...!*», é precisamente a conivência que se dá por realizada.

13.2. Nas condições acabadas de configurar, estabelece-se uma inequívoca cumplicidade entre o Loc e os seus leitores: na verdade, o Loc sabe que estes sabem da evidência convocada nos termos fixados em 13., entrando decididamente num jogo por ele instituído que vai da enunciação de uma virtualidade-eventualidade à percepção clara, dada por garantida, de uma factualidade categórica.

Já se terá reparado em que isto mesmo inscreve no discurso um dinamismo singular, no sentido de que na construção do que aqui nele é comunicado está envolvido aquele jogo – jogo que, por sua vez, envolve também a percepção de que a situação negativa correspondente ao ‘escândalo-1’ é mero ponto de passagem para atingir a configuração final do verdadeiro objecto da acusação empreendida (ver, entretanto, 17.2. e 17.3.).

Há que tomar esse mesmo jogo, no duplo aspecto que assinaei, como procedimento retórico, cuja eficácia se salda justamente pela configuração como factual e categórica da acusação contida em D-3. Tenha-se presente que, como acima, em 2.2.4., assinaei, este *jogo de cumplicidades* desempenha um papel decisivo na intelegibilidade do discurso.

13.3. Se é assim, como seguramente é, apurada que está a fundamentação da acusação, o que se enuncia em D-3 vale ainda como argumento (marcado por «Porque») para impor a conclusão da consumação do «escândalo ainda maior», que se identifica precisamente com o estado de coisas construído nesse mesmo argumento.

Esse argumento – importa lembrar – favorece o ‘concluir mais’ para que aponta, como acima, em 7.2., especifiquei, o movimento contra-argumentativo desenhado em D-2, que aqui encerra, o que dá novo e significativo relevo a D-3.

13.4. Não quero deixar de anotar que, pelas razões discriminadas acima, em 9. e 9.1.-9.3. (ver também 10., 10.1. e 10.2.), é tão elevado o significado (negativo, como sabemos) atribuído, em D-2 – embora de modo implícito –, à eventual não produção de uma justificação/explicação por parte dos interpelados que não deixa de ficar disponível a indicação de que essa não produção poderia, por si mesma, constituir o escândalo perspectivado nesse mesmo enunciado.

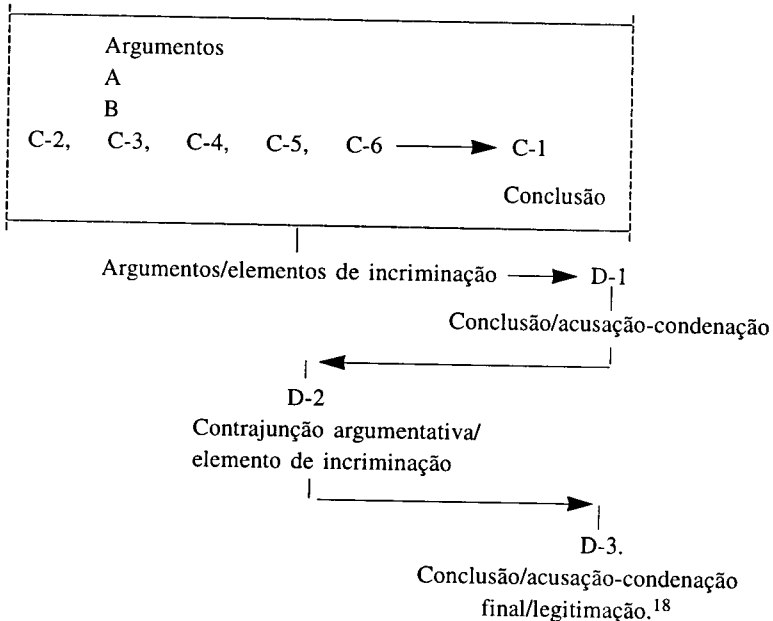
Nesta óptica, D-3 obtém com naturalidade um estatuto de prolongamento discursivo algo inesperado – e, por isso mesmo, orientado para a materialização de um acréscimo informativo-comunicativo especialmente destacado, particularmente focalizado. Observe-se ainda que desta forma se verifica também algum retardamento na especificação plena e definitiva daquilo em que verdadeiramente consiste o novo escândalo – o que constitui novo elemento de focalização (ver, acima, 8.6.).

Este particular estatuto de D-3, com o efeito focalizador que obtém, está desenhado de modo suficientemente claro.

Na verdade, D-3 destaca-se no todo da macroestrutura D imediatamente pelo seu carácter metalinguístico e metadiscursivo: veja-se que ele se aplica, por um lado, sobre o segmento (inscrito em D-2) «escândalo ainda maior», identificando-o definitivamente, e, por outro, sobre D-2 no seu conjunto, constituindo, como já vimos, uma *justificação enunciativa* (de acordo com o seu carácter de *causal de enunciação*).

Por outro lado, D-3 ganha ainda uma outra dimensão específica, que, do mesmo modo, lhe confere um estatuto singular no desenvolvimento do discurso: ele dá expressão a uma inferência ou ilação que o Loc retira da não produção da justificação/explicação. Como apontei oportunamente (ver, em particular, 6.3.), encontramos neste momento crucial do desenvolvimento do discurso uma configuração argumentativa específica, que se objectiva num movimento de legitimação. A pertinência deste movimento discursivo particular, e o seu significado na estruturação global do texto, ficaram já oportunamente assinalados (ver, de novo, 6.3.).

14. Antes de prosseguir, convirá reter das considerações desenvolvidas nos números anteriores o que respeita à estruturação global do texto. Para isso, retomo o esquema apresentado acima, em 4.4., complementando-o com elementos relativos ao conjunto das sequências textuais analisadas, nomeadamente aos que respeitam à sequência D:



<sup>18</sup> Como veremos oportunamente, a acusação-condenação veiculada em D-3 deve ser considerada como uma rectificação, com orientação agravante, da acusação-condenação formulada em D-1.



15. Seguramente, é o conhecimento do mundo / enciclopédia que intervéem na disponibilização da evidência – de fundamental importância no desenvolvimento discursivo, como sublinhei já – referenciada em 13. e já oportunamente retomada.

Importa, então, captar como esse conhecimento do mundo se projecta nas estruturas discursivas e como dessa projecção resulta a passagem de uma acusação virtual a uma acusação plenamente efectiva e categórica.

A via para dar conta de tudo isso está recortada no próprio texto – mais exactamente no acto de exigência / imputação de obrigação, já comentado, que é determinante no funcionamento do discurso. Aí começa verdadeiramente aquele *jogo de cumplicidades* entre o Loc e o Aloc (os leitores), a que me referia em 2.2.4. e 13.2.

16. Salientarei, então, que o *acto de exigência / imputação de obrigação* se apresenta como *defectivo* em dois aspectos basilares – sendo que daí advêm incidências de vulto na construção do sentido, de que são, de resto, parte integrante.

16.1. Ao formular o acto de exigência, o Loc sabe que os destinatários não cumprirão a obrigação que lhes é imputada.

Bastará ter presente que a experiência mostra que não é habitual da parte das grandes organizações internacionais, nomeadamente das aqui interpeladas, produzir justificações/explicações da sua actividade, que se reveste de um elevado carácter técnico e decorre de um planeamento estratégico largo ou mesmo totalmente reservado ou confidencial.

16.2. Aquela exigência é ainda *defectiva* num outro aspecto, seguramente mais decisivo que o antes evocado: a justificação/explicação exigida é *vazia*, não tem rigorosamente ‘objecto’.

Por outras palavras: o Loc sabe que não apenas não há *como* justificar/explicar como sobretudo não há *o que* justificar/explicar.

16.2.1. Em primeiro lugar, não há *como* justificar/explicar: a admitir que surgiria uma justificação/explicação, ela é imediatamente vista como improcedente, como insustentável, como inconsistente, como não susceptível de crédito algum. Com efeito, a situação em referência é inequivocamente incriminatória, deixando aos interpelados/acusados como única margem de «defesa» a produção de alibis, de formulações genéricas ou *ad*

*hoc*. Isso mesmo é, de resto, explicitamente aduzido pelo Loc em B-3, no segmento «/.../ sempre com a justificação de combater a influência marxista que alastrava na região», em que evoca produção semelhante, avançada anos antes, precisamente já a propósito da situação no Zaire. É aí claro o distanciamento do Loc em relação a esse tipo de ‘explicação’: «sempre» assinala bem esse distanciamento, assente também na fragilidade que lhe dá o desgaste advindo da sua insistente ou mesmo excessiva reiteração (que «sempre» igualmente aí exprime) em situações anteriores análogas, típicas dos tempos da guerra fria.

16.2.2. Em segundo lugar, e sobretudo, não há *o que* justificar/explicar – o que, visivelmente, retira pertinência à consideração do *como* justificar/explicar, dado que lhe é conceptualmente anterior.

Tal ausência de objecto de justificação/explicação fica subtilmente apurada também a partir da enciclopédia: é convocado o conhecimento de que o FMI e o Banco Mundial não são senão instrumento dos países ocidentais ao serviço da implementação e defesa dos seus grandes interesses estratégicos, de ordem económico-financeira e política – pelo que a actuação dessas organizações no Zaire de Mobutu se inscreve na ‘ordem natural das coisas’, de acordo com a lógica ou filosofia, de base eminentemente tecnocrática, que preside à sua missão – de resto, continuamente ratificada pelos referidos países na sua prática política. Trata-se da lógica ou filosofia do investimento e do apoio económico-financeiro e político em nome das contrapartidas do lucro e da ‘boa ordem mundial’.

Faz ainda parte desse conhecimento convocado que a perseguição de tais objectivos, quando não se harmoniza com os da afirmação e defesa da democracia e dos valores ético-sociais, prevalece sobre estes – ainda que continuamente se proclame o contrário.

Observe-se que o que acaba de ser referenciado dá como garantido que os países que integram o FMI e o Banco Mundial também não exercerão qualquer pressão sobre essas organizações no sentido de as levar à produção de justificação/explicação – pelo que a exigência que também é dirigida, como sabemos (em D-2), àqueles países, enquanto últimos responsáveis pela actuação das mencionadas organizações, se revela também como *defectiva*.

16.3. Não havendo, assim, comprovadamente, *como* explicar – nem, antes disso, *o que* explicar – a exigência / imputação de obrigação em aná-

lise constitui, pela *defectividade* que em aspectos centrais a marca, em articulação com a cumplicidade estabelecida entre o Loc e seus leitores que a percorre (ver 2.2.4. e 13.2.), procedimento retórico de poderoso efeito, a saber, justamente o de apurar que, face à gravidade da situação e às responsabilidades atribuídas aos interpelados, a não produção de justificação/explicação não pode senão contar como silêncio irremediavelmente comprometedor, que disponibiliza, e impõe mesmo, e legitima, a acusação grave de conivência (Cf. 10.3.) – acusação que, nos termos propostos, toma pleno efeito e mais exactamente se institui em *auto-acusação* e *auto-condenação*.

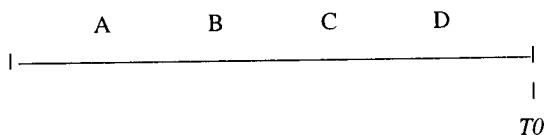
Convirá, a este propósito, sublinhar que, nas condições acabadas de recortar, a oferta de uma oportunidade de defesa que, como vimos, a exigência de uma justificação/explicação também representava, é expediente astuciosamente utilizado pelo Loc sobretudo para, face à sua (desde o início prevista) não concretização, impor a justeza da acusação, e, mais especificamente, para que esta surja como auto-acusação e, necessariamente, como auto-condenação.

É, pois, consumada com êxito a estratégia, que o Loc ensaia, de *transferência de responsabilidades* no desenvolvimento do processo de incriminação – estratégia já apresentada acima, em 10.4.

16.4. Nos termos propostos, o mundo não factual desenhado nas formulações condicionais-eventuais de D-2 e D-3 é especificamente reconvertido em mundo factual, dando-se como consumados – e, portanto, localizados no passado – os correspondentes estados de coisas.

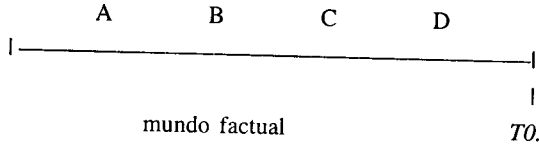
Sendo assim, terei que retomar a esquematização do eixo temporal (1) e do que, correlacionado com este, respeita ao estatuto dos mundos construídos no texto (2), acima apresentados (ver 3.4. e 3.8.), para os reformular do seguinte modo:<sup>19</sup>

(1') *Eixo temporal*



<sup>19</sup> Ver, entretanto, 19.2.

(2') Eixo dos mundos construídos



17. A gravidade da acusação-condenação referenciada está desenhada na configuração sémica de «conivência» – em que figuram como traços marcantes o que apresentarei como ‘intervenção activa e intencional, e de que se retiram dividendos, numa dada situação, com plena consciência da negatividade de que ela se reveste’.

É este, como sabemos, o ‘escândalo-2’, recortado no texto como «ainda maior» que o também conhecido ‘escândalo-1’.

17.1. Sobre este ‘escândalo-1’ – desenhado, como se recorda, em D-1 – o Loc não apresenta nenhum entendimento particular para além, naturalmente, da gravidade que lhe reconhece ou atribui.

É por efeito de retroacção derivado da configuração (em D-3) do ‘escândalo-2’ como «conivência», cujos traços marcantes ficaram acima especificados, que resulta disponível uma visão suficientemente clara daquele ‘escândalo-1’.

Por contraste com aquele, e imediatamente com referência ao traço ‘*intervenção activa*’, este tende a ser visto basicamente como *omissão* (ou intervenção passiva ou menos activa) da parte dos acusados (ver, acima, 6.2.), que não tomaram a decisão de bloqueamento dos apoios a Mobutu – bloqueamento que valeria por si mesmo, mas sobretudo como ruptura com, e condenação de, o ditador e seu regime de corrupção.

Tal ‘escândalo-1’ é, por outro lado – e ao contrário do que ocorre com o ‘escândalo-2’ –, visto, como deixei referenciado em 6.2., como susceptível de remissão, para o que aponta claramente a exigência de justificação/explicação, que, mesmo valendo simbolicamente, constituiria uma reparação, cujo significado ficou atrás suficientemente avaliado.

17.2. Importa, porém, atentar em que, como os comentários que venho tecendo já deixaram disponível, o que se apresenta como ‘escândalo-2’, «ainda maior» que o ‘escândalo-1’, não é senão uma nova apreciação da mesma situação objectiva para que este remete – reapreciação que conduz

a uma rectificação, com inequívoca orientação agravante: a manutenção do apoio a Mobutu é, na base dos argumentos do Loc que antes analisei, tomada definitivamente como «convivência».

17.3. É claro que o movimento por que se realiza esta rectificação se inscreve nos procedimentos retóricos já analisados, e é igualmente claro que nele opera também o *jogo de cumplicidades* que o Loc estabelece com o Alloc, a que oportunamente me referi.

Na verdade, as considerações desenvolvidas em 16.2.2. disponibilizam a evidência de que o 'escândalo-1'... é já, afinal, o que, no desenrolar do discurso, virá a ser configurado como 'escândalo-2'.

18. O movimento discursivo que remata em D-3 impõe, então, decisivamente o que constitui o rumo discursivo desenhado pela estratégia desenvolvida pelo Loc: a manutenção do apoio a Mobutu por parte do FMI e do Banco Mundial – seguramente ratificada (embora, obviamente, nunca de modo plenamente explícito) pelos países ocidentais – configura-se inequivocamente como «convivência» enquanto intervenção activa e consciente numa situação criminosa, de que os protagonistas nela envolvidos retiram vantagem, proveito.

É isto mesmo que caracteriza, em relação ao Zaire de Mobutu, a actuação daquelas organizações e/ou daqueles países, que, em apoio a um regime despótico e a todos os títulos gritantemente corrupto, sacrificaram valores fundamentais, inegociáveis, à consecução de interesses próprios – os da 'boa ordem' internacional e, seguramente, os que constituem contrapartidas lucrativas (devidamente garantidas pelos recursos do Zaire) dos fundos creditados.

18.1. A actuação por «convivência» representa bem, como todos reconheceremos, o 'grau zero' em sentido pleno para que remete o título do texto: o 'grau zero' da honestidade, da transparência, da dignidade, da sensibilidade aos, e do respeito dos, grandes valores éticos e humanos, da consciência cívica, do sentido da justiça e equidade.

Todos estes valores são ultrajados por Mobutu, mas também, e mesmo sobretudo, como foca o texto, por todos os que o apoiam – impondo-se a um e a outros uma condenação sem apelo.

18.2. Verifica-se, deste modo, que a orientação discursiva global do texto encontra (como já acima, em 1.1.5., tive a ocasião de registar) um

prolongamento de grande significado, que reside no facto de que o 'grau zero' que o despotismo e a corrupção de Mobutu representam tem réplica acabada no 'grau zero' correspondente a «convivência». Como também já ficou anotado (ver, de novo, 1.1.5.), há que tomar este específico prolongamento como parte integrante daquela orientação discursiva global.

Tal significa visivelmente que a baixeza moral de Mobutu encontra paralelo na prática dos países ocidentais – com a agravante de que nestes se junta a baixeza moral que constitui a hipocrisia com que sempre é reiterado o princípio da defesa do respeito pelos valores ético-sociais.

Torna-se claro que também (ou mesmo sobretudo) isto – tanto quanto, de resto, a ordem política mundial dominante, que o permite e até ratifica – é condenado sem remissão.

19. A avaliação negativa desenvolvida no texto aplica-se, como vimos, a situações ou estados de coisas passados.

Como sabemos, as avaliações negativas obtêm, tendencialmente pelo menos, uma orientação prescritiva – direccionada, por natureza, ao futuro –, no sentido da remediação e da superação das situações a que respeitam e também no sentido da sua evitação em momentos ulteriores.

19.1. Esta múltipla orientação prescritiva, directiva, desprende-se, sem dúvida, do texto em análise, por derivação ilocutória – em que intervém o dispositivo de implicitação pragmática não convencional –, constituindo outro núcleo de sentido nele veiculado.

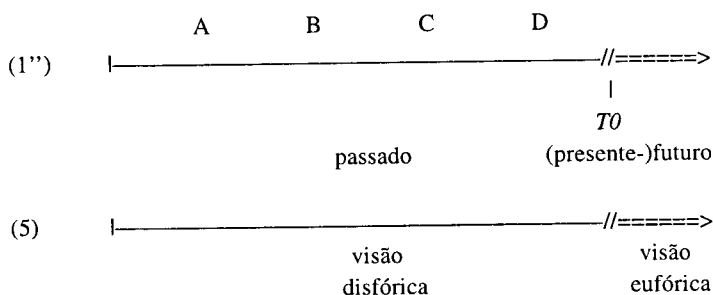
Dado o fim, à data já suficientemente anunciado, do ditador, o Loc já não reclamará certamente a cessação dos apoios que lhe vinham sendo prestados. Por isso, aquela orientação prescritiva aponta, em particular, para o imperativo que é a evitação de situações similares à(s) considerada(s), ou seja, de novas situações 'grau zero'.

19.2. Mas desprende-se igualmente, e pela mesma via da derivação ilocutória / implicitação pragmática não convencional, uma dimensão, também por natureza direccionada ao futuro, de forte *advertência* aos poderes constituídos e também às suas emanações que são as grandes organizações internacionais – advertência que envolve também claramente um *repto* ou *desafio* em ordem a que à acção política presidam verdadeiramente os grandes valores éticos e humanos.

Nestas condições, deverei retomar (mais uma vez – ver, acima, 3.3 e 3.4.) o esquema de representação do eixo temporal (1/1') que basicamente

organiza o texto, para aí inscrever o segmento (pós-T0, ou, mais rigorosamente, afectado ao presente-futuro) respeitante às dimensões de sentido – implícitas, mas efectivas – agora recortadas, e ainda às que ficam desenhadas nos números seguintes, por força das quais se recorta no todo do sentido do texto (manifesto e não manifesto) um novo veio estruturador (5):

*Eixo dos mundos construídos*



19.3. Os valores ilocutórios recortados nos números imediatamente precedentes envolvem, como se compreende, e como o eixo (5) do esquema anterior já representa, uma perspectivação (demasiado?) *eufórica* do futuro, em contraste evidente com a visão marcadamente *disfórica* que recai sobre as situações consumadas que ficam representadas, no todo do texto manifesto, como «grau zero».<sup>20</sup>

Nessa mesma perspectivação *eufórica* do presente-futuro, inscreve-se um outro desígnio também procurado no texto, igualmente por implicitação pragmática não convencional, ligada directamente à advertência referenciada no número anterior – o da afirmação, que se pretende robustecida, da força dos ‘media’ sobre os poderes constituídos e na formação, ou através da formação, das grandes correntes de opinião. Trata-se até, mais exactamente, da enunciação de uma autêntica profissão de fé nessa força dos ‘media’.

19.4. Não será necessário salientar, por fim, que o texto busca a par de tudo o que ficou registado – e até mesmo como fundo subjacente a tudo

<sup>20</sup> Ficou já brevemente anunciado acima, em 2.2.2., o papel estruturante deste novo eixo agora representado.

isso – a própria afirmação, e o encarecimento, dos valores cuja ausência ou negação constitui o núcleo central do sentido nele configurado, de resto, como vimos, a partir da expressão «o grau zero» em que se realiza o título.

As representações ideológicas – e a força social que detêm – em que se consubstancia a *ordem moral* que (supostamente) rege a nossa vida em sociedade encontram, assim, no texto um momento de inequívoca consagração (ver, acima, 2.2.3.)

19.5. Não será igualmente necessário sublinhar que na afirmação e no encarecimento dos aspectos acabados de referenciar nos números anteriores se consuma um desígnio básico do jornalismo sério, que comporta – em resposta à exigência, cada vez mais premente, de responsabilidade social que os cidadãos dirigem aos ‘media’ – uma dimensão formativa, necessariamente empenhada, da opinião pública.

A assumpção pelo Loc – e pelo jornal que dirige, em nome do qual também fala (ver, acima, 1.1.1.2.) – deste desígnio básico conta-se também, sem dúvida, como dimensão do sentido do texto – sendo que o diário *Público*, pela mesma voz do Loc, pretende apresentar-se como exemplo, ou até como referência, desse jornalismo sério.

20. A análise proposta e as notas que acabo de produzir evidenciam que o texto «*O grau zero*» constitui inequivocamente um ‘discurso de opinião’ em que nos nossos dias é fértil a imprensa escrita portuguesa. Ele é mesmo, enquanto editorial, o protótipo dos ‘discursos de opinião’ dos ‘media’: nele encontramos um olhar crítico lançado sobre acontecimentos ou situações sociais e/ou políticas da actualidade; nele encontramos atitudes de combate por ideias/ideais. Em particular, ele dá, como vimos, testemunho de um combate pela *ordem moral* – ou pelas representações ideológicas que a modelam – que (supostamente) rege(m) a sociedade em que vivemos.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> No texto analisado, esta dimensão de combate não se reveste de uma tonalidade marcadamente *agónica* – seguramente por força da circunstância referenciada em 1.1.2.1. No entanto, nos ‘discursos de opinião’ essa tonalidade agónica surge correntemente de modo muito vincado (Ver FONSECA, J. – «Elogio do sucesso»: a força da palavra/o poder do discurso», in FONSECA, J. (Org) – *A organização e o funcionamento dos discursos. Estudos sobre o Português – Tomo III*, Porto «Coleção Linguística/Porto Editora, n° 10», 1997).



«O GRAU ZERO»

Trata-se de um discurso de teor fortemente argumentativo, profundamente marcado pelo que releva da esfera da modalização, orientado para a persuasão, para o exercício da influência. No seu todo, ele dá conta da força da palavra e do alcance que lhe é cometido enquanto meio privilegiado de intervenção na formação dos cidadãos ou na formação da opinião pública – ou seja, enquanto meio privilegiado de intervenção na práxis social.

Neste domínio, os ‘media’ encontram um espaço de importância primordial e mesmo uma missão fundamental – com a condição de que o saibam, e queiram, assumir com seriedade, com responsabilidade e com a imprescindível abertura ao pluralismo democrático.

*Joaquim Fonseca*

## ANEXO

### *Editorial*

Nicolau Santos

### **O grau zero**

A (1) O INSUSPEITO e muito fiável «Financial Times» («FT») revelava na segunda-feira que durante os trinta anos em que governou o Zaire, com mão de ferro para o povo e mão aberta para as percentagens que recebia de empresários, banqueiros, investidores e instituições internacionais, o Presidente Mobutu Sese Seko acumulou uma fortuna estimada em 4000 milhões de dólares, o que, cálculos por baixo, quer dizer qualquer coisa como 640 milhões de contos. (2) Aí estão contempladas pelo menos 20 propriedades espalhadas da Bélgica à Costa do Marfim, da Suíça a Marrocos, passando por França, Portugal, Espanha, Brasil, África do Sul e Senegal, num valor de 37 milhões de dólares (quase seis milhões de contos).

B (1) Se a dimensão da fortuna espanta, o facto em si mesmo não é novidade. (2) Já se sabia da imensa riqueza acumulada pelo velho «Leopardo», sobre a miséria do povo e a morte e ostracismo dos oposicionistas. (3) Já se sabia também que, apesar de não haver nenhuma ilusão sobre a forma como Mobutu governava o país e geria os seus próprios interesses, o apoio externo e os financiamentos ao Zaire se foram mantendo e mesmo intensificando, sempre com a justificação de combater a influência marxista que alastrava na região.

C (1) O que não se sabia é que o conhecimento dessa realidade era tão profundo e é essa a grande novidade da investigação conduzida pelo «FT».

(2) Em 1979 e 1982, o Fundo Monetário Internacional recebeu dois relatórios secretos sobre os esquemas de corrupção montados por Mobutu, elaborados por um banqueiro alemão, Erwin Blumenthal. (3) Aí não só se denunciava que grande parte dos créditos internacionais para projectos a desenvolver no Zaire ou não chegavam pura e simplesmente ao seu destino ou então ficavam substancialmente reduzidos, perdidos nas contas particulares do presidente e da sua «entourage». (4) Mobutu desviava também financiamentos para organizações políticas que controlava, como a Fundação Mama Mobutu ou o partido político a que preside. (5) Além disso, 30 a 50 por cento do orçamento do Zaire para investimentos públicos foi utilizado pelo presidente no seu próprio interesse. (6) E enquanto a fortuna de Mobutu crescia, o PIB per capita do Zaire diminuía, representando em 1993 apenas 65 por cento do que valia em 1958.

D (1) É, pois, um escândalo que, mesmo assim, o FMI e o Banco Mundial tivessem continuado a suportar o ditador. (2) Mas será um escândalo ainda maior se as duas organizações não se justificarem ou se os países que as integram não exigirem uma explicação. (3) Porque isso significará que todos foram coniventes com a manutenção no poder de Mobutu Sese Seko.

(*Público*, 14 de Maio de 1997)

LINGÜÍSTICA

## A RELAÇÃO SEMÂNTICA LEXICAL-SINTAXE NA GRAMÁTICA GENERATIVA: UM BREVE BALANÇO A PROPÓSITO DA NATUREZA ASPECTUAL E DA ESTRUTURA ARGUMENTAL DE ALGUNS TIPOS DE VERBOS<sup>1</sup>

«Pour qu'un objet soit accessible à l'analyse, il ne suffit pas de l'apercevoir. Il faut encore qu'une théorie soit prête à l'accueillir. Dans l'échange entre la théorie et l'expérience, c'est toujours la première qui engage le dialogue.»

(Jacob, P.)<sup>2</sup>

«Philosophiquement, toute frontière absolue proposée à la science est la marque d'un problème mal posé. Il est impossible de penser richement une impossibilité. Dès qu'une frontière épistémologique paraît nette, c'est qu'elle s'arrogue le droit de trancher à propos des intuitions premières. Or les intuitions premières sont toujours des intuitions à rectifier. Quand une méthode de recherche scientifique perd sa fécondité, c'est que le point de départ est trop intuitif, trop schématique; c'est que la base de l'organisation est trop étroite. Le devoir de la philosophie scientifique semble alors très net. Il faut ronger de toutes parts les limitations initiales, réformer la connaissance non scientifique qui entrave toujours la connaissance scientifique.»

(Bachelard, G.)<sup>3</sup>

Um dos temas actuais em várias teorias no quadro da Gramática Generativa é a relação entre tipos aspectuais de verbos e a estrutura argumen-

---

<sup>1</sup> Este texto é o resultado do desenvolvimento do curso de dez horas intitulado «Estrutura lexical: a relação entre o Léxico e a Sintaxe na Teoria da Regência e da Ligação» que leccionei na Universidade de Salvador, Baía, integrado no I Congresso da ABRALIN, de 11 a 16 de Setembro de 1994. O carácter pedagógico do texto inicial foi expressamente mantido. Ao resolver fazer dele um artigo para publicação, pensei sobretudo em estudantes de mestrado. Como ficará claro, o intuito deste texto é, além de fazer um balanço possível e de suscitar uma reflexão epistemológica sobre o assunto em discussão, levar o leitor ao aprofundamento das perspectivas teóricas aqui referidas.

<sup>2</sup> JACOB, P. – *La logique du vivant*, Paris, Gallimard, 1970, p. 24.

<sup>3</sup> BACHELARD, G. – *Épistémologie, Textes choisis*, Paris, P.U.F., 1974, p. 19.

tal. À primeira vista, este facto pode suscitar alguma perplexidade, uma vez que em décadas passadas o tratamento do aspecto e da *aktionsart* era tema exclusivo da filosofia da linguagem e das teorias semânticas, mas estava ausente dos estudos sintácticos. Como foi possível esta mudança?

O objectivo deste texto é tentar compreender as razões que levaram a que o estudo do aspecto e da estrutura argumental se tenha tornado uma questão na Gramática Generativa, isto é, perceber como e quando o problema do aspecto pôde ser pensado no quadro deste programa de investigação.<sup>4</sup> Simultaneamente, procurar-se-á apresentar algumas perspectivas recentes em Semântica Lexical, que, apesar da sua diversidade, têm em comum o estarem interessadas em compreender o modo com a Semântica Lexical se interliga com a Sintaxe.

## 1. A relação entre Léxico e Sintaxe na Gramática Generativa

### 1.1. A autonomia da Sintaxe (Chomsky 1957 e 1965)<sup>5</sup>

Na sua obra *Syntactic Structures* de 1957, Chomsky inicia um programa de investigação caracterizado pela procura de modelos de gramá-

---

<sup>4</sup> Por esta razão, este trabalho não é um estudo sobre aspecto e não se pretende dar conta de maneira exaustiva da bibliografia mais actualizada sobre esta questão.

<sup>5</sup> Como se compreende, é extensíssima a bibliografia sobre estes modelos. Além de CHOMSKY, N. – *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton, 1957 e CHOMSKY, N. – *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1965, leia-se a *Introdução* à tradução portuguesa deste último livro, de E. Paiva Raposo e J. A. Meireles, Amado Ed., Coimbra, pp. 9-77; MACLAY, H. – *Overview*, in STEINBERG, D.; L. JAKOBOVITS (orgs.) – *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1ª ed., 1971, pp. 157-182; os Caps. 1, 9 e 10 de RAPOSO, E. P. – *Teoria da Gramática. A Faculdade de Linguagem*, Lisboa, Caminho, 1992.

Sobre a relação Léxico-Sintaxe na Gramática Generativa leia-se: ANDREW, A. D. – *Lexical Structure*, in NEWMAYER, F. (org.) – *Linguistics: The Cambridge Survey, I, Linguistics Theory: Foundations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 60-88; STOWELL, T. – *The role of the Lexicon in Syntactic Theory*, in STOWELL, T.; E. WEHRLI

tica concebidos como sistemas de regras capazes de gerar (no sentido de explicitar, de produzir) descrições estruturais das frases de uma língua. Nessa obra, propõe-se que uma gramática deve conter uma componente central – a Sintaxe – não existindo qualquer componente relacionada com a estrutura lexical. A Sintaxe contém um conjunto de regras sintagmáticas, que engendram para as frases de uma língua representações estruturais, geralmente designadas indicadores sintagmáticos. Considera-se que nas regras sintagmáticas não há distinção entre as que introduzem símbolos não terminais (por exemplo as categorias N, V, etc.) e as que introduzem símbolos terminais, os itens lexicais, as palavras:

- (1) (a) N → homem, bola  
(b) V → lançar, deitar

Os itens lexicais são introduzidos sob os símbolos auxiliares se são da mesma categoria sintagmática. Por isso, a gramaticalidade ou boa formação das frases geradas por um tal sistema é simplesmente boa formação sintáctica, podendo tais frases ser anómalas semanticamente. É disso exemplo a célebre frase:

- (2) Colourless green ideas sleep furiously

considerada bem formada do ponto de vista da Sintaxe.

O sistema dispunha ainda de um outro tipo de regras, as regras transformacionais, capazes de produzir frases a partir de outras frases consideradas nucleares e que formalmente podiam mover, substituir, suprimir e inserir constituintes. As estruturas de superfície estão, por sua vez, articuladas com a estrutura morfofonémica da Gramática.

As fraquezas deste sistema são muitas, sendo uma das mais graves, no que diz respeito ao assunto aqui em discussão, a não existência de quaisquer princípios que regulem as restrições contextuais; por outro lado, a gramática é vista como totalmente independente do significado.

---

(orgs.) – *Syntax and Semantics. Syntax and the Lexicon*, Nova Iorque, Academic Press, vol. 26, 1992, pp. 9-26; DEMONTE, V. – *Teoría Sintáctica: de las estructuras a la Rección*, Madrid, Ed. Síntesis, 1989, pp. 89-102; OUHALLA, J. – *Transformational Grammar. From rules to principles and parameters*, Londres, E. Arnold, 1994, cap. 5; HAEGEMAN, L. – *Introduction to Government & Binding Theory*, Oxford, Blackwell, 2ª ed., 1994, cap. 1..

Por isso, Chomsky introduz em 1965 uma teoria das dependências contextuais. O modelo de gramática mantém a centralidade da Sintaxe. Introduzem-se dois tipos de regras sintagmáticas: as regras independentes do contexto e as regras lexicais; a inserção lexical é dependente do contexto. As entradas lexicais fazem já referência a traços de subcategorização e a restrições de selecção. Vejamos alguns exemplos:

(3) Traços de subcategorização:<sup>6</sup>

*comer* [+V, +-SN]

*parecer* [+V, +-ADJ, +-Atributo Nominal]

*acreditar* [+V, +-SN, +-*que* F']

Por sua vez, concebe-se que nos traços lexicais se incluem alguns do tipo de [+/-Animado], [+/-Humano],[+/-Numerável], etc.:<sup>7</sup>

(4) *sinceridade* [+N, - Contável, + Abstracto]

*rapaz* [+N, + Contável, + Comum, + Animado, + Humano]

As regras de inserção lexical só podem introduzir itens que respeitem os traços de subcategorização (como em (3)) e os traços especificados em (4). Assim, uma frase como (5a)

(5) (a) \* A sinceridade admira o João

é considerada uma frase agramatical por não respeitar restrições de selecção do V *admirar*, em contraste com (5b) que as respeita:

(b) O João admira a sinceridade.

Vemos assim que, embora não disponha ainda de princípios gerais sobre a articulação entre Léxico e Sintaxe (a interacção entre estas duas componentes é apenas ao nível da inserção lexical), o modelo tem já alguns mecanismos capazes de dar conta de restrições de selecção entre palavras que compõem as construções linguísticas.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> CHOMSKY, N. – *Aspects...*, p. 95; mantenho aqui as designações e o formalismo usado nesta obra.

<sup>7</sup> CHOMSKY, N. – *ob. cit.*, p. 85.

