

A *Revista de Letras*, periódico da responsabilidade do Departamento de Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de que saíram seis números entre 1997 e 2002 sob a designação geral de *Anais da UTAD*, passa nesta nova série a ser editada autonomamente. Neste número são publicados ensaios de vários especialistas portugueses e estrangeiros nas áreas da Linguística, da Didáctica, da Cultura Portuguesa, da Literatura e da Tradução.

Dezembro de 2002

Revista de Letras

1

Revista de Letras



1

Série II
Dezembro
de 2002



Departamento de Letras
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Apartado 202
5001-911 Vila Real - Portugal

DEPARTAMENTO DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Revista de Letras

Série II

Nº 1

Dezembro de 2002

Título: *Revista de Letras* (Série II, nº 1, Dezembro de 2002)

Direcção: José Esteves Rei e Carlos da Costa Assunção

Organização: Fernando Alberto Torres Moreira

Concepção e *design*: José Barbosa Machado

Propriedade: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Impressão: Serviços Gráficos da UTAD

Tiragem: 200 exemplares

Depósito legal:

ISSN:

Correspondência: Departamento de Letras
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Apartado 202
5001-911 Vila Real - Portugal

Tefefone: 259350701

Fax: 259350787

Internet: www.utad.pt

Preço: 10 euros

Índice

Linguística

"Aoga ardente = xarab"
(Sobre dicionários portugueses antigos VI)
Dieter Messner 3-14

A investigação em morfologia derivacional em Espanha:
um exemplo
Maria do Carmo Henriques Salido 15-34

Didáctica

A Didáctica da Escrita –
perspectivas e percursos de investigação
José António Brandão Carvalho 35-49

Emílio: princípios de uma “educação natural” da criança
Armindo T. Mesquita 51-58

Cultura

A Cultura Portuguesa no século XXI.
O culturalismo dos media
Fernando Alberto Torres Moreira 59-66

O pecado da gula no *Tratado de Confissom*
José Barbosa Machado 67-78

Literatura

La literatura centroamericana en el cruce de Milenio:
Un balance crítico de la cuentística panameña actual
Ángela Romero Pérez 79-96

| | |
|--|---------|
| O Logos de Orfeu: o exemplo de Miguel Torga <i>Carlos Fernandes Maia</i> | 97-116 |
| Percursos pela correspondência: Fim-de-século de Eça de Queirós (1890-1900) <i>Daniel-Henri Pageaux</i> | 117-126 |
| Portugal e a Europa finissecular na obra queirosiana pós 1888 <i>Henriqueta Maria Gonçalves</i> | 127-142 |
| A problemática do tempo no romance <i>Pietà ou a Imitação do Mestre</i> <i>Maria da Assunção Morais Monteiro</i> | 143-153 |
| Da Semiótica ao texto literário <i>Victor José Gomes Lousada</i> | 155-172 |
| <i>Tradução</i> | |
| Afonso Lopes Vieira: Actividade tradutora e reintegração cultural <i>Xosé Manuel Dasilva</i> | 173-200 |
| A corrente e a margem: percursos de um tradutor <i>Delfina Rodrigues</i> | 201-209 |
| Ouvir Steiner: o código de Pasternak <i>José Eduardo Reis</i> | 211-248 |
| <i>Recensões</i> | 249-260 |

“Aoga ardente = xarab”

(Sobre dicionários portugueses antigos VI)¹

Dieter Messner

Universidade de Salzburgo

Num livro recentemente publicado e destinado a um público sem conhecimentos científicos prévios encontramos a seguinte frase: «A história do período árabe em território português apresenta-se ainda hoje cheia de [...] zonas de penumbra [...]» (Alves 2001: 11). Também num outro sector, o da dicionarística, que me interessa especialmente, não encontro estudos, nem mesmo informações, sobre a questão se alguns portugueses apreenderam a língua dos seus vizinhos meridionais africanos com a ajuda de livros. Consta que houve intérpretes que acompanhavam os funcionários portugueses, mas não sabemos como se *formavam*. Um deles deixou-nos um diário com os relatos sobre o que aconteceu em Tânger sem nos dizer onde é que aprendeu árabe (Teensma 1996). A língua árabe era, na época dos descobrimentos, uma língua internacional muito importante.

O conhecimento da língua árabe entre portugueses deduz-se, além disso, dum número bastante elevado de testemunhas. Os navegantes portugueses da época dos primeiros descobrimentos estavam bem preparados para os contactos com a gente da Índia: sabiam que a língua franca no Oceano Índico era o árabe, e por isso, alguns dos navegantes falavam-no, como se pode ler de forma explícita, no *Roteiro de Vasco da Gama*, nesta passagem datada de 3 de Março de 1498: «[...] segundo eles diziam [...]. E isso tudo entendia um marinheiro que o Capitão-mor levava, o qual foi já cativo dos mouros [...]» (Águas 1987: 43). Os Portugueses resgatados da escravidão serviam muitas vezes de intérpretes, como podemos ver também noutra passagem relativa ao Congo: «[...] o capitão-mor mandou sair em terra um Martim Afonso, que andou em Manicongo [é o Congo actual] [...] achámos muitos homens e mulheres... e um senhor entre eles...

¹ A sair na Revista Alemã de Estudos Portugueses *Lusorama*, 2001/3-4.

e ele disse que qualquer coisa [...] no-la daria. E isto entendia o dito Martim Afonso» (12 de Janeiro de 1498. Águas 1987: 31).

É de supor que o emprego da língua árabe no Oceano Índico tenha aberto também o acesso às outras línguas asiáticas: João de Barros fala «[...] de hum livro de cosmographia dos Chijs impresso per elles, con toda a situaçã da terra [...] que nos foy de lá trazido & interpretado per hum Chij que pera isso ouvemos.» (Barros 1932: 337). Barros publicou este texto em 1552, quer dizer só 39 anos depois de o primeiro português chegar à China em 1513.

São inumeráveis as citações no relato da viagem de Gama onde transparece que a comunicação entre os Portugueses e a gente nativa tinha sucesso: «[...] vinha um mancebo, que [...] era de outra terra [...] e dizia que já vira navios grandes [...]» (25 de Janeiro. Águas 1987: 33).

Esta minha opinião é confirmada pelo facto de existirem também outras situações em que, por falta de conhecimentos do árabe, se documenta o insucesso do acto comunicativo: «E a sua linguagem é estremada da dos mouros e alguns sabem pouca de aravia [...]» (19 de Abril. Águas 1987: 51).

Mas já antes encontrámos tais descrições. Na *Chronica do Descobrimento e Conquista de Guiné* escrita pelo cronista Gomes Eanes de Azurara (Azurara 1841: 366) encontra-se a famosa frase que provém de um português, João Fernandes, que tinha vivido sete meses entre os africanos: «A letra com que screvem, nem a lynguagem com que fallam, nom he tal como a dos outros Mouros, ante doutra guisa [...]».

Como é sabido, reúno no chamado projecto *Dicionário dos Dicionários Portugueses* um grande número de dicionários que foram publicados entre 1554 e 1858. Na fase preparatória, tentei ver pessoalmente todos os dicionários porque as informações tão meritórias de David Lopes (Lopes 1969) não eram suficientes, sendo algumas até mesmo falsas. Os resultados desta forma de pesquisa bibliográfica foram publicados em vários artigos (cf. Messner 1995; 1998; 2001).

É notável que entre o grande número de dicionários que a língua portuguesa conserva, oriundos de séculos passados, não tivesse sido até hoje descoberto um único que combinasse o português com a língua árabe. Parece que os esforços louváveis dos lexicógrafos jesuítas só foram dirigidos para as línguas vernáculas

nos continentes asiático e americano. Desistiram eles porque não acreditavam nos efeitos positivos da missionização de islamitas?

O citado livro de Lopes 1969, publicado pela primeira vez em 1936, contém uma lista aditada pelo editor da segunda edição deste livro, Luís de Matos. Interessou-me especialmente o seguinte trecho de texto: «Vocabulário português e hindustani ou persa por Fr. Eugénio Trigueiros (cf. Cunha Rivara, *Catálogos dos Manuscritos da Biblioteca Pública Eborense*, I)» (Lopes 1969: 159).

Durante uma estada em Évora, por ocasião dum Congresso sobre os «500 anos da língua portuguesa no Brasil», organizado em 2000 por Maria Filomena Gonçalves, foi-me possível ver este manuscrito na Biblioteca Pública de Évora. E grande foi a minha surpresa de encontrar algumas palavras mais do que promete o título da informação bibliográfica de Lopes (1969).

O manuscrito tem 8 páginas, cada uma dividida em 4 colunas, a primeira e a terceira com entradas portuguesas (*portug.* está escrito na primeira página em cabeça da primeira e da terceira colunas), a segunda e a quarta designadas, na primeira página, por *mouro*. Encontrei finalmente o dicionário português-árabe que busquei? Infelizmente, não. A evidência linguística, obtida por uma análise da coluna *moura*, aponta para uma *koiné* oriental com uma cota bastante alta de arabismos. Houve uma época, em que a denominação *mouro* foi comum para qualquer maometano. Seja dito entre parêntese que o mencionado Eugénio Trigueiros, 1684-1741, o pretense autor do vocabulário, viveu durante muito tempo na Ásia. (Cf. a *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s. d. vol. XXXII, p. 847).

Só por baixo destes títulos das colunas está escrito o que aparece em Lopes (1969: 159), aliás com ligeiras variações: «Nomes de couzas e mezinhas em portugues, e industan, ou pérsio».

A redacção, creio, vem do século XVIII. Uma datação mais exacta será talvez possível quando se saber em que época apareceu a palavra *bira* em árabe com o significado *cerveja*. A entrada rara – porque a palavra árabe *bira* é definida por um sintagma português – é:

port.

cerveja. bira p(ara) beber

mouro

bira q(ue) se faz de cevada (Lerchundi 1892: bira)

É conhecido, na língua francesa, a mudança da denominação de *cervoise* para *bière* que aconteceu no século XV, porque a palavra, de origem germânica, designava uma cerveja feita com lúpulo, o que era novo. A palavra italiana *birra*, do século XVI, deve ser um empréstimo francês e está provavelmente na origem da forma árabe.

Pode ser que haja outra referência à época em que este vocabulário foi escrito. Com respeito à maneira de apresentar os dois únicos adjectivos é plausível relacioná-los com o famoso *Thesouro da Língua Portuguesa* de Bento Pereira (Pereira 1647) que teve II edições até 1750. Os adjectivos são acompanhados pelo substantivo *cousa*, como fez também Pereira 1647.

Agra couza

Liquido [*sic*] couza

Mas, ao contrário de Pereira, que segue uma ordem alfabética diferente da moderna (c, ç com a pronúncia [s-] seguem a cu- [ku-]), o autor do vocabulário inseriu ç- nas palavras com a inicial c- como hoje fazemos.

Foi-nos útil para o nosso trabalho a consulta dum dicionário espanhol-árabe do século XIX (Lerchundi 1892) para reconstruir as palavras de origem árabe (mas não das outras, persas, etc.) pouco legíveis no manuscrito. A *abobora*, por exemplo, tem as formas *cara – cadu*, que encontramos quase na mesma forma em Lerchundi: «Calabaza: [...] kárâa, pl. en at.» (e que reaparece em «Cabaça cadu Lau»). Por isso juntamos as formas latinizadas das palavras árabes, tal como Lerchundi as enumera, às formas árabes escritas no nosso manuscrito.

A primeira entrada deste vocabulário é:

Abada – Bada – Bicha

Kargadan guenda

(Lerchundi 1892: qerqdán)

e a última, na oitava página (fólio 219v do volume):

maçaa de vacca

gao ron [?]

Trata-se, então do fragmento dum vocabulário não completo e, muitas vezes o estado da conservação do manuscrito e a qualidade do microfilme que pedi, (e pelo qual tive de esperar mais de um ano) nem sempre permitem ler as entradas por completo, indicadas por mim, por isso, com [?].

As palavras com a inicial A- abarcam as duas primeiras páginas, com um total de 164 entradas (última: «azougue Sim ab Parâ Zibq»). A inicial B- começa na terceira página, tem 73 (começa com «Bada – Bicha Kargadan guenda», e acaba com «breu alg salaz condam [?]); a C- com 151 entradas (a primeira é «cabaça cadu lau», a última «cipero [?]). A segunda entrada de *chumbo* está escrita com x-: «xumbo branco». D- tem 16 entradas (entre as quais uma rasgada, a segunda entrada de duas «dáciles»). E- tem 94 entradas, das quais 38 são grupos nominais formados com o substantivo *erva*, o que é, na minha opinião, um claro argumento para considerar que a pessoa que escreveu este vocabulário estava só interessada em ciências naturais (botânica, zoologia), e talvez em medicina (a que alude também a entrada «Lanceta de sangrar nox tor»). A qualidade do microfilme não permite ler e contar todas as palavras com as iniciais E- e G-. Há 5 entradas com H-; 15 com I,J-; uma com K- [«Karvaõ zokol coila»], uma letra que aparece várias vezes na rúbrica árabe: «asno Kar gada; coelho Kargox; lebre Kargox; leitão Kargir», etc. Há também 57 entradas com L-; e 5 com M-: «Maçaa de cipreste... [?]; Maçaa de nafega vnab; Maçaa de porco... [?]; Maçaa de bois vnab; Maçaa de vacca... [gao ron? cf «Lingoa de Vacca gao Zoban»].

Há outras diferenças entre este vocabulário e Pereira 1647. Algumas das entradas deste vocabulário são bastante diferenciadas. Enquanto Pereira 1647 apresenta «dormideiras Papaver, eris», neste vocabulário há: «Dormideiras brancas...» e «Dormideiras vermelhas Gul Lala».

À única entrada de Pereira 1647 «douradinha erva...» correspondem duas entradas seguidas «douradinha erva» com duas traduções diferentes.

Algumas entradas aparecem duas vezes, seguindo grafias portuguesas diferentes: «Açucar Xacâr = chinis» ao lado de «Asucar Xacar chinis».

E assim acontece com: «açafraõ Zafran Guesor cum cum» e «asafraõ Guesor Zafran», etc., etc. (cf. o mesmo fenómeno num livro espanhol mais antigo, mas de temática semelhante. Zabía Lasala 1999: XIII).

O fenómeno do português antigo (e uma realidade ainda hoje em vários regiolectos) de ter uma palavra com um a– protético ao lado de outra sem o a– é bem documentado:

| | |
|----------------------|-------------------|
| Abada – Bada – Bicha | Kargadan = guenda |
| Bada Bicha | Kargadan = guenda |

Há mais urna entrada com estas palavras portuguesas:

Bicha animal Abada Guenda.

| | | |
|-----------|---------|---------------------------|
| Alcamphor | Camphur | (Lerchundi 1892: cafilir) |
| Camphora | Caphur | |

| | |
|--------|-------------------|
| Acelga | Palong sag spinaq |
| Celga | Chucandar |

| | |
|---------|--------|
| Alacraõ | Acorob |
| Lacaraõ | Acorob |

| | |
|-----------|----------|
| Alambique | carambiq |
| Lambeque | carambiq |

Há também mais duas entradas semelhantes consecutivas:

Beringela
Bringela de mato
[...]
Bringela
Bringelas de mato

«Azedas erva» surge duas vezes, com a mesma tradução, a primeira «Homaz chuca Sag», e a segunda com «chuca Sag Homaz.» Há «Cangrejo Karchong» e «Caranguejo Karching.» *Sag* é palavra que provem do Indústão, como o é também

a seguinte *gady* por *burra*.

Enquanto se dedica a «Asno, asna Kar gada» uma linha, «Burro, burra» têm duas: «Burro Ghor Gada» e «Burra Gady.»

Há também um fenómeno interessante neste vocabulário, talvez porque as pessoas que tinham de usá-lo necessitavam de definições acerca do conteúdo de algumas palavras. Assim, a primeira entrada *Abada* é logo acompanhada por «Bada Bicha.» Isto acontece várias vezes, por exemplo em: «Açucena cebola cecem Sudarson gui narguix».

Em Pereira 1647, encontramos tanto «Açucena Liliun, ij» como «Cebola cessem Liliun, ij», o que leva a supor que o autor do manuscrito juntou de propósito à palavra *açucena* também «cebola cessem». E *lobo* e *Bugia* vêm acompanhados por *animal*, e *andorinha* por *Ave* (talvez para diferenciar entre o termo zoológico e os outros significados da palavra).

Muitas entradas portuguesas são acompanhadas por *erva*, algumas também por *balçamo*, o que, julgo, concretiza o emprego a que este vocábulo estava destinado, como também alguns sintagmas que têm de ver com receitas: «clara de ovo»; «coalho de Leite»; «cinza retificada» (segundo Bluteau 1720: VIII, 167, *retificar* é termo tanto químico, como médico; etc.). O dicionário de Herrera 1996 permite confrontar este tipo de entradas portuguesas com as «Unidades pluriverbales» que ela inseriu na sua obra: muitas são idênticas.

Porquê é que o autor do vocabulário juntava este tipo de explicações? Contava com leitores não suficientemente instruídos da língua meta? Ou necessitava de precisar o significado português para o poder bem traduzir?

Alguns nomes de plantas referem-se a regiões concretas da Península ibérica: «Couve murciana Jorinda Tabiq [?]', por exemplo, ou «erva galiega cumbis panâ».

Se compararmos a grafia das entradas deste vocabulário com as formas correspondentes contidas no dicionário de Pereira 1647, constatamos algumas diferenças (que talvez permitam encontrar o modelo da lista):

Esterco de Borco [*sic*] Bateca [*sic*]; Pateca: Barboreta [*sic*] maripoza; Carnero [*sic*]; etc., etc.

Há três entradas, todas grupos nominais com o substantivo *erva* mais um adjetivo, onde as traduções são escritas de forma meio-gorda.

Não encontramos nenhum verbo neste texto em que a maior parte das entradas são nomes de plantas. A entrada *atriplex*, ainda que registada antes em dicionários latim – língua românica como denominação latina das palavras portuguesa *armoles* e espanhola *armuelles*, por exemplo na tradução da obra do médico Dioscorides (Laguna 1555), ainda não está em Bluteau 1712 (e a crer na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia s.d. Vol. VIII: 690, foi aceite pelo naturalista Linné no seu sistema classificador em 1735), o que sugere que a lista de palavras tem algo de ver com vocabulários semelhantes espanhóis (cf. Herrera 1996).

Uma outra parte consta de nomes de animais, e também há alguns instrumentos como «alambique; lançeta para sangrar; grál Pedra de moer», que têm a ver com a medicina. Também aparecem alguns minerais como «bazar pedra; ferro; esmeril pedra; carvão; candar pedra; estanho; jacinto pedra; jaspe pedra; Barro branco; barro vermelho». O número de adjetivos é pequeno: apenas dois.

Se considerarmos de perto as traduções das entradas portuguesas, vemos que algumas vezes não são muito diferenciadoras: *Vnâb* aparece várias vezes, primeiro detrás de port. «Açofeifa maçãs de náfiga », e também detrás de port. «maçaa de náfega», e detrás de port. «maçaa de boj». E *xarab*, a tradução (estranha, segundo os meus amigos arabistas) de «aoga ardente», aparece também para traduzir «borra de vinho burdu xarab» (porém *liquor é Arop*).