<sup>8</sup> Katz foi o principal «construtor» de uma teoria semântica na Teoria Standard da Gramática Generativa; tal teoria baseava-se na ideia de que o significado dos itens lexi-



Mas a teoria transformacional proposta era muito pouco restritiva, de tal modo que qualquer construção ou qualquer relação entre construções podia ser vista transformacionalmente. No final dos anos 60 existia já a consciência de que era crucial encontrar alternativas ao modelo de 65. Por outro lado, sendo um modelo capaz de engendrar muitas frases agramaticais, era inadequado para explicar questões como a do desenvolvimento da linguagem. Por isso, foram muitas as reacções à forma da gramática proposta nos *Aspects* tanto por parte de linguistas como por parte de psicólogos.

## 1.2. A importância das relações temáticas (Gruber 1965, Fillmore 1968)<sup>9</sup>

Uma dessas reacções foi constituída pelas propostas de Gruber e de Fillmore. Em ambos, há um esforço de compreender a correlação entre as relações semânticas ou temáticas, a posição sintáctica e a realização sintáctica das expressões nominais (de uma certa maneira, os dois autores representam a primeira teoria sobre associação ou «linking»). Embora não houvesse consenso acerca do número e definição dessas relações semânticas, um certo número de relações foi proposto pelos dois autores como as de agente, instrumento, origem, objectivo, tema. E lentamente começa a desenhar-se a ideia de que de algum modo o significado lexical se relaciona com a Sintaxe.

---

cais era analisável em traços e na ideia de composicionalidade do significado. Tal como no modelo dos *Aspects*, pensava-se que o nível pertinente para a interpretação era a Estrutura Profunda, o que vai ser posto em causa um pouco mais tarde pelo próprio Chomsky (*Deep structure, surface structure and semantic interpretation*, in STEINBERG, D.; JAKOBOVITS, L. (orgs.) – *Semantics...*, pp. 183-216) ao verificar que certas relações como as que se estabelecem entre um Quantificador e o seu domínio ou entre foco e pressuposição só são recuperáveis depois das transformações operarem, portanto no nível designado Estrutura de Superfície. Ver também KATZ, J. J. – *Semantic Theory*, de 1966, reimpresso in Steinberg, D.; JAKOBOVITS, L. (orgs.) – *Semantics...*, pp. 297-307.

<sup>9</sup> GRUBER, J. – *Studies in Lexical Relations*, Diss. de Ph. D., MIT, 1965, não publicada; FILLMORE, C. J. – *The case for case*, in BACH, E.; R. HARMS (orgs.) – *Universals in Linguistic Theory*, Nova Iorque, Holt, Rinehart & Winston, 1968.

### 1.3. Chomsky 1970 e a hipótese lexicalista<sup>10</sup>

Neste texto, Chomsky distancia-se do modelo proposto em 1965 em vários aspectos: um deles consiste em procurar uma teoria mais restritiva das categorias sintácticas (é aqui que a hipótese X-Barra começa a ser delimitada); propõe-se, por outro lado, diminuir o peso das transformações e dar peso às informações lexicais. As nominalizações, por exemplo, são aqui tratadas como estando previstas no Léxico e não como o resultado de quaisquer transformações. Na realidade, há muitos problemas num tratamento transformacional das nominalizações: um N tem propriedades semânticas (pluralidade / singularidade, quantificação) e sintácticas, dificilmente deriváveis de uma Estrutura Profunda com o V correspondente; a escolha da preposição que acompanha a nominalização também não é predizível a partir do V.

### 1.4. A Semântica Generativa

Outra reacção ao modelo dos *Aspects* foi constituída pela Semântica Generativa. Relativamente ao papel das transformações propunha-se a existência de restrições globais sobre a sua aplicação. Outro ponto de discórdia era o papel das restrições de selecção e da utilização redundante, por parte do modelo anterior, de traços como humano, animado, etc.; alguns críticos afirmavam que tais traços deveriam ser considerados relevantes a nível da Semântica mas não a nível da Sintaxe. Embora a Semântica Generativa e os modelos chomskianos estivessem de acordo em que o objecto da descrição linguística era explicar as relações entre som e significado, os defensores desta escola consideravam que a semântica tinha um papel central e por isso tentaram integrar a semântica na teoria sintáctica.<sup>11</sup> Por isso, no modelo de gramática proposto, a estrutura lexical desaparece, assim como as estruturas sintácticas, sendo substituídas por estruturas sub-

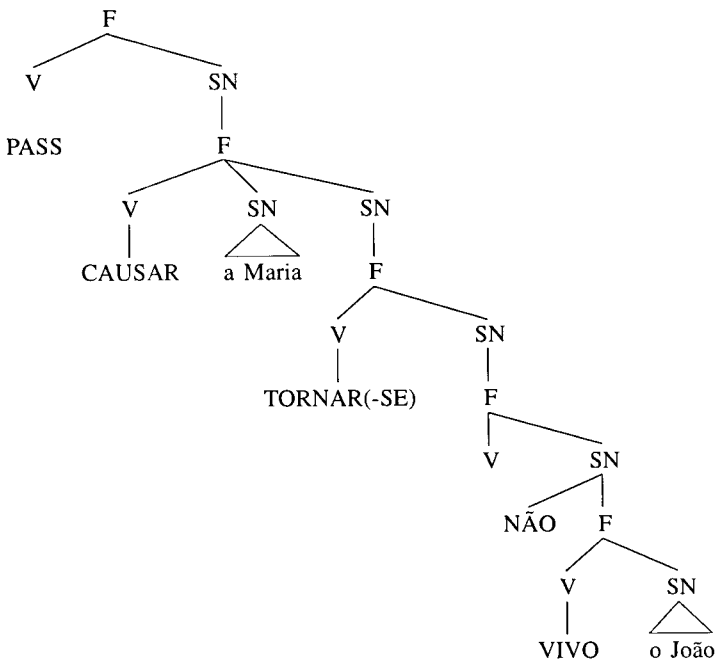
---

<sup>10</sup> CHOMSKY, N. – *Remarks on Nominalizations*, in JACOBS, R. A.; P. ROSENBAUM (orgs.) – *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham, Mass., Ginn & Company, 1970, pp. 184-221.

<sup>11</sup> Cf. MACLAY, H. – *Overview...*, p. 178; sobre esta problemática ver ainda: LAKOFF, G. – *Irregularity in Syntax*, Rinehart & Winston, Holt, 1970 e LAKOFF, G. – *On generative semantics*, in STEINBERG; JAKABOVITS (orgs.) – *Semantics...*, 1971, pp. 232-296.

jacentes em que primitivos semânticos universais são organizados segundo esquemas construídos a partir de termos, predicados e proposições, correspondentes, respectivamente, às categorias SN, V e F (uma versão revista da linguagem da Lógica Simbólica). Como exemplo, refira-se a conhecida análise de McCawley da frase (6a)<sup>12</sup>:

- (6) (a) A Maria matou o João.  
 (b)



Propunha-se que a estruturas deste tipo se aplicam regras consideradas de tipo transformacional, que convertem, por exemplo, a subestrutura CAUSAR TORNAR(-SE) NÃO VIVO no item lexical *matar*:

- (7) CAUSAR TORNAR(-SE) NÃO VIVO → matar

Várias críticas foram feitas a este tipo de tratamento do Léxico e das estruturas profundas. Por um lado, não havia neste modelo propriamente uma Sintaxe. Em relação à análise do significado de algumas palavras, alguns autores consideraram que por vezes não se propunham componen-

tes mínimos do significado. Como afirma Jackendoff<sup>13</sup> em relação a análise do V *matar*, se CAUSAR, NÃO ou TORNAR-SE são muito provavelmente predicados semânticos elementares, o mesmo não pode dizer-se de VIVO; sendo uma pedra não viva isso não quer dizer que esteja morta; pode-se morrer devagar ou de modo horrível mas uma pessoa não se torna não viva devagar ou de maneira horrível.<sup>14</sup>

### 1.5. A Semântica Interpretativa de Jackendoff 1972

Jackendoff propõe em 1972 e em obras subsequentes um modelo de Semântica Interpretativa num quadro generativo.<sup>15</sup> A entrada lexical dos itens deve comportar traços sintácticos e relações temáticas (na linha de Gruber e de Fillmore). Veja-se a entrada lexical do V *comprar*:

(8) comprar  
V  
+ [ SN — SN (a SN) (para SN) ]  
agente tema origem tema secundário

Repare-se que em (8) não há diferença entre complementos subcategorizados e sujeito. A projecção em Sintaxe tem de ser por isso assegurada por uma «Hierarquia Temática», que o autor representa como em (9):<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> MCCAWLEY, J. – *The role of Semantics in Grammar*, in BACH, E.; HARMS, R. – *Universals...*, 1968, pp. 124-169.

<sup>13</sup> JACKENDOFF, R. – *Semantics and Cognition*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1983, p. 113.

<sup>14</sup> Sobre a luta entre Chomsky e a Semântica Generativa afirmava em 1971 H. Maclay: «A batalha entre Chomsky e os seus críticos está a ser travada de acordo com as regras que o próprio Chomsky desenvolveu e é essencialmente uma guerra sectária entre académicos que partilham um entendimento acerca dos objectivos gerais da análise linguística.» (MACLAY, H. – *Overview...*, p. 178. Se esta observação é correcta, é justo referir que a «dissidência» representada pela Semântica Generativa anunciava de facto mudanças profundas. Enquanto Chomsky partiria, nos anos 70, para a edificação da Teoria Standard Alargada e, nos anos 80, para a Teoria da Regência e da Ligação, os subscritores da Semântica Generativa ajudariam a construir o que é hoje conhecido pela Gramática ou Linguística Cognitiva.

- (9) «1. Agente  
2. Locativo, Origem, Objectivo  
3. Tema.»

A hierarquia estabelece a ordem pela qual os argumentos são escolhidos para preencher as funções sintácticas nas construções. O objectivo fundamental do autor é explicar que nas passivas o sintagma de *por* deve ser mais alto na hierarquia do que o sujeito derivado. Vejamos uma ilustração. Os exemplos seguintes são agramaticais:

- (10) (a) \* 1000 escudos foram custados pelo espectáculo.  
(b) \* A perna foi partida pelo João.  
(c) \* 22kg são pesados pela menina.

A agramaticalidade destes exemplos pode explicar-se assim: os Vs *partir*, *custar*, *pesar* têm a seguinte grelha temática:

- (11) *partir* / *custar* / *pesar*: [Tema Locativo]

Em (10) o papel temático do argumento precedido pela PREP *por* é Tema e o do argumento seleccionado para sujeito é Locativo (aqui num sentido abstracto). Ora, o papel temático do argumento que é seleccionado para sujeito da passiva não pode ser mais alto do que o da expressão precedida pela PREP *por* e as construções em (10) violam, por isso, a Hierarquia Temática.<sup>17</sup>

## 1.6. Chomsky 1981 e a Teoria da Regência e da Ligação

A Gramática Generativa vai evoluindo muito nos anos 70, mas é nas famosas «Conferências de Pisa» publicadas em 1981 sob o título de *Lec-*

---

<sup>15</sup> JACKENDOFF, R. – *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972.

<sup>16</sup> JACKENDOFF, R. – *ob. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> Jackendoff irá evoluir na sua teoria e a partir dos anos 80 constrói uma teoria em que a noção de papel temático é secundária e em que a noção central é a de predicado conceptual (ver adiante). Sobre a utilização da Hierarquia Temática para explicar a passiva ver também RAPOSO, E. P. – *Teoria da Linguagem...*, 1992, cap. 10.

*tures on Government and Binding*, que Chomsky vai integrar na sua teoria o que de melhor vinha a ser proposto quer na Semântica Interpretativa quer na Gramática Relacional.<sup>18</sup>

A noção de relação ou papel temático como parte considerável das informações lexicais é integrada na teoria<sup>19</sup>. Na perspectiva proposta, as entradas lexicais dos itens de natureza predicativa devem conter a indicação dos papéis temáticos dos argumentos. Ao contrário de Jackendoff, em que não há distinção entre tipos de argumentos, aqui assume-se a diferença entre argumento interno e argumento externo (o que pode ser dado por diferentes formas de notação)<sup>20</sup>. Assim, a entrada lexical de um V como *pôr* pode ser dada como em (12a) ou (12b):

- (12) (a) *pôr*: <Agente, Tema, Locativo>  
 (b) *pôr*: Agente [SN SPREP]  
 Tema Locativo

Embora sejam noções distintas, a noção de papel temático vem de certo modo tomar o lugar que na teoria dos *Aspects* tinha a noção de restrição de selecção com base em traços sintáctico-semânticos do tipo animado, humano, abstracto. Por outro lado, considera-se que a indicação dos papéis temáticos, para além da subcategorização, é o tipo de informação lexical relevante para a projecção em Sintaxe dos argumentos. Assim, a frase (13a) é agramatical, de acordo com este modelo, porque o papel temático de Beneficiário não pode ser expresso em Português por um SPREP

<sup>18</sup> Se o modelo das *Aspects*, apesar das suas debilidades, pode ser considerado um corte, uma ruptura epistemológica, porque institui um novo objecto teórico – a competência linguística – por oposição quer ao sistema (na concepção estruturalista europeia), quer ao discurso (na visão distribucionalista de Bloomfield ou Harris), tal não acontece com a Teoria da Regência e da Ligação, que mais do que negar ou superar teorias anteriores, as engloba. A Teoria da Regência e da Ligação, representada essencialmente por Chomsky 81, é portanto aquilo que se poderia chamar uma «ruptura intracientífica» ou «reformulação» (Cf. ALMEIDA, J. Ferreira de; PINTO, J. Madureira – *Significação conotativa nos discursos das ciências sociais*, Lisboa, G.I.S., 1973).

<sup>19</sup> CHOMSKY, N. – *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, Foris Publications, 1981; STOWELL, T. – *Origins of Phrase Structure*, MIT Cambridge, Mass., Diss. de Ph. D., 1981 (não publicada).

<sup>20</sup> Distinção introduzida por WILLIAMS, E. – *Argument Structure and Morphology*, in «The Linguistic Review», 1, 1980, pp. 81-114.

tendo como núcleo a PREP *sem* e a frase (13b) é agramatical porque o SN *o muro* não pode ser um Agente:

- (13) (a) \* O João deu um livro sem a Maria.  
(b) \* O muro deu um livro à Maria.

A articulação entre o Léxico e a Sintaxe é assegurada neste modelo por um princípio geral, o Princípio de Projecção:

(14) «Princípio de Projecção: As representações de cada nível sintáctico (i.e., FL, Estrutura-P e Estrutura-S) são projectadas a partir do Léxico, respeitando as propriedades de subcategorização dos itens lexicais.»<sup>21</sup> (Chomsky 1981, p. 29)

Dados os quadros de subcategorização e a grelha temática de *pôr* apresentados em (12), vemos que eles são respeitados em (15a) mas não em (15b) nem em (15c):

- (15) (a) O João pôs um livro na estante.  
(b) \* O João pôs um livro.  
(c) \* O João pôs.

O mesmo acontece em (16b) e (17b), que são agramaticais precisamente por não respeitarem o quadro de subcategorização e a grelha temática dos itens verbais que neles constam:

- (16) (a) Os bárbaros conquistaram a cidade.  
(b) \* Os bárbaros conquistaram.  
(17) (a) Que comprou a Maria?  
(b) \* Que comprou a Maria o livro?

Repare-se que (17b), além de contrariar o Princípio de Projecção, pode ser considerada agramatical por outra razão: o facto de existirem na frase dois sintagmas em condições de receber o papel temático de Tema. Ora isso viola o Critério Temático, uma condição de boa formação das construções:

---

<sup>21</sup> CHOMSKY, N. – *Lectures...*, p. 29.

(18) «Critério Temático: Cada argumento recebe um e só um papel temático e cada papel temático é atribuído a um e só um argumento.» (Chomsky 81, p. 36)

De acordo com este modelo, o sujeito não é um complemento do V, não é subcategorizado pelo V; daí a designação de «argumento externo» e a proposta de que o sujeito, sendo exterior ao SV, é marcado composicionalmente do ponto de vista temático por todo o SV. Exemplos como (19):

- (19) (a) O João partiu a perna (*o João é paciente*)  
(b) O João partiu a lenha (*o João é agente*)

constituem um argumento a favor dessa tese.<sup>22</sup> Para outros, a Regra de Predicação (informalmente, a regra que descreve a saturação de um predicado pelo sujeito) é o mecanismo que está na base da marcação temática do sujeito.<sup>23</sup> Mais tarde, Sportiche irá propor que o SN sujeito é engendrado na posição de especificador de SV e que se move para a posição de especificador de F ou SFLEX («IP» na terminologia inglesa) por razões de acesso ao caso nominativo.<sup>24</sup> De forma a incluir a obrigatoriedade de presença de uma posição sintáctica de sujeito (mesmo quando ele é preenchido por uma categoria vazia) Chomsky formula o chamado Princípio de Projecção Alargado, que inclui o Princípio de Projecção e o seguinte requisito:

- (20) «As orações têm de ter um sujeito.»<sup>25</sup>

Ainda em relação à marcação temática, refira-se também que, enquanto com os chamados Vs transitivos, o V atribui directamente um

---

<sup>22</sup> Como Chomsky, outros autores consideram que a marcação temática do sujeito é composicional: MARANTZ, A. – *On the nature of grammatical relations*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1984 e mais recentemente HALE, K.; KEYSER, S. J. – *On the Argument Structure and the lexical expressions of syntactic relations*, in HALE, K.; KEYSER, S. J. (orgs.) – *The View from Building 20, Essays in Linguistics in Honour of Sylvain Bromberger*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

<sup>23</sup> ROTHSTEIN, S. – *On the syntactic forms of predication*, IULC, 1985.

<sup>24</sup> SPORTICHE, D. – *A theory of floating quantifiers and its corollaries for constituent structure*, in «Linguistic Inquiry», 19, pp. 425-49.

<sup>25</sup> CHOMSKY, N. – *Somes concepts and consequences of the Theory on Government and Binding*, Cambridge, Mass., MIT Press, p. 10.



papel temático ao seu argumento interno, no caso dos Verbos preposicionais (*pôr, ir, vir*) a marcação temática do SPREP que é complemento do V faz-se indirectamente pelo V através da PREP; daí a proposta de distinção entre marcação temática directa (do V ao seu argumento interno SN) e marcação temática indirecta (do V ao complemento SPREP).

Como forma de explicar certas alternâncias, por exemplo, o par activa / passiva, ou o par causativa / anticausativa (como em *a Maria derreteu o chocolate / o chocolate derreteu*), a teoria usa a noção de mover  $\alpha$ , uma regra de movimento de constituintes (o sucedâneo da noção de regra transformacional dos modelos de 57 e 65) e nisto se distingue de dois outros modelos, a Gramática Lexical Funcional<sup>26</sup> e a Gramática Sintagmática Generalizada.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> A LFG foi inicialmente desenvolvida por KAPLAN, R; J. BRESNAN – *Lexical-Functional Grammar. A Formal System for Grammatical Representation*, in BRESNAN, J. (org.) – *The Mental Representation of Grammatical Relations*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982. A ideia central, comum à Gramática Relacional de Perlmutter e outros, é a de que a Sintaxe não deve ser simplesmente baseada na ideia de estrutura, dada em indicadores sintagmáticos. As funções gramaticais (sujeito, objecto, etc.) são consideradas primitivos, embora não se negue a existência de um nível de representação chamado a estrutura de constituintes. A teoria dá muita força à ideia de valência e de selecção de argumentos por um predicado. Muitos processos, como a alternância activa / passiva, são vistos não transformacionalmente mas como resultado de regras lexicais. O léxico e o nível de estrutura de constituintes são muito variáveis através das línguas; pelo contrário, o nível de estrutura funcional é considerado bastante estável e semelhante de língua para língua; é com base nesse nível que muitas das propostas de adequação psicológica da teoria são construídas.

<sup>27</sup> Na GPSG (proposta em GAZDAR, G., E. KLEIN; PULLUM, G.; SAG, I. – *Generalized Phrase Structure Grammar*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1985) propõe-se um só nível de representação sintáctica e um só tipo de regra – as regras sintagmáticas – sendo um dos objectivos a eliminação da componente transformacional. Cada estrutura sintáctica tem como paralelo uma interpretação semântica (em termos muito próximos dos da Gramática de Montague). Os processos sintácticos são concebidos como sendo «conduzidos semanticamente». Enquanto a TRL considera que a selecção temática é satisfeita sob regência em domínios locais, a GPSG considera que as próprias regras do sistema (as «Lexical Immediate Dominance Rules») forçam essa propriedade porque exprimem relações locais. C. POLLARD, em *Generalized Phrase Structure Grammars, Head Grammars and Natural Language*, Diss. de Ph. D, Stanford, de 1984, criou um novo modelo (a HPSG): aqui as «Lexical Immediate Dominance Rules» são eliminadas e a subcategorização é concebida como uma propriedade dos núcleos lexicais.

Dada a existência no modelo de gramática proposto na Teoria da Regência e da Ligação de entradas lexicais que marcam a distinção entre argumento externo e interno e da proposta de um Princípio de Projecção, o recurso à Hierarquia Temática é dispensado (ver no entanto o problema da passiva referido em 1.5.).

De um modo geral, podemos dizer que nesta teoria o conteúdo exacto dos papéis temáticos não é considerado muito importante: o exemplo mais evidente é o que se relaciona com a noção de Tema, que pode incluir as interpretações de objecto afectado ou não afectado, de paciente, etc..

### 1.7. Chomsky 1986

Vimos que no modelo proposto por Chomsky em 1981, a ideia de que o significado lexical determina a Sintaxe está implícita. Ora essa ideia é explícita no modelo de gramática proposto em Chomsky 1986, por influência sobretudo de estudos de Grimshaw e de Pesetzky.<sup>28</sup> Ao analisar a selecção que os Vs fazem do tipo de complemento frásico, Grimshaw tinha já notado que os Vs devem ser marcados quanto à sua capacidade de seleccionarem complementos frásicos interrogativos [+wh] ou declarativos [-wh]. Chomsky desenvolve esta ideia e propõe que as entradas lexicais dos itens lexicais apenas devem indicar os papéis temáticos e não a categoria dos seus argumentos. De modo a dar conta da projecção em Sintaxe dos argumentos, Chomsky propõe que a cada papel temático deve corresponder uma «realização estrutural canónica». Um exemplo: o V *pôr* selecciona um Agente, um Tema e um Locativo. A realização estrutural canónica de Agente e de Tema é um SN, a de Locativo é um SPREP (ou um ADVÉRBIO). Pode portanto dispensar-se os traços de selecção categorial e derivar a selecção categorial da selecção temática. Outro exemplo:

---

(Para uma apresentação acessível destas teorias, veja-se SELLS, P. – *Lectures on Contemporary Syntactic Theories*, Stanford, CSLI, 1985; TORRIS, T. – *Le rôle du Lexique dans les modèles de Grammaire Générative, GB et GPSC*, in «DRLAV, Lexique. Nouveaux modèles», n° 38, 1988, pp. 93-151).

<sup>28</sup> CHOMSKY, N. – *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, Prager, New York, 1986; GRIMSHAW, J. – *Complement Selection and the Lexicon*, in «Linguistic Inquiry», 10, 1979, pp. 279-326; PESETZKY, D. – *Paths and Categories*, Diss. de Ph. D., MIT, 1982.

*dizer* selecciona o papel temático Proposição, que pode ser realizado por Frase ou por um SN com conteúdo proposicional:

- (21) (a) Ela disse que estava contente.  
(b) Ela disse uma mentira.

Dada a centralidade da noção de papel temático neste modelo, surge a proposta de que a idênticos papéis temáticos devem corresponder idênticas realizações estruturais ao nível da Estrutura-P, proposta conhecida como a «UTAH» («Uniformity of Theta Assignment Hypothesis», preconizada por Baker.<sup>29</sup>

Apesar de algumas críticas que possam fazer-se a este modelo e que referiremos adiante, não há dúvida que foram feitos a partir dele estudos muito interessantes sobre vários tipos de Vs e em várias línguas, tipologicamente muito distintas.

Como tem sido afirmado, o modelo da Teoria da Regência e da Ligação revela alguma redundância, na medida em que se supõe a existência de entradas lexicais – que devem indicar restrições de selecção semântica – e estruturas sintácticas, que de acordo com o Princípio de Projecção, devem dar exactamente essas informações.

Outro problema é o tratamento de palavras que não são predicados, isto é, de palavras sem estrutura argumental, como é o caso de muitos Ns que, de qualquer modo, evidenciam restrições no modo como se combinam com os seus «dependentes semânticos».<sup>30</sup>

Outra questão é constituída pela existência de diversos casos de alternância de argumentos, sendo por isso difícil de aceitar que a sua categoria sintáctica esteja à partida determinada nas entradas lexicais (como era preconizado no modelo de Chomsky 1981): é o caso conhecido do *V to give* em Inglês, cujos argumentos se podem realizar como em (22a) ou como em (22b):

---

<sup>29</sup> BAKER, M. – *Incorporation: A Theory of Grammatical Function Changing*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1988. Sobre a UTAH ver em particular a p. 46.

<sup>30</sup> Ver sobre este assunto ZUBIZARRETA, M. L. – *Levels of Representation in the Lexicon and in the Syntax*, Dordrecht, Foris Publications, 1987; GRIMSHAW, J. – *Argument Structure*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990; BRITO, A. M. – *Algumas reflexões sobre a interface léxico-sintaxe: a propósito dos nomes e das nominalizações*, in «Atas do 1º Congresso Internacional da Abralín», Salvador, ABRALIN-FINEP-UFBA, 1996, pp. 73-83.

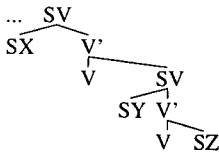
- (22) (a) John gave Mary a book.  
 (b) John gave a book to Mary.<sup>31</sup>

Refira-se ainda a existência de verbos que, marcando os seus argumentos com os mesmos papéis temáticos de Objecto ou Tema e Locativo, não realizam esses argumentos da mesma maneira: veja-se a diferença entre *derramar*, *entornar* em confronto com os verbos de alternância locativa («spray/ load verbs») como *encher*, *carregar*.<sup>32</sup>

- (23) (a) O João derramou / entornou água no copo.  
 (b) \* O João derramou / entornou o copo com / de água.  
 (c) O João encheu (o) trigo no camião.  
 (d) O João encheu o camião com / de trigo.

Estes e outros problemas conduziram a propostas alternativas quanto à relação entre Léxico e Sintaxe, que serão apresentadas na segunda parte deste trabalho.

<sup>31</sup> É certo que no quadro da teoria houve várias maneiras de dar conta de alternâncias, como é o caso de LARSON, R. K. – *On the double object construction*, in «Linguistic Inquiry», 19, 1986, pp. 335-391. O modelo de Larson parte de KAYNE, R. – *Connectedness and Binary Branching*, Dordrecht, Foris Publications, 1984, quanto à ideia de ramificação binária; explorando esta via, propõe-se que a relação entre V e um complemento é única, isto é, não pode haver um nó SV que domine V e mais do que um complemento de V. Daí a hipótese de existirem vários nós SV de acordo com o número de complementos:



sendo a estrutura sintáctica final obtida por movimento do V através das várias posições de V até uma categoria superior, a posição de Flexão. Como forma de dar conta de alternâncias do tipo referido no texto, Larson propõe movimentos por adjunção à direita. Sobre o aproveitamento de algumas destas ideias ao nível das representações lexicais ver o modelo de Hale e Keyser apresentado adiante.

<sup>32</sup> Sobre estes Vs, entre muitas outras referências, vejam-se: RAPPAPORT, M.; LEVIN, B. – *What to do with theta-roles*, in WILKINS, W. (org.) – *Syntax and Semantics*, vol. 21, *Thematic Relations*, San Diego, Academic Press, 1988, pp. 7-36 e LEVIN, B.; RAPPAPORT HOVAV – *Wiping the slate clean: a lexical semantic explorations*, in LEVIN & PINKER (orgs.) – *Lexical and Conceptual Semantics*, Amsterdam, Elsevier, 1991, pp. 124-151.

Mas antes de passarmos a essa segunda parte, torna-se necessário dar conta de alguns aspectos fundamentais do Programa Minimalista e que importam ao assunto em discussão.

### 1.8. O Programa Minimalista<sup>33</sup>

Nos seus escritos mais recentes, Chomsky reelabora algumas ideias de outras fases da teoria e modifica outras, no sentido de conceber um modelo de gramática mais económico e com menos princípios. A gramática é concebida como um sistema computacional, um procedimento generativo «L» que gera duas formas de representação *m* e *l*, que são interpretados pelos níveis de interface articulatorio-perceptual (Forma Fonética) e conceptual-intencional (Forma Lógica), deixando de existir os níveis classicamente designados Estrutura-P e Estrutura-S. Os níveis de interface referidos são concebidos como «instruções» para os sistemas de performance / desempenho linguístico. «L» determina um conjunto de derivações / computações, que convergem, em cada um dos níveis de interface, se derem origem a representações que satisfaçam a condição de Interpretação Plena («Full Interpretation»). Dada esta nova concepção, não há condições a relacionarem directamente as propriedades lexicais e os níveis de interface; por isso, o Princípio de Projecção deixa de existir. Como em etapas anteriores, o Léxico é o lugar das idiosincrasias das línguas. A entrada lexical de um item apresenta instruções para a Forma Fonética e para a interpretação, isto é, contém a matriz fonológica e um certo número de propriedades semânticas. Os traços de selecção categorial de um item não são listados no Léxico porque são derivados das propriedades semânticas, em particular dos papéis temáticos (como em *Knowledge of Language*). Os papéis temáticos são concebidos como traços formais atribuídos no domínio interno de um núcleo, sob certas condições estruturais.

Compreende-se que Chomsky continue a atribuir importância aos papéis temáticos porque, como vamos ver a seguir, a alternativa a essa noção parecem ser entradas lexicais mais enriquecidas, o que não é muito con-

---

<sup>33</sup> Ver em particular CHOMSKY, N. – *The Minimalist Program*, Cambridge, MIT Press, Mass., 1995, em particular as pp. 219-225.

forme ao propósito do Programa Minimalista. Por outro lado, dada a importância dos níveis de interface e em particular da interface com a Forma Lógica, regulamentada pela condição de «Interpretação Plena», é a esse nível que verdadeiramente se «joga» a relação entre a forma e o significado.<sup>34</sup>

## **2. A reflexão crítica sobre papéis temáticos e a relação entre aspecto e estrutura argumental**

Como vamos ver a seguir, têm-se desenvolvido nos últimos anos, no quadro da Gramática Generativa, diferentes perspectivas sobre a articulação entre o Léxico e a Sintaxe, alternativas à Teoria da Regência e da Ligação. Essas perspectivas têm em comum dois pontos fundamentais: (i) os papéis temáticos não são primitivos e são derivados de outras noções; como consequência, os papéis temáticos não são considerados o tipo de informação lexical relevante para a Sintaxe; (ii) outro ponto importante é o articularem valores aspectuais dos Vs e a estrutura argumental.

### **2.1. Estruturas lexicais conceptuais**

#### **2.1.1. Jackendoff 1983<sup>35</sup>**

Nesta obra, Jackendoff defende a ideia de que há um nível de representação linguística distinto da estrutura sintáctica – o nível da estrutura conceptual – constituído por um inventário de primitivos semânticos e por regras de combinação (regras de boa formação semântica). Propõe ainda que as estruturas conceptuais e as estruturas semânticas são uma e a mesma coisa. Como exemplos de primitivos semânticos, Jackendoff apresenta as

---

<sup>34</sup> No seu texto de 95, Chomsky parece demonstrar alguma simpatia pelo modelo de Hale e Keyser, por exemplo quanto à discussão dos Vs inergativos. Para algumas críticas ao Programa Minimalista no que diz respeito à interface Sintaxe-Semântica ver CHIERCHIA, G. – *A Note on the Syntax-Semantics Interface in Current Linguistic Theories*, in MATOS, G., M. MIGUEL, I. DUARTE & I. FARIA – *Interfaces in Linguistic Theory*, A.P.L./ Ed. Colibri, 1997, pp. 81-108, especialmente, pp. 89-92.

<sup>35</sup> JACKENDOFF, R. – *Semantics and Cognition*, Cambridge, Mass., MIT Press; sobre o exemplo (24) ver pp. 67-68.

categorias ontológicas de EVENTO, ESTADO, COISAS, PROPRIEDADES, LUGARES, QUANTIDADES.

Um dos exemplos do Inglês analisados é a frase (21):

(24) John put the book on the table.

O V *to put* é visto como uma função semântica que articula três argumentos a um EVENTO (tal como em obras anteriores do autor não é feita a distinção entre argumento externo e argumento(s) interno(s)). Os argumentos correspondendo às leituras do sujeito e do objecto são duas COISAS (em (24), um HUMANO e um OBJECTO); a estrutura conceptual correspondente à frase é apresentada em (25):

(25)

EVENTO			
put	(COISA,	COISA,	LUGAR)
John	the book	on the table	

Através desta análise, começamos a aperceber-nos que, sob a ideia de predicado elementar de carácter conceptual, noções geralmente associadas a aspecto (como a noção de EVENTO ou ESTADO) começam a entrar nas representações lexicais.

### 2.1.2. Zubizarreta 1987 e Levin e Rappaport 1988 e 1995<sup>36</sup>

Inspirando-se em Jackendoff e na sua proposta sobre a natureza das informações contidas nas entradas lexicais, estas autoras consideram que o Léxico deve conter dois níveis de representação lexical:

- a «representação lexical sintáctica», «estrutura de predicador-argumento» ou «estrutura argumental»;
- a «representação lexical conceptual».

<sup>36</sup> ZUBIZARRETA, M. L. – *Levels of Representation in the Lexicon and in the Syntax*, Foris Publications, Dordrecht, 1987; LEVIN, B.; RAPPAPORT, M. – *Non event-er Nominals: a probe into Argument Structure*, in «Linguistics», 26, 1988, pp. 1067-83, reimpresso in STOWELL, T.; WEHRLI, E. – *Syntax and Semantics, Syntax and the Lexicon*, 26, San Diego, Academic Press, 1992; LEVIN, B.; RAPPAPORT, M. Hovav – *Unaccusativity. At the Syntax-Lexical Semantics Interface*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, pp. 135 e 146.

Exemplificando de novo com o V *pôr*, temos em (26a) a estrutura argumental e em (26b) a representação lexical conceptual:

- (26) (a) *pôr*:  $x < y, \text{PREP}_{\text{loc}} z >$   
 (b) *pôr*: [ x causar [ y ficar em z ]

Por vezes, nas representações da estrutura argumental, é proposta uma variante de (26a) e que é a seguinte:

- (26) (a') *pôr*: e,  $x < y, \text{PREP}_{\text{loc}} z >$

Higginbotham<sup>37</sup>, na sequência de Davidson<sup>38</sup>, considera que na representação lexical de verbos eventivos deve figurar um «lugar de evento» como em (26a'); ora, se tal lugar de evento existe na estrutura argumental de um V, isto é, na representação lexical pertinente para a Sintaxe, o que se espera é que haja lugar para a sua adequada interpretação semântica num outro nível gramatical.

Repare-se que, adoptando-se o modelo de Zubizarreta e Levin & Rappaport, nada é dito nas representações lexicais sobre qual dos argumentos deve ser escolhido para sujeito ou para objecto. Por isso, os autores que subcrevem este tipo de organização do Léxico propõem regras de «linking» (associação ou conectividade). Vejamos duas das regras mais importantes:

- (27) «Regra de Associação de Causa Imediata:

O argumento de um V que denota a causa imediata do evento descrito por esse verbo é o seu argumento externo.»

«Regra de Associação de Mudança Directa: o argumento de um V que corresponde à entidade que sofre a mudança descrita por esse V é o seu argumento interno directo.»<sup>39</sup>

Neste quadro teórico têm sido analisados de maneira satisfatória muitas classes de Vs, de que se destacam os Vs de alternância locativa.