O mesmo acontece com as entradas portuguesas: «Aloe erva Baboza Gliu Gluar» e «Erva Baboza Gliu Gluar».

Outras entradas portuguesas, pelo contrário, são seguidas por várias traduções, talvez segundo as diferentes espécies existentes ou segundo variantes regionais (árabes ou não árabes), por exemplo na entrada «Açafrão Zafran Guesor cum cum».

Encontramos neste vocabulário um número bastante elevado de palavras árabes (próprias, ou de origem persa). Facilmente legíveis mesmo sendo a leitura difícil, sobretudo quando elas são muito parecidas aos arabismos das línguas ibero-românicas:

| | | |
|------------|-------------|---------------------------|
| Alcaparras | cabar | (Lerchundi 1892: cabbára) |
| Alacraõ | Acrob Bichu | (Lerchundi 1892: âákráb) |
| Alambique | carambiq | |

Outras palavras são mais difíceis a decifrar, talvez porque a pessoa que as escreveu não respeitasse a forma original. Exemplificamos isso com as duas entradas de *bálsamo* onde as formas do vocabulário diferem entre elas (e também da forma registada já em Laguna 1555: *belesem*. V. infra):

| | | |
|----------------|----------------|------------------------------------|
| Balcamo | Rogon Balancan | (rogon do indust. <i>gordura</i>) |
| Balcamo Ungto. | Morom Balcan | (Lerchundi 1892: bórham?) |

Enquanto na entrada *Acelga* a tradução é «Palong sag spinag», encontramos por baixo de «Celga brava» uma das três unidades anteriores, mas desta vez escrita sem o nasal: «Bon palog».

Inserimos aqui algumas entradas que tomámos deste vocabulário, acompanhando-as com as respectivas formas que estão na obra de Laguna 1555:

| | Vocabulário | Laguna | Lerchundi |
|--------------|--------------------|---------------------|------------------|
| Acipreste | Saro | Sem | saruál |
| Acoro | Vóz | Vage | |
| Agarico | Garicun | Garichum | |
| Aipo | carâfs | Charfs | cráfes, caráfes |
| Alacrão | Acrob | Harrab | âákráb |
| Alambre | carba, caquar | Karabe | |
| Alquitira | catira | Chitira | catíra |
| Bdelio | mochor | Molochil | |
| Bugalhos | Afs | Hafs | |
| Cal viua | Hlag | Horach | |
| Cenouras | Gazor | Iezar, y Giezar | jízu, jeízu |
| Cera | Xama | Hamaha | xemáa |
| Ceuada | Xahir | Xahaer | xâir |
| Chicoria | Caxni | (Chicharro) Keisene | |
| Cidra | Thurongi | Altrungi | |
| Couues | Colom | Corume, y Karumb | |
| Çumagre | Sumaq | Sumach | |
| Endro | Xebet | Xebeth | |
| Escamonea | Sacmonia Manuda | Schmunia | sakmoníia |
| Espica Nardi | Sembol | Sumbel | sebúla |

| | | | |
|-----------|----------|----------|-----------|
| Fava | Bacla | Bachale | |
| Feijão | Lobia | Lubia | |
| Gingibre | zanzibel | Lengibel | scánchbir |
| Golfão | Nenuphar | Nilophar | |
| Lançarote | Anjurit | Ansarot | |

Estas transcrições devem permitir reconstruir ou a origem regiolectal de algumas palavras, ou encontrar a fonte literária das colunas portuguesas do vocabulário.

Há também alguns pares de palavras que não diferem entre si, ou que diferem muito pouco:

| Port. | mouro | Lerchundi |
|--------------|--------------|------------------|
| Ambre | Ambar | âánbar |
| Bangue | Bangue | |
| Belota | Bollota | bel-lúta |

Algumas palavras árabes são muito parecidas, mesmo idênticas às entradas que encontrou Mensching 1994, analisando urna lista médico-farmacológica conservada em forma de dois manuscritos dos séculos XIV e XV.

| Port. | mouro | Mensching |
|----------------|--------------|------------------|
| colirio | xief | xief (p. 290) |
| ceboila | Bossal | albaxal (p.225) |
| concha venerea | sadaf | sadaf (p.151) |

Mais urna nota: há duas entradas com *Duturo*, a primeira é «Duturo Dhatura Tatura». A segunda não repete o substantivo português substituindo-o por «o mesmo Gonz mastel». Não encontrei esta forma portuguesa *Duturo* nos dicionários portugueses (mas sim, *daturo*), por isso não me atrevo a citar *in extenso* a única forma parecida, que contém Bluteau (1713: III, D-3 15): «Dutró: He huma erva de India [...]».

É certo que muitas das traduções não sejam arabismos, mas sim palavras persas, ou que provenham de uma outra língua asiática: por exemplo *xacâr/xocor*; *guenda*; *zokol*, etc. Dizem-me os colegas expertos em línguas orientais que *zokol* representa a palavra persa *zogal*, e que a palavra *kargedan* seria um empréstimo

persa na língua árabe, enquanto *ginda* é o nome do rinoceronte numa das línguas que se falam no Indústão. A tradução da entrada portuguesa *Abelha animal* por duas formas *Zambur* e *Nahal* (Lerchundi 1892: náhla) é ilustrativa: a primeira palavra significa o *vesperão* em árabe e, por isso, seria então um tradução errada. Mas na língua persa significa também a *abelha*.

Resumindo esta primeira apresentação de um até hoje não analisado vocabulário, pensamos ser necessário submetê-lo a uma análise muito mais pormenorizada por especialistas da língua árabe e das outras línguas faladas em redor do Oceano Índico, sobretudo quanto às transcrições, para evitar os muitos erros feitos na reprodução de palavras não europeias, por exemplo as árabes (cf. Vázquez de Benito 1987). Também se revelou como é urgente pesquisar nos arquivos e nas bibliotecas de Portugal para encontrarmos mais vocábulos deste tipo.

Não posso omitir os nomes dos professores e colegas que de alguma forma me abriram as portas das suas ciências: Maria Concepción Vázquez de Benito, e Maria Teresa Herrera, da Universidade de Salamanca; Federico Corriente, da Universidade de Saragoça; Alfonso Carmona, da Universidade de Múrcia; e Markus Kôhbach, da Universidade de Viena. A todos o meu mais profundo agradecimento.

Bibliografia

Águas, Neves (1987). *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama*. apresentação e notas de Neves Águas, Mem-Martins: Publicações Europa-América.

Alves, Adalberto (2001). *A Herança Árabe em Portugal*, Lisboa: Edição do Clube do Coleccionador dos Correios.

Zurara, Gomes Eanes de (1841), *Chronica do Descobrimento e Conquista de Guiné*, Ed. Visconde de Carreira, Pariz: J. P. Aillaud.

Barros, João de (1932), *Asia de Joam de Barros*, primeira década, Coimbra: Imprensa da Universidade (Reprint Lisboa: Casa da Moeda 1988).

Bluteau, Rafael (1712): *Vocabulario Portuguez et Latino*, [...] autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a ElRey de Portugal, D. João V pelo Padre D. R. Bluteau, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus / Lisboa: Joseph Antonio da Silva. T. 1 (A.): 1712. T. 2. (B.C.): 1712. T. 3 (D.E.): 1713. T. 4 (F.G.H.I.) 1713. T. 5. (K.L.M.N.): 1716. T. 6. (O.P.): 1720. T. 7. (Q.R.S.): 1720. T. 8 (T.U.V.X.Y.Z.) 1721. Suplemento ao

vocabulario 1: 1727. Suplemento ao vocabulario: Parte segunda: 1728.

Corriente, Federico (1999), *Diccionario de Arabismos y Voces Afines en Iberorromance*, Madrid: Gredos.

Herrera, Maria Teresa (1996), *Diccionario Español de Textos Médicos Antiguos*, bajo la dirección de María Teresa Herrera, Madrid: Arco/Libros 2 vols.

Laguna, Andrés de (1555), *Pedacio Dioscorides Anazarbeo: Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos*, Traduzido de la lengua Griega en la vulgar Castellana, & ilustrado con claras y substanciales Annotationes, y con las figuras de innumeras plantas exquisitas y raras, por el Doctor Andres de Laguna, Medico de Iulio III. Pont. Max. En Anvers, En casa de Iuan Latio. Anno M. D. LV. (edición facsímil. Madrid: Consejería de Agricultura 1991).

Lerchundi, Fray José (1892). *Vocabulario Español-Arábigo del Dialecto de Marruecos*. Estudio preliminar de Ramón Lourido Díaz. (Edición Facsímil. Madrid: Agencia Española de Cooperación linternacional 1999).

Lopes, David (1969), *Expansão da Língua Portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII*. Reedição actualizada com notas e prefácio de Luís de Matos. Porto: Portucalense editora.

Mensching, Guido (1994), *La Sinonima delos Nonbres delas Medeçinas Griegos e Latynos e Arauigos*, Estudio y edición critica. Madrid: Arco/Libris.

Messner, Dieter (1993), Das «Dicionário dos dicionários portugueses», em: Messner, Dieter/Schónberger, Axel, eds. *Studien zur portugiesischen Lexikologie*, Frankfurt: TFM/DEE 1993, 113-135.

Messner, Dieter (1995), «Sobre dicionários portugueses antigos: uma inventariação I»; em: *Lusorama* 28. 45-64.

Messner, Dieter (1998), «The First Portuguese Bilingual Dictionary resorting to a foreign Modem Language, Chinese», em: *Review of Culture Macau*, 34-35. 281-291.

Messner, Dieter (2001), «Piquenina Bir (Sobre dicionários portugueses antigos V)», em: *Diana* 1-2; 3 1-39.

Pereira, Bento (1647), *Thesouro da Lingoa Portuguesa* composto pelo Padre D. Bento Pereyra, da Companhia de IESU, Portugues Borbano. [...]. Lisboa: na officina de Paulo Craesbaeck.

Teensma, Benjamin N. (1996), «Teor, Natureza e Qualidade do diário tangerino de Afonso Fernandes», em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXV, 509-657.

Vázquez de Benito, María de la Concepción (1987), «Nuevas aportaciones a “Voces de origen oriental” contenidas en el *Tesoro Lexicográfico de Samuel Gili Gaya*” de A. Steiger», em: *Homenaje al Prof. Dario Cabanelas Rodríguez, O.F.M, con motivo de su LXX Aniversario*, Granada: Universidad. 137-145.

Zabía Lasala, Maria Purificación (1999), *Diccionario de Juan Alonso y de los Ruyzes de Fontecha*. Estudio y edición critica, Madrid: Arco/Libris.

A investigação em morfologia derivacional em Espanha: um exemplo¹

Maria do Carmo Henríquez Salido

Universidade de Vigo – Galiza

0. Introdução

Ainda que na história da lingüística ocidental achamos exemplos na Grécia ou em Roma, em que os usuários constataam que a ‘língua de todos os dias’ se distingue da língua dos ‘juízes’, os estudos sobre a *língua especializada* – a língua utilizada num campo determinado da actividade humana e usada pelos falantes que possuem esse conhecimento ou essa capacidade total ou parcial para a comunicação sobre esta matéria – começam a ter certa entidade no Estado Espanhol desde há pouco mais de trinta anos, e as investigações sobre a ‘língua jurídica’ mal existem nos repertórios bibliográficos com anterioridade ao ano 1979. As causas que explicam esta situação parecem ser claras: o artigo 24 da Constituição espanhola, o princípio de tutela judicial efectiva, propugna que as resoluções sejam inteligíveis íntegra e literalmente polos litigantes. Como conseqüência deste mandato constitucional na Judicatura vai-se ter que ‘usar’ a ‘língua comum’ em lugar da ‘língua mais técnica’, mas que sem que perda por este motivo a sua condição de ‘língua especializada’, devido ao especial interesse, dimanante da Constituição, para que as sentenças nom sejam interpretadas só polos letrados intervinientes no litígio, para que nom caiba a má interpretação.

É no seio da análise e estudo da terminologia própria da construção e aplicação do Direito, partindo dos instrumentos das Ciências da Linguagem e

¹ As definições, interpretação e análise dos ‘termos jurídicos’ fazem parte de um trabalho muito mais extenso, intitulado “Pautas semánticas para el análisis del léxico forense”, elaborado conjuntamente com o Exmo. Sr. D. Enrique de No Alonso-Misol, Magistrado do Tribunal Superior de Justiça de Madrid, ainda inédito.

mais especificamente da Morfologia e da Semântica, em que umha equipa da Universidade de Vigo sob a nossa direcçom está a investigar, desde o ano 1994, nos processos de formaçom de palavras na linguagem jurídica. Estes trabalhos vam-se nuclear num Projecto de Investigaçom intitulado “Los procesos de formación de palabras en el lenguaje jurídico” (Referência PB96-0347), que receberá o patrocínio do “Ministerio de Educación y Cultura”, da “Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia” e da Vice-Reitoria de Investigaçom da Universidade de Vigo. Resultados provisórios e sectoriais publicaram-se em dous livros (cf. Henríquez Salido, M^a do Carmo & M^a Nieves de Paula Pombar, 1998 e 1999) e nestas datas está pendente de aparecer um novo contributo, do qual é coautor Enrique de No Alonso-Misol, em que se elaboram umhas “Pautas semánticas para el análisis del léxico forense” com especial atençom à descriçom da prefixaçom e da derivaçom nominal.

A nossa pesquisa desenvolveu-se em várias fases. Na primeira, realizada nos anos 1997 e 1998, elaborou-se um corpus geral de palavras prefixadas do espanhol próprio de um registro culto, partindo do *Diccionario de Uso del español* (1997) de María Moliner e o *Diccionario de la Lengua Española* (1995) da “Real Academia Española”, ambos na sua versom electrónica. Para inventariar as formaçoms prefixadas atendeu-se ao critério de seleccionar as que se criárom no romance, tendo presente o princípio de “Composicionalidade de Significado”, quer dizer, as palavras derivadas tenhem que ter transparência formal e significado composicional.

Como Base de Dados (BD) das línguas especializadas das Ciências Jurídicas, partiu-se da BD da editora Aranzadi, tanto no que diz respeito à Jurisprudência como à Legislaçom. Para elaborar o repertório das formaçoms prefixadas, incorporaram-se também as palavras prefixadas que som o resultado da adiçom de un prefixo a um tema ou a umha raíz léxica, pois que dito tema ou raíz léxica pode actualizar-se mediante algum tipo de afixo, dado que essa raíz léxica já formava no latim novas palavras, e porque no espanhol actual existe a possibilidade de que este prefixo seja comutado por outros prefixos (cf. *ad-mitir*, *di-mitir*, *per-mitir*; *a-ducir*, *con-ducir*, *di-ferir*, *in-ferir*, *iner-ferir*, *pre-ferir*, *re-ferir*). É o que assinala Corbin (1987:188), quando fala de *mots complexes non construits*, palavras

que formam umha categoria intermédia entre as palavras construídas e as palavras nom construídas, pois tenhem especial importância no léxico da Jurisprudência e da Legislação (cf. *impugnación, indefensión, precautorio, prevaricación, recusación*). Por este motivo, enumeraram-se todas as ‘palavras’, as *palabras posibles e existentes* e documentadas e também as *palabras posibles e nom existentes*, ou nom documentadas nos dicionários. O número de documentos analisados aproximou-se aos dous milhares.

Na segunda fase da nossa pesquisa, realizada nos anos 1999 e primeiros meses de 2000, da ‘inacabável listagem de sufixos’, estudaram-se estes sufixos e/ou variantes: *-al, -ario/a, -ble, -ción, -idad, -dor/a, -ific-a(r), -ismo, -ista -iz-a(r), -(t)ivo/a, -je, -m(i)ento, -ncia ~ -nza, -nte, -(t)orio/a e -oso/a*. Apesar da problemática existente na história da tradição gramatical ocidental sobre a ‘separação’ ou ‘distinção’ de substantivos e adjectivos, a efeitos de eficácia descritiva, agrupamos os derivativos em três grandes blocos: (a) sufixos formadores de nomes (*-ción, -dor, -idad, -ismo, -ista, -m(i)ento, -ncia ~ -nza*), (b) sufixos formadores de adjectivos (*-al, -ario/a, -ble, -(t)ivo/a, -nte, -(t)orio/a, -oso/a*) e (c) sufixos formadores de verbos (*-ific-a(r)* e *-iz-a(r)*). Um capítulo do nosso livro (cf. Henríquez Salido, M^a do Carmo & M^a Nieves de Paula Pombar, 1999: 241-278) foi dedicado à análise das séries derivativas e à terminologia jurídica.

Para elaborar o corpus do léxico comum, numha primeira consulta seleccionaram-se as palavras terminadas em *-ción, -dor, -miento, etc.*, partindo do dicionário inverso de Bosque y Pérez (1987), o dicionário que registava o maior número de vozes e que incorporava às suas listagens duas fontes autorizadas como som o DRAE (1984) e o *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (DCELC) de Corominas (1954-1957). A seguir, delimitaram-se só as palavras sufixadas, quer dizer, as vozes que se podiam segmentar em X+sufixo. Na selecção das vozes do léxico comum, seguiu-se, assim mesmo, o princípio da composicionalidade do significado, no sentido em que o interpreta Scalise (1994: 118). Como norma, nom se seleccionaram as ‘palavras afixadas’ ou ‘configurações morfológicas’ que, devido a um processo de lexicalização, já nom exibem umha relação composicional entre os seus constituintes ou nom apresentam, no estado actual da língua, o grau suficiente de motivação semântica como para permitir,

por parte dos falantes, a identificação intuitiva dos seus formantes. Como na fase anterior, seguiu-se atendendo sempre ao registo culto, mas não ignorando o *uso real* da língua. Por este motivo, ademais do confronto com o VOX (1987), o DRAE (1992), o DSLE (1996) e o CLAVE (1996), realizou-se o confronto com o último dicionário publicado, o *Diccionario del español actual*, do qual som autores Manuel Seco, Olimpia Ramos e Gabino Ramos, que cita-mos como DEA (1999), por entender que se tratava do dicionário mais recente, que documenta o léxico vivo da língua espanhola na segunda metade do século XX, e que incorporava os numerosos neologismos que se têm criado nos últimos trinta anos.

Para elaborar o corpus da Jurisprudência e da Legislação também se partiu da BD da editora Aranzadi. Para a Jurisprudência, seleccionaram-se sentenças da Sala do Civil do Tribunal Supremo, anos 1987 e 1997, por entender que esta Sala dita sentenças sobre matérias que incidem nas relações dos cidadãos entre si (por exemplo, as relações contractuais e obrigacionais, de família, e de modo mais concreto, as que afectam o estado das pessoas e os seus direitos, como a propriedade, possessão e outros direitos pessoais). O método consistiu em buscar as sentenças que apresentavam mais ‘palavras’ terminadas em *-miento*, *-nte*, *-(t)orio/a*, etc., e em investigar ‘palavras’ construídas com *Xmiento*, com *Xción*, com *Xal*, ou com *X(t)orio*, etc. Umha vez seleccionadas, procedeu-se à leitura do texto íntegro da sentença e à delimitação das formações sufixadas, pois que não todas as palavras que apresentam *-ncia* ou *-ario*, por exemplo, som derivações sufixadas. Devido a que um dos traços mais característicos dos sufixos do ponto de vista do seu significado é a sua polissemia, a que as ‘palavras’ ‘funcionam’ e ‘significam’ num ‘texto’ e num ‘contexto’, e a que muitos derivados apresentam argumentos da base sobre a que se formam, incorporaram-se e reproduziram-se, para ilustrar o derivador, umhas poucas linhas do ‘TEXTO’ das sentenças e dos documentos da Jurisprudência e da Legislação. O número de documentos analisados ultrapassou o milhar.