<sup>37</sup> HIGGINBOTHAM, J. – *On Semantics*, in «Linguistic Inquiry», 16, pp. 547-593.

<sup>38</sup> Para Davidson, uma frase normalmente considerada como comportando dois lugares ou argumentos tem na realidade três, sendo o terceiro o lugar do evento: «[in 'Shem kicked Shaun'] I suggest that we think of 'kicked' as a *three-place* predicate, and that the sentence to be given in this form:  $(\exists x)$  (Kicked (Shem, Shaun, x)).» (p. 118) (DAVIDSON, D. – *The logical form of action sentences*, de 1967, impresso como cap. 6 de *Essays on Actions and Events*, Clarendon Press, Oxford, 1980.

<sup>39</sup> LEVIN, B.; RAPPAPORT, M. Hovav – *Unaccusativity...*, pp. 135 e 146.



## 2.2. Influência de estudos semânticos sobre o Aspecto

Se se olhar com atenção para os exemplos de estruturas lexicais conceptuais acima apresentados, podemos verificar que tais estruturas contêm certas informações semânticas (causalidade, por exemplo) que, não sendo idênticas a noções de tipo aspectual ou de *aktionsart*, como já vimos acima, se podem relacionar com elas. Na verdade, quando se afirma que o significado de *pôr* pode ser descrito por «x causar y ficar em z», estamos a analisar *pôr* como um V causativo e como um V de evento, que inclui a actividade de alguém, sendo o efeito dessa actividade uma mudança de posição de um dado objecto.

Ora, a ideia de que a natureza aspectual de um V é um elemento importante tanto para a Sintaxe como para a Semântica começa a surgir de maneira mais ou menos explícita em vários autores no quadro da Gramática Generativa, ao longo da década de 80. Vamos fazer referência apenas a alguns deles. Como iremos ver, estes autores foram directamente influenciados por estudos de semanticistas.<sup>40</sup>

Tradicionalmente considerava-se que o aspecto estava relacionado com a expressão da perfectividade / não perfectividade, muito ligado, portanto, aos morfemas flexionais dos verbos, ao uso de certos auxiliares e das chamadas conjugações perifrásticas; por seu lado, a noção de *aktionsart* estaria articulada com propriedades semântico-lexicais dos Vs (que só ocasionalmente teriam repercussões ao nível da Sintaxe, pelo uso de determinados advérbios de tempo, por exemplo). Nas últimas décadas, no entanto, tem havido inúmeros desenvolvimentos destas questões que têm mostrado que a distinção entre as duas noções é demasiado simplificadora.<sup>41</sup> Aceitaremos aqui que aspecto e *aktionsart* são noções aproximadas e que se relacionam com a estrutura temporal dos eventos.

---

<sup>40</sup> A bibliografia sobre aspecto é extensíssima. Ver em particular: VENDLER, Z. – *Linguistics and Philosophy*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1967; BACH, E. – *On Time, Tense and Aspect: an Essay in English Metaphysics*, in COLE, P. (org.) – *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, 1981; DOWTY, D. – *Word Meaning and Montague Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1979; LOPES, O. – *Gramática Simbólica do Português. Um esboço*, 2ª ed., Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1972, cap. IX, pp. 223-235.

<sup>41</sup> Ver, entre outros, BOSQUE, I. – *Sobre el aspecto en los adjetivos y en los participios*, in BOSQUE, I. (org.) – *Tiempo y Aspecto en Español*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 177-211; OLIVEIRA, F. – *Algumas peculiaridades do aspecto em Português*, in *Congresso Internacional sobre o Português*, «Actas», Vol. II, 1994, pp. 151-190.

Na longa bibliografia sobre o aspecto, a terminologia é muito variável. Vendler e Dowty propõem a existência de quatro tipos aspectuais de Vs: Vs de estado, Vs de actividade ou processos, Vs de «accomplishment» e Vs de «achievement» (em geral, a noção de «transição» inclui os «accomplishments» e os «achievements»). Os Vs *ser, estar*, os Vs psicológicos como *amar, gostar, temer*, os Vs de actividade mental como *pensar* são Vs de estado; os Vs como *correr* (em *o João corre*), *empurrar, nadar* são Vs de actividade; Vs como *chegar, nascer, morrer, ganhar a corrida* são Vs de «achievement» e Vs como *destruir, arrasar*, etc. são Vs de «accomplishment». Bach fala em eventos prolongados / eventos instantâneos; outros autores usam as noções de eventualidades télicas (com um limite temporal definido) e atélicas (sem um limite temporal definido).<sup>42</sup>

Sabemos hoje que os quatro tipos de Vendler não são exactamente verdadeiros para os Vs considerados isoladamente mas para o conjunto do V e dos seus argumentos e muitas vezes dos adjuntos.<sup>43</sup> Assim, a presença ou ausência de complementos (como em *correr* e *correr uma corrida*) a forma dos complementos, nomeadamente a forma determinada versus plural («bare plurals») (como *pinta o quadro* e *pinta quadros*), o tempo verbal, nomeadamente a perfectividade por oposição à não perfectividade (*pintou um quadro* versus *pinta um quadro*), a presença de adverbiais que exprimem ocasionalidade ou iteratividade (por exemplo em *pinta um quadro hoje à tarde, pinta um quadro todas as semanas*), tudo isso tem influência na expressão do aspecto. Por isso, o aspecto é um fenómeno eminentemente composicional.

Mas há muitas possibilidades de tratar os problemas de aspecto e de «aktionsart» no que diz respeito à interface Semântica Lexical-Sintaxe. Vamos ver algumas delas.

---

<sup>42</sup> Em *Para um conceito dístico de presente e de presença*, artigo não publicado, de 1985, Óscar Lopes fala de «predicados de consumação extrínseca» referindo-se a «accomplishments» e «predicados de mudança bruscamente consumada» para «achievements». Neste texto decidi, à semelhança de muitos outros autores, manter a terminologia em língua inglesa.

<sup>43</sup> OLIVEIRA, F. – *ob. cit.*, p. 155.

### 2.3. Os Vs atribuem aos seus argumentos internos papéis aspectuais (Tenny 1994)

Tenny constrói uma teoria sobre a interface entre a Semântica Lexical e a Sintaxe profundamente ligada a problemas de aspecto («Os princípios universais de articulação («mapping») entre a estrutura temática e a estrutura argumental sintáctica são regidos por propriedades aspectuais»).<sup>44</sup> Segundo a autora, a delimitação ou não delimitação dos eventos é a propriedade aspectual orientadora da interface entre Sintaxe e Semântica. A sua proposta é a de que os argumentos têm ou não uma função delimitadora do evento, sendo previsível que os verbos tenham uma grelha aspectual, no sentido de que atribuem informações aspectuais que são associadas a posições de argumentos.

De entre as informações aspectuais destacam-se a informação de MEDIDA, atribuída a argumentos internos directos, e a informação TÉRMINO, associada a argumentos internos indirectos (regidos por Preposição). A informação de MEDIDA (que envolve sempre uma medida associada a um argumento e um limite temporal do evento) pode verificar-se em três situações:

- a) com temas «incrementais» («incremental themes») isto é, temas que podem aumentar ou pelo contrário ser consumidos durante o evento: *construir uma casa, comer uma maçã.*
- b) com verbos de mudança de estado (Vs de «achievement»): *partir o vidro, explodir a bomba.*
- c) com argumentos CAMINHO ou PERCURSO («path») de certos verbos, como em *subir a rua, escalar a montanha.*

Repare-se que em todos estes casos o evento é delimitado, o que pode ser comprovado pelo facto de os adverbiais passíveis de combinação (na leitura mais natural das frases) serem do tipo de medição de tempo (sendo agramaticais os durativos):

(28) O operário construiu uma casa numa semana / \*durante uma semana.

(29) O operário comeu uma maçã num minuto / \* durante um minuto.

(30) A bola partiu o vidro num minuto / \* durante um minuto.

---

<sup>44</sup> TENNY, C. – *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1994, p. 2.

- (31) O terrorista explodiu a bomba num minuto / \* durante um minuto.  
(32) O João subiu a rua num minuto / \* durante um minuto.  
(33) O João escalou a montanha numa hora / \* durante uma hora.

Dada esta regularidade, é possível, segundo a autora, propor uma regra de associação que projecta o argumento com a informação aspectual de MEDIDA como argumento interno directo de um V.

Em relação à informação aspectual TÉRMINO, ela consiste em fornecer uma delimitação a um evento, embora não o medindo; é o que acontece com os argumentos internos indirectos (geralmente tratados na teoria temática como «goal») de verbos locativos ou outros como em *escalar a montanha até ao cume, tocar a sonata até ao 3º andamento, passear no passeio até ao jardim, comer a maçã até ao caroço, puxar o carro até à estação*.

Contrastando com os argumentos directos e indirectos, o argumento externo «não participa na medida ou na delimitação do evento descrito pelo verbo. Um argumento externo não pode ser nem uma medida, nem um caminho, nem um término.»<sup>45</sup>

Em síntese, no modelo de Tenny, as informações relevantes para a articulação Semântica Lexical-Sintaxe são informações aspectuais (papéis aspectuais de MEDIDA, CAMINHO, TÉRMINO), que os Vs atribuem aos seus argumentos internos, directos e indirectos. Esses papéis aspectuais substituem, segundo a autora, com vantagem os papéis temáticos clássicos.<sup>46</sup>

## 2.4. Estruturas lexicais enriquecidas com informações aspectuais

### 2.4.1. Pustejovsky 1991<sup>47</sup>

Pustejovsky considera que os modelos de Semântica Lexical baseados quer em primitivos semânticos quer em postulados de significado não

---

<sup>45</sup> TENNY, C. – *ob. cit.*, p. 83.

<sup>46</sup> Sobre a perspectiva de Tenny e sua relação com os papéis temáticos ver OLIVEIRA, F. – *Aspecto, referência nominal e papéis temáticos*, in «Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas. In honorem Prof. Óscar Lopes», XII, Porto, 1995, pp. 55-73.

<sup>47</sup> PUSTEJOVSKY, J. – *The syntax of Event Structure*, in «Cognition», 41, 1991, pp. 47-81.

são totalmente satisfatórios e propõe-se construir um modelo de Semântica Lexical que, sem abstrair da ideia de primitivos, os integre numa teoria composicional do significado de tipo generativo; isto é, um modelo fundado na ideia de que é possível propor um número limitado de mecanismos generativos que construam as expressões semânticas.

De acordo com o autor, um das preocupações centrais de uma teoria semântica lexical é o papel do aspecto e dos tipos de «eventos» (Pustejovsky, assim como Grimshaw, usa a expressão «evento» no sentido amplo de «eventualidade» de Bach, ou seja, de tipo de situação, de «state of affairs», de modo a incluir um estado). E propõe que uma descrição semântica deve incluir a interpretação aspectual de cada item lexical, do sintagma e da frase. A originalidade do modelo de Pustejovsky relativamente a modelos de Semântica Formal é que o interesse é posto nos efeitos da «estrutura de evento» («event structure», ES) sobre a gramática e no modo como ela se articula com outros níveis de representação. A sua ideia é que se deve propor «estruturas de evento» de modo configuracional, que possam articular as propriedades aspectuais de cada item, o papel dos advérbios, o papel da estrutura argumental e a articulação do Léxico à Sintaxe. Assim, as «estruturas de evento» devem conter:

- o tipo de aspecto / evento primitivo do item lexical;
- as regras de composição do aspecto / evento (incluindo o papel que a intervenção de advérbios e SPREPs têm para a expressão aspectual);
- as regras de articulação da estrutura lexical com a Sintaxe.

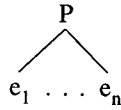
O autor aceita os tipos básicos de «eventos» propostos em Vendler e Dowty já acima referidos, usando a terminologia estados, processos e transições e incluindo nestas os «accomplishments» e os «achievements».

Um estado (S), exemplificado por *estar doente, amar, conhecer* é composto por um só «evento», a sua representação estrutural será como em (34):

(34)                    S  
                              |  
                              e

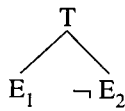
Um processo (P)(ou actividade) como em *correr, puxar* é uma sequência de eventos e pode ter a seguinte representação estrutural:

(35)



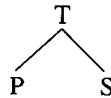
Uma transição (T) como em *dar, abrir, construir, destruir* é um evento que é avaliado relativamente à sua oposição; a sua representação estrutural pode ser a seguinte:

(36) (a)



ou de outro modo:

(b)

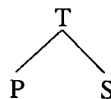


A cada «estrutura de evento» deve ser associada uma estrutura lexical conceptual em dois níveis: um que representa predicados elementares e os seus argumentos («lexical conceptual structure», LCS') e outro, a estrutura lexical conceptual propriamente dita (LCS), que é o resultado da combinação da LCS' com a estrutura de evento.<sup>48</sup>

Vejamus a título de exemplificação como o autor trata Vs de «accomplishment» (*destruir*) e de «achievement» (*morrer*)<sup>49</sup>:

(37) «Accomplishment»:

ES



LCS' [actuar (x,y) &  $\neg$  Q (y)] [Q (y)]

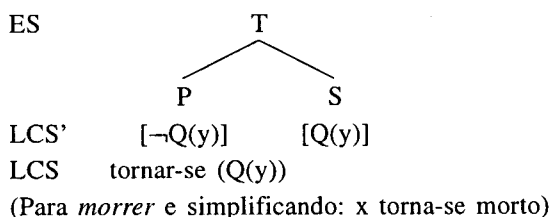
LCS causar ([actuar (x,y)], tornar-se (Q (y)))

(Para *destruir* e simplificando: x actua, causando y tornar-se destruído)

(38) «Achievement»:

<sup>48</sup> Como nos textos de Jackendoff, Levin & Rappaport e Zubizarreta citados acima.

<sup>49</sup> PUSTEJOVSKY, J. – *ob. cit.*, p. 59.



Como forma de dar conta da projecção das estruturas lexicais em estruturas sintácticas, o autor formula um conjunto de regras de «linking», das quais se expõem em (39a) e (b) as duas primeiras e que são próximas das que foram apresentadas em (27):<sup>50</sup>

(39)(a) «O participante semântico numa oposição de predicados é projectado na posição de argumento interno da estrutura lexical (o que corresponde à posição de objecto em «Estrutura-P).»

(b) «O participante agentivo no subevento inicial da estrutura de evento é projectado na posição de argumento externo da estrutura lexical (o que corresponde ao sujeito em Estrutura-P).»

Vemos que neste modelo os valores aspectuais dos Vs são dados em «estruturas de evento» vistas como algo configuracional, devidamente associadas a estruturas lexicais conceptuais. Os papéis temáticos são vistos como noções derivadas e não primitivos da teoria.

#### 2.4.2. Grimshaw 1990<sup>51</sup>

Inspirada em Jackendoff e em Pustejovsky, Grimshaw constrói uma teoria sobre estrutura argumental cujos pontos fundamentais são os seguintes:

- (i) a estrutura argumental e a dimensão aspectual dos itens lexicais devem ser representadas no Léxico;
- (ii) os argumentos devem ser hierarquizados de acordo com a Hierarquia Temática, formulada pela autora como em (40):

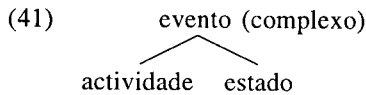
(40) (Agente (Experienciador (Objectivo/Origem/Locativo/(Tema))))

<sup>50</sup> PUSTEJOVSKY, J. – *ob. cit.*, pp. 75-77.

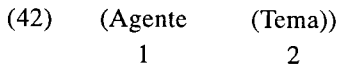
<sup>51</sup> GRIMSHAW, J. – *Argument Structure*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

(iii) é a hierarquia na estrutura argumental e na estrutura aspectual em simultâneo que determina a realização sintáctica dos argumentos como sujeito, como objecto directo, etc..

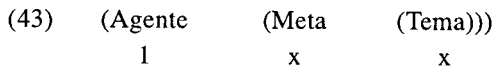
Vejamus como Grimshaw analisa alguns verbos. Tomemos o caso de *quebrar*, um V que na tipologia de Vendler é um V de «accomplishment»; segundo a autora, esses Vs descrevem um evento complexo e como tal comportam duas dimensões: uma actividade e um estado:



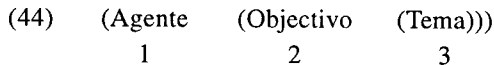
O V *quebrar* tem dois argumentos: x quebrar y; o argumento x é o mais proeminente tanto na estrutura argumental como na estrutura aspectual, porque é ele que é o responsável pela actividade. Logo, *quebrar*, como outros Vs transitivos agentivos, terá a estrutura argumental e aspectual como em (42) (em que os algarismos representam a hierarquia dos argumentos na estrutura aspectual)



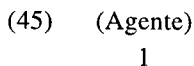
Um V bitransitivo como *to give* em Inglês (recorde-se que um tal V permite uma alternância na expressão dos argumentos, como em (22)) terá a seguinte estrutura, em que não está marcada a hierarquia entre a Meta e o Tema:



Em Português a estrutura de *dar, oferecer* poderia ser a seguinte:



Um V inergativo como *telefonar* teria a seguinte estrutura argumental:



E os Vs inacusativos como *nascer, morrer* seriam analisados como em (46):



(46) ((Tema))

2

Vejam agora a análise que Grimshaw fornece dos Vs psicológicos. É sabido que na classe dos Vs psicológicos há uma diferença entre Vs psicológicos causativos e Vs psicológicos não causativos. Nos primeiros, como *preocupar*, *assustar*, o objecto ou a causa da preocupação ou do susto é normalmente escolhido para sujeito e o experienciador para objecto, como em (47a) (embora não seja impossível a escolha contrária, desde que o objecto ou a causa venham introduzidos por uma preposição adequada (como em (47b)):

(47) (a) A tempestade preocupou-nos.

(b) Nós ficámos preocupados com a tempestade.

Nos Vs psicológicos não causativos, como *temer*, o experienciador é normalmente escolhido para sujeito, como em (48):

(48) Nós tememos a tempestade.

Pois bem, a autora, em vez de introduzir um papel temático Causa como noutros tratamentos sobre Vs psicológicos, vai propor que a noção de Causa está relacionada com a estrutura aspectual dos Vs. Veja-se a análise de *assustar* / *preocupar*:

(49) *assustar* / *preocupar*: (x (y))  
   Exp.    Tema  
   Causa . . . (dimensão aspectual)

Os dois subtipos de Vs psicológicos são assim descritos:

– Vs psicológicos causativos (*assustar*, *preocupar*):

(50) (Exp.            (Tema))  
               2                1

– Vs psicológicos de estado, não causativos (*temer*):

(51) (Exp.            (Tema))  
               1                2

Repare-se que, deste modo, Grimshaw marca já no Léxico não só a Hierarquia Temática mas também a hierarquia numa escala dita aspectual.

Na realidade, as noções de causatividade / não causatividade não deveriam ser confundidas com o aspecto (elas são ontologicamente distintas), embora, como já tenhamos visto em diferentes ocasiões, haja uma aproximação entre esses dois tipos de noções.<sup>52</sup> Ao marcar com índices (1, 2, 3) os argumentos nessa escala, a autora dá conta da hierarquia na projecção na Sintaxe e não são precisas regras de associação como no modelo de Levin e Rappaport.

Em síntese, em Grimshaw a estrutura argumental e a estrutura aspectual são componentes do significado lexical. E a autora pode então concluir que «a partir do sentido [dos verbos] a estrutura argumental é inevitavelmente derivada e por isso também o comportamento gramatical.»<sup>53</sup>

## 2.5. Representações lexicais hierarquizadas – Hale e Keyser 1993<sup>54</sup>

Os autores consideram que a representação da estrutura argumental é ela própria uma Sintaxe; as estruturas lexicais são projecções que exprimem relações estruturais entre um núcleo, as suas projecções categoriais e os seus argumentos, expressos em posições de especificador, se este existir, e de complementos.

Quer os papéis temáticos quer a Hierarquia Temática são dispensáveis; no que diz respeito aos papéis temáticos, eles podem ser derivados de relações que se estabelecem entre expressões em dada posição estrutural e o SV.

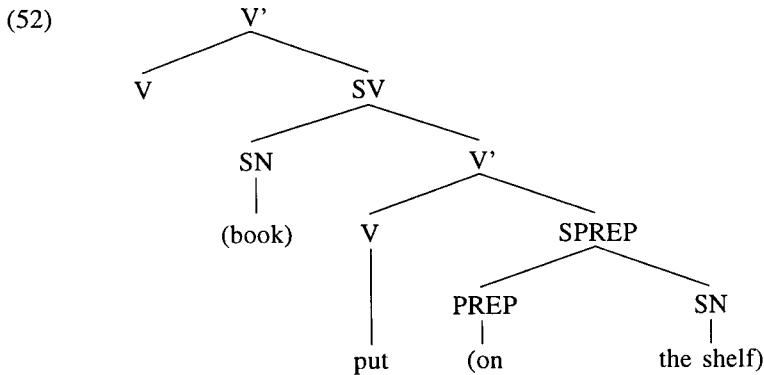
Vejamus como. Os autores partem da ideia clássica de que há uma correspondência entre categorias lexicais e tipos nocionais: entre V e evento, entre N e entidade, entre ADJ e estado, entre PREP e relação.

Tomemos em primeiro lugar um V de evento causativo como *to put* em Inglês. Vimos que para alguns autores este V tem uma estrutura lexical conceptual do tipo: *x causar y ficar em z*. Para Hale e Keyser, a representação lexical (LRS) deste (e de qualquer outro V) é ela própria uma

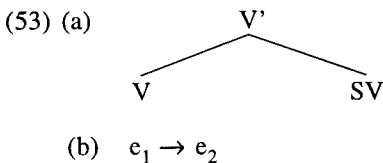
---

<sup>52</sup> Para uma crítica do tratamento de Grimshaw dos Vs psicológicos ver VAN VOORST, J. – *The aspectual Semantics of Psychological Verbs*, in «Linguistics and Philosophy», 15, 1992, pp. 65-92; CANÇADO, M. – *Verbos psicológicos: a relevância dos papéis temáticos vistos sob a ótica de uma Semântica Representacional*, Tese de Doutorado, Univ. Estadual de Campinas, 1995, cap. 3.

estrutura hierarquizada que obedece ao requisito de ramificação binária e à noção de projecção não ambígua; a LRS de *to put* é representada a seguir (pelo facto de os argumentos não estarem ainda realizados eles são apresentados entre parêntesis):<sup>55</sup>



Porquê esta LRS? Sendo um V causativo comporta duas posições para V: o V «superior» c-comanda assimetricamente o V «subordinado», núcleo do complemento SV. A relação que se estabelece entre eles é de implicação: o evento matriz implica o evento subordinado, quer dizer, o estado ou a mudança resultante é parte do evento denotado pela estrutura projectada pelo V principal, o que é descrito em (53a), tendo como correspondente semântico a relação em (53b):<sup>56</sup>



Tanto (53a) como (53b) correspondem à LRS do que geralmente é chamado uma relação causal. Nestas circunstâncias, o agente é a relação desempenhada por n em (54):

<sup>53</sup> GRIMSHAW, J. – ob. cit., p. 29.

<sup>54</sup> HALE, K.; KEYSER, S. J. – *On the Argument Structure...*

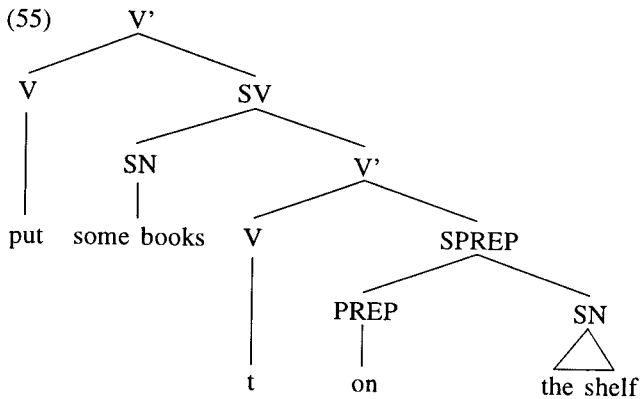
<sup>55</sup> HALE, K.; KEYSER, S. J. – ob. cit., p. 56.

<sup>56</sup> Para a apresentação desta e das relações tratadas a seguir, ver em especial, pp. 68-74.

(54)  $n > (e_1 \rightarrow e_2)$

Em (54) «n» é o tipo nocional do N que relaciona dois eventos  $e_1$  e  $e_2$ , o que corresponderá ao papel temático de agente.

Como (54) é ainda uma LRS, sobre ela vai operar o movimento do núcleo. Assim, a Estrutura-S de um V' como *to put...* e já com os seus argumentos realizados será a seguinte:



Mas voltemos aos outros argumentos do V; como derivar os papéis temáticos de tema (paciente ou objecto) e de locativo?

Quanto ao SPREP e à interpretação locativa: uma PREP (no exemplo, *on*) significa sempre uma relação ( $r$ ) entre uma entidade (aqui um LUGAR) com uma entidade (COISA); tal relação é dependente de um V, por isso, pode ser simbolizada como em (56):

(56)  $e \rightarrow r$

E o seu significado fundamental é o de «mudança».

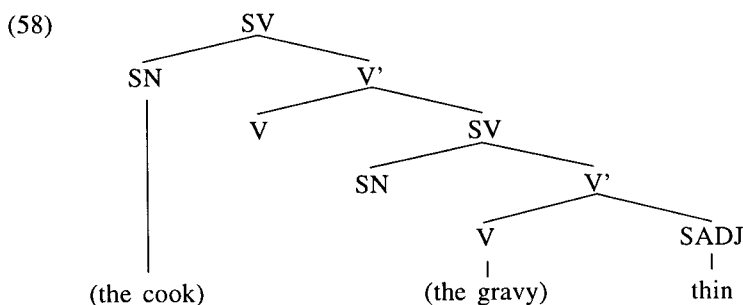
Relativamente ao objecto do V (no exemplo *some books*): ele é aqui concebido como o sujeito de um «predicado de mudança» e a sua posição na LRS é a de especificador do SV «subordinado»; por isso, a expressão semântica do objecto pode ser simbolizada no esquema seguinte:

(57)  $n > (e \rightarrow r)$

De novo, o papel temático de tema é derivado de uma relação sintáctica lexical.

Acabámos de ver como para Hale e Keyser são analisados, quanto à estrutura lexical conceptual, Vs causativos e como os papéis temáticos de agente, tema e locativo são derivados de relações sintácticas lexicais.

Vejamos agora como são tratados Vs de mudança de estado como *brown* (acastanhar), *clear* (aclerar), *narrow* (estreitecer), etc.. Estes Vs são claramente formados por incorporação de base adjektival. Os autores consideram que a categoria ADJ é precisamente o correlato da noção semântica de estado. Daí a proposta de que na base destes Vs estão LRS do tipo seguinte:



O V superior projecta igualmente uma relação causal: mas enquanto com *to put* o resultado é expresso por um SPREP, aqui há um SAdj. A categoria lexical ADJ é associada à noção de estado (*s*) e a relação semântica associada com a projecção V' é presumivelmente como em (59):

(59)  $e \rightarrow s$

(59) indica que uma acção ou um evento implica um estado.

A entidade que sofre esta mudança de estado, aquilo que geralmente se chama o tema, pode ser descrito pelo esquema seguinte:

(60)  $n > (e \rightarrow s)$

No artigo, são ainda fornecidas explicações para outros tipos de Vs, nomeadamente para Vs inergativos e verbos ergativos (ou inacusativos) (sendo não causativos, as LRS de ambos os tipos de verbos são mais simples do que as dos Vs causativos, não apresentando um SV «subordinado» de outro V). A ideia é sempre fornecer LRS em que os papéis temáticos são derivados das relações que expressões em posições de especificador e complemento estabelecem com um V.

Tem sido afirmado que há paralelos entre o modelo de Hale e Keyser e a Semântica Generativa (referida brevemente em 1.4.); se olharmos de novo para a famosa representação semântica de McCawley do *V to kill* em (7), vemos que ela obedece à ideia de que a cada componente semântico ou conceptual corresponde uma dada posição estrutural numa representação hierarquizada. Em Hale e Keyser, para cada LRS há uma estrutura lexical altamente hierarquizada, que tem os seus correlatos semânticos ou nocionais. Mas enquanto para estes autores uma estrutura como (52) é o input de uma estrutura sintáctica (Estrutura-P), em McCawley e na Semântica Generativa em geral considerava-se que não devia haver estrutura sintáctica. Outra diferença importante: no modelo de Hale e Keyser não há predicados conceptuais elementares; são, por um lado, as relações estruturais entre V e outro SV, caso este exista, ou entre V e SAdj ou entre V e SPREP e, por outro lado, as relações estruturais que se estabelecem entre as expressões em posições de especificador e de complemento com os núcleos verbais que dão origem não só aos vários tipos semânticos de Vs mas também aos papéis temáticos. Portanto, na minha opinião, a aproximação à Semântica Generativa só remotamente se pode fazer.

Repare-se finalmente que nestes autores é evitada qualquer referência a tipos aspectuais de Vs. E o que é possível constatar é que a diferença entre verbos causativos e não causativos atravessa toda a análise; como já dissemos acima, a noção de causatividade / não causatividade não é idêntica à noção de tipo aspectual, embora haja aproximações: na realidade, os verbos de «accomplishment» são sempre causativos, os Vs de estado, de actividade e de «achievement» são não causativos.

## **2.6. Os valores aspectuais são dados directamente pelas estruturas sintácticas – Erteschik-Shir & Rapoport 1995<sup>57</sup>**

Ora é precisamente em relação a este último ponto que se distingue a proposta de Erteschik-Shir & Rapoport. Partindo crucialmente do modelo de Hale & Keyser, estas autoras defendem que os valores aspectuais dos Vs são dados directamente pelas estruturas sintácticas e que os Vs são

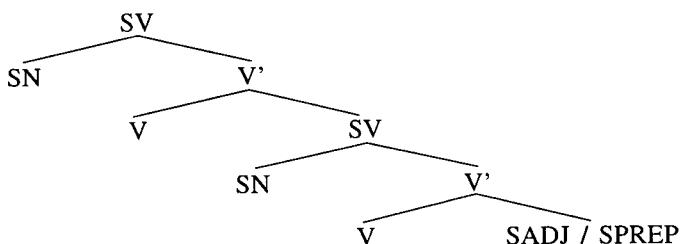
---

<sup>57</sup> ERTESCHIK-SHIR, N.; RAPOPORT, T. R. – *A theory of verbal projection*, in MATOS, G.; MIGUEL, M., DUARTE, I.; FARIA, I. (orgs.) – *Interfaces in Linguistic Theory*, A.P.L./Colibri, 1997, pp. 127-148.

inseridos em estruturas sintáticas apropriadas de acordo com a natureza aspectual e número de argumentos.

Analisando por exemplo a diferença entre Vs de «accomplishment», de «achievement» e de actividade, as autoras consideram que a estrutura sintáctica prévia a movimentos (a Estrutura-P no fundo) de uns e outros é distinta. Assim, um V de «accomplishment» como *destruir*, *derreter* (este último no seu sentido causativo) deve ser inserido em estruturas como a seguinte:

(61) Vs causativos («accomplishment»):<sup>58</sup>



(62) O exército destruiu a cidade.

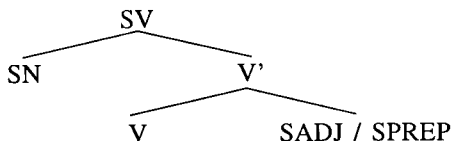
(63) A Maria derreteu o chocolate.

A estrutura (61) corresponde *grosso modo* a: *o exército causou a cidade ficar «destruída»; a Maria causou o chocolate ficar «derretido»*.

Este tipo de Vs comporta dois argumentos nominais e um argumento que se pode aproximar de um SAdj ou de um SPREP.

Um «achievement» expresso, por exemplo, pelo V *derreter* mas na construção anti-causativa ou incoativa (*o chocolate derreteu*) diminui em um o número de argumentos e a estrutura é a seguinte:

(64) Vs incoativos («achievement»):

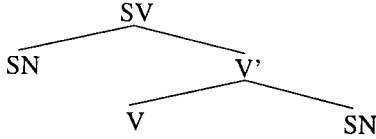


(correspondente a: *o chocolate ficou derretido*)

<sup>58</sup> Sobre (61), (64) e (65) ver ERTESCHIK-SHIR, N.; RAPOPORT, T. R. – *ob. cit.*, p. 130.

Por sua vez, um V de actividade (sintacticamente inergativo) obedece à seguinte estrutura:

(65) Vs inergativos (actividade):



Como em Hale e Keyser, as autoras adoptam a ideia de que as categorias que entram nestas estruturas (ADJ, PREP, N e V) estão associadas a noções semânticas particulares; e que as projecções SV estão limitadas a um determinado número de estruturas, correspondentes às classes aspectuais existentes.

Mas diferentemente dos autores estudados anteriormente, consideram que todo o SV projecta uma posição de sujeito e que a sua interpretação é derivada da natureza do predicado com o qual está relacionado. No modelo delineado, o sujeito de um SAdj («achievement») é um tema, o sujeito de um «accomplishment» é um causador, etc.. Portanto, os papéis temáticos são dados pelas relações que o SN projectado na posição superior de especificador de SV mantém com a globalidade da estrutura. Quer dizer, as relações de sujeito-predicado que constituem a base destas estruturas dão a informação temática necessária, sem necessidade de especificar o número e os papéis temáticos dos argumentos dos Vs.

Como comentário a esta análise e também a Hale e Keyser e no estado actual dos estudos sintácticos, não parece justificado que nas estruturas sintácticas apareçam categorias que não chegam a ter realização lexical (como as categorias SAdj / SPREP em Vs de «achievement» ou de «accomplishment»).

Outro comentário relaciona-se com a diferença de número de argumentos entre um V de «accomplishment» e um V de actividade. Se tal acontece com Vs que alternam entre um valor causativo e um valor não causativo, como é o caso de *derreter*, essa perspectiva não explica alternâncias de valor aspectual que têm a ver unicamente com a natureza do objecto do V.

Como tem sido referido amplamente na bibliografia sobre aspecto, um mesmo V pode ter uma leitura de «accomplishment» com um objecto determinado e uma leitura de actividade seguido de um «bare plural» ou de um massivo; é o caso do V *pôr*:



(66) O João pôs os livros na estante numa hora / \* durante uma hora.

(67) O João pôs livros na estante durante uma hora / \* numa hora.

(68) O João pôs cimento nas paredes durante uma hora / \* numa hora.

Em (66) há uma interpretação de «accomplishment»; em (67) e (68) há uma interpretação de actividade, o que é comprovado pelas diferentes possibilidades de combinação com adverbiais durativos e de medição de tempo.

Ora, a diferença de leituras não está aqui relacionada com o número de argumentos. Em ambas as circunstâncias, o V parece ser um V de três argumentos, como se pode comprovar por vários testes<sup>59</sup>. O primeiro teste consiste na possibilidade ou na impossibilidade de construir interrogativas com o V *fazer* e com o Sprep em discussão:

(69) (a) \* O que é que ele fez *na estante*?

(b) Foi pôr os livros.

(c) Foi pôr livros.

(69a) é agramatical. Experimentemos um outro teste, com frases clivadas e também com o V *fazer*:

(70) (a) \* O que ele fez *na estante* foi pôr os livros.

(b) \* O que ele fez *na estante* foi pôr livros.

Da agramaticalidade de (69a), (70a) e (70b) pode concluir-se que o SPREP *na estante* é um terceiro argumento de *pôr*, seja como V de «accomplishment» seja como V de actividade e portanto uma análise como a proposta por Erteschik-Shir & Rapoport 95 nada tem a dizer acerca deste tipo de alternância aspectual.

Em conclusão: embora este modelo dê conta, de forma satisfatória, de fenómenos como a alternância causativa / anticausativa com Vs do tipo de *derreter*, porque neste caso há uma conexão forte entre valor aspectual e número de argumentos, ele não consegue dar conta de outras facetas do aspecto, em particular da sua natureza composicional.

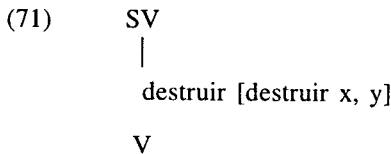
---

<sup>59</sup> Sobre estes testes ver MATEUS, H. et alii – *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 178-184; DUARTE, I.; BRITO, A. M. – *Sintaxe*, in FARIA, I.; PEDRO, E.; Duarte, I.; GOUVEIA, C. (orgs.) – *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 279-80.

## 2.7. A categoria funcional SASP – Borer 1996<sup>60</sup>

Borer tem procurado construir um modelo que dê conta da importância do aspecto, mas sem que isso signifique construir entradas lexicais demasiado enriquecidas como nos modelos precedentes. Borer considera que o modelo de gramática proposto por Chomsky na Teoria da Regência e da Ligação é caracterizado por alguma redundância, porque há duplicação de informações entre as entradas lexicais e as estruturas sintáticas. Por isso, tenta construir um modelo mais simples: as entradas lexicais devem indicar apenas o número de argumentos sob a forma de variáveis, sem qualquer hierarquia nem indicação de papéis temáticos. Os argumentos recebem a sua interpretação de outras informações, nomeadamente por serem especificadores de certas categorias aspectuais, nomeadamente por serem «sujeitos de resultado» (SOR) ou por serem «sujeitos de processo» (SOP).

Vejamus a sua análise de um V como *destruir*, um V de «accomplishment»: a única informação relevante na entrada lexical é o número de argumentos, não havendo lugar nem para a distinção entre argumento externo e argumento interno nem para papéis temáticos:



A expressão sintáctica e a realização de argumentos pode fazer-se de acordo com três processos distintos: a) através de movimentos dos argu-

---

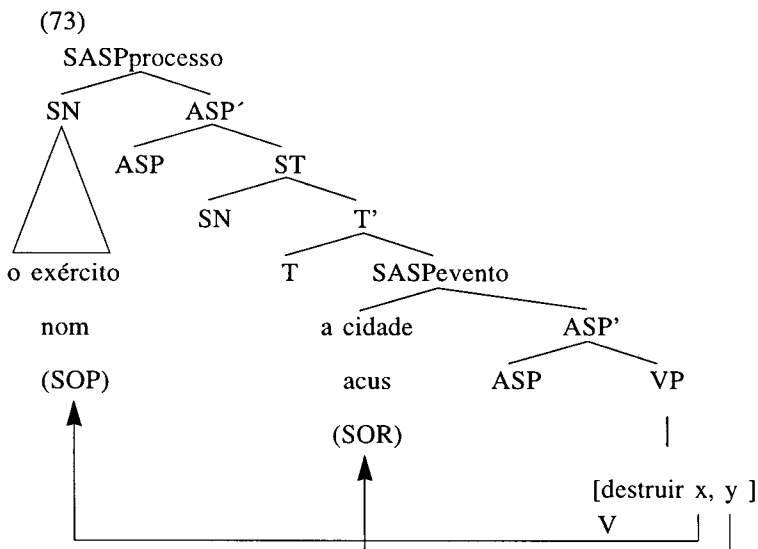
<sup>60</sup> Por ser um modelo em desenvolvimento é difícil de apresentar a última versão da autora sobre esta problemática. Os textos em que me baseio são: BORER, H. – *Deriving Passive without theta-roles*, in FARRELL, O; LAPOINTE, S. (orgs.) – *Morphological Interfaces*, CSLI, Stanford University; BENUA, L.; BORER, H. – *Passive / Antipassive*, in *a Predicate Based Approach to Argument Structure*, in «Glow Newsletter», 36, 1996, pp. 20-21; BORER, H. – *Functional Projections: at the Interface of acquisition, Morphology and Syntax*, in MATOS, G., MIGUEL, M.; Duarte, I.; FARIA, I. (orgs.) – *Interfaces in Linguistic Theory*, A.P.L./ Ed. Colibri, 1997. Mas nem sempre há coincidência na terminologia utilizada. Como a própria autora reconhece, a sua categoria SASPevento é equivalente à categoria que em CHOMSKY, N. – *Some notes on Economy of Derivation and Representation*, cap. 2 de *The minimalist Program...*, é responsável pela atribuição de caso acusativo, isto é AGROP (Sintagma de Concordância Objecto).

mentos para posições de especificador de categorias funcionais aspectuais ou temporais, onde recebem caso: nominativo na posição de especificador da categoria funcional superior (que pode ser STempo ou SASPprocesso conforme o tipo de V); acusativo na posição de especificador de SASPevento; b) através da inserção de preposições adequadas ao significado lexical do V, permanecendo sob a forma de SPREPs dentro de SV; c) por integração semântica no V, formando predicados complexos.

Vejamos um exemplo do primeiro processo; uma frase com o V *destruir*, como em (72):

(72) O exército destruiu a cidade.

teria a estrutura sintáctica como em (73), em que, por conter um V aspectualmente complexo como todos os Vs de «accomplishment», projecta três categorias funcionais: SASPevento (o que justifica a interpretação de «sujeito do resultado» (SOR), equivalente a tema ou paciente, do SN objecto)<sup>61</sup>, ST (Stempo) e ainda SASPprocesso (para justificar a leitura de «sujeito do processo» (SOP), equivalente a agente, causa ou origem, do SN sujeito).<sup>62</sup>



<sup>61</sup> Ver também a este propósito a apresentação do modelo de Hale e Keyser acima apresentado.

<sup>62</sup> Em (73) e nas representações seguintes não se assinala o movimento do V para as categorias funcionais superiores.

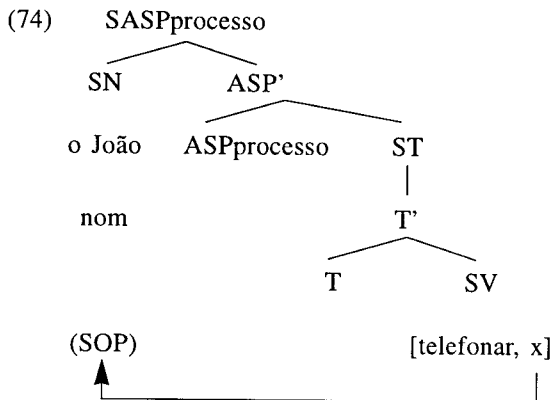
A expressão nominal que se move para especificador de SASPevento recebe caso acusativo e significa «sujeito do resultado», isto é, neste caso, o «destruído». Sendo o «outro argumento» o «destruidor», a «origem do processo», isto é, a interpretação por defeito, ele desloca-se para a posição de especificador da categoria funcional superior, onde recebe caso nominativo.

Repare-se que este modelo tanto pode gerar *a cidade destruiu o exército* como *o exército destruiu a cidade*, porque não há papéis temáticos a distinguir as duas expressões nominais. Se se deslocar o SN *o exército* para a posição de especificador de SASPprocesso produzindo a frase *a cidade destruiu o exército*, a estrutura será filtrada em Forma Lógica (FL) e rejeitada porque a expressão *o exército* não é uma adequada expressão para o «sujeito do resultado». A FL funciona assim como um filtro, sendo «responsável» pela aceitação ou rejeição de estruturas sintácticas.

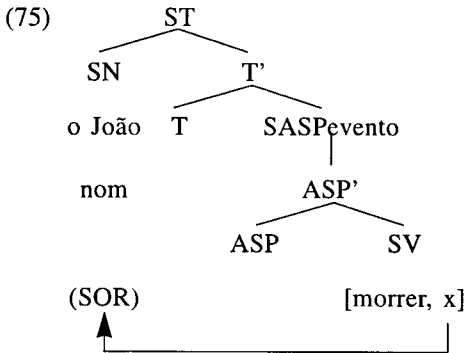
Quanto à segunda estratégia: introdução de Preposições semanticamente relevantes: ela opera em Vs locativos e outros V preposicionais.

A terceira estratégia – incorporação semântica de objectos formando predicados complexos – dá-se com «bare plurals» como objecto, como em *constrói casas, lê livros*, em que, como já vimos acima, esta forma de quantificação contribui para a leitura de actividade ou de processo. Assinale-se que esta última estratégia articula de forma correcta mecanismos sintácticos e valores aspectuais.

Ainda de acordo com Borer, uma frase com um V inergativo, de actividade (como *o João telefonou*), terá a seguinte estrutura sintáctica (em que o único argumento sobe para uma posição onde é acessível ao caso nominativo e onde é interpretado como «sujeito do processo»:



Por sua vez, uma frase com um V inacusativo e com leitura de «achievement» como *o João morreu* terá a seguinte estrutura e o seu único argumento interpretado como «sujeito do resultado»:<sup>63</sup>



Vemos que, para esta autora, o Aspecto / *aktionsart* é concebido como uma parte relevante do significado dos itens lexicais; mas, enquanto para outros autores, é ao nível das estruturas lexicais conceptuais que tal deve ser tomado em conta, aqui considera-se que existem na estrutura sintáctica categorias com valores aspectuais distintos; sendo categorias funcionais plenas têm um núcleo e uma posição própria de especificador, onde pode ser atribuído caso e que corresponde a uma dada interpretação dos argumentos.

### 3. Um balanço possível e uma resposta

Tendo apresentado uma síntese do modo como no quadro da Gramática Generativa se têm perspectivado as relações entre Semântica Lexical-Sintaxe, podemos dizer que se encontram aí duas fases distintas; uma em que o programa não estava preparado para articular o Léxico e a Sintaxe (o modelo das *Syntactic Structures* e em grande medida também o modelo dos *Aspects*); outra fase, a partir dos anos 70, em que essa relação é explicitamente assumida, embora em moldes diversos. Pudemos ver que, no que toca esta relação, não há consenso quanto ao modo como o significado

<sup>63</sup> Repare-se que Borer usa a designação «ASPeventive» para aquilo que é «achievement», o que parece uma opção terminológica discutível.

lexical determina a forma sintáctica; basicamente, estão em confronto duas ideias: as que fazem dos papéis temáticos que os predicados atribuem aos seus argumentos as informações sintacticamente relevantes e as que consideram que os papéis temáticos não são primitivos, devendo a projecção dos argumentos na Sintaxe ser vista a partir de outras informações presentes ao nível das representações lexicais conceptuais. Nesta segunda proposta, que marca de um modo geral o desenvolvimento das teorias de Semântica Lexical no final dos anos 80 e nos anos 90, «os significados dos verbos são vistos como uma estrutura multidimensional em que os movimentos, as mudanças e outros eventos são representados em estruturas separadas mas articuladas; as regras de associação são sensíveis à posição de um argumento numa configuração particular».<sup>64</sup>

Mas é comum a todos os modelos referidos a ideia de que, de algum modo, o Léxico é «o dicionário da gramática – o repositório de todas as propriedades idiossincráticas e não predizíveis dos itens lexicais individuais» nas palavras de Stowell e Wehrli<sup>65</sup> e que o significado lexical determina (parcialmente) a Sintaxe.

Quanto à relação entre aspecto / *aktionsart* e estrutura argumental: também aqui não existe concordância de opiniões. Vimos coexistirem actualmente na Gramática Generativa diferentes modos de articular valores aspectuais de Verbos e estrutura argumental:

- os valores aspectuais ou noções com eles relacionadas são dados por representações lexicais enriquecidas, nomeadamente pelas representações lexicais conceptuais através de predicados semânticos elementares (Jackendoff 1983, Zubizarreta 1987, Levin e Rappaport 1988 e 1995) ou por componentes dos eventos (no sentido de Pustejovsky 1991 e Grimshaw 1990);
- os verbos atribuem aos seus argumentos papéis aspectuais (como os de MEDIDA e TÉRMINO) (Tenny 1994);
- as estruturas lexicais conceptuais são concebidas como estruturas sintácticas, exprimindo relações estruturais entre um núcleo, as suas projecções categoriais e os seus argumentos, em posições de espe-

---

<sup>64</sup> In GROPEN, J.; PINKER, S.; HOLLANDER, M.; GOLBERG, R. – *Affectdness and direct objects: The role of lexical semantics in the acquisition of verb argument structure*, in «Cognition», 41, 1-3, 1991, p. 154.

<sup>65</sup> STOWELL, T.; WEHRLI, E. – *Introduction*, in STOWELL, T.; WEHRLI, E. – *Syntax and Semantics...*, p. 1.

cificador, se este existir, e de complementos. Quer os papéis temáticos quer a Hierarquia Temática são dispensáveis; no que diz respeito aos papéis temáticos, eles podem ser derivados de relações que se estabelecem entre expressões em dada posição estrutural e o SV. Recorde-se que neste modelo não se analisam propriamente tipos aspectuais de Vs mas sim Vs causativos versus Vs não causativos (Hale e Keyser 1993);

- os valores aspectuais são dados directamente pelas estruturas sintácticas e os Vs são inseridos em estruturas apropriadas de acordo com o número de argumentos (Ertshick-Shir e Ropoport 1995);
- os valores aspectuais são dados explicitamente nas estruturas sintácticas por meio de uma ou mais categorias aspectuais, SASP evento e SASP processo (Borer 1996).

Tendo feito este percurso por vários tratamentos sobre a relação entre aspecto e estrutura argumental, podemos agora dar uma resposta às perguntas formuladas no início deste texto.

Como se compreende que a discussão sobre o problema do aspecto e sua relação com a estrutura argumental ocupe actualmente um lugar tão importante na Gramática Generativa? Onde e quando é possível encontrar os primeiros sinais de interesse relativamente a este tema?

A resposta é a seguinte: a Gramática Generativa encontra o problema do aspecto e da sua relação com a estrutura argumental numa primeira fase, anterior à Teoria da Regência e da Ligação, quando se percebe que o modelo dos *Aspects* é manifestamente insatisfatório no modo como encara a relação entre forma e significado, o que leva a integrar nas entradas lexicais a noção de predicado semântico elementar (em Jackendoff 1972 e nas suas obras seguintes); numa segunda fase, a partir da Teoria da Regência e da Ligação, a Gramática Generativa pôde pensar o problema do aspecto e da estrutura argumental *ao analisar criticamente as noções de papel temático e de Hierarquia Temática*. A influência directa de semanticistas, nomeadamente dos estudos de Davidson, Vendler, Dowty, Higginbotham, Tenny e outros torna-se por isso possível, dando origem a uma frutuosa colaboração, que tem continuado ao longo da década de 90.

Embora temas como a composicionalidade do aspecto continue a ser um dos maiores desafios que se colocam, parece possível afirmar que as teorias sintácticas aqui referidas, na medida em que foram capazes de colo-

car o problema do aspecto e da sua relação com a estrutura argumental, se encaminham para a sua resolução.

Quatro décadas volvidas sobre o modelo precursor mas manifestamente incipiente das *Syntactic Structures*, a reflexão sobre a relação entre Semântica Lexical e Sintaxe está hoje na ordem do dia na Gramática Gerativa.

Não é fácil prever o que vai acontecer nas próximas décadas, mas há dois sinais marcantes no panorama actual: uma proliferação de teorias e uma colaboração entre especialistas de áreas diferentes, incluindo pesquisas interdisciplinares, que têm reunido linguistas, psicolinguistas, especialistas em Psicologia Cognitiva e em Inteligência Artificial.

O futuro das perspectivas aqui referidas dependerá do modo como forem capazes de analisar temas complexos como alternâncias na expressão de argumentos (passiva / activa, passiva «clássica» / passiva média, construções causativa / anticausativa ou incoativa), alternâncias de valores aspectuais de verbos, a composicionalidade do aspecto (em particular, a contribuição de adverbiais, da determinação e quantificação), etc..

O confronto entre as diferentes perspectivas passará igualmente pelo maneira como relacionarem a linguagem e a cognição, o mesmo é dizer, como se confrontarem com problemas como a aquisição e desenvolvimento da linguagem, a representação do conhecimento linguístico no cérebro humano, o seu processamento e uso.

Retomando designações de Chomsky, podemos dizer que o confronto passará não só pela «adequação descritiva» das teorias mas também pela sua «adequação explicativa».

Ana Maria Brito

Junho de 1998



## ALGUMAS QUESTÕES SEMÂNTICAS ACERCA DA SEQUÊNCIA DE TEMPOS EM PORTUGUÊS

A questão da sequencialização dos tempos é um aspecto das línguas observado pelas gramáticas desde há muito, embora muitas vezes seja mencionada de modo indirecto quando se trata da transposição do discurso directo para o indirecto. No entanto, se considerarmos que o estudo da semântica dos tempos, como, aliás, de uma série de outros fenómenos linguísticos, deve ter o texto e não a frase isolada como objecto de análise, verificamos que a sequencialização dos tempos, porque exprimem, pelo menos, a ordenação dos acontecimentos e dos estados descritos, se pode observar mesmo quando se trata do domínio de frases complexas.

Assim, para mencionar só uma gramática como a de J. Soares Barbosa<sup>1</sup>, veja-se o que diz a propósito daquilo que ele chama «... uso e emprego dos modos e tempos do verbo na oração»:

«Quando o primeiro verbo está no presente ou no futuro do indicativo, o segundo verbo póde ir a qualquer tempo do mesmo modo, tratando-se de verdades contingentes; e tratando-se de verdades necessarias, todos os tempos do primeiro verbo podem levar o segundo ao presente. Quando porém o primeiro verbo está em qualquer tempo dos preteritos, ou imperfeitos ou perfeitos, o segundo não póde deixar de ir tambem a outro preterito, imperfeito quando a coisa não foi acabada, e perfeito quando o foi.» (p. 213).

«O tempo do primeiro verbo no indicativo é quem determina, ordinariamente, em que tempo deve estar o segundo verbo no subjunctivo. ... Mas quando o verbo da proposição principal está no presente ou no futuro do indicativo, o da proposição subordinada vae para o presente do subjunctivo, se se expri-

---

<sup>1</sup> SOARES BARBOSA, J. – *Grammatica Philosophica da Lingua Portugeza*, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 5ª edição, 1871.

mir um presente ou futuro; e para o preterito, se o que se quer exprimir é já passado. E quando o verbo da proposição principal está em algum dos preteritos imperfeitos ou perfeitos, põe-se o segundo no imperfeito do subjunctivo, se o que com elle se quer exprimir é presente ou futuro; e no preterito perfeito, se o que se quer exprimir é passado e acabado.» (p. 215).

Estas afirmações são muito interessantes tendo em conta que se trata de uma gramática do princípio do século dezanove. Tentaremos neste estudo analisar, em especial do ponto de vista semântico, a validade de tais afirmações à luz de propostas teóricas actuais, procurando também encontrar uma explicação tendo em conta contextos intensionais.

Vejamos qual o problema. Em primeiro lugar, em frases complexas em que há um estrutura de complementação com *verba dicendi*, se o verbo da oração principal estiver no Pretérito Perfeito (doravante Pperf), frequentemente o verbo da subordinada está no Imperfeito (doravante Imp), embora de facto qualquer tempo seja possível, dependendo da ordenação que se pretende descrever. Assim, os exemplos seguintes são todos possíveis, embora com algumas diferenças que não são só temporais:

- (1) A Maria disse que o Manuel foi ao cinema.
- (2) A Maria disse que o Manuel ia ao cinema.
- (3) A Maria disse que o Manuel estava doente.
- (4) A Maria disse que o Manuel está doente.
- (5) A Maria disse que o Manuel tinha ido ao cinema.
- (6) A Maria disse que o Manuel tem ido ao cinema.
- (7) A Maria disse que o Manuel vai comprar um carro.
- (8) A Maria disse que o Manuel compraria um carro.
- (9) A Maria disse que o Manuel comprava um carro.

Com efeito, para além das diferenças entre todos os exemplos, merece salientar os pares constituídos por (2) e (3) por um lado e (8) e (9), por outro. O primeiro mostra dois exemplos com Imp, cuja leitura é diferente,

---

<sup>2</sup> A Substituição do Condicional pelo Imperfeito não é um fenómeno recente na língua portuguesa, pois já Soares Barbosa o atesta na sua *Grammatica Philosophica da Lingua Portugueza*. Por outro lado, também surge noutras línguas românicas como o italiano, como por exemplo é mencionado em BAZZANELLA, C. – *Modal uses of «indicativo imperfetto» in a Pragmatic Perspective*, in «Journal of Pragmatics», 14, 1990, pp. 439-457.

em virtude de se tratar respectivamente de um evento e de um estado, e o segundo pode pôr em paralelo dois exemplos semelhantes, à exceção do tempo verbal, que em vários contextos podem substituir-se entre si, como acontece em certas construções condicionais<sup>2</sup>. Trataremos em secção posterior estes casos.

Veja-se agora o que se passa com exemplos em que o verbo da oração principal é um verbo de atitude (como *crer, pensar, acreditar...*). Para além dos pares com Imp e com Condicional, convém também prestar atenção a (13).

- (10) A Maria pensou que o Manuel foi ao cinema.
- (11) A Maria pensou que o Manuel ia ao cinema.
- (12) A Maria pensou que o Manuel estava doente.
- (13) A Maria pensou que o Manuel está doente.
- (14) A Maria pensou que o Manuel tinha ido ao cinema.
- (15) A Maria pensou que o Manuel tem ido ao cinema.
- (16) A Maria pensou que o Manuel vai comprar um carro.
- (17) A Maria pensou que o Manuel compraria um carro.
- (18) A Maria pensou que o Manuel comprava um carro.

Uma das questões cruciais a discutir é se, apesar dos paralelismos entre os exemplos dos dois blocos, o tratamento dos tempos em frases complexas com verbos de atitude pode ser uniforme, ou se pelo contrário, exige abordagens diferentes. Em termos mais claros, a questão é saber se se trata de processos de anáfora temporal ou de sequencialização de tempos.

Uma das propostas teóricas mais interessantes para o estudo da semântica dos tempos em frases e em discursos é a Teoria Independente<sup>3</sup>. Nesta teoria há três assunções fundamentais: os tempos são avaliados relativamente ao tempo da enunciação, quer estejam em frases encaixados ou não; os tempos são expressões referenciais, que podem ser anafóricos<sup>4</sup>; e os

---

<sup>3</sup> Veja-se, entre outros, os seguintes trabalhos de Abusch: ABUSCH, D. – *Two Theories of Tense in Intensional Contexts*, in «Proceedings of the 9<sup>th</sup> Amsterdam Colloquium», Universidade de Amsterdão, 1993, pp. 47-66. ABUSCH, D. – *Sequence of Tense and Temporal De Re*, in «Linguistics and Philosophy», vol. 20, n° 1, 1997, pp. 1-50.

<sup>4</sup> Actualmente, a anáfora temporal é tratada no quadro de várias teorias, mas o texto fundador em que se estabelece uma relação entre anáfora nominal e anáfora temporal é de B. Partee: PARTEE, B. – *Some Structural Analogies Between Tenses and Pronouns in*

tempos podem ser interpretados *de re*. Esta proposta de análise é bastante interessante porque permite dar conta das relações temporais de modo idêntico, quer se trate de contextos extensionais, quer intensionais. Neste último caso a semântica dos tempos depende só da articulação entre tempo e a semântica dos verbos de atitude. No entanto, como se verá, nem todos os exemplos podem ser tratados no quadro desta abordagem, sendo necessário discutir, com base nos dados do português, se a relação entre Pperf e Imp por um lado, e modo indicativo e modo conjuntivo por outro, não determinam interpretações diferentes.

Em línguas como o Português, em que há contraste entre Pperf e Imp parece ser relativamente evidente que a diferença entre exemplos como (1) e (2) e (10) e (11) permite estabelecer ordenações diversas dos eventos. Em (1) e em (10) «Manuel ir ao cinema» é anterior a «Maria dizer» ou «Maria pensar» e em (2) e (11) há uma relação de simultaneidade parcial e até de posterioridade em relação ao dizer ou ao pensar, mas não em relação ao tempo da enunciação. Mas no caso dos exemplos (4) e (13) há claramente uma co-temporalidade, isto é, estas frases são ambíguas entre uma sobreposição temporal em relação ao tempo do dizer ou pensar ou ao tempo da enunciação, e nessa medida podemos dizer que se trata de casos de frases de acesso duplo (*double access*).

A única restrição que a teoria independente faz em relação a um tempo do passado é que o evento que descreve seja anterior ao tempo de enunciação, independentemente de se tratar de um verbo em posição encaixada ou não. Nessa medida a semântica de um tempo em tal posição não depende de configurações sintáticas, em especial do contexto de encaixe. Isso acontece com os exemplos (1) e (3) e (10) e (12) na medida em que no primeiro de cada um dos exemplos destes pares, há precedência em relação ao verbo da matriz e no segundo dos exemplos há uma relação anafórica com o verbo da matriz que se encontra no passado relativamente ao tempo da enunciação. No entanto, exemplos como os de (2) e (11) mostram que, apesar de os tempos de ambas as frases serem passado, o segundo, por ser Imp permite uma possível projecção para o futuro. Porém, essa posterioridade parece ser não só em relação ao tempo da frase matriz,

---

*English*, in «The Journal of Philosophy» 70, 1973, pp. 601-609. Posteriormente reformula algumas das suas propostas num também muito importante artigo: PARTEE, B. – *Nominal and Temporal Anaphora*, in «Linguistics and Philosophy», vol 7, n° 3, 1984, pp. 243-286.

como também poder ser extensível ao momento da enunciação. Neste caso estamos perante um problema para a Teoria Independente apesar de exemplos semelhantes como (8) ou (17) poderem ser descritos por esta teoria na medida em que estamos perante um futuro do passado<sup>5</sup>, isto é, trata-se de um futuro relativamente ao passado da frase matriz.

Vejamos agora outros exemplos:

(19) Na segunda-feira passada o Manuel pensou que estava em Paris na terça-feira.

(20) Na segunda-feira passada o Manuel pensou que esteve em Paris na terça-feira.

O que é interessante notar é que em (20) a terça-feira relevante é anterior à segunda-feira, enquanto em (19) só é possível considerar uma leitura em que a terça-feira é posterior. Isto evidencia que o Imp é ambíguo entre passado e futuro. Essa talvez uma das razões por que em certos contextos pode ocorrer em vez de Condicional. Deve também notar-se que há uma certa relação entre este facto e os usos modais do Imp<sup>6</sup> na medida em que é possível, entre outros usos, exemplos do tipo de (21) em que Imp é projectado para um tempo posterior ao da enunciação:

(21) Amanhã ia à biblioteca.

Há quem considere que se trata de um Imp de planificação<sup>7</sup> e nestes casos, embora possível, o Condicional parece pouco comum, se não estiver associado a uma condição, tornando evidente que nestes casos não se trata de um futuro do passado:

---

<sup>5</sup> Nalgumas gramáticas o Condicional é designado por «Futuro do Passado», como é o caso de CUNHA, C.; CINTRA, L. Lindley – *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições Sá da Costa, 1984.

Em trabalhos recentes sobre os tempos em português, veja-se PERES, J. – *Towards an Integrated View of the Expression of Time in Portuguese* in «Cadernos de Semântica», 14, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

<sup>6</sup> Veja-se a este respeito, OLIVEIRA, F. – *Alguns efeitos semânticos e pragmáticos do Pretérito Imperfeito*, não publicado, 1985; OLIVEIRA, F. – *Algumas Considerações acerca do Pretérito Imperfeito*, in «Actas do 2º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística», Lisboa, 1986, pp.78-95. Pode ainda ver-se BAZZANELLA, C. – *op. cit.*

<sup>7</sup> Veja-se, entre outros, BAZZANELLA, C. – *op. cit.*

(22) Amanhã iria à biblioteca (se tivesse tempo livre/ \*tiver tempo livre).

(23) Amanhã ia à biblioteca (se tivesse tempo livre/ tiver tempo livre).

Com efeito, a diferença entre estes exemplos mostra que o Condicional é aceitável só se houver uma leitura de contrafactualidade<sup>8</sup>.

Mas vejamos ainda outros exemplos com tempos do passado em contextos intensionais:<sup>9</sup>

(24) A Maria pensou que casava com um homem que a amava.

(25) A Maria pensou que casaria com um homem que a amasse.

(26) A Maria pensou que casava com um homem que a amasse.

A diferença entre (24) e (26) advém do contraste entre modos. De um modo geral considera-se que esta diferença em frases relativas restritivas tem conseqüências do ponto de vista da referência nominal, pois com modo indicativo pode postular-se a existência do indivíduo com essa propriedade (homem que a amava), contrariamente ao que acontece com o modo conjuntivo em que essa interpretação não pode ser feita, isto é, neste caso estamos perante um contexto intensional, enquanto no primeiro caso se trata de um contexto extensional. É, no entanto, bastante curioso que este contraste também tenha repercussões na relação temporal, evidenciando de forma clara que os dois tipos de referência têm pontos de contacto. Assim, do ponto de vista temporal, em (24) que a amava é contemporâneo de pen-

---

<sup>8</sup> Por vezes, na literatura sobre condicionais distingue-se dois tipos de contrafactualidade: as condicionais contrafactuais propriamente ditas e as problemáticas, que em português se obtêm com formas diferentes do Conjuntivo:

(i) Se tivesse ido a Lisboa, tinha (teria) ido ao concerto.

(ii) Se fosse a Lisboa, ia (? iria) ao concerto.

<sup>9</sup> Alguns dos exemplos apresentados são sugeridos por exemplos de ABUSCH, D. – *op. cit.* 1997. No entanto, as diferenças acabam por ser grandes em virtude de ela analisar exclusivamente o inglês. Como se sabe, o sistema dos tempos e dos modos do português é não só diferente como mais complexo, acarretando distinções consideráveis e a possibilidade de construir exemplos em português que são impossíveis em inglês.

Uma questão interessante a discutir é se uma relativa no escopo de um verbo intensional pode ter ou não uma leitura de Sequencialização de Tempos. O caso do português parece ir nesse sentido. Para uma visão diferente deste ponto, veja-se ENÇ, M. – *Anchoring Conditions for Tense*, in «Linguistics Inquiry», 18, 1987, pp. 633-657.

sar e possivelmente alargado ao tempo de casar. Em (26), que a amasse só pode ser contemporâneo do tempo de casar ou posterior, apresentando nesse caso uma leitura paralela à de (25). Por outro lado, casava é posterior ao tempo de a Maria pensar e em (26) pode ser até posterior ao tempo da enunciação, acontecendo o mesmo com casaria do exemplo (25).

Nesta linha de observações é ainda interessante o exemplo seguinte:

(27) O Manuel decidiu há uma semana que dentro de dez dias dizia aos pais que ia mudar de emprego.

*Há uma semana* é anterior ao tempo da enunciação, mas *dizia* é contemporâneo de *dez dias* e *ia mudar* é posterior a dizer. Estamos perante a utilização de Imp com uma leitura de posterioridade em relação ao tempo da enunciação bastante claro em virtude dos adverbiais explícitos. Com efeito, *há uma semana* é avaliado em relação ao tempo da enunciação e *dentro de dez dias* em relação ao início do intervalo de *há uma semana*. No entanto, neste caso não há lugar à utilização de modo conjuntivo, como acontece em (26), e, se *dizia* parece poder ser substituído por *diria*, tornando-o um futuro em relação ao tempo da enunciação e não de um passado, já *iria mudar*, só marginalmente é possível, tendo associada uma condicionalidade que não está presente com o Imp. Nesta linha de apresentação de alguns dados interessantes sobre a interpretação dos tempos em contextos intensionais, veja-se ainda (28):

(28) Há cinco dias, o Manuel prometeu fazer uma intervenção num seminário uma semana mais tarde sobre o assunto em que os participantes estavam/estivessem mais interessados.

Este exemplo apresenta algum paralelismo com (24)-(26). Isto é, a leitura diverge consoante estamos perante o modo indicativo ou conjuntivo. No primeiro caso (*estavam mais interessados*), o tempo só pode preceder o tempo de enunciação, em particular, o início do intervalo de *há cinco dias*, enquanto no segundo caso terá de ser entendido como referindo o tempo do seminário, posterior ao tempo da enunciação. Parece, assim, que se trata de uma questão de escopo do sintagma nominal encabeçado por o assunto, sendo no primeiro caso escopo largo e no segundo escopo estreito, tendo como consequência que no primeiro há uma leitura *de re* e no segundo não há.

Antes de tentar encontrar uma explicação para estas diferenças, será ainda interessante observar alguns exemplos com modais.

- (29) Ele devia estudar mais.
- (30) \* Quando estava na Faculdade, o Manuel devia estudar mais.
- (31) Quando estava na Faculdade, o Manuel devia ter estudado mais.
- (32) A mulher do Manuel pode/podia tornar-se rica.
- (33) O Manuel casou-se com uma mulher que pode/\* podia tornar-se rica.
- (34) O Manuel casou-se com uma mulher que pode/podia ter-se tornado rica.

Dizer (29) ou (32) só pode ter como ponto de avaliação temporal o tempo da enunciação, isto é, alguém podia ter feito essas afirmações no passado, relativamente a esse tempo, ou então pode ser relativamente ao tempo presente, mas com uma prospecção para o futuro, pois não é possível relatar o dever ou a possibilidade passada utilizando frases como (30) ou (33). Para esse efeito as frases adequadas são respectivamente (31) e (34).<sup>10</sup>

Mas veja-se o que pode acontecer se estas frases forem encaixadas num contexto intensional:

- (35) O Manuel pensou que ele devia estudar mais.
- (36) O Manuel pensou que a mulher podia tornar-se rica.

Nestes exemplos o tempo de avaliação é o da frase matriz e por isso «estudar mais» ou «a mulher tornar-se rica» só pode ser posterior a «Manuel pensar».

Verificamos assim, que há uma ambivalência de leituras de tempos do passado, em especial do Imp, o que leva a supor a necessidade de ter em

---

<sup>10</sup> No exemplo (33) e (34) pode é perfeitamente aceitável por se tratar de uma possibilidade considerada do ponto de vista presente, isto é, da enunciação. Quanto a *podia*, se pretendermos que a leitura seja de anáfora temporal com *casou*, que é o caso que aqui nos interessa, então não é aceitável. A frase seria, no entanto, aceitável se *podia tornar-se rica* fosse entendida como uma possibilidade condicional projectada para o futuro: *podia tornar-se rica, se quisesse*. Nestes casos há frequentemente uma implicatura conversacional (cancelável).



conta um «abstractor de avaliação temporal» em contextos intensionais, na medida em que parece que em contextos extensionais a questão é outra.

Em (37) não é possível considerar que *estava na sala ao lado* possa ser avaliado relativamente ao tempo de enunciação, apesar de *sala ao lado* ter uma posição relativa àquela em que se encontra o falante, mas só ao tempo da frase matriz, pois se quisermos dizer que o amigo está agora na sala ao lado, a frase adequada é (38).

(37) Na semana passada o Manuel encontrou um amigo que estava na sala ao lado.

(38) Na semana passada o Manuel encontrou um amigo que está na sala ao lado.

Vejamos ainda mais uns exemplos:

(39) A Maria pensou que o Manuel estava assustado durante a última tempestade

(40) A Maria pensou que o Manuel estava assustado durante a \*próxima/seguínte tempestade.

O exemplo (39) não apresenta qualquer problema<sup>11</sup>, mas (40) nas duas versões parece bastante interessante. Se considerarmos *próxima tempestade* a relação temporal não é aceitável na medida em que tal tempestade será posterior ao tempo da enunciação e apesar de em certos contextos o Imp permitir uma projecção para o futuro, ela é limitada. Pelo contrário, *tempestade seguinte* é aceitável porque se trata neste caso de uma tempestade posterior ao tempo da frase matriz, mas anterior ao da enunciação. Parece pois haver alguma evidência de que há um limite superior para a denotação dos tempos, mas que não é o agora de uma alternativa epistémica, mas o antes do tempo da enunciação, dado que, contrariamente ao que acontece com o Past inglês, Imp permite «*forward shift*».