As conclusões, ainda provisórias, desta pesquisa não finalizada – nos momentos em que se redige este texto acaba de fazer-se pública a Resolução da “Consellería da Presidencia e Administración Pública” da Junta de Galiza, em que resolve conceder ajudas para a realização de actividades por parte de grupos de

investigação, entre os quais se inclui o Projecto intitulado “Jurisprudência, Léxico e Terminologia jurídica (Estudo e análise de sentenças do Tribunal Supremo. Anos 1987-1997)” (DOGA, 19 de Julho de 2001, nº 140, pág. 9855) – podemos sintetizá-las em dous grandes blocos: a língua especializada do Direito ou tecnolecto jurídico e os processos de formação de palavras no léxico jurídico e legal.

1. A língua especializada do Direito *versus* a língua comum

O conhecimento científico do Direito, desde a fundação da Ciência Jurídica moderna pela escola histórica e o positivismo, desenvolve um conjunto de operações consistentes em fixar o sentido das normas mediante a interpretação, integrá-las em conceitos ou construção jurídica e elaborar o sistema próprio do sector do ordenamento objecto da investigação. O estudo científico do Direito, em consequência, aparece como umha tarefa muito mais complexa do que a interpretação lingüística. Se a interpretação lingüística de um texto é umha actividade que consiste em tentar averiguar o seu «sentido», atendendo exclusivamente ao contexto lingüístico, o Direito atende, ademais, ao contexto nom lingüístico em que dito enunciado se apresenta. Os operadores jurídicos, através da chamada interpretação doutrinal, tendem a captar os significados que as normas incorporam e dentro do sistema em que aparecem insertas, e de modo mais específico há que pôr em destaque que a função encomendada a juízes e magistrados nom é outra que a de *interpretar, valorar e executar as normas jurídicas*. Um bom exemplo, para ilustrar esta tarefa dos operadores jurídicos, pode ser o que nos diz o Código Civil no seu artigo 3º.1: “Las normas se interpretarán según el sentido propio de las palabras, en relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos y la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas, atendiendo siempre fundamentalmente al espíritu y finalidad de aquéllas”.

Cumprе salientar, nom obstante, que a maioria dos feitos significativos para o Direito som manifestações lingüísticas, quer orais quer escritas, o que determinou, desde a Antigüidade, a existência de umha interrelação constante entre o Direito e a Lingüística, porque a «norma» requer, como passagem prévia para a sua

aplicação, umha interpretação – princípio de inteligibilidade – e, antes de mais, o jurista deve enfrentar-se à própria letra da norma.

O traço definidor da língua do Direito é o facto de ser umha *língua especializada*, umha língua escrita, que apresenta como características mais relevantes um *léxico específico*, em ocasiões nom documentado nos dicionários descritivos ou normativos da língua espanhola, e umha *terminologia*. A estrutura morfológica básica dos termos, além do mais, coincide com a das palavras do léxico comum, embora estes termos, e logicamente o seu significado, tenham de ser vistos à luz das Ciências específicas, em cujo seio adquirem todo o seu valor. Na sua condição de língua especializada dispom, por umha parte, dos meios lingüísticos da língua comum – embora faga uso deles com umha frequência peculiar – e, por outra, de meios lingüísticos (por exemplo, *terminologia especializada*) que a língua comum nom utiliza, ou utiliza com rara frequência ou com certas restrições. Esta língua é umha variedade lingüística funcional com determinados âmbitos de uso (o Tribunal Supremo, o Foro, a Administração, as Instituições públicas) e umha norma lingüística peculiar, variedade em que se podem achar ainda *registos*, segundo os contextos e funções em que actua (diferentes modalidades de documentos e conteúdos). Contodo, nos documentos achamos reflexos constantes de outros tecnolectos.

Dentro da língua do Direito, que seria a que afecta a todos os operadores do Direito, podemos distinguir várias línguas especializadas: a *língua da Jurisprudência* (a criada e utilizada polos magistrados do Tribunal Supremo), a *língua do Foro* (a criada e usada por advogados, juizes e magistrados nos julgamentos e resoluções judiciais), a *língua da Legislação* (a língua que se concretiza na Lei) e a *língua da Administração* (a que se documenta, por exemplo, no “Boletín Oficial del Estado”, o meio de comunicação normal da Administração com os cidadãos). Estas línguas especializadas respeitam, nom obstante, a unicidade do idioma, ao qual só acrescentam os traços próprios peculiares de diferentes universos de conhecimentos, o que significa que tomam como ponto de partida um sistema lingüístico concreto.

É difícil marcar com precisom e propriedade um limite que separe a língua comum da língua especializada do Direito, pois na prática é precisamente a

especialização lingüística o elemento que assinala e determina o carácter técnico de um âmbito de conhecimento e nom ao revés. A língua do Direito nom pode conceber-se como um sistema absolutamente diferenciado da língua comum, segundo entende Cabré (1993: 148), seria só umha variedade da língua espanhola, variedade que nom supom umha mudança de norma, mas diversas realizações da mesma norma. Quando se fala de un *registro jurídico* ou *legal*, nom se utiliza umha norma essencialmente diferente da que se usa, por exemplo, quando se fala de un registro culto. As diferenças terám a ver com a eleição de um determinado léxico específico ou com umha terminologia profissional, uns determinados traços morfológicos e sintácticos, certas características de estilo e certas fórmulas. Estes termos jurídicos designam, por umha parte, os conceitos próprios do Direito e também actividades próprias dos juristas, som termos conhecidos polos especialistas, mas nom polos leigos, e aparecem com frequência muito elevada nos documentos especializados, mas pertencem ao sistema da língua espanhola, em cujo interior convivem diferentes subsistemas específicos alternativos.

2. A prefixação

A prefixação é um dos processos morfológicos utilizados nas línguas naturais para criar novas palavras e, como é bem sabido, consiste em juntar um morfema ao início de umha palavra independente ou de umha raiz ligada. De modo paralelo ao que acontece na língua comum, é um procedimento muito utilizado na língua do Direito e mal achamos diferenças notáveis no que diz respeito aos formantes que possui o sistema léxico geral da língua espanhola, pois utiliza os mesmos recursos de formação de palavras e se submete quase as mesmas regras de combinação e às suas restrições.

Dentro do *inventário de prefixos* registados nos textos jurídicos e legais, som evidentes aqueles que correspondem às suas variantes cultas (*intercomunitario, supererogación, intracomunitario, infralegal, supraconstitucional*). Som, assim mesmo, frequentes as unidades verbais com:

(a) Prefixos locacionais e comitativos como o prefixo *co-* que assinala umha acção levada a cabo por dous ou mais sujeitos de maneira conjunta (*co+*

substantivos (*coavalista*), *co*+verbos (*coadquirir*) e *co*+adjectivos (*cooficial*). Este prefixo, unido a nomes, indica que o nome prefixado está associado com outro do mesmo tipo numha relação de igualdade, e respondem à paráfrase «que es juntamente con otro(s)»: *coacusado*, *coarrendador*, *coautor*, *codemandado*, *coencausado*, *coimputado*, *colitigante*, etc. Outras formações singularizadoras som as construções com o prefixo *ex-*, prefixo que como lembra Serrano (1995:145), em certas formações verbais “puede oponerse a la transmitida por otras formaciones parasintéticas conformada con el prefijo *en-* (*in-*), que tiene como valor principal el de ‘meter, acercar, etc.’, opuesto al de *ex-* “: *excercelar* ‘sacar de la cárcel’ – *encercelar* ‘meter en la cárcel’, *exculpar* ‘descargar de culpa’ – *inculpar* ‘atribuir un delito’.

(b) Prefixos negativos, um conjunto muito representativo no mundo do Direito, que negam algum traço semântico do conteúdo significativo da base, polo qual o significado da forma prefixada é oposto ao da forma simple. As relações negativas que se podem estabelecer som as mesmas que se registram na língua comum.

Para expressar a *oposição*, os prefixos mais relevantes som *anti-*, que selecciona bases adjectivas (*anticonstitucional*, *antijurídico*) e nominais (*antiterrorismo*) – em substantivos deadjectivais como *anticonstitucionalidad* e *antijuricidad*, o nome forma-se sobre o adjectivo previamente negado (*jurídico* > *antijurídico* > *antijuridicidad* = «cualidad de antijurídico») – e o prefixo *contra-* que unido a bases nominais pode indicar a réplica do nome da base e em mais de umha formação o novo objecto pode apresentar traços de signo oposto ao antigo (*contrainforme* “informe destinado a anular los efectos de otro previo”, *contraprestación* “prestación que se da a cambio de lo que se recibe”).

Para expressar a *contradição* o prefixo utilizado é *no-*. Postula Rainer (1993: 350-351) que nom expressa contrário, senom umha negação contraditória e assevera que o seu valor nom é paralelo ao que se expressa com o prefixo *in-* (*no procedente* / *improcedente*). Pode aparecer com nomes deverbais (‘la no admisión del recurso’) e nomes deadjectivais (‘la no admisibilidad del recurso’). É de uso muito frequente com adjectivos (*no ajustado a Derecho*, *no premeditado*).