Nos contextos intensionais é também interessante observar o que se passa com exemplos em que o tempo da frase matriz, com um verbo de atitude, é passado e o tempo da frase encaixada é presente.

---

<sup>11</sup> Note-se que *última tempestade* pode ser interpretada relativamente a «pensar» ou ao tempo da enunciação, mas não coloca qualquer problema porque em qualquer dos casos é anterior ao tempo da enunciação.

- (41) O Manuel pensou que a Maria está doente.  
(42) O Manuel pensava que a Maria está doente.

As duas frases parecem possíveis, mas com diferenças consideráveis entre si. No primeiro destes exemplos relata-se um pensamento num tempo passado em relação ao da enunciação e a «Maria estar doente», por ser presente, tem, à partida, que apresentar uma sobreposição, pelo menos parcial, com o tempo da enunciação, embora deva também estar relacionado com o tempo de pensar. No segundo exemplo, há um tempo passado, que por ser Imp, permite considerar que o intervalo de tempo relevante se mantém, pelo menos até ao presente da fala, levando a considerar que se está perante um tempo passado que se sobrepõe parcialmente com o tempo de «estar doente», que, como no exemplo anterior, se sobrepõe ao tempo da enunciação de toda a frase. O que é muito curioso neste exemplo é que parece haver uma certa contradição pragmática na articulação entre estes dois tempos. Intuitivamente, o Imp em casos destes permite uma implicatura conversacional do tipo «pensava, mas pensava mal» e por outro lado o Presente admite que o falante tome como certa a proposição da frase encaixada. Esta intuição torna-se mais evidente se contrastarmos (42) com (43) ou (44). Em (43) a implicatura é sobre *estava doente* e em (44) não há implicatura.

- (43) O Manuel pensava que a Maria estava doente.  
(44) O Manuel pensa que a Maria está doente.

Resumindo. Em primeiro lugar verificámos que no contexto de um verbo de atitude a maior parte dos tempos pode ocorrer na frase complemento. Os casos que mais nos interessam são os exemplos em que o tempo da frase matriz é passado, em especial Pperf e o tempo das frases encaixadas é também passado, em especial Imp. Consideram-se ainda alguns casos em que a frase encaixada está no Presente. Por outro lado, verificámos que com o apoio de algumas expressões adverbiais é possível encontrar contextos em que a relação temporal é bastante mais complexa do que poderia parecer, porque as relações de precedência, de sobreposição ou até de posterioridade não são evidentes e porque os contextos intensionais têm repercussões na organização temporal das frases, permitindo certos contrastes de modo e de tempo em português.

Uma das maneiras de abordar algumas destas questões é considerar que alguns destes exemplos podem ser tratados recorrendo à «teoria inde-

pendente» em que os tempos são avaliados relativamente ao tempo da enunciação, podem estabelecer relações anafóricas e podem ser interpretados *de re*.

Retomemos os exemplos. Em (10) temos um tempo passado que precede outro, isto é, o «Manuel ir ao cinema» é anterior a «a Maria pensar». E num exemplo como (12) estamos perante uma relação de sobreposição em que *estava doente* é anafórico relativamente a *pensou*. Se em qualquer dos casos estamos perante passados em relação ao tempo da enunciação, então podemos dizer que o tempo das frases encaixadas é independente da configuração sintáctica. No entanto, (11) pode ser ambíguo entre uma leitura anafórica, isto é, em que há co-referência com o tempo da frase matriz ou em que há posterioridade relativamente a *pensou*, aproximando este exemplo de (17). Neste último caso estamos perante um Condicional que opera como um futuro do passado e por isso, apesar de futuro, é possível tratá-lo no quadro da teoria independente porque há anáfora em relação ao passado da frase matriz. Com Imp não há, à partida, qualquer indicação nesse sentido, apesar de Imp e Condicional aparecerem indistintamente em certos contextos, como já se disse.

No quadro da teoria independente já se disse que exemplos como (10) e (12) podem ser tratados por estarem de acordo com as duas primeiras assunções desta proposta, no entanto está por resolver a análise das anáforas em contextos de verbos de atitude. De facto, perante um exemplo como (10) como é possível estabelecer a anáfora? Fundamentalmente, a Maria não sabe quando de facto o Manuel foi ao cinema (ou se foi) e o falante diz que foi no passado anterior a «a Maria ter pensado». Ora, este problema apresenta paralelismos com as anáforas nominais em contextos intensionais. Basta lembrar os famosos exemplos de Quine<sup>12</sup>. Assim, num

---

<sup>12</sup> A questão coloca-se da seguinte maneira informal: Ralph viu um homem com chapéu castanho e pensa que ele é um espião. Mais tarde viu um homem com cabelo cinzento e pensa que ele não é um espião. Acontece que se trata do mesmo indivíduo, isto é, Orcutt. Portanto, seria possível atribuir crenças contraditórias a Ralph, nomeadamente, pensar que Orcutt é um espião e não é um espião. No entanto, as crenças de Ralph parecem plausíveis, se ele não souber que se trata do mesmo indivíduo. Portanto, podemos considerar que Ralph tem diferentes relações de «acquaintance» em momentos diferentes, isto é, a descrição de homem com chapéu castanho está relacionada com um determinado tempo e espaço de Ralph e a do homem com cabelos cinzentos a um outro tempo-espaço. Nestas condições, apesar de o falante saber que se trata do mesmo indivíduo, não

exemplo como *Ralph viu um homem, no café e pensa que ele, é um espião*, coloca-se a questão de saber como é que ele num contexto intensional pode estabelecer anáfora (vejam-se os índices) com *um homem* que está num contexto extensional. Mas se *ele* for usado *de re*, fazendo-o sair do escopo do verbo de atitude, então é possível estabelecer a anáfora porque o indivíduo está no mundo real<sup>13</sup>.

A ideia fundamental é a de que esta concepção pode ser também utilizada para tratar os casos de relação entre tempos mencionados anteriormente. Por isso Abusch considera que em casos em que há precedência entre dois tempos do passado («*backward shift*») o tempo encaixado é interpretado *de re* e denota assim, em exemplos como (10), o tempo em que o Manuel foi ao cinema. Em exemplos como (12), ao tratar-se de anáfora com o passado da frase matriz, é necessário assumir uma interpretação *de re* do elemento anafórico e a relação de *acquaintance* é dada pela identidade com o agora de a Maria pensar. Nesta linha de argumentação, um exemplo como (11) pode ser analisado da seguinte forma: ir ao cinema é posterior a «Maria pensar», mas anterior ao tempo da enunciação. No entanto, não parece haver forma de contacto directo ou indirecto entre quem pensa e o objecto do pensamento, levando a considerar que neste caso não pode tratar-se de um caso em que há interpretação *de re* do tempo da frase encaixada, tratando-se muito possivelmente de Sequencialização dos Tempos. Se, no entanto, for possível que a posterioridade dada pelo Imp venha a incluir o tempo da enunciação, então a dificuldade é ainda maior para a teoria independente. Os exemplos (19)-(23) são bastante interessantes deste ponto de vista.

Em primeiro lugar, (20) é analisado como (10), mas (19) revela o seguinte, com paralelismo parcial com (12): por um lado pode ser prospectivo, isto é, a *terça-feira* é posterior ao tempo da frase matriz, mas também é possível ser retrospectivo. Neste segundo caso é interpretado como (20), mas na primeira leitura o que se passa é que *na terça-feira* tem escopo estreito relativamente a pensar, isto é, trata-se de uma crença do Manuel e não de uma crença atribuída pelo falante. Deste ponto de vista seria equi-

---

pode relatar as crenças de Ralph considerando que são contraditórias, pois quem sabe isso é o falante e não Ralph.

Confronte-se com QUINE, W. v. O. – *Quantifiers and Propositional Attitudes*, in «*The Journal of Philosophy*», 53, 1956, pp. 183-194.

<sup>13</sup> Estas observações são bastante informais. A este propósito veja-se ABUSCH, D. – *Sequence of Tense and Temporal De Re*.

valente a dizer que o Manuel num tempo passado pensou: «na terça-feira estou (vou estar) em Paris». Nestes casos em que a anáfora é interna ao contexto de atitude, o que é natural é que possa haver uma leitura prospectiva dada pelo Imp em português.

Não é por acaso que o Imp pode ser utilizado prospectivamente quando se trata de uma planificação como em (21), embora possa admitir-se que há alguma modalização. No entanto, como se viu nos comentários a propósito dos exemplos (22)-(23), não se pode confundir com o Condicional nestes contextos, dado que o Imp pode co-ocorrer com Futuro do Conjuntivo e o Condicional não pode.

Nos exemplos (24)-(26), como já se observou anteriormente, que a amava é contemporâneo de pensar e também de casar, embora indeterminado relativamente ao tempo de enunciação. No entanto, que a amasse nos exemplos seguintes tem o efeito de projectar para um futuro que pode até ultrapassar o tempo de enunciação. Esta leitura invalida qualquer interpretação *de re* e advoga no sentido de uma Sequencialização dos Tempos, que por efeito do Imp ser um operador aspectual transformando uma qualquer situação em estado<sup>14</sup>, permite uma projecção para um futuro posterior ao tempo da enunciação, como se verificou em (21) em que não existe qualquer contexto intensional. A consequência fundamental neste caso é a de que, ao tratar-se de um Conjuntivo, torna possível que o próprio falante assumia também a *possibilidade* expressa pelo pensamento da Maria. Neste sentido parece ser plausível que não se possa colocar como limite máximo de avaliação dos tempos do passado em português, em contextos intensionais, o tempo da crença, contrariamente ao que acontece com o inglês<sup>15</sup>. Com efeito, em certos casos pode incluir o tempo da enunciação, por parte do falante, da crença de outro.

Assim, há casos em que, apesar de termos tempos considerados do passado, estamos perante projecções para o futuro, que tipicamente são

---

<sup>14</sup> Veja-se a este respeito KAMP, H.; ROHRER, C. – *Tense in Texts*, in Bauerle, R. (organizador) «Meaning, Use, and Interpretation of Language», Berlim/Nova Iorque, de Gruyter, 1983.

Para o Português, veja-se OLIVEIRA, F – *Alguns Aspectos do Aspecto*, in «Actas do VII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística», Lisboa, 1991, e também OLIVEIRA, F. – *Algumas Peculiaridades do Aspecto em Português*, in «Actas do Congresso Internacional sobre o Português», vol. II, Lisboa, APL, 1994, pp. 151-190

<sup>15</sup> Confronte-se com ABUSCH, D. – *op. cit.*.

atribuídas nestes contextos ao Condicional. Parece ser essa a razão por que em vários contextos o Condicional está a ser substituído pelo Imp.

Se nestes exemplos o uso do modo conjuntivo é determinante para uma tal interpretação, como aliás acontece com o exemplo (28), já em (27) não pode ser esse o despoletador, mas sim a articulação dos adverbiais de tempo. Nestes casos estamos perante uma articulação de tempos que não é licenciada localmente pelo tempo da frase matriz, mas pelo da enunciação (ou outro) levando a postular um «abstractor» temporal.

No entanto, parece que a maior parte dos exemplos apresentados permite dizer que o tempo de avaliação em contextos intensionais pode ser obtido de duas maneiras: o tempo passado da frase encaixada estabelece anáfora com um outro tempo (passado) da matriz e é assim anterior ao tempo de enunciação. Em muitos destes casos estamos perante uma análise *de re* do tempo. Uma segunda forma de analisar os tempos em contextos intensionais é considerar que a anáfora se estabelece no escopo do contexto intensional e por isso pode haver uma projecção para o futuro, levando a considerar que o facto de haver tempos no passado está relacionado com a Sequencialização dos Tempos. Isto é, de uma certa forma os tempos morfológicos são vazios e é um «abstractor tempora» que determina se há sobreposição ou posterioridade. Veja-se a este respeito o contraste entre (24) e (25)-(26) ou ainda (39) e (40). Nestes exemplos, verifica-se que (39) não apresenta qualquer problema porque se trata de uma relação de precedência entre dois tempos do passado. No entanto, em (40) na versão em que se usa *próxima tempestade* não há aceitabilidade em virtude de *próxima* ser anafórica do tempo de enunciação, contrariamente ao que acontece com *seguinte tempestade* em que a anáfora é com o tempo da crença. Duas observações merecem menção: por um lado, a versão com *próxima tempestade* seria aceitável com *estaria*, o que evidencia que nem sempre o Imp e o Condicional são intersubstituíveis, e que aceitabilidade com *seguinte tempestade* se deve ao facto de haver um contexto intensional em que, por princípio, pode haver projecção para o futuro, mesmo se o tempo de avaliação for, como é o caso, o tempo da crença.

Porém, acontece que em exemplos como (37) e (38), em que não ocorre um contexto intensional, não é possível utilizar um tempo do passado para falar do presente, isto é, não há relação com o tempo da enunciação se o tempo da frase encaixada for passado, só havendo sobreposição se o tempo for presente. Isto vai no sentido de se considerar que muito possivelmente só há Sequencialização de Tempos em contextos intensionais.

nais e que o que se passa em contextos extensionais é uma relação directa com a ordenação dos tempos relativamente ao tempo da enunciação ou outro, conforme o que for o ponto de referência ou de perspectiva<sup>16</sup>.

Os exemplos (29)-(36) são também muito interessantes, pois pode observar-se que as frases encaixadas num contexto extensional não podem ter um infinito simples para estabelecer anáfora com o tempo da frase matriz, sendo só possível o infinito composto. Em contexto intensional, pelo contrário, tal é possível como se pode observar em (35) e (36). Desta forma, parece que novamente estamos perante uma Sequencialização de Tempos em contexto intensional, dado que o Imp projecta para o futuro de pensar.

No caso dos exemplos com Presente como (41), estamos perante casos de acesso duplo em virtude de haver uma sobreposição não só em relação ao tempo da enunciação como também em relação ao tempo de pensar. Isto tem como efeito pragmático que o falante assume como verdadeira a situação descrita pela frase encaixada e se se souber que não o é, então a frase parece bastante estranha. Nestes casos a semântica dos tempos parece forçar uma interpretação *de re* do Presente, apesar de se tratar de um contexto intensional.

Desta forma, parece haver casos em que a semântica dos tempos nos conduz a uma leitura *de re* quando há precedência do tempo da frase encaixada em relação ao da matriz, ou pelo menos sobreposição. Quando se trata de uma projecção para o futuro é perfeitamente plausível que isso aconteça num contexto intensional, mas o que é estranho é que ocorra com tempos do passado. Neste caso estamos perante Sequencialização de Tempos. A língua portuguesa tem, ao contrário do que acontece com o inglês, meios para distinguir estas interpretações, quer através do contraste Pperf/Imp, quer através do contraste Indicativo/Conjuntivo. Quando se trata de tempo presente há também uma interpretação *de re*.

Para concluir, retomemos o texto de Soares Barbosa. Na primeira parte da citação diz o seguinte: «... tratando-se de verdades necessarias, todos os tempos do primeiro verbo podem levar o segundo ao presente». Isto é

---

<sup>16</sup> Para as noções de ponto de referência temporal e ponto de perspectiva temporal, veja-se REICHENBACH, H. – *Elements of Symbolic Logic*, Londres, Macmillan, 1947 e também KAMP, H.; REYLE, U. – *From Discourse to Logic. Introduction to Modeltheoretic Semantics of Natural Language, Formal Logic and Discourse Representation Theory*, Dordrecht, Kluwer, 1993.

revelador de uma intuição muito interessante, embora colocada de modo demasiado forte, que é a de o tempo presente em frases encaixadas poder ser interpretado *de re*, com a consequência pragmática de que é assumido como verdadeiro pelo falante que relata.

Por outro lado, diz também que «quando o verbo da proposição principal está em algum dos preteritos imperfeitos ou perfeitos, põe-se o segundo no imperfeito do subjuntivo, se o que com elle se quer exprimir é presente ou futuro; e no preterito perfeito, se o que se quer exprimir é passado e acabado». Esta intuição concorda também com os dados que vimos anteriormente, em especial nos exemplos em que se contrastou Indicativo e Conjuntivo.

Estas questões necessitam de um maior aprofundamento e de um tratamento formal adequado, mas parece ser possível desde já afirmar que uma teoria da Sequência dos Tempos deve ter em conta que a sua descrição não pode ser feita em termos meramente sintácticos na medida em que é sensível ao escopo dos operadores, pode ser despoletada por operadores implícitos, mas não explícitos sintacticamente, e também porque é sensível à intensionalidade.

*Fátima Oliveira*



«VARIA»

## UM SONETO INÉDITO DE ALVARENGA PEIXOTO

Como é sabido, foi Rodrigues Lapa<sup>1</sup> quem – dando continuidade aos esforços do cónego Januário da Cunha Barbosa<sup>2</sup>, Joaquim Norberto de Sousa Silva<sup>3</sup> e Domingos Carvalho da Silva<sup>4</sup> – procedeu ao trabalho decisivo de reunião e apuramento textual da obra poética do malogrado infidèle Inácio José de Alvarenga Peixoto. Chegou assim o grande estudioso da poesia arcádica brasileira a um total de 33 poemas, entre os quais 25 sonetos (5 deles até à altura inéditos).

No entanto, nenhuma edição crítica tem garantido o estatuto de definitiva, correndo sempre o risco de ver algum texto acrescentado, expurgado ou emendado. No prefácio da sua edição da obra de Alvarenga Peixoto, Lapa manifestou-se consciente desse risco, alertando – e até incentivando os investigadores nesse sentido – para a possibilidade de aparecimento de novos poemas. É precisamente o que faremos neste artigo, dando a conhecer um soneto inédito do autor em causa.

A fonte testemunhal é o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Intitulado «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode», este manuscrito – que não se encontra datado – reúne matéria poética da segunda metade do século XVIII. Para além do soneto que daremos a

---

<sup>1</sup> *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, edição de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1960.

<sup>2</sup> *Parnazo Brasileiro, ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*, Rio de Janeiro, 1829-1832.

<sup>3</sup> *Obras Poeticas de Ignacio Jozé de Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1865.

<sup>4</sup> *Obras Poéticas de Alvarenga Peixoto*, São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo / Clube de Poesia, 1956.

conhecer, esta miscelânea inclui outros poemas de Alvarenga Peixoto já publicados, parte dos quais apresenta variantes com interesse que serão objecto de outro trabalho nosso nesta mesma revista.

Iniciado pelo verso «Chia de dia pela rua o carro», o soneto figura na p. 131 do manuscrito referido, vindo, no final da página, como indicação de autoria, a inscrição «Alvarenga». Apresentamos de seguida a nossa proposta de edição, deixando para depois um comentário mais circunstanciado. Actualizámos a ortografia e a pontuação, respeitando contudo todos os aspectos característicos da época ou correspondentes ao *usus scribendi* do autor. No próprio corpo do poema virão assinaladas duas propostas de emenda: em ambos os casos, trata-se de supressões conjecturais, assinaladas por chavetas. No final do poema, em rodapé, virão as variantes de pontuação que decidimos alterar, e, logo depois, as justificações das emendas conjecturais, o glossário e um breve apontamento sobre a versificação.

Chia de dia pela rua o carro,  
Tine de noute da corrente o ferro;  
Aqui me estruge do soldado o berro,  
Aqui {me} ronca do oficial o escarro.

5 Uns trabalham na cal, outros no barro,  
Fugiu a vadiação, pôs-se em desterro;  
O soldado ali faz justiça ao erro,  
E a cada canto com galés esbarro.

10 Não há milho, feijão, não há farinha,  
O ro{n}ceiro de medo a tropa arreia,  
A nova lotaria se avizinha.

Vê-se a porta de mendigos cheia,  
E perguntada a causa desta tinha,  
Toda a gente me diz: «- Faz-se a cadeia».

---

4. escarro.] escarro:

6. desterro;] desterro:

10. arreia,] arreia

12. cheia,] cheia

13. tinha,] tinha

### Justificações

4. Trata-se seguramente de um erro cometido pelo copista, por analogia com o verso anterior. A sintaxe de regência de *roncar* não autoriza o uso deste pronome, cuja presença criaria, além disso, dificuldades métricas. Com esta supressão, e admitindo a existência de uma sinérese no final de *oficial*, a métrica fica também regularizada.

10. Supomos tratar-se igualmente de um lapso de cópia. A não ser assim, não conseguiríamos vislumbrar o sentido do verso.

### Glossário

3. Estrugir – atroar.

10. Roceiro – o que faz e planta roçados.

Tropa – caravana de animais equídeos, especialmente os de carga.

13. Tinha – designação comum a várias espécies de infecções cutâneas fúngicas; no contexto, supomos que o termo surge numa acepção mais genérico de *peste*, *epidemia*, no seu sentido conotativo.

### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: os decassílabos sáfico e heróico estão equilibrados. São sáficos os v. 1-4, 8, 12 e 13, e heróicos os restantes.

Apesar da ausência de uma epígrafe esclarecedora, é muito claro que o soneto se refere à construção de uma cadeia. Admitindo que ele tenha sido escrito em Minas Gerais, parece-nos bastante plausível que se refira às obras de construção da cadeia de Vila Rica, iniciadas em 1784, sob o comando do Governador Luís da Cunha Meneses.

A ser assim, podemos aproximar o soneto de um outro texto literário da época que discute amplamente essa edificação. Trata-se da conhecida sátira *Cartas Chilenas*, cuja autoria foi durante muito tempo controversa – tendo chegado inclusivamente a ser proposto o nome de Alvarenga Peixoto –, sendo hoje bastante pacífico admitir que a obra tenha sido escrita pelo portuense Tomás António Gonzaga. Desconhece-se a data exacta da sua composição, mas é provável que ela seja pouco posterior à partida do grande visado na sátira, o Governador Cunha Menees, ocorrida a 11 de Julho de 1788.

É nas cartas 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> que o tema da construção da sumptuosa cadeia ocupa a atenção de Critilo. Mas já na carta anterior, numa curta passagem de cunho mais intimista, se encontra provavelmente uma referência às obras da cadeia. Critilo diz-se incapaz de conciliar o sono, apresentando uma descrição dos ruídos das obras bastante próxima daquilo que encontramos no soneto de Alvarenga Peixoto: «Segunda vez o sono já tornava, / quando o estrondo percebo de outro carro; / outra vez, Doroteu, o corpo volto, / outra vez me agasalho, mas que importa? / Já soam dos soldados grossos berros, / já tinem as cadeias dos forçados, / já chiam os guindastes, já me atroam / os golpes dos machados e martelos / e, ao pé de tanta bulha, já não posso / mais esperança ter de algum sossego» (II, v. 46-55)<sup>5</sup>.

Mas é nas duas cartas seguintes que o tema é focado mais de perto, inserido na estratégia de denúncia da prepotência do governador, o *Fanfarrão Minésio*. Na primeira delas, Critilo começa por condenar a sumptuosidade da obra: «Pertende, Doroteu, o nosso chefe / erguer uma cadeia majestosa, / que possa escurecer a velha fama / da torre de Babel e mais dos grandes, / custosos edifícios que fizeram, / para sepulcros seus, os reis do Egipto» (III, v. 66-71), claramente desproporcionada face à pequenez do meio: «Verás se pede máquina tamanha / humilde povoado, aonde os grandes / moram em casas de madeira a pique» (III, v. 88-90).

Um primeiro aspecto de convergência entre a abordagem de Critilo e o soneto de Peixoto diz respeito à notícia da grande quantidade de mão-de-obra utilizada e à sua origem. Claro que, nas *Cartas Chilenas*, o autor utiliza um tom de denúncia que está ausente do soneto: «Os néscios comandantes e o bom cabo, / que fez o nosso herói geral meirinho, / remetem, nas correntes, povo imenso. / Parece, Doroteu, que temos guerras; / que, para recrutar as companhias, / de toda a parte vêm chorosas levas» (III, v. 221-226). Quanto à origem desses trabalhadores forçados, Critilo sublinha que, ao lado dos escravos foragidos, são utilizados todos aqueles que caem na subjectiva categoria dos vadios: «Ao bando dos cativos se acrescentam / muitos pretos já livres e outros homens / da raça do país e da europeia, / que, diz o grande chefe, são vadios / que perturbam dos povos o sossego» (III, v. 144-148).

---

<sup>5</sup> Servimo-nos da segunda edição preparada por Rodrigues Lapa: *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga – I: Poesias; Cartas Chilenas*, edição crítica de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1957.

UM SONETO INÉDITO DE ALVARENGA PEIXOTO

Outros aspectos focados no soneto e nas *Cartas* são os problemas da alimentação e das doenças. Sobre este último, diz Critilo na carta seguinte, uma vez mais em tom de denúncia: «O calor da estação e os maus vapores / que tantos corpos lançam, mui bem podem / empestar, Doroteu, extensos ares. / A pálida doença aqui bafeja, / batendo brandamente as negras asas» (IV, v. 126-130).

Como se vê, cada um dos textos aproximados aborda o tema numa perspectiva própria. Ainda que o último terceto do poema de Alvarenga Peixoto pareça traduzir um distanciamento crítico pontuado de alguma ironia, não poderíamos esperar dele a mesma virulência que se encontra nas *Cartas Chilenas*. De resto, não podemos esquecer que, conforme mostrou Rodrigues Lapa, Peixoto devia alguns favores a Cunha Meneses, a começar pela nomeação para coronel do 1.º regimento de cavalaria da Campanha do rio Verde.

*Francisco Topa*

## **NOVAS VERSÕES PARA SETE POEMAS DE ALVARENGA PEIXOTO**

### **– PROPOSTAS DE EMENDA À EDIÇÃO DE RODRIGUES LAPA**

Como é sabido, Inácio José de Alvarenga Peixoto só publicou em vida três poemas, dois sonetos e uma lira. Toda a sua restante obra poética foi dada à luz postumamente, a partir de fontes manuscritas nem sempre identificadas e em edições que foram sendo sucessivamente melhoradas, num processo que culminou com a edição crítica de Rodrigues Lapa<sup>1</sup>. Isto não significa, contudo, que se trate de uma trabalho definitivo, como aliás dificilmente o é uma edição crítica.

Em pesquisas que temos vindo a realizar em diversas bibliotecas sobre a literatura do Brasil dos séculos XVII e XVIII, lográmos descobrir novas fontes testemunhais manuscritas da obra de Alvarenga Peixoto, algumas das quais – pontualmente – parecem oferecer melhores soluções que as apresentadas por Lapa na sua edição. São os resultados do trabalho de colação entre estas novas fontes e a edição do estudioso português que iremos agora apresentar, de forma esquemática. As passagens dos poemas em causa serão transcritas de acordo com os critérios seguidos por Lapa, mas segundo a norma ortográfica portuguesa.

#### **1. Cantata «Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta»**

Trata-se da peça n.º 28 da edição de Lapa (p. 44-45). Descobrimos uma nova fonte testemunhal manuscrita que inclui esta composição: o Ms.

---

<sup>1</sup> *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, edição de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1960.

542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Trata-se de uma miscelânea poética, não datada e com o seguinte título: «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode». Nas p. 89-91, sob o título «Sonho Poetico» e atribuída a «Alvarenga», vem a cantata em causa. A única variante significativa face ao texto apurado por Rodrigues Lapa ocorre no v. 29: em lugar de *saudosas*, a nossa fonte regista *sonoras*. Vejamos a passagem do texto em que ocorre:

De inteiriço coral novo instrumento  
as mãos lhe ocupa, enquanto ao doce aceno  
das *sonoras* palhetas, que afinava,  
Píndaro Americano assim cantava (v. 27-30).

Referido como está a um instrumento musical, supomos que o adjetivo que se adapta melhor ao contexto é o da nossa variante.

## 2. Ode «Invisíveis vapores»

Na mesma fonte referida no ponto anterior, entre as p. 91 e 96, vem esta «Ode do m.<sup>mo</sup> A.». A nova versão manuscrita não apresenta variantes significativas relativamente ao texto de Lapa, que constitui a peça n.º 29 da sua edição (p. 46-50).

## 3. Ode «Não os heróis, que o gume ensanguentado»

É a peça n.º 14 da edição de Lapa (p. 17-19). Até ao momento não era conhecida nenhuma versão manuscrita identificada desta ode. A que nós lográmos identificar encontra-se nas p. 125-129 da miscelânea referida nos pontos anteriores, atribuída a «Alvarenga». Há seis passagens em que se evidenciam variantes significativas relativamente ao texto de Rodrigues Lapa.

A primeira diz respeito à epígrafe, ausente em Lapa, e que na nossa fonte consta do seguinte: *Ao Marquês de Pombal*.

A segunda ocorre no v. 58, que na lição de Lapa se lê deste modo: *e em vez de sustos, mortes e desmaios*, ao passo que a nossa fonte regista:



*em vez da morte, sustos e desmaios*. Antes de nos pronunciarmos sobre as duas lições, atentemos no contexto:

Os altos cedros, os copados pinhos  
    não a conduzir raios,  
vão romper pelo mar novos caminhos;  
*em vez da morte, sustos e desmaios*,  
    danos da natureza,  
vão produzir e transportar riqueza (v. 55-60).

Como se pode observar, a lição da nossa fonte parece mais adequada, na medida em que a enumeração aparece aí mais sequenciada, configurando uma gradação descendente.

Outra variante ocorre no v. 75: em lugar de *pudessem*, a nossa fonte registra *puderem*. Pouco mais à frente, no v. 78, em vez de *tão* temos *e tão*. Vejamos o contexto:

Que importam tribunais e magistrados,  
    asilos da inocência,  
se *puderem* temer-se declarados  
    patronos da insolência?  
    De que servirão tantas  
*e* tão saudáveis leis, sábias e santas,  
    se, em vez de executadas,  
forem por mãos sacrílegas frustradas? (v. 73-80)

Parece-nos que a lição da nossa fonte é preferível em ambas as situações. No primeiro caso, o imperfeito do conjuntivo revela-se inadequado, dado que a oração condicional em que surge integrado exprime, não uma condição irrealizável ou improvável, mas antes uma hipótese, uma eventualidade, circunstância que se adequa ao futuro e não ao imperfeito deste modo. Aliás, repare-se que, no v. 80, num contexto idêntico, é esse o tempo usado: *forem*. Quanto à variante do v. 78, note-se que ela, não comprometendo a métrica, assegura uma ligação mais normal ao adjectivo do verso anterior.

Em penúltimo lugar, temos a variante do v. 81, também respeitante a uma forma verbal: em vez do presente do indicativo *vives*, a nossa fonte registra o imperativo *vive*. Embora ambas nos pareçam admissíveis, a segunda talvez seja preferível. Vejamos o contexto:

Mas vive tu, que para o bem do mundo  
sobre tudo vigias,  
cansando o teu espírito profundo,  
as noites e os dias (v. 81-84).

Em último lugar, temos uma divergência no v. 88: enquanto a lição de Lapa aposta no polissíndeto – *as leis e a guerra, e o negócio, e tudo?* –, a da nossa fonte opta pelo assíndeto: *as leis, a guerra, o negócio, e tudo?* Não nos parece possível invocar razões de ordem métrica ou estilística para preferir uma ou outra, pelo que ambas nos parecem admissíveis. Vejamos contudo o contexto:

Ah! quantas vezes, sem descanso uma hora,  
vês recostar-se o sol, erguer-se a aurora,  
enquanto volves com cansado estudo  
*as leis, a guerra, o negócio, e tudo?* (v. 85-88)

#### 4. Soneto «Por mais que os alvos cornos curve a Lua»

Trata-se da peça n.º 7 da edição de Lapa (p. 7). Na mesma miscelânea manuscrita que vimos citando, este texto aparece na p. 130, atribuído a «Alvarenga». Há apenas uma variante significativa, respeitante ao v. 11: em vez de *rumorosas*, a nossa fonte regista *cavernosas*, que nos parece uma solução bem melhor. Vejamos então todo o primeiro terceto do poema:

Verás a Cíntia protestar o engano,  
verás Tétis sumir-se envergonhada,  
nas *cavernosas* grutas do oceano (v. 9-11).

Supomos que é bastante mais lógico qualificar as grutas como *cavernosas*, tanto mais que é a ideia de esconderijo que se pretende transmitir.

#### 5. Soneto «A paz, a doce mãe das alegrias»

É a peça n.º 33 da edição de Lapa (p. 54). Na nossa miscelânea vem na p. 132 e passa a constituir a única fonte manuscrita conhecida do soneto.

Uma primeira diferença ocorre ao nível da epígrafe, ausente na edição de Lapa, e que a nossa fonte apresenta assim: *Feito pelo Doutor Inácio José d'Alvarenga, e junto aos autos e embargos da sua defesa, pelo crime imputado da sublevação de Minas*. A segunda variante respeita ao v. 5: em vez de *eternas*, a nossa fonte propõe *humanas*. Vejamos o contexto:

Desce, cumprindo *humanas* profecias,  
a nova geração dos céus à terra;  
o claustro virginal se desencerra,  
nasce o filho de Deus, chega o Messias (v. 5-8).

Como se verifica, tanto do ponto de vista semântico como métrico, ambas as soluções são admissíveis.

## 6. Soneto «Eu não lastimo o próximo perigo»

Trata-se da peça n.º 32 da edição de Lapa (p. 53). Na fonte que vimos citando, o texto ocorre na p. 133. Para além desta fonte manuscrita, descobrimos uma outra: o códice 854 da Biblioteca Nacional de Lisboa, f. 58v. Este manuscrito constitui também uma miscelânea.

Neste caso, possuímos duas versões desconhecidas e o número e tipo de variantes é consideravelmente maior, razão por que optámos por transcrever na íntegra o soneto tal como foi publicado por Rodrigues Lapa, anotando depois em rodapé as variantes. À primeira versão (a do manuscrito de Évora) chamaremos *A*, e à segunda *B*. Neste caso não nos pronunciamos sobre a qualidade das variantes, na medida em que isso exigiria um trabalho mais complexo, que está fora dos propósitos deste artigo.

Eu não lastimo o próximo perigo,  
uma escura prisão, estreita e forte;  
lastimo os caros filhos, a consorte,  
a perda irreparável de um amigo.

5           A prisão não lastimo, outra vez digo,  
          nem o ver iminente o duro corte;  
          que é ventura também achar a morte,  
          quando a vida só serve de castigo.

10 Ah, quem já bem depressa acabar vira  
este enredo, este sonho, esta químera,  
que passa por verdade e é mentira!

Se filhos, se consorte não tivera,  
e do amigo as virtudes possuía,  
um momento de vida eu não quisera.

---

*Epígrafe.* Do mesmo, feito depois da prisão *A* Soneto que fez o réu Inácio José d'Alva-  
renga, ouvindo ler a sentença e que o réu Doutor Cláudio Manuel da Costa, seu amigo,  
se matara na prisão *B*

2. a estreita prisão, escura e forte; *B*
4. irreparável de um] inseparável dum *A*
7. que é ventura também] é ventura também *A* pois também é *B*
9. Ah, quão depressa então eu não sentira *A*
10. este enredo, este sonho] este sonho, este enredo *B*
11. e é mentira] e que é mentira *A*
12. Se filhos, se consorte] Se filhos e consorte *A* Se os filhos e consorte *B*
13. e do amigo as virtudes] se do amigo as virtudes *A* se as virtudes do amigo *B*
14. só de vida um momento não quisera *A* nem da vida um instante só quisera *B*

## 7. Soneto «Não me aflige do potro a viva quina»

É a peça n.º 31 da edição de Lapa (p. 52). Na miscelânea de Évora, ocorre na p. 134. Dado que se trata de um texto curto e há um número considerável de variantes, optámos, à semelhança do que fizemos para o texto anterior, por transcrever na íntegra a versão de Lapa, anotando em rodapé as variantes da nova fonte testemunhal. Também à semelhança do caso precedente, não nos pronunciaremos sobre a qualidade das variantes.

Não me aflige do potro a viva quina;  
da férrea maça o golpe não me ofende;  
sobre as chamas a mão se não estende;  
não sofro do agulhete a ponta fina.

5 Grilhão pesado os passos não domina;  
cruel arrocho a testa me não fende;  
à força perna ou braço se não rende;  
longa cadeia o colo não me inclina.

NOVAS VERSÕES PARA SETE POEMAS DE ALVARENGA PEIXOTO

10                   Água e pomo faminto não procuro;  
                      grossa pedra não cansa a humanidade;  
                      a pássaro voraz eu não aturo.

                      Estes males não sinto, é bem verdade;  
                      porém sinto outro mal inda mais duro:  
                      da consorte e dos filhos a saudade!

---

3. sobre as chamas] e sobre a chama

4. não] nem

9. pomo] pão

12. é bem verdade] isto é verdade

                      Chega assim ao fim este nosso contributo para o melhoramento da edição da obra poética de Alvarenga Peixoto feita por Rodrigues Lapa. Esperemos que uma próxima edição possa integrar devidamente estas e outras achegas que venham a surgir.

*Francisco Topa*

## **DUAS QUADRAS INÉDITAS DE JOSÉ BASÍLIO DA GAMA**

Tivemos há pouco oportunidade de descobrir mais dois textos inéditos atribuídos ao poeta arcádico José Basílio da Gama. Figuram ambos no Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Apresentando como título «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode», este manuscrito recolhe fundamentalmente matéria poética da segunda metade do século XVIII.

Sob o título «Varias Quadras a diver (sic) assumptos», figuram nas p. 155-156 cinco quadras em verso redondilho maior. A primeira vem atribuída a “Seixas” (certamente Joaquim Inácio de Seixas Brandão) e começa por «Do teu mal faço conceito»; a segunda tem por verso inicial «Eu comparo Nise a um coxo» e é dada como sendo de Basílio; a terceira começa por «Alcaparras, perrexis» e figura sem indicação de autoria; a quadra seguinte, «Que importa ao crédito vosso», também vem anónima, mas é sabido que ela corre como sendo do poeta barroco D. Tomás de Noronha; a quinta e última vem atribuída a Basílio e principia por «No largo Campo de Ourique».

Apresentamos de seguida os dois textos atribuídos a Basílio da Gama. A nossa intervenção passou pela actualização da ortografia – que aliás não coloca problemas – e pela deslocação da epígrafe para o início do texto (no original, ambas as epígrafes vêm depois da quadra).

Pelo Basílio, a uma Dama que lhe pediu versos

Eu comparo Nise a um coxo,  
Tudo a mesma cousa é;  
Ela manqueja da bola,  
Ele manqueja do pé.

De José Basílio

No largo Campo de Ourique,  
Cinco Reis Mouros vencia,  
Quando disse: «– Eu vejo! Eu vejo!»  
Sabe Deus o que ele via!

Construídos na forma tradicional da quadra *abcb*, ambos os textos revelam a habilidade versificatória do autor e a vertente jocosa da sua lira, também presente noutros textos.

*Francisco Topa*

## CLEF OU CLÉ LE TRADUCTEUR ET SON LECTEUR

I – La problématique de la traduction se ramène toujours, quel que soit l'angle d'approche, à cette évidence qu'il n'existe qu'un original – *a priori* intouchable, dont on pourra tout au plus actualiser l'orthographe – tandis que la traduction est multiple, provisoire, condamnée pour trahison ontologique, etc. C'est à dire qu'on trouve à l'œuvre dans toute description d'une pratique de la traduction l'actualisation d'un conflit dont la langue est le champ par définition – partagée entre la parole qui s'envole et les écrits qui restent – mais qui la dépasse: conflit entre techniques du geste et de la trace, entre subjectivité et objectivité, entre éphémérité et pérennité relatives de la pensée et de la loi, entre mouvance de l'interprétation et fixité de l'inscription.

II – Les contes de Grimm s'achèvent sur un récit «ouvert»:

### La clé d'or

Par un jour d'hiver, la neige étant couverte d'une épaisse couche de neige, un pauvre garçon dut sortir pour aller chercher du bois en traîneau. Quand il eut ramassé le bois et chargé le traîneau, il était tellement gelé qu'il ne voulut pas rentrer chez lui tout de suite, mais faire du feu pour se réchauffer un peu d'abord. Il balaya la neige, et tout en raclant ainsi le sol, il trouva une petite clé d'or. Croyant que là où était la clé, il devait y avoir aussi la

### La clef d'or

En plein hiver, un jour qu'il était tombé beaucoup de neige, un jeune homme pauvre fut obligé de sortir pour aller chercher du bois, et le ramener sur sa luge. Le bois ramassé et la luge chargée, il avait trop froid pour rentrer, et il voulut d'abord se faire un petit feu pour se réchauffer un peu. Il commença par déblayer la neige avec le pied, mais quand il eut débarrassé un petit coin et mis le sol à nu, il y trouva une petite clef d'or. Croyant alors qu'où se trouve



serrure, il creusa la terre et trouva une cassette en fer. Pourvu que la clé aille! pensa-t-il, la cassette contient sûrement des choses précieuses. Il chercha, mais ne vit pas le moindre trou de serrure; enfin, il en découvrit un, mais si petit que c'est tout juste si on le voyait. Il essaya la clé, elle allait parfaitement. Puis il la tourna une fois dans la serrure, et maintenant il nous faut attendre qu'il ait fini d'ouvrir et soulevé le couvercle, nous saurons alors quelles choses merveilleuses étaient contenues dans la cassette.

la clef doit aussi se trouver la serrure correspondante, il se mit à creuser la terre et découvrit, en effet, une cassette de fer. «Pourvu que ce soit la clef! souhaita-t-il. Dans la cassette, ce sont sûrement des choses précieuses.» Il chercha, mais il n'y avait pas de trou de serrure; apparemment, il n'y en avait pas. Et pourtant si, tout à la fin, il en découvrit un, mais si minuscule qu'on pouvait à peine le voir. Il essaya: mais oui! la clef entra parfaitement. Il lui donna un premier tour; mais à présent il faut attendre qu'il ait fini d'ouvrir et qu'il ait soulevé le couvercle pour savoir quelles merveilles contenait la cassette.

in Grimm, J. et W., *Contes*,  
Coll. Folio, Paris, Gallimard, 1976, p. 391  
Marthe Robert, Trad.

in Grimm, J. et W., *Les contes*,  
Paris, Flammarion 1967, p. 1011  
Armel Guerne, Trad.

III – La comparaison de deux traductions est révélatrice de cette contradiction intrinsèque de toute écriture seconde (qu'il s'agisse d'un commentaire, d'une critique, d'une traduction ou de toute autre forme de *réécriture*): les variations de détail sont, sinon infinies, assurément nombreuses, allant de la construction syntaxique – construction participiale: «la terre étant couverte» ou subordonnée circonstancielle: «un jour qu'il était tombé» – à la précision lexicale –: «luge» ou: «traîneau» – voire à la différence orthographique – «clé» ou «clef» –, sans que le sens global paraisse profondément altéré ni qu'un autre critère que le *goût* du traducteur les justifie à première vue. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que ces choix entraînent des différences plus profondes d'interprétation et, intuitivement, la cohérence de ces variations saute aux yeux. La traductologie devra se donner pour tâche de rendre compte des alternatives formelles pour mettre à jour une altération de sens (donc de fond) du texte original – pourtant immuable, inaltérable, par définition.

La traductologie devra s'attacher à définir ce qui dans l'écriture est sujet, sinon à caution, à interprétation, sinon à discussion, à trahison.

IV – Quelle est donc la différence entre: «Par un jour d’hiver...» et «En plein hiver, un jour...»? En quoi cette différence est-elle du même ordre que celle qui fait que A. Guerne ajoute des précisions à sa narration: «Il commence par déblayer la neige *avec le pied*» ou tient à lever toute ambiguïté générique en soulignant par un qualificatif le rapport *entre* clé et serrure: «la serrure *correspondante*»? Toutes les variations ont-elles le même poids sémantique? La catégorie nominale ou adjectivale – «merveilles» ou «choses merveilleuses» – vaut-elle autant que la voix verbale, donc la fonction syntaxique – «étaient contenues dans la cassette» ou «contenait la cassette» –? Les deux choix vont-ils de pair? Est-ce pure rhétorique ou le sens se joue-t-il *sous les mots*?

V – La dernière phrase introduit une différence de taille qui permet éventuellement de rendre compte rétrospectivement de toutes les autres: «à présent, il faut attendre» (trad. A. Guerne) par rapport à «maintenant il nous faut attendre» (trad. M. Robert). La présence ou absence d’une modalisation comprenant à la fois le locuteur et le lecteur, solidaires dans leur attitude, donc dans leur point de vue commun, à l’égard du protagoniste, s’avère décisive. Cette position est en effet, dans la traduction de Marthe Robert, d’extériorité par rapport à l’action, que le locuteur invite le lecteur à observer avec lui, en vue d’une connaissance future. En revanche, dans la traduction d’Armel Guerne, il est demandé au lecteur d’accompagner, geste par geste, les mouvements tant physiques qu’affectifs du protagoniste: «Et pourtant si!», «mais oui!».

On pourrait distinguer les deux traductions selon leur caractère plus *réflexif* ou plus *participatif*. Il convient surtout de noter qu’à chacune de ces postures correspond une stratégie narrative: Marthe Robert énonce le cliché du conte populaire – «Par un jour d’hiver (...) un pauvre garçon» – tandis qu’Armel Guerne s’efforce d’y échapper en recourant à une technique plus «réaliste»: précision des termes, ajout de détails, ralentissement de la narration et accompagnement «psychologique» – «souhaita-t-il» (par rapport à «pensa-t-il»), «apparemment» (qui permet d’anticiper sur la découverte de la serrure). Il n’est pas jusqu’à l’orthographe du mot «clef» avec sa finale étymologique, qui ne dénote un souci d’ancrer le récit dans une temporalité historique conventionnelle.

VI – Marthe Robert a traduit Freud et Kafka. Le symbolisme d’un tel conte, où l’action est réduite à sa prémisse: découverte de la clé, de la cas-

sette et de la serrure, et où la narration reste suspendue, est trop clair – «L'appareil génital de la femme est représenté symboliquement par tous les objets dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé: (...) *boîtes* de toutes formes, *coffres*, *caisses*, *poches*, etc.»<sup>1</sup>

(...)

«La *clef* qui ouvre est incontestablement un symbole masculin.»<sup>2</sup> – pour que Marthe Robert cherche à l'enjoliver où à l'étayer par un «suspense» psychologique. Le symbole se suffit à lui-même et n'a de valeur que comme figure «inemployable dans la vie de tous les jours». D'où le choix de Marthe Robert de s'en tenir au cliché des formules de convention, aux désignations génériques ou symboliques – «pourvu que la clé *aille!*» –, bref, à l'effacement stylistique.

VII – Les infimes variations entre les deux traductions recouvrent des options radicalement divergentes. Marthe Robert et Armel Guerne n'ont pas traduit le même texte et ne s'adressent pas au même lecteur. Armel Guerne joue le jeu de la fiction et sollicite une participation d'ordre infantile tandis que Marthe Robert expose un exemple d'intuition populaire symbolique à un lecteur averti.

C'est le sens même, non du conte en particulier, mais du conte en tant que genre qui est ici en cause. Et c'est le statut même du texte que le traducteur interprète avant d'en traduire les mots. Sous la lettre, même un simple «f» final, souffle l'esprit.

*Serge Abramovici,*  
*Porto, mai 1998.*

---

<sup>1</sup> In FREUD, Sigmund – *Introduction à la psychanalyse*, Coll. «Petite Bibliothèque Payot», Paris, Payot, 1976.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 143.

## RECENSÕES



GLÓRIA BASTOS – *A Escrita para Crianças em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 143

A literatura infantil portuguesa (ou, talvez melhor, em Portugal) continua a ser um campo de investigação mal explorado. É certo que, sobretudo nos últimos anos, e em grande medida como consequência da sua introdução nos *curricula* de diversos cursos de licenciatura e de mestrado, o panorama se tem vindo a modificar. Dispomos hoje de catálogos e bibliografias bastante satisfatórios (Domingos Guimarães de Sá, *Catálogo de Literatura Infantil de Autores Portugueses e Estrangeiros (traduzidos)*, 1973 e *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua história*, 1981; Natércia Rocha, *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*, 1987); de duas tentativas de história (Maria Laura Bettencourt Pires, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, 1983; e Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 1984); e temos de reconhecer que alguns dos nossos «clássicos» nesta área (como Ana de Castro Osório, Virgínia de Castro e Almeida, Aquilino Ribeiro ou Sophia de Mello Breyner) estão razoavelmente estudados. Apesar disso, há muitos aspectos que continuam a carecer de um olhar mais atento, a começar justamente pela fase de afirmação desta literatura. Esta circunstância justifica, à partida, a nossa atenção sobre o trabalho de Glória Bastos.

Acontece porém que, como teremos oportunidade de explicar, a A. não ultrapassa um nível superficial de caracterização da literatura destinada à infância que se fez em Portugal no século XIX. O mérito principal da sua obra acaba por recair no trabalho de levantamento bibliográfico efectuado.

Na primeira das três partes do seu livro, Glória Bastos aborda o tema «Educação e livros para crianças no século XIX». As principais ideias aqui apresentadas são bem conhecidas: a modificação progressiva do conceito de infância, acompanhada de uma maior atenção consagrada à criança e traduzida num ténue esforço de alargamento da instrução pública; a percepção manifestada por uma vasta gama de intelectuais (entre os quais homens da *Geração de 70*, como Eça de Queirós e Adolfo Coelho) do desalentador panorama dos livros para crianças em Portugal, em nítido contraste com o que acontecia noutros países da Europa, como Inglaterra e França; a lenta modificação desse cenário, com o aparecimento de algumas obras explicitamente dirigidas à criança, tanto sob a forma de traduções e de adaptações, como de antologias (incluindo os contos populares e as rimas infantis) e de originais. Relativamente às primeiras, a A. chama a atenção para a hegemonia francesa, graças à presença de autores como Perrault, La Fontaine, Condessa de Ségur ou Jules Verne. Nota contudo Glória Bastos que também se efectuam traduções de clássicos ingleses como Swift e

Defoe, do mesmo modo que não são esquecidos autores mais recentes e de outras nacionalidades, como Andersen, Dickens, De Amicis ou Harriet Stowe. Relativamente às antologias e originais, a A. destaca a importância dos prefácios e introduções, espaços quase sempre usados para a exposição de um conceito de literatura para a infância marcado pelo velho princípio do *utile dulci*, da instrução e do divertimento. A consideração desses paratextos serve depois a Glória Bastos para concluir pela inadequação entre a teoria e a prática, sem que contudo essa conclusão surja apoiada numa reflexão analítica minimamente justificativa.

Entre os exemplos que aponta, podemos destacar um que merece a nossa discordância: trata-se de *Tragédia Infantil*, uma narrativa em verso de Guerra Junqueiro, publicada, não em 1887, como diz a A., mas em 1877 (Lisboa, Tip. de J. H. Verde). Segundo Glória Bastos, estamos perante uma obra «que se fica mais pela intenção de se dirigir a um público infantil, ao retratar aí situações com/entre crianças» (p. 21). Ora, no panorama tão pobre da literatura para crianças que ao tempo se fazia em Portugal, parece-nos incorrecto arrumar desta maneira a primeira incursão de Junqueiro no domínio da literatura para a infância, tanto mais que – circunstância não muito comum na época – se trata de um original e em verso. Não é, obviamente, uma obra-prima. Pelo contrário, alguns dos seus defeitos são evidentes, a começar por uma linguagem que tanto resvala para um estilo infantilizante como assume um tom demasiado empolado, a que se associam alguns clichés ultra-românticos. Veja-se, por exemplo, esta passagem da descrição de Bebé, a protagonista feminina: «O seu corpo, que faria / O desespero de Phidias, / É leve como a alegria, / É doce como as orchídeas»; «N'aquella boca graciosa / Não pousa de certo a abelha, / Por saber que não ha rosa / Tão fresca, nem tão vermelha». Por outro lado, mesmo à luz da mentalidade da época, não pode deixar de suscitar reservas a perspectivação tão estereotipada do paradigma masculino/feminino. Atente-se, por exemplo, nesta passagem: «Quando vae com a irmãsinha, / Como quem leva uma flor; / Ella – a tímida andorinha; / Elle – o forte, o protector». Iguais reservas pode suscitar a montagem da trama narrativa: a *tragédia* não passa de uma briga entre dois irmãos, resolvida, ao fim de alguns momentos de *suspense*, num previsível *happy end*. Mas, apesar de tudo, é inegável que estamos perante um texto bem mais leve que a generalidade dos seus contemporâneos. Para isso contribui, antes de mais, o ritmo e a musicalidade decorrentes da opção pelo redondilho maior e pela quadra *abab*. Por outro lado, mesmo estereotipados, protagonistas e trama narrativa são efectivamente infantis e os quadros que vão sendo desenhados – sobretudo os correspondentes às brincadeiras dos dois irmãos – mostram-se adequados ao universo da criança. Além disso, a opção pela *tragédia* permite mostrar um personagem em evolução, atingido pelo remorso do seu acto e corrigindo o seu efeito, o que permite diluir a lição de moral que o autor pretende impor.

Outro domínio, mais nitidamente do lado da pedagogia, a merecer a atenção da A. é o dos livros «para uso das escolas». De uma forma detalhada, Glória Bastos traça-nos um bem informado panorama da situação vivida nas três últimas décadas do século passado, destacando os títulos que lhe parecem mais conseguidos, entre os quais um da autoria de Adolfo Coelho.

O segundo capítulo é dedicado aos periódicos para crianças, cujo aparecimento se deve à afirmação crescente de um público consumidor infantil. Entre jornais infantis e periódicos que incluíam uma secção dirigida às crianças, a A. inventaria um total de 21 títulos, o que não deixa de ser um número surpreendente. Para além desse útil inventário – apresentado em

## RECENSÃO

anexo de forma muito detalhada –, Glória Bastos procura caracterizar a orientação dessas publicações. Unidas pelo propósito duplo de instruir e recrear, apresentam duas grandes áreas temáticas: a ficção (em que predominam as narrativas de fundo moral) e a informação (história, geografia, ciências naturais). A A. oferece-nos também uma análise mais pormenorizada dos periódicos de maior longevidade.

O terceiro e último capítulo é consagrado ao estudo das traduções feitas no século XIX das fábulas de Esopo e de Fedro. Sublinhando o aproveitamento do potencial educativo da fábula e levantando o problema da adaptação que quase sempre estava subjacente à tradução, a A. oferece-nos um panorama muito geral deste domínio da produção para crianças. É pena que não tenha ido mais longe, analisando de forma mais próxima os textos em causa, o que aliás lhe permitiria fundamentar melhor as observações que vai fazendo. De indiscutível utilidade e mérito é o inventário que a A. apresenta em anexo, que revela para o século XIX o impressionante número de 27 edições de fábulas traduzidas de Esopo e Fedro.

Concluindo, podemos dizer que não é ainda este o trabalho decisivo sobre a literatura para crianças em Portugal no século XIX. Falta-lhe sobretudo um contacto mais próximo com os textos. Apesar disso, trata-se de um livro de grande utilidade, o que se fica sobretudo a dever aos dois inventários que apresenta, os quais vêm completar as três principais bibliografias existentes, citadas no início deste comentário (e estranhamente omitidas pela A. na sua bibliografia final).

*Francisco Topa*



## SUMMARIES



**CARLOS AZEVEDO, As elites do quotidiano: Don DeLillo e a política da escrita em *Mao II* (*The elites of everyday life: Don DeLillo and the politics of writing in MAO II*)**

This paper, taking as a starting point Don DeLillo's contextualization in contemporary American literature, focuses on the everyday life of urban America and its impact on changing modes of writing. In the concrete case of *Mao II*, DeLillo's conception of the writer and of his art are taken into consideration, in order to analyse the new élites of terrorism, fundamentalism and technology, as well as the relationships between writers and terrorists, between the politics of power and the politics of writing.

**CARLOS AZEVEDO, Sinais de Martin Luther King na literatura afro-americana: *The Man Who Cried I Am, Meridian, Emergency Exit* (*The Presence of Martin Luther King in African-American Literature: The Man Who Cried I Am, Meridian, Emergency Exit*)**

This article discusses Martin Luther King's presence in African-American Literature due to the deep social and cultural changes brought about by the Civil Rights Movement in the 60s, when he was seen as a paradigm and counter-paradigm for the discussion of black identity.

**FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS, Sentidos do Não-Sentido: Contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense (*Meanings of Non-meaning. A Reflection on Nonsense Writing*)**

The study of literary nonsense, as far as it can be reflected in Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, finds important counterpoints in the questions raised by the theatre of the absurd, as expressed in Beckett's plays. Therefore, the relationship between nonsense narrative writing and the theatre of the absurd is analysed both in terms of literary theory and literary history; thereby the main characteristics of evolution in the thought and use of poetical language are shown, from *fin-de siècle* post romantic poetics to a wide range of tendencies in twentieth century art.

**MARIA JOÃO REYNAUD, Enigma e transparência – Sobre uso de penumbra, de Fernando Echevarría (*Enigma and Transparency: On Fernando Echevarría's Uso de Penumbra*)**

In this study, which was presented as part of a doctoral examination in Portuguese literature at the University of Oporto in 1997, the author attempts to reflect on Fernando

## SUMMARIES

Echevarría's poetic art, trying to define some of his main ideas and to articulate them with his latest work, published in 1995. With this book Fernando Echevarría completed forty years of an extremely discreet and productive literary existence. The demanding and exacting nature which characterizes this poetry – and which is to be found within a traditional form – is indissociable from an ontological meaning of literary creation, which lends it an unusual profundity.

**VERA VOUGA, *Explicação dos homens e de outros animais* (*Explanation of Men and of other Animals*)**

This article represents the public presentation of a collection of poetry, which the author relates to the aesthetic-emotive fruition of poetic language.

**JOANA MATOS FRIAS, *Um Sopro de Vida de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno* (*Clarice Lispector's «Um Sopro de Vida»: The Creative Self-Destruction of the Modern Subject*)**

Taking as a point of departure Clarice Lispector's work *Um Sopro de Vida*, this article reflects on the constitution of the modern subject in the literary area. The work which is analysed thus allows us some considerations on the mechanisms of literary creation and of the processes of the production of meaning. The emergence of the subject in the text is studied taking into account its essential pulverization, thereby taking a path which accompanies the destruction of the sole subject, his constitution as a duality and, in the final instance, as a plurality.

**MARTA VÁRZEAS, *Vergílio Ferreira, Em Nome de Flora***

Vergílio Ferreira is an author whose work displays the presence of ancient culture, not really as a simple influence, but above all as an attitude of reply to the problems which arise in the present world. We need merely see the signals of the presence of the *Tusculanae* in his work. This article focuses on the novel *Em Nome da Terra*. In relation to Antiquity, Vergílio Ferreira does not show himself to be a follower, but as someone who responds to the interpellations which this culture puts to us in the present day.

**FRANCISCO TOPA, *Edição e Estudo de um Poema Inédito de Silva Alvarenga: O Bosque da Arcádia, uma cantata a dois tempos* (*Edition and Study of an Unpublished Poem by Silva Alvarenga: «O Bosque da Arcádia»*)**

In this article the author edits and studies two versions – separated in time, in space and in motivating circumstances – of an unpublished cantata by the Brazilian poet Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749–1814).

## SUMMARIES

AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS, **Metáfora: Figurações, Fulgurações** (*Metaphor, Figurations, Fulgurations*)

In this article the author analyses the central and architypal value attributed to the metaphor from traditional to contemporary rhetorics, from Aristotle to Paul Ricoeur, attempting to demonstrate how such a value exists inspite of the different conceptions of the metaphorical device which oscilate between denomination and predication.

MARIA DO ROSÁRIO PONTES, **A Árvore: um arquétipo da verticalidade (Contributo para um estudo simbólico da vegetação)** (*The Tree: an archetype of Verticality [Contribution for the Symbolical Study of Vegetation]*)

In this article, which discusses a symbolical nature of trees, the author attempts to analyse the extent to which what is merely physiological, organic for man in modern societies is possible to become spiritual and mythical to the *homo religiosus*. An abyss would seem to separate these two modalities of experience, the first profane, the second sacred. It is of this that historians of religion, ethnologists, folklorists, few philosophers and traditional tales, legends and myths speak.

MARIA JOÃO PIRES, **Palavra, sentido e realidade na textualidade bíblica** (*Word, Meaning and Reality in Biblical Textuality*)

This paper focuses on some of the philosophical and theological reasons for the permanence of biblical discourse.

JORGE A. OSÓRIO, **Christiana Persuasio Erasmi Opinione**

This article intends to focus on the way in which Erasmus reflected on the problem of the use of the ancient authors by the Christians. To this end, attention is drawn to Erasmus' last work, *Ecclesiastes*.

ANABELA MIMOSO, **Contos e Histórias de Proveito e Exemplo – Uma obra exemplar** (*Contos e História de Proveito e Exemplo – An Exemplary Work*)

Little is known of the life of Gonçalo Fernandes Trancoso. However, his *Contos e História de Proveito e Exemplo* were so successful (particularly in the 17th century) that they included a *Breve Recompliaçam da Doutrina dos Mistérios mais importantes da nossa Fé* (since the 1646 edition) and, from 1681 onwards, the *Polícia e Urbanidade Cristã*; in other words, they were not only a catechism but also a book on good manners.

## SUMMARIES

JOAQUIM FONSECA, **«O grau zero»: discurso, representações ideológicas e construção do sentido** (*«Degré zéro»: Discourse, Ideological Representations and the Construction of Meaning*)

In this study the author proposes a linguistic analysis of the «discourse of opinion» of mass media, giving particular attention to a) its local, sequential and global organization, b) the dimensions of enunciative heterogeneity, c) the strategies which serve the exercise of influence and d) the argumentative movements which underlie it.

ANA MARIA BRITO, **A relação semântica lexical-sintaxe na gramática generativa: um breve balanço a propósito da natureza aspectual e da estrutura argumental de alguns tipos de verbos** (*The Semantic Lexical-Syntactic Relation in Generative Grammar. A Brief Review of the Aspectual Nature and Argumental Structure of Certain Types of Verbs*)

After a brief presentation of the interface between Lexicon and Syntax in previous models in Generative Grammar, five main perspectives on the relationship between aspect and argument structure are discussed: (i) aspect and related notions are given by enriched lexical representations (Jackendoff 83, Zubizarreta 87, Levin & Rappaport 88 and 95); (ii) verbs assign aspectual roles (Tenny 94); (iii) lexical structures are conceived as syntactic structures (Hale & Keyser 93); (iv) aspectual values are directly given by syntactic structures and verbs are inserted in appropriate positions (Ertshik-Shir and Ropoport 95); aspectual values are given by different functional categories (Borer 96).

The paper shows that the reflection about aspect and argument structure appeared in Generative Grammar with the discussion about the notion of thematic roles and the nature of lexical representation. And it is suggested that the decision about the most adequate framework will depend not only from «descriptive adequacy» but also from «explanatory adequacy».

FÁTIMA OLIVEIRA, **Algumas Questões Semânticas acerca da Sequência de Tempos em Português** (*Some Semantic Issues about Tense Sequentialization in Portuguese*)

This article analyses the semantics of the sequence of some past tenses in intensional contexts in Portuguese. From this study it follows that the time of evaluation in such contexts can be obtained in two ways. The tense of the embedded sentence establishes anaphor with the matrix (past) tense and it precedes the utterance time. In this case, the analysis of tense is mostly *de re*. Another way shows that the anaphor is established within the intensional context scope, with possible projection to the future, and the past tenses are due to the sequence of tenses. In this case the morphological tenses are empty and a temporal abstractor determines whether it is a case of overlap or posteriority. In Portuguese, the difference between the two interpretations is, in many examples, obtained by the contrast Imp./Pperf and the mood contrast.

## SUMMARIES

FRANCISCO TOPA, **Um soneto inédito de Alvarenga Peixoto** (*An Unpublished Sonnet by Alvarenga Peixoto*)

The author edits an unpublished sonnet by the Brazilian poet Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744–1792), allusive to the construction of the Vila Rica gaol, which was initiated in 1784 by the Governor Cunha Meneses. The article goes on to establish some similarities with an analysis of the theme in a work of the same period: Tomás António Gonzaga's *Cartas Chilenas*.

FRANCISCO TOPA, **Novas versões para sete poemas de Alvarenga Peixoto – Propostas de emenda à edição de Rodrigues Lapa** (*New Versions for Seven Poems by Alvarenga Peixoto: Proposal for a Correction of Rodrigues Lapa's Edition*)

From the discovery of new manuscript sources of seven poems by Inácio José Alvarenga Peixoto and their comparison with the edition of this author's works prepared by Rodrigues Lapa in 1960, the significant variants detected are presented and some corrections are proposed.

FRANCISCO TOPA, **Doas quadras inéditas de José Basílio da Gama**

This brief article publishes two stanzas by the poet José Basílio da Gama (1741-1795), which were discovered in a ms. of the Library of Évora.

SERGE ABRAMAVICI, **CLEF ou CLÉ, Le traducteur et son lecteur** (*«Clef» or «clé». The Translator and his Reader*)

The present study is based on the idea that translation is made from an original text, but is, in itself, multiple and provisional. This is exemplified in Grimm's Tales, following two French translations: Marthe Robert's in 1976 and Armel Guerne's in 1967. Written at different times and for different audiences of readers. According to the author, these translations reveal two distinctive orientations: one which might be characterized as more «reflective», the other more «participative».

## NOTÍCIAS





## I ENCONTRO DE LINGÜÍSTICA COGNITIVA

### *O evento*

Nos dias 29 e 30 de maio do corrente ano, realizou-se o I Encontro de Linguística Cognitiva na Faculdade de Letras do Porto, tendo sido responsáveis pela sua concretização a referida Faculdade e o Centro de Linguística do Porto, com o apoio de diversas instituições, entre as quais a Universidade Católica, o Instituto Francês do Porto e a Fundação para a Ciência.

Metodologicamente estruturado segundo uma estratégia activa, promotora da interacção entre congressistas e participantes através do debate realizado no final de cada sequência de comunicações apresentadas, este Encontro teve subjacente à sua planificação o princípio de que o pensamento é uma criatura do homem, mas também o pensamento, uma vez criado, recria e fabrica o seu criador. Neste sentido, o pensamento é conhecimento, mas este não é reconhecido como tal senão através da língua, pelo que as ideias estão nas línguas naturais e estas governam o mundo. De facto, existe uma relação privilegiada entre a linguagem e o pensamento, visto que, ao mesmo tempo que o pensamento funciona como mediador entre as realidades que cria e a linguagem, esta desenvolve-se para lhe corresponder, assumindo, por sua vez, uma função de modelação do pensamento.

### *O objecto*

Estes pressupostos imbricam no domínio de análise da Linguística Cognitiva, que se integra no escopo mais vasto da ciência cognitiva e, em consequência, no âmbito de uma investigação interdisciplinar. Aquilo que se designa como Linguística Cognitiva contempla um conjunto vasto de correntes linguísticas, mas, em traços gerais, caracteriza-se pelo facto de considerar “que os dois princípios motores da actividade linguística são, por um lado, a experiência e a imaginação humanas de mãos dadas com a percepção e a cultura, e, por outro, o papel desempenhado pela metáfora, a metonímia e a figuração retórica em geral. Os falantes, tomando como base os dados culturais, as preferências da comunidade em que se inserem, aprendem um esquema abstracto em relação a uma dada categorização de um segmento da realidade. A categorização toma como ponto de partida um objecto típico – o objecto tipo –, o objecto mais em evidência. A categorização da realidade extralinguística é assim um produto da imaginação e da cultura, em que se parte de um objecto concreto e determinante.” (Mário Vilela, 1995: 265).

Desta forma seria possível explicitar não só o funcionamento da língua, mas sobretudo a sua criação, considerando-se que o conhecimento lexical é simultaneamente um conhecimento de língua e de cultura, que não se restringe a um simples processo de aquisição de regras de referência ou representação.

## NOTÍCIAS

Neste contexto, o estudo do significado, objectivo fulcral desta teoria, pode ser perspectivado em função de determinados princípios de base: a linguagem constitui um todo conceptual e simbólico; a Gramática é um inventário estruturado de unidades linguísticas que são categorizadas e estruturadas de acordo com protótipos e esquemas; uma expressão linguística com utilização frequente conduz a um fenómeno de polissemia por meio de uma inter-relação de sentidos; as estruturas semânticas são caracterizadas através de domínios cognitivos e criando uma oposição entre ‘figura’ – ‘fundo’, sendo detentoras de imaginários convencionalizados. (cf. Hanna Batoréo 1996:265) O estabelecimento destes pressupostos decorreu de trabalhos de filósofos, linguistas e psicólogos, tendo sido os princípios desta teoria sido primeiramente formulados por Georges Lakoff (1987) e convertidos a um modelo linguístico por Ronald Langacker (1987, 1991). No decurso dos últimos anos, este modelo foi sendo desenvolvido por vários investigadores, de entre os quais se devem destacar os nomes de Bernard Pottier, Dirk Geeraerts, Leonard Talmy, Ray Jackendoff, Gerd Wotjak e Andreas Blank, entre outros.

Ao contrário do que acontece noutros países europeus, os trabalhos efectuados no domínio da Linguística Cognitiva ainda são escassos em Portugal, salientando-se, a este nível, o contributo da Universidade de Lisboa e das Universidades do Minho e Católica, bem como a reflexão efectuada pelos especialistas em psicolinguística das Universidades de Lisboa e do Porto. Neste trabalho pioneiro, destacam-se os nomes de Pinto de Lima, Clotilde Almeida, Augusto Silva e Hanna Batoréo, entre outros.

### *Os objectivos*

Os nomes de especialistas portugueses e estrangeiros europeus já referidos situam-se entre os dezanove linguistas convidados pelo Prof. Doutor Mário Vilela, tendo-se, com a apresentação das respectivas comunicações, cumprido os objectivos delineados para este Encontro:

- favorecer uma discussão séria e actualizada sobre Linguística Cognitiva;
- permitir a partilha de trabalhos em curso ou recentemente terminados nesta área do saber;
- promover a interacção entre linguistas com larga experiência no âmbito da Linguística Cognitiva e linguistas que se iniciam nesta área de investigação;
- dar a conhecer os estudos efectuados neste domínio a um público proveniente de outros níveis de ensino, a estudantes da Faculdade de Letras e a especialistas de outras vertentes do saber, tais como a Psicologia, a Filosofia, a Sociologia e a Antropologia;
- verificar da produtividade de distintos tipos de abordagem possíveis no contexto desta teoria.

### *Participantes e Participações*

Na verdade, as diferentes comunicações foram pautadas pelo signo da diversidade, na medida em que seleccionaram como objecto de estudo temas variados, com uma dupla incidência. Por um lado, fundamentaram-se em aspectos de teorização de natureza metacognitiva, conducente a uma perspetivação mais centrada na teoria e nos seus pressupostos; por outro, contemplaram objectos de análise mais restritos e específicos, inserindo-os de uma forma mais ou menos completa no conjunto dos postulados da Linguística Cognitiva.