A *contrariedade* expressa-se polos prefixos *a-*, *dês-* e *in-*. O prefixo *a-* combina-se com bases adjectivas (*atípico*) e com bases nominais, preferentemente sufixadas (*acientificismo*) e o seu significado, como postula Rainer (1993: 299-303), é o de umha negaçom neutral complementária (*alegal/ilegal, amoral/inmoral*). Este prefixo com valor de contrariedade nom se une a bases nominais, senom ao adjectivo e o processo é: *típico* > *atípico* > *atipicidad* ‘cualidad de atípico’. O prefixo *dês-* com valor de contrariedade selecciona bases verbais (*desobedecer*), onde apresenta a sua maior produtividade, e bases adjectivas (*desleal*). Estas formaçons podem parafrasear-se por «no x» (*desacatar, desaprobar, desobedecer, desoír*). Dentro dos adjectivos prefixados com *dês-*, como no léxico comum, podem estabelecer-se dous grupos: formaçons procedentes de verbos prefixados com *des-*, tanto negativos (*desaconsejado, desestimado, desnaturalizado*), como reversivos (*desacreditado, deslegalizado, deslegitimado*).

O prefixo *in-* com valor de contrariedade une-se de forma produtiva a bases adjectivas (*admisible* > *inadmisible*) e, em menor medida, a bases verbais (*cumplir* > *incumplir*). É muito produtivo unido a bases adjectivas, mas só quando se trata de adjectivos qualificativos (*innoble, irrespetuoso*). Este prefixo com valor de contrariedade nom se junta a bases nominais, senom ao adjectivo e o processo é: *útil* > *inútil* > *inutilidad* ‘condición de inútil’. Contodo, o maior número dos adjectivos prefixados com *in-* som deverbais em *-ble*. Numhas formaçons o prefixo junta-se directamente ao adjectivo, a paráfrase é «no x» (*inadmisible, inapelable, inaplicable, incuestionable, inembargable, irreversible*), e noutras formaçons o adjectivo forma-se a partir do verbo previamente prefixado e a paráfrase é «que no puede {ser PP/Vse}» (*ilegislable, impostergable, imprescriptible, improrrogable, inajenable, indemnizable, inejecutable, irreparable, irrevocable*).

Para expressar a *privaçom*, isto é a carência do denotado pola base, utilizam-se os prefixos *des-* e *in-*, e as bases a que se juntam costumam ser nominais. O prefixo *des-* com valor de privaçom junta-se a bases nominais para indicar a carência da entidade denotada no nome simples (*desconfianza* «falta de

confianza»). Nos nomes procedentes de verbos, que podem também prefixar-se com *des-*, é possível postular duas estruturas morfológicas: o prefixo junta-se ao nome deverbal (*adaptar* > *adaptación* > *desadaptación* «falta de adaptación») ou interpretar que o nome complexo se forma a partir do verbo prefixado (*afectar* > *desafectar* > *desafectación* «acción de desafectar»), e do mesmo modo *desamortización*, *deslegitimación*, *despenalización*, *desvirtuación*). O prefixo *in-* com valor de privação aparece em formações substantivas criadas a partir do adjetivo previamente negado, que se podem parafrasear por «cualidad o condición de A» (*ilegalidad*, *ilegitimidad*, *inconstitucionalidad*, *inefectividad*, *irreversibilidad*). Unido a nomes simples ou complexos podem documentar-se formações com o significado de «falta de x» (*inadecuación*, *inadvertencia*, *inasistencia*, *inobservancia*, *irretroactividad*).

(c) Dentro dos prefixos *aspectuais-diatéticos* há que mencionar os que expressam *reversom* (por exemplo, o verbo *deslegalizar* denota umha acção reversiva enquanto que com dita acção se chega ao estado prévio de *legalizar*). Nas formações com valor reversivo a paráfrase é «hacer que algo deje de ser/ estar V-do» (*deslegalizar*, *deslegitimar*, *despenalizar*). A *iteração* expressa-se com os prefixos *re-*, *sobre-* e *sub-*. O prefixo *re-* selecciona bases verbais perfectivas e, com menor frequência, nomes e a *iteração* origina-se a partir do estado resultado da acção primeira para dar lugar a um estado resultado modificado, que as definições lexicográficas expressam mediante a perífrase «volver a» (*recomprar*, *reconsiderar*, *reembargar*, *rehabilitar*, *reprivatizar*) ou dar lugar a um estado resultado novo, que os dicionários normativos ou descritivos do espanhol definem por meio da locução iterativa «de nuevo» (*readmitir*, *recalificar*, *reclasificar*, *reestablecer*, *reingresar*). Os nomes que procedem de verbos prefixados com *re-* no léxico jurídico som numerosos: *readmisión*, *reafirmación*, *recalificación*, *rehabilitación*, *reinserción*, *reprivatización*.

Os prefixos *sobre* e *sub-* podem desenvolver um significado de *iteração* com verbos perfectivos (*sobreimprimir*, *subarrendar*). Destes dous prefixos o que apresenta certo número significativo de formações é *sub-*, unido a verbos (*subadquirir*, *subalquilar*, *subarrendar*, *subhipotecar*).

3. A derivação

A derivação é um mecanismo universal que serve para a criação de palavras novas a partir de bases já existentes, aplicando uns afixos especiais. Dentro da derivação o processo mais extendido é a sufixação. Umha das notas mais singulares que se pode comprovar no Direito é que os sufixos utilizados polos operadores jurídicos costumam apresentar um ou dos valores semânticos principais e que a aparição de um determinado sufixo que poda expressar conteúdos semânticos diversos, ou de sufixos diferentes que podem expressar um mesmo conteúdo semântico, está em relação com o facto de os textos se corresponderem com o que se denomina *Direito substantivo* (Civil, Laboral ou Mercantil, por exemplo), ou *Direito adjectivo* (Processual). Por exemplo: o sufixo *-ción ~ -sión ~ -ión* parece ser geral em todas as especialidades do Direito e nomeadamente no Direito Civil (*aceptación, adquisición, atribución, compensación, condonación*); o sufixo *-m(i)ento* é de uso comum no Direito Civil (*persecimiento, subarrendamiento*), no Direito Penal (*ensañamiento, internamiento*), no Direito Mercantil (*libramiento*), mas parece especializar-se no Direito Processual (*acatamiento, apercibimiento, asentimiento, diligenciamiento, encausamiento, enjuiciamiento, personamiento, requerimiento*); o sufixo *-je* documentamo-lo em Direito Mercantil (*anclaje, abotaje, pasaje*); os sufixos *-a, -e* y *-o ~ -eo* achamo-los no Direito Penal (*abandono, abuso, acoso, calumnia, desacato, estafa, hurto, robo, secuestro, soborno*) e no Direito Processual (*bastanteo, careo, condena, demanda, denuncia, embargo, exhorto, indulto, proceso, queja*).

3.1. No âmbito da *derivação nominal*, é bem patente que a maioria dos termos jurídicos som nomes. Dentro dos nomes, o bloco mais numeroso é o dos que se criam a partir de umha base verbal e dentro desta categoria o grupo mais representativo é o dos *nomina actionis*, seguido do dos *nomina agentis*. A seguir, estão os *nomina qualitatis*, criados a partir de umha base adjectiva.

3.1.1. Os *nomina actionis* som nomes que codificam a ideia ou noção expressada polo verbo, com o significado na língua comum de «acción de V»,

«acción y efecto de V» ou «resultado de V». Registam-se, porém, derivados, na sua maioria ‘termos jurídicos’, que nom se podem adscrever só ao ‘significado’ da língua comum, porque apresentam, mesmo nos dicionários descritivos ou normativos da língua espanhola, umha acepção com a marca *Der.*, na qual se observam conteúdos mais ou menos lexicalizados. Os sufixos mais utilizados para criar *nomina actionis* som: *-ción ~ -sión ~ -ión* (*admisión, motivación, reposición*), *-m(i)ento* (*ordenamiento, procesamiento*), *-ncia* (*comparecencia, reincidencia*), *-a* (*sospecha*), *-e* (*acuse, ajuste*) y *-o ~ -eo* (*abuso, bastateo, hurto, robo*).

Ainda que as formações que se podem catalogar sob a etiqueta de *nomina actionis* apresentam nas definições lexicográficas como primeira acepção «acción de V» (*acusación, avocación, conculcación*), «acción y efecto de V» (*abrogación, alegación, denegación*) ou «resultado de V» (*aprobación, desestimación, inejecución*), constatam-se abundantes exemplos nos quais, devido à especialização de significado de um significante da língua comum, nom se podem adscrever só a umha das anteriores paráfrases, já que se trata de significantes léxicos, nos quais o seu conteúdo se acha mais ou menos lexicalizado, quer dizer, mais ou menos distante do significado global básico:

actuación *f.* 1 Acción de actuar. b) Modo de actuar. 2 (*Der.*) *En pl.*: Diligencias de un procedimiento judicial.

domiciliación *f.* 1 Acción de domiciliar(se). 2 (*Der.*) Autorización para pagos y cobros en una cuenta bancaria.

ensañamiento *m.* 1 Acción de ensañarse. 2 (*Der.*) Circunstancia agravante de la responsabilidad penal que consiste en el aumento deliberado e innecesario del mal, en que consiste el delito. Para que se pueda apreciar esta circunstancia se deben dar estos elementos: la intención o propósito de aumentar el mal, que ese mal sea innecesario en la normal mecánica de la comisión del delito y que ese innecesario mal se produzca en la realidad.

mandamiento *m.* 1 Precepto. 2 (*Der.*) Despacho que dirige un juez o tribunal a notarios, registradores de la propiedad, registradores mercantiles, corredores de comercio y/o autoridades judiciales, cuando les solicita la práctica de alguna diligencia.

providencia *f.* 1 Gobierno o cuidado que Dios ejerce sobre la creación. 2 Disposición o medida, especialmente de carácter preventivo. 3 (*Der.*) Resolución judicial no fundamentada, que decide cuestiones sencillas o de trámite.

queja *f.* 1 Acción de quejarse. 2 (*Der.*) Querrela ante un tribunal. 3 (*Der.*) Recurso que se formula ante el tribunal al que iría destinada la imputación de la sentencia de otro, cuando éste se niega a darle curso al mecanismo impugnatorio interpuesto.

robo *m.* 1 Acción de robar. 2 (*Der.*) Delito que comete el que con ánimo de lucro se apropia de lo ajeno, mediante la fuerza en las cosas o violencia en las personas.