## NOTÍCIAS

No que diz respeito ao primeiro enfoque, salientaram-se essencialmente os trabalhos de Dirk Geeraerts (Katholieke Universiteit Leuven), Stefan Grondelaers e Dirk Speelman (Katholieke Universiteit Leuven) e Gerd Wotjak (Universitat Leipzig). Enquanto o primeiro autor relatou o resultado da sua reflexão sobre a gramática cognitiva e a história da semântica lexical, os segundos partiram da observação de Labov (1972)<sup>1</sup> relativa à utilização de métodos empíricos em linguística, procurando dar resposta, através da análise de um corpus resultante de pesquisa, a várias perguntas, entre as quais a de saber se a Linguística Cognitiva necessita ou não de um suporte psicológico na sua operacionalização. Quanto ao terceiro autor, foram abordadas as relações entre o significado léxico dos verbos e a sua conceptualização, a partir do postulado de que o significado léxico (=semema) se concebe como uma entidade cognitiva particular, que correlaciona um conjunto de elementos cognitivo-sememizados com elementos integradores de natureza diversa, constituindo-se uma estreita relação entre semema e as noções de 'script', 'frame' e 'cenário', com base na qual procede ao estudo do que designa de fórmulas arquisemémicas.

Em relação à segunda possibilidade de abordagem referida, foram tratados diferentes tópicos, entre os quais se contaram o espaço e o tempo. Este último conceito foi sobretudo trabalhado por Fernanda Irene Fonseca (Universidade do Porto), que explicitou alguns aspectos da representação ramificada do tempo na língua no cerne de uma concepção construtiva ou produtiva da referência linguística e por Bernard Pottier (Institut de France), que o articulou com as noções de espaço, existência, noção e modalidade, partindo destas cinco dimensões para uma incursão no plano conceptual e em esquemas de representação de eventos.

A dimensão espaço constituiu-se igualmente como objecto das comunicações de Maria Clotilde de Almeida (Faculdade de Letras de Lisboa), José Teixeira (Universidade do Minho), Hanna Batoréo (Universidade Aberta), Ana Maria Brito (Faculdade de Letras do Porto) e Lúgia Maia (Centro de Linguística da Universidade do Porto), sendo-lhe concedido tratamento diferenciado.

Enquanto a primeira linguista citada tomou como ponto de partida a língua alemã, para estabelecer uma oposição entre acusativos de orientação espacial e determinadas construções simbólicas com dativo, o segundo autor mencionado procedeu à relação entre modelos cognitivos e orientação intrínseca dos objectos, com base no postulado de que é necessário considerar a estrutura cognitiva e perceptiva dos falantes para efectuar uma descrição linguística adequada do espaço. Os aspectos cognitivos da expressão do espaço constituíram o foco da atenção de Hanna Batoréo, cujo instrumentário teórico se centrou na comparação entre padrões de lexicalização, tal como foram propostos por Talmy (1985)<sup>2</sup> e as dimensões semânticas universais de espaço, tempo, existência e posse, conformes ao estudo de Wierzbicka (1998). As duas últimas linguistas referidas realizaram, por sua vez, uma abordagem sintáctico-semântica dos verbos de alternância locativa como 'carregar' e 'encher'.

---

<sup>1</sup> LABOV, W. 1972 – *Some Principles of linguistic methodology*, «Language in Society», 1, 97-120.

<sup>2</sup> TALMY, L. – *Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms*, in SHOPEN, T.; ANDERSON, S.; GIVÓN, T.; KEENAN, E.; THOMPSON, S. (eds) – «Language typology and syntactic field work», vol. 3 (57-149), New York, Cambridge University Press, 1985.

## NOTÍCIAS

No âmbito do tratamento específico de determinados vocábulos e expressões, situaram-se os trabalhos de Andreas Blank (Phillips – Universitat Marburg), Mário Vilela (Faculdade de Letras do Porto) e Augusto Silva (Faculdade de Filosofia de Braga), que apresentaram como denominador comum o facto de fundamentarem a sua análise na operacionalização de determinados conceitos da teoria cognitiva. Assim, Andreas Blank procurou fazer o levantamento dos princípios de conceptualização dominantes nas diversas realizações linguísticas de um conceito ao longo da história, baseando-se nas noções de onomasiologia e etimologia, aplicados ao lexema ‘cabeça’. Por sua vez, Mário Vilela, partindo da expressão ‘O seguro morreu de velho’, abordou os conceitos de protótipo e ‘topos’ como instrumentos correlacionados para a categorização do mundo e a construção do sentido. Finalmente, tendo como ponto de referência o verbo ‘deixar’, Augusto Silva estabeleceu uma relação entre metáfora e conceitos permissivos e proibitivos, conducente à confirmação da hipótese da fundamentação dos conceitos modais e normativos em modelos cognitivos, nos quais é relevante o papel da metáfora.

Recorrendo igualmente ao conceito de metáfora e ainda ao de metonímia como instrumentos operatórios da sua análise, José Pinto de Lima (Faculdade de Letras de Lisboa) procurou verificar a produtividade destes conceitos na explicitação dos processos de mudança linguística e da sua limitação no domínio de uma análise pragmática.

Com incidência na vertente discursiva, José Maria Garcia-Miguel (Universidade de Vigo) analisou a expressão das relações actanciais, partindo do pressuposto de que, do ponto de vista cognitivo, a estrutura sintáctica da frase manifesta em vários níveis a oposição entre ‘figura’ e ‘fundo’, traduzindo-se as diferenças de conceptualização em distinções nas formas tópicas da expressão.

Um trabalho de relação entre diferentes tipos de estruturas, a saber conceptuais e sintácticas, foi proposto por Ana Maria Brito (Faculdade de Letras do Porto), que, tomando como objecto o verbo ‘pôr’, procurou mostrar que só parcialmente as estruturas sintácticas são determinadas pelas estruturas conceptuais, visto existirem fenómenos sintácticos específicos de uma língua ou grupo de línguas não derivados do significado lexical.

Integradora do significado lexical ou do léxico no âmbito da análise textual, foi a proposta de Fátima Silva (Faculdade de Letras do Porto), centrada na análise da anáfora associativa. Ainda em contextos discursivos, Fátima Oliveira (Faculdade de Letras do Porto) estudou as restrições de ocorrência de alguns operadores na linguagem natural, com base na ideia de que, embora em algumas construções a restrição seja linguisticamente explícita, noutras não o é ou é-o só parcialmente, sendo, por conseguinte relevante a consideração do contexto nestes casos.

Para o estudo da correlação entre determinados termos lexicais do Português europeu e a expressão de diferentes actividades cognitivas, Maria da Graça Pinto e João Veloso (Faculdade de Letras do Porto) serviram-se de um corpus constituído por produções orais e escritas de adultos e crianças.

O corpus de Margarita Correia (Faculdade de Letras de Lisboa), por sua vez, permitiu explicitar em certos aspectos a construção do sentido dos nomes de qualidade em Português, a partir da consideração de critérios semântico-referenciais, em função dos quais foram apresentados alguns tipos de estruturas morfológicas passíveis de denominar os nomes em questão.

## NOTÍCIAS

### *Resultados*

Estas propostas de trabalho caracterizaram-se fundamentalmente por uma abordagem teórico-prática, sendo possível verificar uma escala ao nível da sua menor ou maior inserção nos princípios básicos da Linguística Cognitiva e simultaneamente detectar uma grande variabilidade do material linguístico utilizado, visto que as opções se espartilharam entre a palavra, a frase e o texto na selecção do objecto de análise e entre diferentes metodologias e recursos, no que se refere ao seu tratamento.

O acesso à globalidade do conteúdo das comunicações apresentadas poderá ser feito através da leitura das Actas, em preparação, produto resultante do Encontro e revelador da sua produtividade e importância não só para os estudiosos da área, mas também para outro tipo de público menos especializado. Para além da decisão de publicação das Actas, foi colocada à consideração dos participantes a questão da criação de uma Associação Portuguesa de Linguística Cognitiva, à semelhança do que existe, por exemplo, em Espanha, hipótese a ser discutida num II Encontro de Linguística Cognitiva, com realização provável no próximo ano.

### *Algumas Referências Bibliográficas feitas no texto*

- BATORÉO, Hanna Jakubowicz – *Contribuição para a caracterização da interface expressão linguística – Cognição espacial no português europeu*, Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1986.
- GEERAERTS, Dirk – *Cognitive Semantics and the history of Philosophical Epistemology*, in GEIGER, R; RUDZKA-OSTYN, B. (eds) – «Conceptualizations and Mental Processing in Language», Berlin, Mouton de Gruyter, 1993, pp. 53-79.
- LAKOFF, George – *Women, Fire and Dangerous Things. What categories reveals about the mind*, Chicago, The Press of Chicago University, 1987.
- LANGACKER, Ronald W. – *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford, Stanford University Press, 1987/91.
- SILVA, Augusto S. – *A Linguística Cognitiva. Uma breve introdução a um novo paradigma em Linguística*, «Revista Portuguesa de Humanidades», 1, UCP – Faculdade de Filosofia de Braga, 1997, pp. 59-101.
- VILELA, Mário – *Ensino da Língua Portuguesa: Léxico, Dicionário, Gramática*, Coimbra, Almedina, 1995.
- WIERBIZCKA, ANNA – *Semantics. Primitives and Universals*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Fátima Silva

NOTÍCIAS

COLÓQUIOS REALIZADOS NA ÁREA DE L.L.M. EM 1998

*5º Encontro Nacional sobre o Ensino das Línguas Vivas no Ensino Superior*, Faculdade de Letras U.P., orgº APROLINGUAS, 22-23-24 de Abril de 1998

*1º Encontro de Linguística Cognitiva*, Centro de Linguística U.P. – Faculdade de Letras U.P., 29-30 de Maio de 1998

*D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577), e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade – Instituto de Cultura Portuguesa – Faculdade de Letras U.P., 28-30 de Maio de 1998

\*

CURSOS DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS  
NA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO  
1998-1999

INSTITUTO DE LÍNGUA PORTUGUESA

**Informação**

**I – Curso de Português para Estrangeiros:**

O curso organiza-se em dois semestres (1º Semestre – Outubro / Fevereiro; 2º Semestre – Fevereiro / Junho), distribui-se pelo nível elementar e pelo nível médio e tem, em cada um destes níveis, uma carga horária de seis horas lectivas.

O nível elementar visa o domínio das estruturas básicas do Português, atendendo às necessidades comunicativas ligadas às situações correntes do uso da língua.

O nível médio orienta-se para o reforço do domínio dos recursos básicos do Português e para o alargamento desse domínio a elementos e crescente complexidade, cobrindo situações de comunicação mais variadas e, eventualmente, especializadas, ao mesmo tempo que se abre progressivamente à consideração de dimensões culturais.

**2 – Curso de Verão – Língua e Cultura Portuguesa para Estrangeiros**, de finais de Junho a finais de Julho.

**3 – Curso de Especialização «Diploma Universitário de Formação de Professores de Português, Língua Estrangeira»** (em colaboração com o Instituto Camões), de Outubro a Julho – V: 1998-1999.

# DISSERTAÇÕES





**DISSERTAÇÕES DE DOUTORAMENTO NA ÁREA DE L.L.M.  
1997-1998**

AMÉRICO ENES MONTEIRO

*A recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa (1892-1939)*,  
Porto, 1997 (Dissertação de Doutoramento em Cultura Alemã)

**Abstract**

*The Reception of the Works of Friedrich Nietzsche in the Portuguese Intellectual Life  
(1892-1939)* (Doctoral Dissertation in German Culture)

The purpose of the present work is to describe and to evaluate the reception of Nietzsche's thought during forty-eight years (1892-1939). It reports on the conditioning circumstances of the various receptions and interprets them in their own context. In the period under analysis we seek to show who in Portugal was interested in Nietzsche and his work, for what reasons and in which ways. The methodology followed is not confined to an exhaustive diachronic exposition, but gives pride of place to specific nuclei and their outstanding representatives.

This work is divided into five chapters. Chapter I examines the first echoes of the reception of Nietzsche's work in the period 1892-1910, which reveals that it is present in Portuguese intellectual life from the beginning, simultaneously with its diffusion in the European cultural context, although in a much more tenuous and superficial way. Chapter II deals with the cultural movement *Renascença Portuguesa* and its organ, the review *A Águia*, which spread the Nietzsche on doctrines through prominent contributors, most notably Leonardo Coimbra and Teixeira de Pascoaes. Chapter III broaches the new readings of the philoso-

## DISSERTAÇÕES

pher's work in the context of the first World War and the subsequent rise of National Socialism. Chapter IV deals with the more politicized approach to the various co-ordinates of Nietzschean thought taken by the main figures of *Seara Nova*. And here Raul Proença deserves a special mention. Finally chapter V analyses Nietzsche's presence not only in the writings of three of our best known modernists, namely Fernando Pessoa, Almada Negreiros and Mário Saa, but also in the essays of the group of *Presença*, published in the review with the same name.

We emphasize the «receptional» attitudes of these authors, which reflect sometimes an enthusiastic assent, sometimes a passionate rejection and, more seldom, an objective analysis.

### Résumé

*La réception de l'Oeuvre de Friedrich Nietzsche dans la vie intellectuelle portugaise (1892-1939)* (Dissertation de Doctorat en Culture Allemande)

Le présent travail s'est donné de relater de façon à la fois descriptive et critique la réception de l'oeuvre de Nietzsche en Portugal au long de quarante-huit années (1892-1939), tout en contextualisant les conditions de ses différents moments. Dans la période analysée on s'efforce de montrer qui, au Portugal, s'est intéressé à Nietzsche et à sa pensée, comment et pourquoi. La méthodologie suivie ne se borne pas à une exposition diachronique exhaustive, mais privilégie certains groupes et leurs membres les plus représentatifs.

Ce travail comprend cinq chapitres consacrés aux thèmes suivants: le chapitre I se penche sur les premiers échos de la réception de l'oeuvre nietzschéenne au Portugal, pendant la période 1892-1910, qui montrent qu'elle est présente dès le premier instant dans la vie intellectuelle portugaise, en même temps qu'elle se diffuse dans le contexte culturel européen, quoique d'une façon bien plus ténue et superficielle; le chapitre II traite du mouvement culturel *Renascença Portuguesa* et de sa publication, la revue *A Águia*, divulgateurs des doctrines nietzschéennes sous la plume de collaborateurs exceptionnels; Leonardo Coimbra et Teixeira de Pascoas y méritent une attention toute particulière; le chapitre III aborde de nouvelles lectures de l'oeuvre du philosophe, dans le contexte de la I Guerre Mondiale et de l'ascension du national-socialisme; le chapitre IV s'occupe de l'abordage d'ordre plus politique que les principaux représentants de *Seara Nova* ont effectué des différents coordonnés de la pensée nietzschéenne, Raul Proença en particulier. Finalement, le chapitre V analyse la présence de Nietzsche dans les écrits de nos premiers modernistes, Fernando Pessoa, Almada Negreiros et Mário Saa, ainsi que dans les essais du groupe *Presença* et dans la revue du même nom.

Chez les auteurs cités, on souligne la posture réceptrice, qui se traduit le plus souvent par un assentiment enthousiaste ou par un rejet passionné ou, plus rarement, par une analyse objective.

## DISSERTAÇÕES

MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA BASTO VIEIRA

*Em direcção ao futuro. A visão de William Morris nos limites da tradição da literatura utópica inglesa*, Porto, 1997 (Dissertação de Doutoramento em Cultura Inglesa)

### Abstract

*Towards the future: The vision of William Morris within the limits of the tradition of English Utopian Literature* (Doctoral Dissertation in English Culture)

Although, in the last few years, *News from Nowhere* has come to deserve greater critical attention on the part of Morris scholars in particular, as well as students of utopian thought in general, there is no study that attempts to assess the importance of the work the tradition of English utopian literature. This analysis is thus intended to fill within this gap in Morris studies, with special emphasis on the treatment of the *future*, which, in *News from Nowhere*, is apostrophized with confidence, while in previous Utopias in the tradition of English utopian literature it is put into parentheses, without necessarily constituting a reference point for the utopian project. This dissertation concerns, thus, the most striking transformation to be seen in the tradition of English utopian literature: the substitution of Utopia by Euechronia, of a static by a dynamic Utopia.

This thesis is divided into three parts. In Part I the author expands, at the theoretical level, on the genesis of Utopia, in its narrative framework and on its relationship with the real and with the future. In Part II, which is of a more practical nature, the author starts with a consideration of a *corpus* made up of the most important English Utopias, from the 16th to the 18th centuries, so as to try to understand how the change to a Utopia for the future came about. In Part III, entirely dedicated to the study of William Morris's utopian vision, the writer concludes that it is the product of, on the one hand, a personal career, and, on the other, English philosophical and political development. Finally, it analyses the way in which, in *News from Nowhere*, still respecting the *form* of the genre created by Thomas More, gives it a different *content*, thus making a new framework of references for Utopia.

### Résumé

*En direction au futur. La vision de William Morris dans les limites de la tradition de la Littérature Utopique Anglaise* (Dissertation de Doctorat en Culture Anglaise)

Quoique *News from Nowhere* ait mérité de ces dernières années un regard plus attentif de la part de la critique morrisonienne en particulier et des spécialistes de la pensée utopique en général, on constate qu'il n'y a aucune étude visant à évaluer l'importance de cette oeuvre dans le cadre de la tradition utopique anglaise. Ainsi le projet de recherche développée au cours du présent travail a-t-il pour objet de colmater cette évidente lacune des études morrisoniennes en privilégiant l'approche de la question de l'avenir qui, dans *News from*

## DISSERTAÇÕES

*Nowhere*, est abordé avec confiance, alors que dans les précédentes Utopies de la littérature utopique anglaise il est plutôt mis entre parenthèses et ne constitue pas nécessairement un point de repère du projet utopique. Aussi cette dissertation traite-t-elle de la plus pertinente transformation que l'on puisse détecter dans la littérature utopique anglaise: le remplacement de l'Utopie par l'Euchronie, de l'Utopie statique par l'Utopie dynamique.

Ce travail est composé de trois parties, reflétant la division par étapes de la recherche. Dans la première, l'auteur présente une réflexion théorique sur la genèse de l'Utopie, sur ses bases narratives et sur son rapport au réel et à l'avenir. Dans la deuxième, de caractère plus pratique, l'auteur, partant d'un corpus comprenant les plus importantes Utopies anglaises du XVIe au XVIIe siècles, essaye de reconstituer le tournant pris par l'Utopie vers l'avenir. Dans la troisième, entièrement consacrée à la vision utopique de William Morris, l'auteur conclut que celle-ci est le fruit d'une trajectoire personnelle d'une part, et d'un parcours politique et philosophique anglais, d'autre part. Enfin, il analyse comment, dans *News from Nowhere*, William Morris, tout en respectant encore la forme du genre créée par Thomas More, remplit celle-ci d'un contenu différent, créant de la sorte un nouveau système de références pour l'Utopie.

MARIA TERESA VILELA MARTINS DE OLIVEIRA

*A mulher e o adultério nos romances «Effi Briest» de Theodor Fontane e «O Primo Bazílio» de Eça de Queirós*, Porto, 1997 (Dissertação de Doutoramento em Literatura Inglesa)

### Abstract

*Women and Adultery in Theodor Fontane's «Effi Briest» and Eça de Queirós' «O Primo Bazílio»* (Doctoral Dissertation in English Literature)

This dissertation, which equates a thematic study with aesthetic-receptionist methodologies, attempts to analyse contrastively the image of women and the theme of adultery in Theodor Fontane's *Effi Briest* and Eça de Queirós' *O Primo Bazílio*.

In the first part, of an introductory and contextual nature, the two works are seen from within their respective social, psychological, juridical and ideological contexts of time and space; to that end the following aspects are analysed comparatively: the socio-economic and educational situation of women in the two countries, German and Portuguese legal discourse concerning women, adultery and the duel, and the image of women in German and Portuguese 19th century thought.

In the second part, in which a comparison of the two novels is undertaken, firstly, the narrative structure of the two works is studied, whereby the parallels and dissimilarities are made evident and justified. In accordance with Stanzlian theory, special emphasis is given to the narrative mediation and to the dynamization and schematization of the narrative situa-

## DISSERTAÇÕES

tion. Thereafter, the female figures (both protagonists and secondary characters) in the novels are compared. In the analysis of the theme of adultery, particular emphasis is given to the figures of the husbands and lovers, who – together with the protagonists – make up the three points in the triangle of adultery; thereby the conditionalisms for the motivation of adultery, seduction, as well as the treatment given to the scenes of seduction and the paths of the heroines, are considered. Finally, the treatment of the theme of adultery in the first narrative is equated to those detected in numerous *mises en abyme* present in both novels. Without attempting to suggest any type of hierarchy of value between the two texts, it is hoped that the contribution of this dissertation will lead to a reciprocal illumination of the two texts, and that the new perspectives discovered will allow a better integration of both novels within the great thematic complex of the 19th century European novel of adultery.

### Résumé

*La femme et l'adultère dans les romans «Effi Briest» de Theodor Fontane et «O Primo Bazílio» d'Eça de Queirós*, Porto, 1998 (Dissertation de Doctorat en Littérature Anglaise)

S'appuyant tant sur l'étude thématique que sur des méthodologies liées à l'esthétique de la réception, ce travail a pour but d'analyser de manière contrastante l'image de la femme et la thématique de l'adultère dans les romans *Effi Briest* de Theodor Fontane et *O Primo Bazílio* d'Eça de Queirós.

Dans la première partie, de caractère introduisant et contextualisant, les deux oeuvres sont intégrées dans les contextes social, psychologique, juridique et idéologique de l'époque et de l'espace d'origine. Pour ce fait on procède à une analyse de comparative de la situation socio-économique et éducationnelle de la femme dans les deux pays, du discours juridique allemand et portugais sur la femme, sur l'adultère et sur le duel, ainsi que l'image de la femme dans la pensée allemande et portugaise du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Dans la seconde partie, qui correspond à la comparaison des romans, une première phase est consacrée à l'étude de la structure narrative de ceux oeuvres en soulignant et justifiant les parallélismes et les différences. En accord avec les théories de Stanzel, une importance toute particulière est donnée à la médiation narrative, à la dynamisation et à la schématisation de la situation narrative. On passe ensuite à l'analyse comparée des personnages féminins du roman, autant des protagonistes que des personnages secondaires. Au sein de l'analyse du traitement accordé à la thématique de l'adultère, les personnages des maris et des amants sont traités avec attention, personnages qui, avec les protagonistes, composent le triangle adultérin. On analyse contrastivement les causes de l'adultère, la séduction et le traitement donné aux scènes de séduction et aux parcours des héroïnes. Finalement on accorde la même attention au traitement de la thématique de l'adultère dans la narration première et dans les nombreuses «mises en abîme» présentes dans les deux romans.

Sans rechercher une hiérarchisation de valeurs entre les deux oeuvres, l'espérance existe de contribuer à l'éclairage réciproque des deux textes et que les nouvelles perspectives découvertes permettent une meilleure intégration des deux oeuvres dans le grand complexe thématique du roman d'adultère européen du XIX<sup>ème</sup> siècle.

## DISSERTAÇÕES

ANA PAULA COUTINHO MENDES

*Das relações literárias Portugal-França. António Ramos Rosa: Mediação crítica e criação poética*, Porto, 1998 (Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada)

### Abstract

*About Portuguese-French Literary Relations. António Ramos Rosa: Critical mediation and poetical creation* (Doctoral Dissertation in Comparative Literature)

As suggested by the title, our study focuses on António Ramos Rosa's poetical and critical work over more than three decades, integrating it into the general context of Portuguese-French literary relations in the later half of our century.

In the first part, we identify and analyse the diverse ways in which the Portuguese press received French literature between 1950 and 1980, so that one can understand the characteristics of the French literary presence in Portugal during that period.

In the second part, we follow the different but complementary features that turned António Ramos Rosa into one of the most persistent French language poetry and critic divulgators in Portugal. Besides that, we make a relational and diachronic analysis of his work with that of other Francophone authors from some recurring questions of poetic modernity.

The intertextual study of the Ramos Rosa's poetry enables us to show what is unique, in the scope of the proximity between reading and writing. It also shows us that the poet, when choosing successive Francophone interlocutors, got himself a place in contemporary Portuguese poetry, but also in an international poetic constellation that, in the sequence of the (self-)reflexive vein of modernity, continues to revolve round the search for the *poetical*, in a fundamentally ontological perspective.

### Résumé

*Des relations littéraires Portugal-France. António Ramos Rosa: Médiation critique et création poétique* (Dissertation de Doctorat en Littérature Comparée)

Comme le titre le suggère, notre étude de l'oeuvre poétique et critique d'António Ramos Rosa s'étend sur plus de trois décennies et la situe dans le contexte global des relations littéraires luso-françaises au cours de la deuxième moitié de ce siècle.

Dans un premier temps sont présentées et analysées les diverses modalités de réception de la littérature française au Portugal entre 1950 et 1980, ceci à fin de pouvoir apprécier sous des angles différents la présence de la France littéraire en terres lusitaniennes au cours de cette période.

Dans un second temps, en dehors du suivi des aspects, distincts mais convergents, qui ont fait s'imposer António Ramos Rosa comme l'un des plus consistants médiateurs de la poésie et de la critique française dans l'espace littéraire portugais, nous menons également

## DISSERTAÇÕES

une analyse relationnelle et diachronique de son oeuvre en rapport avec celles d'autres auteurs francophones, à partir de quelques questions récurrentes dans la modernité poétique.

L'étude de la *transtextualité* dans la poésie ramos-rosienne nous permet de mettre en évidence ce qui la distingue dans le cadre d'un étroit rapport entre lecture et écriture. Cette étude nous montre aussi comment le poète, par le choix de ses successifs correspondants francophones, s'est inscrit dans l'histoire de la poésie moderne tandis qu'il se faisait un nom, à la fois au sein de la poésie contemporaine portugaise et dans cette constellation poétique internationale qui, dans l'axe (auto-)réflexif de la modernité, continue de tourner en quête du poétique, et ce dans une perspective essentiellement ontologique.



DISSERTAÇÕES

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO NA ÁREA DE L.L.M.  
APRESENTADAS EM 1997-1998

I — Em 1997

ALEXANDRA MARIA FERNANDES MOREIRA DA SILVA

*Poesia e teatralidade de «Pedro, o Cru» de António Patrício*

(Mest<sup>o</sup> em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. da Autora, 1997

Publ.: *Misticismo e transcendência no drama simbolista: «Pedro, o Cru» de António Patrício*, «Intercâmbio», Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 8, 1997, p. 147s (Adaptação)

ALEXANDRA MARIA PAIVA CASTRO NUNES

*Faulkner e o negro em Yoknapatawph County: história, conceito e personagem*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

ANA LÚCIA PINHEIRO DE OLIVEIRA

*Cartas de amor. Correspondência de D. Joana de Vasconcellos e Meneses para seu marido D. Diogo de Lima 1642/1644. 1 – Estudo introdutório*

(Mest<sup>o</sup> em História da Cultura Portuguesa – Época Moderna)

Porto, Ed. da Autora, 1997

CARLA HELENA HENRIQUES CANDEIAS DE TELES RAVASCO NOBRE

*O fantástico e o conto: uma leitura de Nathaniel Hawthorne*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

## DISSERTAÇÕES

CLARA MARIA LARANJEIRA SARMENTO E SANTOS

*As palavras, a página e o livro: incidências simbólicas das pedras, muros e quartos na obra de Paul Auster*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

CRISTINA LUÍSA COIMBRA CORTEZ FERREIRA TAVARES COSTA

*Das viagens nos labirintos pós-modernos: «The Crying of Lot 49» de Thomas Pynchon*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

CRISTINA MARIA COSTA DA FONSECA JUSTO

*Tradição, subversão e demanda: O jogo do duplo em «Lolita» de Vladimir Nabokov*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

DELFINA ROSA DE ANDRADE RODRIGUES

*In My Own Voice – A problemática da identidade em «Mrs Dalloway» e «Orlando»*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

ELSA FLORA CORREIA SIMÕES

*«Money: A Suicide Note», de Martin Amis: um estudo sobre a tradição*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

JOANA MARIA DE OLIVEIRA GOMES DA TORRE

*O caos e a literatura: uma leitura de «The Wild Palms» de William Faulkner*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

MARIA HELENA ANTUNES GARCIA ANACLETO

*Emma Lazarus: do classicismo ao judaísmo*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

MARIA HELENA QUEIRÓS PEREIRA

*Da ficção em «Leviathan» de Pauls Auster. Jogos de escrita, identidade e alteridade*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

## DISSERTAÇÕES

MARIA MANUEL MENDES RIBEIRO

*«Waiting for rain». Uma leitura de «The Waste Land»*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

MARIA ROSA MACHADO TEIXEIRA

*A metaficção em «Ragtime»: outras vozes, novas leituras*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

PAULA SOFIA RAMOS DE SOUSA SAMPAIO

*«This cloud of green, this mammoth full of details»: a representação da natureza na poesia de Charles Tomlinson*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

PAULO MANUEL PIRES DE CARVALHO

*Miguel Torga e Espanha («Poemas Ibéricos»)*

(Mestº em Literaturas Românicas, Modernas e Contemporâneas)

Porto, Ed. do Autor, 1997

SANDRA FRÈIRE DE CARVALHO

*A «Theoria do discurso» de António Leite Ribeiro*

(Mestº em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1997

SÓNIA MARIA CARVALHO MONTEIRO

*«To live intimately with words». Incidências da linguagem na prosa inicial de Paul Auster*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

SUSANA PINTO LEITE VASCONCELOS TEIXEIRA DE MAGALHÃES

*Histórias de duplos em labirintos pós-modernos: «The New York Trilogy», de Paul Auster*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

TERESA MARIA OLIVEIRA DA SILVA JUSTO

*Entre o Mito e o Real: a escrita de «Roger's Version» de John Updike*

(Mestº em Estudos Anglo-Americanos)

Porto, Ed. da Autora, 1997

DISSERTAÇÕES

II — Em 1998 (até finais de Junho)

ALEXANDRA MARIA DE ALMEIDA MATOS PEREIRA DE MORAIS

*A tradução do texto literário para crinaças (Reflexões a partir da versão portuguesa das obras de Beatrix Potter)*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. da Autora, 1998

ANA LUISA ESTEVINHO FERNANDES

*Da teoria da argumentação na língua: Topoi e provérbios*

(Mest<sup>o</sup> em Linguística Portuguesa Descritiva)

Porto, Ed. da Autora, 1998

JORGE MANUEL COSTA ALMEIDA E PINHO

*O escritor invisível. A tradução tal como é vista pelos tradutores portugueses*

(Mest<sup>o</sup> em Estudos de Tradução)

Porto, Ed. do Autor, 1998

# ÍNDICES

de Autores

de Temas



**ÍNDICES DOS AUTORES – VOLUMES X-XIV  
(1993-1997)<sup>1</sup>**

ASSUNÇÃO, Carlos da Costa

Uma leitura da Introdução da «Arte da Grammatica da Lingua Portugueza» de Reis Lobato  
(1770) – XIV, 1997, 165

AZEVEDO, Carlos

Hemingway and Paris: «The Cavalry of Woe» – XI, 1994, 271

James e Hemingway: as artes da ficção – XI, 1994, 281

Estratégias de poder: militância intelectual e re-posseção de texto em «For Whom the Bell  
Tolls» – XIII, 1996, 173

Paul Auster e «The Voice's Fretting Substance»: elementos para a biografia de uma escrita –  
XIV, 1997, 185

BARROS, Clara

Afinidades da Estrutura Textual da «Primeyra» e da «Segunda Partidas» – X, 1993, 109

«Porque» e «ca»: aspectos do discurso «justificativo» no texto do Furo Real – XII, 1995, 149  
História da língua / Ensino da língua – XIV, 1997, 81

BRITO, Ana Maria Barros de

Aspects de la Syntaxe du SN en Portugais et en Français – X, 1993, 25

Sobre algumas construções pseudorelativas em português – XII, 1995, 25

BRITO, António Ferreira de

Vozes da Resistência na revista luso-francesa «Afinidades» durante o período da Ocupação  
– XII, 1995, 371

Originellité et originalité dans la poétique de Salah Stétié – XIII, 1996, 183

---

<sup>1</sup> Nota: Os índices dos vols. I-VI (1984-1989) foram publicados no vol. VII (1990); os índices dos vols. VII-IX (1990-1992) foram publicados no vol. X (1993).

- CABRAL, Maria Manuela A. Lacerda  
«A Costa dos Murmúrios» de Lídia Jorge. Inquietação pós-moderna – XIV, 1997, 265
- CARDOSO, Simão  
Considerações sobre um inquérito – XI, 1994, 349  
A gramática latina no séc. XVI – XII, 1995, 159
- CARLOS, Luís Adriano  
Fenomenologia da expressão literária. Clássico e barroco em Jorge de Sena – XIII, 1996, 207
- CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira  
Victor Hugo no Porto finissecular: marcas de um percurso – XIV, 1997, 435
- CARREIRA, Maria Helena Araújo  
Para uma leitura guiada de «Sémantique générale» de Bernard Pottier, com adaptações ao português – XI, 1994, 147
- COSTA, Maria José  
Lembranças – XII, 1995, 421
- CUNHA, Gualter  
«A música do mundo»: modos da criação poética em «Barco Vazio», de João Miguel Fernandes Jorge – XIII, 1996, 269
- DESERTO, Jorge  
Creonte e o exercício do poder – XIV, 1997, 467
- DUARTE, Isabel Margarida  
Acordes com outra voz: a partir de «Efeitos de polifonia vocal n'«O Primo Basílio» de Óscar Lopes – XII, 1995, 91
- FERREIRA, Maria Saldanha Dias  
Experiência em L.E. dentro de um quadro de pedagogia integrada – XIII, 1996, 475
- FONSECA, Fernanda Irene  
Quand Dire c'est Feindre: Théorie Linguistique et Fiction Littéraire – X, 1993, 55  
O Papel da Universidade na expansão do português na C.E. – X, 1993, 195  
Deixis e poesia – XII, 1995, 75
- FONSECA, Joaquim  
Pragmática das Perguntas «Como P, se Q?» e «Como não P, se Q?» – X, 1993, 7  
Pragmática e sintaxe-semântica das consecutivas – XI, 1994, 7  
O discurso da «Corte na Aldeia» de Rodrigues Lobo. Diálogo I – XIII, 1996, 87



GIROLAMI-BOULINIER, Andrée

A linguagem-expressão na criança europeia – XI, 1994, 99

A linguagem oral e escrita em línguas românicas – XII, 1995, 105

Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté – XII, 1995, 121

GREENFIELD, John

«... Mit dem rest einer Erglänzenden trane...». A Note on Heinrich Von Kleist's «Das Erdbeben in Chili» – X, 1993, 181

Lyric love and the Epic Hero: Notes on Siegfried's Wooing of Kriemhild in the «Nibelungenlied» – XI, 1994, 181

A sermon on stones? A note on Wolmar's «Daz Steinbuoch» – XII, 1995, 295

Überlegungen zur Alterität und Modernität der mittelhochdeutschen Dichtung – XIII, 1996, 7

«Frouwe, wiltu toufen didh, / Du maht ouch noch erwerben mich» (Pz.: 56,25F): Notes on Gahmuret's desertion of Belakane, XIV, 1997, 221

HOMEM, Rui Carvalho

Retórica do riso: comédia, sátira e um dia na Feira com Ben Jonson – XI, 1995, 301

HURST, Nicolas R.

Some Implications of Innovation in the Arts Faculty of Porto University – X, 1993, 199

Some thoughts in the university entrance exam in English Language of 1993 and 1994 – XII, 1995, 441

Notional Syllabuses: twenty one years on – XIV, 1997, 489

HUYLEBROUCK Roza

Recepção portuguesa de Maurice Maeterlinck – X, 1993, 187

LARANGINHA, Sofia

Artur, Gauvain e Keu. Representações da realeza em Chrétien de Troyes – XIII, 1996, 23

LIMA, Isabel Pires de

Entre primos: d' «O Primo João de Brito» a «O Primo Basílio» – XI, 1994, 229

À procura de um rosto ou de uma voz – XII, 1995, 181

O regresso de D. Sebastião – XIV, 1997, 251

LOSA, Margarida L.

Presentificação e efeito de empenhamento – XII, 1995, 275

MAIA, Belinda

Notes on the English Present perfective, and on its cousin, the Portuguese 'Pretérito perfeito composto?' – XI, 1994, 305

MARINHO, Maria de Fátima

Reescrever a História – XII, 1995, 189

O sentido da história em Mário de Carvalho – XIII, 1996, 257

MATOS, Sérgio

Aspectos da semântica e pragmática do «imperfeito do indicativo» – XIII, 1996, 435

MENDES, Ana Paula Coutinho

D'«A Torre da Barbela» – Panorama Fantástico de uma Relação Mítica – X, 1993, 133

MUNZ-THIESEN, Susanne

Obilot, antikonie und orgeluse: Die Frauen des minneritters gawan – XIV, 1997, 233

NOVAIS, Augusto Q.

Prontuário multimédia: Diciomédia – XIV, 1997, 529

OGNO, Lia

As viagens d'«Os Lusíadas» e os caminhos da heroicidade – XIV, 1997, 317

OLIVEIRA, Fátima

Considerações sobre um inquérito – XI, 1994, 349

Aspecto, referência nominal e papéis remáticos – XII, 1995, 55

OSÓRIO, Jorge A.

Trovador e Poeta do séc. XIII ao séc. XV – X, 1993, 93

Reflexos de Tordesilhas numa nota antiportuguesa de Pedro Mártir de Anghiera – XI, 1994, 191

Algumas reflexões sobre o 'Preâmbulo' de «Menina e Moça» – XIII, 1996, 65

OUTEIRINHO, Fátima

As traduções da obra de Rousseau em Portugal: texto e paratexto – XII, 1995, 395

PEREIRA, Belmiro Fernandes

António Pinheiro e os seus «In tertium M. Fabri Quintiliani Librum Commentarii» (1538) – XIV, 1997, 329

PINTO, Maria da Graça

A linguagem-expressão na criança europeia – XI, 1994, 99

O estudo nacional de literacia: do recado que encerra às políticas de intervenção que evoca – XIII, 1996, 357

A linguagem oral e escrita em línguas românicas – XII, 1995, 105

A ortografia e a escrita em crianças portuguesas nos primeiros anos de escolaridade – XIV, 1997, 7

PIRES, Maria João

Literatura e teologia bíblica: experiências de confronto na poesia inglesa oitocentista – XI, 1994, 291

A demanda da linguagem em «The Garden of Cymodoce» de A. C. Swinburne – XII, 1995, 349  
Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel – XII, 1995, 359  
Teologia e o poder da palavra: o desafio renascentista – XIII, 1996, 41  
Intertextualidade e poder na poesia de Christina Rossetti – XIII, 1996, 147  
Poesia e revelação em «A Vision» de Yeats – XIV, 1997, 197  
Espaços de palavras e sentidos na poética da tradução – XIV, 1997, 505

PONTES, Maria do Rosário

André Chénier et la Poésie Cosmogonique – X, 1993, 163

Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos «Contes ou Histoires du temps passé» – XIV, 1997, 443

POS, Arie

Literatura portuguesa traduzida para o Neerlandês – XIII, 1996, 303

REYNAUD, Maria João

Raul Brandão: ficção e infância – XII, 1995, 233

Um texto a duas vozes. «Jesus Cristo em Lisboa», de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes  
– XIII, 1996, 191

SAMPAIO, Maria de Lurdes

Ezra Pound: Dos Sentidos da Influência – X, 1993, 145

A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original – XI, 1994, 247

SANTOS, Aida

Estratégias de encarecimento na narrativa da Batalha do Salado – X, 1993, 63

A égloga quinta de (ou sobre?) Bernardim Ribeiro – XIV, 1997, 289

SARAIVA, Arnaldo

Óscar Lopes e «A Busca de Sentido» – XII, 1995, 175

SARMENTO, Clara Maria

«Billy Bludd, Sailor» de Herman Melville: 'A reescrita melvilliana da tragédia' – XIII, 1996,  
289

SERENO, Maria Helena Sampaio

Entre «gostar» e «amar»: análise sintático-semântica e textual – XIV, 1997, 141

SILVA, Celina

«Orpheu»: Le Chant Envoyant de Trois Narcisses – Quelques Réflexions-Divagations Axées  
sur des Textes-Souvenirs – X, 1993, 119

SILVA, Maria de Fátima Henriques da

O pensamento em entrevista – XIV, 1997, 99

SOTTOMAYOR, Ana Paula Q. F.

A esperança de Prometeu – XII, 1995, 221

TOPA, Francisco

A história de João Grilo – XII, 1995, 245

Drummond animal – XII, 1995, 423

«Adeus, senhora, que eu parto» – XII, 1995, 431

Dois estudos sobre Silva Alvarenga – XIV, 1997, 343

Basílio da Gama: a obra por vir – XIV, 1997, 399

Na ponta da língua – XIV, 1997, 511

TORRE, M. Gomes da

Imported models: a tradition of English Language Teaching in Portugal – XII, 1995, 135

TRAÇA, Maria Emília

Lembranças – XII, 1995, 421

VASCONCELOS, Filomena

Imagens de coerência precária: dimensões de ruptura na escrita do monólogo dramático de  
W. de La Mare – XIII, 1996, 157

Questões sobre o «nome» no pensamento da linguagem do século XX – XIV, 1997, 205

VELOSO, João

Algumas notas sobre a classificação de /t/ e /d/ em português. Dinâmica articulatória e funcionalidade linguística – XI, 1994, 131

Considerações sobre um inquérito – XI, 1994, 349

Elementos para uma reavaliação da importância da distintividade como conceito linguístico – XIII, 1996, 407

Vozeamento, duração e tensão nas oposições de sonoridade das oclusivas orais do português – XIV, 1997, 59

VIEIRA, Maria de Fátima

Os jogos de significados e o significado dos jogos em «Utopia» de Thomas More – XIII, 1996, 51

VILAS-BOAS, Gonçalo

Christopher Geiser trifft Robert Walser in Thun, Geisers «Jakob von Guntens Traum» – XII, 1995, 287

VILELA, Mário

A «cena» da «acção linguística» e a sua perspectivação por DIZER e FALAR – XI, 1994, 65

A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação – XIII, 1996, 317

Prontuário multimédia: Diciomédia – XIV, 1997, 529

**ÍNDICE TEMÁTICO**  
**Vols. I-XIV, 1984-1997**

- A., Ruben – X, 133  
A Compleat Account – VII, 211  
Adjectivo em português – VI, 43  
Afasia – IX, 61  
«Afinidades» (Revista) – XII, 371  
Agora (advérbio) – V-1, 119  
Albano, Martins – IX, 273  
Alfonso X, o Sábio – X, 109  
Alemã (literatura medieval) – XIII, 7; XIV, 221, 233  
Alvarenga, Silva – XIV, 343  
«Amar» – XIV, 141  
Amaral, Domingos Monteiro Albuquerque e (Séc. XII) – XII, 431  
Americana, literatura – IV, 151; VII, 165; VII, 225; VIII, 241, 251  
Anáfora temporal em português – II, 277  
Anáfora – IV, 137  
Análise contrastiva – III, 115  
Andrade, Carlos Drumond de – XII, 423  
Andrade, Eugénio de – XI, 365  
Anghiera, Pedro Mártir – XI, 191  
Antígona – XIV, 467  
Argumentação (linguística) – V-1, 119; IX, 7; XIII, 87  
Aristófanes – III, 127  
Articulação linguística – XI, 131  
Arturiana, literatura – I, 195; XIV, 221  
Aspecto (linguística) – XII, 55  
Atenas – VI, 171  
Auster, Paul – XIV, 185  
Baierl, Helmut – VI, 227  
Barroco – XIII, 207  
Batalha do Salado – X, 63  
Beauvoir, Simone de – III, 243  
Bezerra, Lima – V-2, 517  
Biografia – XIV, 185  
Bonaval, Bernal de – II, 105  
Branco, Camilo Castelo – IX, 119; XI, 215  
Brandão, Raúl – XII, 233; XIII, 191  
Brasileira, literatura – XIV, 343, 399  
Brecht, Bertold – VI, 227  
Broch, Hermann – IX, 335  
Buddenbrook, Gerda – VIII, 375  
«Ca» – XII, 149  
Camilo – IX, 119  
Camões, Luís de – XIV, 317  
Cantiga de escárnio – III, 153  
Cardim, Luís – IV, 279; VII, 211  
Carvalho, Mário de – XIII, 257  
Casamento – I, 133  
Castelhano – V-1, 157; VI, 263  
Castro, Eugénio de – VIII, 63  
Castro, Inês de – VII, 103; VIII, 7  
Catalão – V-1, 157; VI, 263  
Catecismo peninsular (séc. XVI) – I, 263

- Césaire, Aimé – V-2, 375  
 Césaire, Ina – V-2, 375  
 Chanson de Guillaume – V-1, 277  
 Chanson de geste – V-1, 277  
 Chénier, André – X, 163  
 Cícero no Humanismo – II, 7, 29  
 Clare, John – V-1, 203  
 Clarke, Austin – VII, 137  
 Classicismo – XIII, 207  
 Coerência (linguística) – V-1, 7  
 Comédia grega – III, 127  
 Computador em linguística – VI, 117  
 Configuração linguística – I, 237  
 Conjuntivo em português – I, 237  
 Consecutivas (pragmática) – XI, 7  
 Cordel, literatura de – XII, 245  
 Criança (expressão) – II, 251; III, 69; III, 231; IV, 75, 93; XI, 99; XIV, 511  
 Criança (ortografia) – XI, 115  
 D. Duarte (Rei) – I, 133  
 De (preposição) – V-1, 19  
 Defoe, Daniel – VI, 189  
 Deixis – II, 277; V-1, 119; XII, 75  
 Devoção (séc. XVIII) – IX, 349  
 Diálogo – XIII, 87  
 Dicionário – XIV, 529  
 Dickinson, Emily – V-2, 355  
 Discurso linguístico – IX, 7  
 Dislexia – III, 69  
 Disortografia – III, 69; IX, 61  
 Distintividade linguística – XIII, 407  
 Dizer – XI, 65  
 Eliot, T.S. – VI, 207  
 Égloga (séc. XVI) – XIV, 289  
 Enunciado – III, 53  
 Erasmo, Desidério – IV, 7  
 Eschenbach, Wolfram – IX, 83  
 Extravagantes (séc. XVIII) – IX, 319  
 Faculdade de Letras do Porto – IV, 279; VI, 135; VII, 237; X, 199  
 Fado de Coimbra – VIII, 47  
 Falar – XI, 65  
 Feijó, António – I, 277  
 Ferreira, Vergílio – III, 7  
 Ficção literária – X, 55  
 Filosofia das Luzes – IX, 325  
 Fitzgerald, F. Scott – IV, 151; VIII, 241  
 Flaubert, Gustave – VIII, 63  
 Fonética – XIV, 59  
 Formação de palavras – III, 31  
 Fr. António de Santa Bárbara – IV, 43  
 Fr. Pedro de Santa Maria – I, 263  
 Francesa (literatura; séc. XVII) – XIV, 443  
 Francesa (literatura; séc. XVIII) – V-2, 413; IX, 319  
 Franciscanismo – I, 11  
 «Fuero Real» – XII, 149  
 Gama, Basílio – XIV, 399  
 Garcilaso de la Vega – II, 47  
 Geisers, Christoph – XII, 287  
 Género literário – VIII, 349  
 Genet, Jean – IV, 213  
 Genitivo em português – V-1, 19  
 Gide, André – V-2, 549  
 Gil Vicente – I, 209  
 Giles, Peter – XIII, 54  
 Glissant, Edouard – VIII, 135  
 «Gostar» – XIV, 141  
 Graal – I, 195  
 Gramática (ensino) – III, 95; VI, 59  
 Gramática latina (séc. XVI) – XII, 159  
 Gramática portuguesa – XIV, 165  
 Gray, Dorian – 317  
 Grécia (democracia) – VI, 171  
 Green, Juliein – IV, 333  
 Grega, literatura – VIII, 317; XIV, 467  
 Grilo, João – XII, 245  
 Hemingway, Ernest – XI, 271, 281; XIII, 173  
 Herculano, Alexandre – IX, 97  
 Heterogeneidade (linguística) – VIII, 261  
 Humanismo – II, 7, 29; XIII, 41  
 Hutchinson, Anne – VII, 225  
 Iluminismo – V-2, 517; IX, 325  
 Imperativo em português – I, 237  
 Imperfeito do indicativo – XIII, 435  
 Inglês (ensino) – VII, 237; XII, 135, 441

Intertextualidade – XIII, 147  
 Ionesco – I, 227  
 Irlandesa, literatura – VII, 137  
 Ironia – II, 295  
 Italiano – VIII, 305  
 James, Henry – XI, 281  
 Jonson, Ben – XII, 301  
 Jorge, Lúcia – XIV, 265  
 Jorge, João Miguel Fernandes – XIII, 269  
 Junqueiro, Guerra – XII, 221  
 Kavanagh, Patrick – V-1, 237  
 Kleist, Heinrich Von – X, 181  
 Kriemhild – XI, 181  
 Lenda de Gaia – V-2, 483  
 Liberalismo – IV, 43  
 Língua (história) – XIV, 81  
 Língua estrangeira – III, 95; VI, 59; VI, 135; XIII, 475  
 Linguagem oral e escrita – II, 251; III, 231; IV, 93; V-1, 157, 259; VI, 263; VII, 197; VIII, 305; XII, 105, 121; XIII, 357; XIV, 7  
 Línguas de especialidade – IV, 115  
 Línguas (ensino) – III, 115; VII, 237; XIII, 475; XIV, 81; XIV, 489  
 Linguística (ensino) – XI, 349  
 Linguística aplicada – VI, 117  
 Linguística e informática – VI, 117  
 Linguística do texto – XIII, 87  
 Literacia – XIII, 357  
 Literatura infantil – XIV, 511  
 Literatura medieval – XIII, 7, 23; XIV, 221, 233  
 Literatura e teologia – XII, 359  
 Lobato, Reis – XIV, 165  
 Lobo, Rodrigues – XIII, 87  
 Locke, John – II, 333  
 Lopes, Óscar – XII  
 Lopes-Graça, Fernando – IX, 227  
 Lupasco – I, 227  
 Maeterlinck, Maurice – X, 187  
 Mann, Thomas – IX, 227  
 Mare, W. de La – XIII, 157  
 Mas (conjunção) – V-1, 269  
 Matemática (séc. XV-XVI) – II, 133  
 Melville, Herman – XIII, 289  
 Mémoires d'Adrien – V-2, 555  
 Menina e Moça – VII, 7; XIII, 65  
 Mesnier, J.R. – VIII, 159  
 Metáfora – IX, 209; XIII, 317  
 «Minne» – I, 195  
 Miranda, Francisco Sá de – II, 47  
 Monólogo – V-2, 471; XIII, 157  
 Morfemas contrastivos – V-1, 101, 269  
 Narrativa (séc. XVI) – XIII, 87  
 Narrativa medieval – V-2, 483; X, 63  
 Narrativa port. contemporânea – XIV, 251  
 Naturalismo – IX, 119  
 Neerlandês – II, 349; V-1, 285; VI, 151; VII, 247; VIII, 337; XIII, 303  
 Negreiros, Almada – IV, 341  
 Nibelungen – XI, 369  
 Nibelungenlied – XI, 181  
 Nobre, António – IX, 139  
 «Nome» – XIV, 205  
 «Notional Syllabuses» – XIV, 489  
 Oclusivas do português – XIV, 59  
 Orpheu – X, 119  
 Ortografia da criança – XI, 115; XIV, 7  
 «Os Lusíadas» – XIV, 317  
 Oster, Pierre – IX, 199  
 Paródia – VIII, 159  
 Partículas modais – V-1, 137; VII, 175  
 Parzival – I, 195; IX, 83; XIV, 221  
 Pascoaes, Teixeira de – XIII, 191  
 Perguntas (pragmática) – X, 7  
 Péret, Benjamin – V-2, 433  
 Perrault, Charles – XIV, 443  
 Pessoa, Fernando – XI, 247  
 Pinheiro, António – XIV, 329  
 Plath, Sylvia – IV, 173  
 Poesia – IV, 301; XII, 75; XIV, 205  
 Poesia alemã medieval – XI, 181, 369  
 Poesia galego-portuguesa – II, 105; III, 153; X, 93  
 Poesia francesa (séc. XVIII) – V-2, 413; IX, 325  
 Poesia inglesa (séc. XIX) – XI, 291; XIV, 197

Poesia moderna – VI, 227  
 Poeta (séc. XIII-XV) – X, 93  
 Poética – VIII, 79, 135, 389; IX, 173; XIV, 505  
 Pope, Alexander – IV, 301; VIII, 389  
 Porém (conjunção) – V-1, 101  
 Porto e o liberalismo – IV, 43  
 Portugal, Fr. Vasco de – I, 11  
 Português (língua) – VI, 157; VI, 151, 263; VII, 247; VIII, 305; X, 195; XII, 25  
 Pound, Ezra – X, 145  
 Pottier, Bernard – XI, 147  
 «Porque» – XII, 149  
 Pragmática (Linguística) – II, 213, 343; III, 53; VIII, 261; IX, 7; XI, 7; XIII, 435  
 Pragmática das perguntas – X, 7  
 Pregação – IV, 43  
 Present perfective – XI, 305  
 Presentificação (no romance) – XII, 275  
 Pretérito perfeito – XI, 305  
 Primeira Partida – X, 109  
 Prosa e poesia (séc. XIX) – IV, 231  
 Prufrock, J. Alfred – IV, 199  
 Pseudo-relativas – XII, 25  
 Publicidade (discurso) – II, 343  
 Queirós, Eça de – XI, 229; XII, 91  
 Quintiliano – XIV, 329  
 Referência linguística – IV, 137; XII, 55  
 Régio, José – VIII, 79, 103  
 Renascimento – II, 7, 29; XIII, 41; XIV, 329  
 Retórica – XIV, 329  
 Ribeiro, Bernardim – VII, 7; XIII, 65; XIV, 289  
 Rimas infantis – XIV, 511  
 Riso – XII, 301  
 Romance gótico – IX, 319  
 Romance histórico – IX, 97; XII, 189  
 Romance (séc. XX) – XII, 275  
 Rossetti, Dante Gabriel – V-2, 313  
 Rossetti, Christina – XIII, 147  
 Rousseau em Portugal – XII, 395  
 Roussel, Raymond – VIII, 353  
 S. Jerónimo, Ordem – I, 11  
 Sarraute, Nathalie – III, 249  
 Sátira – II, 295; III, 153; VIII, 159  
 D. Sebastião – XIV, 251  
 Scaron II, J.R.M. – VIII, 159  
 Scarron, Paul – VIII, 159  
 Segalen, Victor – III, 199  
 Segunda Partida – X, 109  
 Semântica – II, 213; V-1, 19; VI, 9, 43  
 Semântica e cognição – XIV, 99  
 Sena, Jorge de – IX, 309; XIII, 207  
 Shakespeare – III, 211  
 Shelley, Mary – II, 321, 333  
 Siegfried – XI, 181  
 Sintaxe – II, 213; III, 31, 53; V – 1, 7, 19; VI, 9; X, 25  
 Sintaxe e semântica – XIV, 141  
 Sintagma nominal – X, 25  
 Sófocles – VIII, 317; XIV, 467  
 Soror Maria do Céu – IX, 299  
 Soror Violante do Céu – IV, 351  
 Stétié, Salah – XIII, 183  
 Swift, Jonathan – II, 295  
 Swinburne, A. C. – XII, 349  
 Teoria da linguagem – III, 7  
 Teologia e literatura – XII, 359; XIII, 41  
 Teoria linguística – X, 55  
 Texto – V-1, 7  
 Tolkien, J.R.R. – V-1, 173  
 Tordesilhas – XI, 191  
 Tradução – V-1, 173; VIII, 337; IX, 209, 227; XIII, 303; XIV, 505  
 Tristão – IX, 227  
 Trovador (séc. XIII-XV) – X, 93  
 Troyes, Chrétien de – XIII, 23  
 Universidade – X, 195  
 Universidade e Renascimento – II, 29  
 Utopia – XIII, 51  
 Verbo – III, 53; VI, 9; VII, 175  
 Verso – IV, 75; VIII, 47; VIII, 353; IX, 139, 273  
 Vivien – V-1, 277  
 Volmar – XII, 295  
 Yeats, W. B. – XIV, 197  
 Weil, Simone – VI, 275



Welty, Eudora – VII, 165

Wilde, Oscar – IV, 317

Wit – I, 247

Wittgenstein – XIV, 205

Wolfram von Eschenbach – I, 195

Yourcenar, Marguerite – V-2, 555

PERMUTAS



**ALFA:** Revista de Linguística – Marília  
**ANALELE ȘTIINȚIFICE ALE UNIVERSITĂȚII, AL. I. CUZA DIN IAȘI** – Iași  
**ANALE DE FILOLOGIA HISPANICA** – Murcia  
**ANALES DE HISTORIA ANTIGUA Y MEDIEVAL** – Buenos Aires  
**ANNALI:** Sezione Romanza – Napoli  
**ANNALI DELLA FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE** – Fasano  
**ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA** – Pisa  
**ARBA:** Acta Romanica Brasiliensia – Basel  
**ARQUIPÉLAGO:** Ciências Humanas – Ponta Delgada  
**ARQUIPÉLAGO:** Línguas e Literaturas – Ponta Delgada  
**ARQUIVOS DO CENTRO CULTURAL PORTUGÊS** – Paris  
**BIBLOS** – Coimbra  
**BOLETIM DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES** – Belo Horizonte  
**BOLETIM DO CENTRO DE ESTUDOS REGIANOS** – Vila do Conde  
**BOLETIM DE FILOLOGIA** – Lisboa  
**BRASIL/BRAZIL:** Revista de Literatura Brasileira – Providence  
**CADERNOS AQUILINIANOS** – Viseu  
**CADERNOS DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS** – Campinas  
**CADERNOS DE LETRAS** – Belo Horizonte  
**CADERNOS DO IL** – Porto Alegre  
**CAHIERS DE L'INSTITUT DE LINGUISTIQUE DE LOUVAIN** – Louvain-la-Neuve  
**CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PAYS LUSOPHONES** – Paris  
**CALIGRAMA:** Revista de Estudos Românicos – Belo Horizonte  
**CAMONIANA** – São Paulo  
**COLÓQUIO LETRAS** – Lisboa  
**CONFLUÊNCIA:** Revista do Instituto de Língua Portuguesa – Rio de Janeiro  
**DEUTSCHES LITERATURARCHIV** – Marbach  
**DIACRITICA** – Braga  
**DICENDA:** Cuadernos de Filología Hispánica – Madrid  
**DISCURSOS:** Estudos de Língua e Cultura Portuguesa – Coimbra  
**EDAD DE ORO** – Madrid  
**ESPELHO:** Revista Machadiana – Porto Alegre  
**ESTUDIOS HUMANISTICOS:** Filologia – León  
**ESTUDOS DE LITERATURA ORAL** – Faro  
**ESTUDOS PORTUGUESES** – Recife  
**ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS** – Campinas

**ÉTUDES PORTUGAISES ET BRESILLIENNES** – Rennes  
**EUPHROSYNE**: Revista de Filologia Clássica – Lisboa  
**EXEMPLARIA** – Huelva  
**FILOLOGIA E LINGUÍSTICA PORTUGUESA** – São Paulo  
**FRANCISCAN STUDIES** – New York  
**GAVEA-BROWN**: Revista Bilingue de Letras e Estudos Luso-Americanos – Providence  
**GRAPHOS**: Revista da Pós-graduação em Letras – João Pessoa  
**HUMANÍSTICA E TEOLOGIA** – Porto  
**HUMANITAS** – Coimbra  
**IL CONFRONTO LETTERARIO** – Pavia  
**INTERCÂMBIO** – Porto  
**INVESTIGAÇÕES**: Linguística e Teoria Literária – Recife  
**LA LICORNE** – Poitiers  
**LENGUAJE Y TEXTOS** – Coruña  
**LETRAS DE HOJE** – Porto Alegre  
**MÁTHESIS** – Viseu  
**MEDIEVALIA** – México  
**MÉLANGES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE** – Paris  
**MOENIA**: Revista Lucense de Linguística & Literatura – Santiago de Compostela  
**MONTEAGUDO**: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura – Murcia  
**NOTAS Y ESTUDIOS FILOLOGICOS** – Navarra  
**O ESCRITOR** – Lisboa  
**ORGANON** – Porto Alegre  
**PALAVRA** – Rio de Janeiro  
**PORTUGUESE STUDIES** – Leeds  
**QUADERNI**: del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine – Bergamo  
**QUADRANT** – Montpellier  
**REMATE DE MALES** – Campinas  
**REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS** – Lisboa  
**REVISTA DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO** – Aveiro  
**REVISTA DE DOCUMENTAÇÃO DE ESTUDOS EM LINGUÍSTICA TEÓRICA E APLICADA** – São Paulo  
**REVISTA DE EDUCAÇÃO** – Lisboa  
**REVISTA DE ESTUDOS DA LINGUAGEM** – Belo Horizonte  
**REVISTA DE ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS** – Sorocaba  
**REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA** – Madrid  
**REVISTA DE LA ESCUELA OFICIAL DE IDIOMAS DE MADRID** – Madrid  
**REVISTA DE LETRAS** – Marília  
**REVISTA DE LEXICOGRAFÍA** – Coruña  
**REVISTA LITERÁRIA DO CORPO DISCENTE DA UFMG** – Belo Horizonte  
**REVISTA PORTUGUESA DE FILOLOGIA** – Coimbra  
**REVUE BELGE DE PHILOGIE ET D'HISTOIRE** – Bruxelles  
**REVUE DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA** – Ottawa

**REVUE DE LINGUISTIQUE ROMANE** – Nancy  
**ROMANIA** – Paris  
**ROMÂNICA** – Lisboa  
**RUNA**: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos – Coimbra  
**SACRIS ERUDIRI** – Brugge  
**SIGNO** – Santa Cruz do Sul  
**TAÍRA**: Revue du Centre de Recherche et d'Études Lusophones et Intertropicales – Grenoble  
**THE ESPECIALIST** – São Paulo  
**THEOLOGICA** – Braga  
**THESAURUS** – Bogotá  
**TRABALHOS EM LINGUÍSTICA APLICADA** – Campinas  
**TRAVAUX DE LINGUISTIQUE ET DE PHILOLOGIE** – Strasbourg  
**TRAVESSIA** – Florianópolis  
**VÁRIA ESCRITA** – Sintra  
**VERBA**: Anuário Galego de Filoloxía – Santiago de Compostela  
**VERITAS** – Porto Alegre  
**VIA SPIRITUS** – Porto

# ÍNDICE GERAL





## Literatura

CARLOS AZEVEDO – <i>As elites do quotidiano: Don DeLillo e a política da escrita em Mao II</i> .....	9
CARLOS AZEVEDO – <i>Sinais de Martin Luther King na literatura afro-americana: The Man Who Cried I Am, Meridian, Emergency Exit</i> .....	19
FILOMENA AGUIAR DE VASCONCELOS – <i>Sentidos do não-sentido: Contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense</i> .....	35
MARIA JOÃO REYNAUD – <i>Enigma e transparência – sobre uso de penumbra, de Fernando Echevarría</i> .....	57
VERA VOUGA – <i>Explicação dos homens e de outros animais</i> .....	105
JOANA MATOS FRIAS – <i>Um Sopro de Vida de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno</i> .....	123
MARTA VÁRZEAS – <i>Vergílio Ferreira, em nome de Flora</i> .....	149
FRANCISCO TOPA – <i>Edição e estudo de um poema inédito de Silva Alvarenga: O Bosque da Arcádia, uma cantata a dois tempos</i> .....	163
AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS – <i>Metáfora: figurações, fulgurações</i> .....	187
MARIA DO ROSÁRIO PONTES – <i>A árvore: um arquétipo da verticalidade (Contributo para um estudo simbólico da vegetação)</i> .....	197
MARIA JOÃO PIRES – <i>Palavra – sentido e realidade na textualidade bíblica</i> .....	221
JORGE A. OSÓRIO – <i>Christiana Persuasio Erasmi Opinione</i> .....	233
ANABELA MIMOSO – <i>Contos e histórias de proveito e exemplo – Uma obra exemplar</i> .....	259
JOAQUIM FONSECA – <i>«O grau zero»: discurso, representações ideológicas e construção do sentido</i> .....	333

<b>Linguística</b>	
ANA MARIA BRITO – <i>A relação semântica lexical-sintaxe na gramática generativa: um breve balanço a propósito da natureza aspectual e da estrutura argumental de alguns tipos de verbos</i> .....	377
FÁTIMA OLIVEIRA – <i>Algumas questões semânticas acerca da sequência de tempos em português</i> .....	421
<b>«Varia»</b>	
FRANCISCO TOPA – <i>Um soneto inédito de Alvarenga Peixoto</i> .....	439
FRANCISCO TOPA – <i>Novas versões para sete poemas de Alvarenga Peixoto – Propostas de emenda à edição de Rodrigues Lapa</i> .....	445
FRANCISCO TOPA – <i>Duas quadras inéditas de José Basílio da Gama</i> .....	453
SERGE ABRAMAVICI – <i>CLEF ou CLÉ, Le traducteur et son lecteur</i> .....	455
<b>Recensões</b> .....	459
<b>Summaries</b> .....	465
<b>Notícias</b> .....	473
<b>Dissertações</b> .....	481
<b>Índices</b>	
<b>de Autores</b> .....	497
<b>de Temas</b> .....	503
<b>Permutas</b> .....	509
<b>Índice Geral</b> .....	515

**FACULDADE DE LETRAS U.P.  
PUBLICAÇÕES NA ÁREA DE L.L.M.**

I – *Revistas:*

- Línguas e Literaturas*, Série da «Revista da Faculdade de Letras»  
*Runa, Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* (Coedição do Instituto de Estudos Germanísticos da FLUP)  
*Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos* (Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)  
*Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso* (Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto – Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto)  
*Intercâmbio*, Revista do Núcleo de Estudos Franceses U.P.  
*Terceira Margem. Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)* (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

II – *Anexos da Série de «LÍNGUAS E LITERATURAS»:*

- Problemáticas em História Cultural* (Actas do Colóquio de Outubro, 1986), «Anexo I», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, 1987  
*Bibliografia Cronológica de Espiritualidade em Portugal. 1501-1700*, «Anexo II», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, 1988  
*Duas Línguas em Contraste: Português e Alemão* (Actas do 1º Colóquio Internacional de Linguística Contrastiva Português-Alemão), «Anexo III», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Estudos Germanísticos, 1989  
*Poesia de D. Manoel de Portugal. I – Prophana. Edição das suas Fontes*, Ed. de Luís Fernando de Sá Fardilha, «Anexo IV», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, 1991  
*Espiritualidade e Corte em Portugal nos Séculos XVI-XVIII* (Actas do Colóquio de Maio, 1992), «Anexo V», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, 1993  
*Verbo e Estruturas Frásicas*. Actas do IV Colóquio Internacional de Linguística Hispânica (Lípsia, 22-25 de Novembro de 1993), «Anexo VI», Porto, Faculdade de Letras, 1994  
*Historiografia Gramatical (1500-1920). Língua Portuguesa – Autores Portugueses*, Compilação e Organização de Simão Cardoso, «Anexo VII», Porto, Faculdade de Letras, 1994  
*Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica dos Séculos XV a XVIII*, «Anexo VIII», Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, 1997

III – Anexos da Revista «VIA SPIRITUS»:

- CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Nobres Leteras»... «Fermosos Volumes»...  
*Inventários de bibliotecas dos franciscanos observantes no século XV em Portugal*,  
«Biblioteca Via Spiritus – Anexo I», Porto, 1994
- Da memória dos livros às bibliotecas da memória. I – Inventário da Livraria de Santo  
António de Caminha*, «Biblioteca Via Spiritus – Anexo II», Porto, 1998
- Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Parma. «Monumenta Sparsa»*, «Biblioteca  
Via Spiritus – Anexo III», Porto, 1998

IV – Publicações do Núcleo de Estudos Franceses U.P.:

- BRITO, Ferreira de – *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Porto, 1989
- BRITO, Ferreira de – *Revolução Francesa. Emigração e Contra-Revolução*, Porto, 1989
- BRITO, Ferreira de – *Voltaire na Cultura Portuguesa. Os Tempos e os Modos*, Porto, 1991
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima da Costa – *Lamartine em Portugal. Alguns Aspectos  
da sua Recepção (1840-1890)*, Porto, 1992
- PONTES, Maria do Rosário Gomes Nogueira – *A Poesia Francesa do Século XVIII:  
André Chénier, Ítaca ou a Poética da Memória*, Porto, 1992

V – ACTAS DE CONGRESSOS E COLÓQUIOS DA ÁREA DE L.L.M.

- Problemáticas em História Cultural* (Faculdade de Letras do Porto, Outubro de 1986),  
Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, «Línguas e Literatu-  
ras – Anexo I», 1987
- Victor Hugo e Portugal. No Centenário da sua Morte* (Faculdade de Letras do Porto,  
Maio de 1987), Actas do Colóquio, Porto, Ed. subsidiada pela Fundação Eng. Antó-  
nio de Almeida e pela Fondation Calouste Gulbenkian, 1987
- Colóquio Comemorativo do VI Centenário do Tratado de Windsor* (Faculdade de Letras  
do Porto, Outubro de 1986), Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Estudos Ingle-  
ses, 1988
- Duas Línguas em Contraste: Português e Alemão*, Actas do 1º Colóquio Internacional  
de Linguística Contrastiva Português-Alemão (Faculdade de Letras do Porto, Outu-  
bro de 1988), Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Estudos Germanísticos, «Lín-  
guas e Literaturas – Anexo III», 1989
- Encontro de Literatura Suíça* (Faculdade de Letras do Porto, Maio de 1989), Porto, Facul-  
dade de Letras – Instituto de Estudos Germanísticos, 1989
- Eça e «Os Maias»*, Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos (Faculdade de  
Letras do Porto, Novembro de 1988), Colecção «Perspectivas Actuais», Porto, Edi-  
ções ASA, 1990
- A Recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil* (Faculdade de Letras do  
Porto, 2-9 de Novembro de 1989), 2 vols., Porto, Universidade do Porto, 1992

- Espiritualidade e Corte em Portugal nos Séculos XVI-XVIII* (Faculdade de Letras do Porto, 28-30 de Maio de 1992), Porto, Faculdade de Letras – Instituto de Cultura Portuguesa, «Línguas e Literaturas – Anexo V», 1993
- Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, Actas do Colóquio Internacional no Centenário da sua Morte (Faculdade de Letras do Porto, 20-22 de Novembro de 1991), Colecção «Perspectivas Actuais / Educação», Porto, Edições Asa, 1994
- Actas do Colóquio Interdisciplinar *Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1995
- Literatura Comparada: os Novos Paradigmas. Littérature Comparée: les Nouveaux Paradigmes. Comparative Literature: the New Paradigms*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996 (Ed. patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian e Faculdade de Letras U.P.)
- «Os Últimos fins do homem» na cultura portuguesa (Séculos XV-XVIII), Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, «Línguas e Literaturas – Anexo VIII», 1997

Para breve:

- Studies / Studien*, Revista de Estudos Anglo-Germanísticos – Faculdade de Letras U.P.
- Actas do 5th International Congress of the International Society of Applied Psycholinguistics
- Actas do 1º Encontro de Linguística Cognitiva, Centro de Linguística U.P. – Faculdade de Letras U.P.
- Actas do Colóquio *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade – Instituto de Cultura Portuguesa (Anexo IX de «Línguas e Literaturas»)
- Actas do Colóquio Internacional *Almeida Negreiros. A descoberta como necessidade*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998