O sufixo *-ción ~ -sión ~ -ión* parece ser o sufixo prototípico das nominalizações de acçom, pois que se utiliza para a derivaçom ‘fabricada’, quer dizer, a criaçom de termos jurídicos (*diligenciación, personación, suplicación*) e o valor mais freqüente é a expressom de umha “acçom pura” (*ejecución, excarcelación*). O sufixo *-miento* (*incumplimiento, señalamiento*) expressaria umha acçom resultado de um processo com maior ou menor duraçom no tempo.

3.1.2. Um segundo grupo importante som os sufixos que criam a partir de bases verbais *nomina agentis*. Os sufixos nominalizadores mais produtivos som, em primeiro lugar, *-dor/a* e *-nte*, que formam derivados que incorporam um argumento específico do lexema verbal, e som categorialmente ambíguos entre as categorias de substantivo e adjetivo, e, em segundo lugar, o sufixo *-ario*, com umha produtividade discreta no tecnolecto jurídico, que também cria *nomina agentis* e apresenta. Todas estas formaçoms podem parafrasear-se por umha cláusula de relativo activa, «que V», cujo pronome relativo ocupa a posiçom de sujeito oracional, como postula Laca (1993: 180).

O sufixo *-ario* expressa o participante ‘Destinatário’, habitualmente beneficiário (*adjudicatario, arrendatario, endosatario, prestatario*). É um agente que actua em contratos, acordos, relaçoms etc., que afectam às duas partes numha relaçom sinalagmática (*actuario / actuante, adjudicatario / adjudicante, arrendatario / arrendador, cesionario / cedente*). Dentro dos grupos de *nomina agentis* formados com *-dor/a* o mais numeroso é o dos ‘identificadores’ que designa pessoas que levarom a cabo a acçom referida polo verbo, ou que a realizam no momento em que se enuncia (*acusador, agresor, ejecutor, encubridor*); o grupo ‘classificador’ integram-no designaçoms que se baseiam no exercício reiterado e habitual de umha acçom, e compom-se fundamentalmente

de designações de ofícios ou profissões (*administrador, asesor, corredor, librador, liquidador, procurador*) e o grupo ‘caracterizador’ fai referência a umha pessoa que se mostra inclinada a realizar a acçom designada pola base verbal (*amenazador, calumniador, pleiteador, provocador*). As formações com o sufixo *-nte*, na sua maioria som derivados que atribuem aos sujeitos predicacões episódicas de tipo cursivo, segundo umha actividade que estám a realizar num momento determinado e em particular segundo o rol que assumem numha circunstância dada (*alegante, apelante, compareciente, declarante, demandante, impugnante, interpelante, querellante, recurrente, requirente*).

3.1.3. Um terceiro bloco importante som os *nomina qualitatis*, nomes criados a partir de adjectivos. Nestas derivações pretende-se transpor adjectivos, que designam qualidades, à categoria substantiva, polo qual a base só pode ser um adjectivo qualificativo. A partir do significado de qualidade, podem-se dar umha série de extensons significativas como ‘qualidade relativa com respeito a umha referência’, ‘grau de presença da qualidade’ ou ‘acçom com a qualidade x’. O derivador por excelência parece ser *-dad ~ -idad ~ -edad ~ -tad* e a maioria dos *nomina qualitatis* podem-se parafrasear por «cualidad de A» ou «condición de A» (*anulabilidad, culpabilidad, ejecutividad, ejecutoriedad, imputabilidad, inderogabilidad, juridicidad, legalidad, lesividad, nulidad, responsabilidad*).

3.2. Na *derivação adjectival* um grupo mais importante é o dos sufixos que cria, a partir de verbos, *adjectivos deverbais activos*. Com Rainer (1999: 4599-4606), podemos subdividir esta classe de adjectivos em três conjuntos semanticamente homogéneos: o grupo dos ‘activos puros’, integrado polos sufixos *-dor* e *-nte* (*juzgador, prevaricador; injuriante, invalidante*), como sufixos produtivos e com *-(t)ivo/a* e *-(t)orio/a* como derivadores discretamente produtivos (*acreditativo, constitutivo; absolutorio, condenatorio*), que admitem a paráfrase «que V» e outros sufixos menores como *-ble* (*favorable, perdurable*); os ‘activos disposicionais’ parafraseáveis por «propenso a V(se)», «que suele V», «que tiende a V» (*obstinado, calculador*) e os ‘activos potenciais’, parafraseáveis por «que puede V», um subgrupo relativamente marginal na língua comum e com escasso uso no tecnolecto jurídico (‘un derecho *versátil*’).

O sufixo *-(t)ivo/a* tem um valor genérico de “agente”, “agente efectivo nom marcado”, indica que o substantivo, do qual o adjectivo se diz, realiza a açom verbal de maneira mais ou menos intensa (*acreditativo, ofensivo, reivindicativo*). Nalguns casos a paráfrase é «que sirve para V» (*determinativo, justificativo, preventivo*). O sufixo *-(t)orio/a* é um sufixo de carácter marcadamente culto, que se utiliza com particular freqüência no Direito e pode parafrasear-se por «que V», «que sirve para V», «que puede V» (*confirmatorio, impugnatorio, prescriptorio, probatorio, revocatorio*).

Outro conjunto é o dos *adjetivos deverbais pasivos*, que na opiniom de Rainer (1999:4607), também apresentam três subconjuntos: o ‘pasivo participial’, que admite a paráfrase «que {ha sido/está/es} PP» com dous sufixos produtivos *-do/a* e *-(t)o/a* (*acreditar > acreditado, presumir > presunto*); o ‘pasivo potencial’ que se pode parafrasear por «que puede {ser PP/Vse}», em que é manifesta a grande produtividade do sufixo *-ble* (*aconsejable, condenable*) e o ‘pasivo deóntico’, com formaçoms do sufixo *-ble*, com a paráfrase «que debe {ser PP}» (*censurable, punible*).

No grupo dos *adjetivos denominais* há que assinalar o sufixo *-al* com valor relacional, sufixo bastante produtivo e de uso muito freqüente no tecnolecto jurídico, cujas suas formaçoms admitem a paráfrase «que tiene que ver con N» (*constitucional, judicial, jurisdiccional, procesal, testifical*). Documentamolo em formaçoms que contemhem ademais os prefixos *extra-* (*extralaboral, extralegal, extramarital, extraoficial, extraprocesal, extraprovincial, extrasalarial, extraterritorial*), *inter-* (*intergeneracional, intergubernamental, interinstitucional, intermensual, interministerial*), *post-/pos-* (*postconstitucional, posganancial*), *pré-* e *preter-* (*preconstitucional, prejudicial, preterintencional*), *supra-* (*supraestatal, suprrlocal, supramunicipal, supranacional, supranatural, supranormal, suprarregional*) e *ultra-* (*ultraterritorial*).

3.3. Na *derivaçom verbal* e a *parassíntese* achamos por umha parte os sufixos que formam verbos derivados tanto se as terminaçoms verbais se unem directamente ao radical (*dictamen > dictaminar*), como se se unem incorporando à vez alguns interfixos (*prorrata > prorratar; testigo > testificar; normativo*

> *normativizar*; *favor* > *favorecer*). O sufixos mais representativos som *-ificar* e *-izar*.

O sufixo *-ificar* apresenta umha produtividade débil. Para delimitar os valores semânticos, Rainer (1993: 535-536) utiliza a distinçom entre formaçoms deadjectivas e formaçoms denominais. As primeiras apresentam um significado factitivo (*certificar*, *especificar*, *falsificar*) e nas denominais, distingue vários subtipos, embora o mais desenvolvido é o grupo resultativo parafraseável por «convertir en x» (*petrificar*). O sufixo *-izar* é muito produtivo, forma verbos derivados de substantivos e adjectivos e entre os valores semânticos cumpre assinalar o tipo ‘resultativo que se descreve como «convertir en/hacer como x» (*formalizar*, *particularizar*, *responsabilizar*).

Sobre os verbos parassintéticos, somos do parecer de Serrano-Dolader (1999: 4701), quem assevera que se caracterizam polo princípio de que prefixo e sufixo se aplicam conjunta e simultaneamente sobre a base de derivaçom. Todo verbo parassin-tético tem umha estrutura trimembre [prefixo+base+sufixo] e, do ponto de vista semân-tico, o significado do verbo resultante conforma-se a partir do da base substantiva ou adjectiva (*abreviar* ‘hacer más breve’, *encarcelar* ‘meter en la cárcel’). As formaçoms mais freqüentes no Direito som as que Serrano-Dolader (1995: 189-192) denomina ‘falsos parassintéticos nominais’, quer dizer, formaçoms nominais criadas a partir de um verbo parassintético existente ou reconstruível (*foro* > *aforar* > *aforamiento*, *plazo* > *aplazar* > *aplazamiento*, *poder* > *apoderar* > *apoderamiento*; *juicio* > *enjuiciar* > *enjuiciamiento*, *saña* > *ensañar(se)* > *ensañamiento*).

4. A composiçom

A denominaçom de composto, segundo postula Val Álvaro (1999: 4759) aplica-se a estruturas que resultam de distintos tipos de processos, polo qual costuma distinguir-se entre ‘compostos léxicos’ ou ‘próprios’, os que som o resultado da concatenaçom de duas palavras (*alquiler-compra*, *bienes raíces*, *compraventa*, *concurso-oposición*, *decreto ley*, *llave-maestra*) e ‘compostos sintácticos’ ou ‘impróprios’, os que apresentam a combinaçom de várias palavras que formam um

sintagma nominal e som construções que designam um conceito unitário (*abuso de jurisdicción, allanamiento de morada, alzamiento de bienes, cuestión de competencia, fraude de ley, interposición de recurso, omisión de socorro, mandamiento de embargo, opción de compra, permiso de residencia, quebrantamiento de condena, testigo de cargo, tráfico de influencias, vía de apremio*).

Na língua do Direito resulta muito significativa a série de exemplos que se utilizam para expressar questões de procedimento, isto é, questões que fazem referência à actividade do advogado ou do juiz (*conflicto de competencia, conflicto de jurisdicción, cuestión previa, cuestión prejudicial, continencia de la causa, requisito de procedibilidad, etc.*) e na sua maioria som compostos sintácticos, compostos que apresentam, como os compostos próprios, um significado global único e funcionam unitariamente desde a perspectiva sintáctica, pois que, ao igual que os compostos propriamente ditos, supõem umha eleição única e conjunta no eixo paradigmático. Isto trai como consequência que nengum dos membros da formação pode contrair relações independentes e que nom aceitam modificações, nem som coordenáveis individualmente (*acuse de recibo, ajuste de cuentas*).

Podemos diferenciar dentro dos *compostos nominais impróprios* várias estruturas:

(a) *Sus. + de + Sust.*

Som os que mais se parecem aos sintagmas. Do ponto de vista das suas características morfológicas, som compostos que apresentam, normalmente, pluralidade acentual, polo qual se comportam, no que diz respeito ao acento, da mesma maneira que os sintagmas e nom como a palavra. Do ponto de vista semântico pode-se realizar umha gradação dos compostos a partir do seu grau de motivação (*abandono de destino, abandono de hogar, alzamiento de bienes, ámbito de competencia, apología del delito, cuestión de competencia, etc.*).

(b) *Sust. + outras Prep. + Sust.*

Som relativamente freqüentes as formações sintagmáticas com preposições diferentes (*cheque sin fondos, libertad bajo fianza, robo con violencia*).

(c) *Compostos de Sust. + Adj. ou Adj. + Sust.*

Este tipo de compostos coincide na sua estrutura com a dos sintagmas nominais com um adjetivo como modificador. Apresentam muita mais integração que os do tipo anterior, o qual repercute nas suas marcas morfológicas de género e número. Os compostos formados por *Sust- + Adj.*, embora existam formações peculiares do tipo *juicio sumarísimo, paga extra/ paga extraordinaria*, oferecem no Direito estas variantes: um substantivo seguido de dous adjetivos (*incapacidad laboral transitoria, servicio social sustitutorio*), ou o conjunto vai modificado por umha frase preposicional (*clases pasivas del Estado*).

Nos compostos formados por *Adj. + Sust.* parece haver umha maior coesom entre os elementos e neles o valor principal deriva da ‘qualidade’ mais que da ‘designação’ (*buena conducta, falso testimonio, libre disposición, malos tratos*). Som assim mesmo freqüentes no Direito os compostos formados com *Adj. + prep. + Sust.* (*ajustado a derecho, conforme a derecho, contrario a derecho*).

5. Conclusons

Umha conclusom evidente é que para criar novas palavras os operadores do Direito utilizam os mesmos mecanismos existentes na língua comum: os processos morfológicos próprios da língua espanhola ou os empréstimos de outras línguas. No processo de criação de novas unidades léxicas existe umha diferença fundamental com relação aos mecanismos ou motivos subjacentes num criador literário, um investigador, um cientista, um profissional, etc.: no caso do Direito, a criação de novas unidades surge pola obrigatória necessidade de interpretar, valorar e executar as normas jurídicas, fai-se por um imperativo legal.

Umha segunda conclusom é que a derivaçom é o procedimento mais usado na língua do Direito, até o extremo de que a maioria dos ‘termos jurídicos’ som derivados nominais. Dentro destes o grupo principal é o dos sufixos que criam, a partir de umha base verbal, *nomina actionis*, que codificam a ideia ou noçom expressada polo verbo. Isto explica-se porque no Direito é importante precisar a açom, o efeito, a duraçom, a concatenaçom de feitos, a permanência ou nom de umha açom e o resultado de dita açom.

Umha terceira conclusom é que os termos jurídicos, na sua maioria som significantes léxicos, que nom se podem adscrever só ao ‘significado’ da língua comum porque, no tecnolecto jurídico, desenvolvem conteúdos mais ou menos lexicalizados/especializados.

Referências Bibliográficas

- Bosque, I. & M. Pérez Fernández, 1987. *Diccionario inverso de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Cabré, M^a T. 1993. *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Empúries.
- CLAVE: 1997. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.
- Corbin, D. 1987. *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*. Tübingen: Max Niemeyer.
- DCELC. 1954-1957. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de J. Corominas. Madrid: Gredos.
- DEA: 1999. *Diccionario del español actual* de M. Seco, O. Andrés y G. Ramos. Madrid: Aguilar. 2 vol.; vol I letras A-F y vol. II letras G-Z.
- DRAE: 1984. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 20^a ed., 2 vols.
- DRAE: 1992. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 21^a ed., 1 vol.
- DSLE: 1996. *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*. Salamanca: Santillana – Universidad de Salamanca.

DUE: 1966-1970. *Diccionario de uso del español* de M. Moliner. Madrid: Gredos, 2 vols.; vol. I letras a – g y vol. II letras h – z. Nueva edición, 1999.

Henríquez Salido, M^a do C. & M^a N. de Paula Pombar. 1998. *Prefijación, composición y parasíntesis en el léxico de la Jurisprudencia y de la Legislación*. Vigo: Universidade de Vigo, Departamento de Filología Española.

Henríquez Salido, M^a do C. & M^a N. de Paula Pombar. 1999. *La sufijación en el léxico de la Jurisprudencia y de la Legislación*. Vigo: Universidade de Vigo, Departamento de Filología Española.

Laca, B. 1993. “Las nominalizaciones orientadas y los derivados españoles en *-dor* y *-nte*”. Soledad Varela Ortega (ed.) *La formación de palabras*. Madrid: Síntesis, 180-204.

Rainer, F. 1993. *Spanische Wortbildungslehre*. Tübingen: Max Niemeyer.

Rainer, F. 1999. “La derivación adjetival”. Bosque, I. & V. Demonte (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española* 3. Madrid: Espasa-Calpe, 4595-4643.

Scalise, S. 1994. *Morfología*. Bologna: il Mulino.

Serrano Dolader, D. 1995. *Las formaciones parasintéticas en español*. Madrid: Arco/Libros.

Serrano-Dolader, D. 1999. “La derivación verbal y la parasíntesis”. Bosque, I. & V. Demonte (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española* 3. Madrid: Espasa-Calpe, 4683-4756.

Val Álvaro, F. 1999. “La composición”. Bosque, I. & V. Demonte (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3. Madrid: Espasa-Calpe, 4757-4842.

VOX: 1987 [1945]. *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, nueva redacción dirigida por Manuel Alvar Ezquerra, basada en la obra del mismo título revisada en sus sucesivas ediciones (1945, 1958, 1973), por Samuel Gili Gaya. Barcelona: Bibliograf.

A Didáctica da Escrita – perspectivas e percursos de investigação

José António Brandão Carvalho

Universidade do Minho

Introdução

No nosso país, temos vindo a assistir à emergência de um movimento de investigação sobre a escrita. Esse movimento, que vem assumindo crescente relevância desde os finais da década de oitenta, reveste-se de características semelhantes às dos movimentos que, a partir dos anos setenta, se vinham desenvolvendo noutros países, nomeadamente nos Estados Unidos da América, no Canadá, na França, na Suíça, com resultados significativos, tanto em termos de produção de conhecimento sobre essa realidade, traduzida em inúmeras publicações de natureza científica, como no que se refere à sua abordagem em contextos pedagógicos.

Na sua origem está, em grande parte, a constatação de uma situação de *crise* no que diz respeito à escrita, visível nas capacidades de expressão, ou na falta delas, de grande parte dos sujeitos que frequentam a escola. Essa crise tem causas diversas. Dentre elas, merecem particular destaque, por um lado, a massificação da escola, com a entrada de alunos oriundos de grupos com baixos níveis de escolarização e literacia, e, por outro, o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação em que o recurso à imagem reduz a necessidade de uso da linguagem escrita. A esta, podemos associar a perda de hábitos de leitura e de escrita, com o conseqüente decréscimo das competências nelas implicadas.

O desenvolvimento deste movimento assenta, ao mesmo tempo, na tomada de consciência do facto de a escrita, competência que se adquire na escola, constituir uma dimensão altamente valorizada nos mais variados contextos sociais e profissionais. Isto faz com que as capacidades de escrita reveladas pelos indivíduos

que, no final dos vários ciclos de escolaridade, deixam a escola para entrar em diferentes sectores da vida activa constituam um factor de avaliação da eficácia da própria escola por parte da sociedade.

A valorização da escrita enquanto objecto de investigação releva, ainda, da constatação do papel que a escrita desempenha no contexto escolar, que faz com que a possamos considerar como um dos principais factores do sucesso (e do insucesso) que nele se verifica. Tal deriva, em primeiro lugar, da função que a escrita tem nos processos de aquisição, estruturação, e, sobretudo, reprodução e explicitação de conhecimento, estando implicada na grande maioria das situações de avaliação. O peso da escrita nesse contexto é tal que nos parece lícito questionarmo-nos sobre até que ponto o insucesso escolar resulta da falta de conhecimento nas diferentes disciplinas escolares ou da incapacidade de verbalizar, por escrito, esse mesmo conhecimento. Além disso, podemos acrescentar o contributo, referido por alguns autores (Martlew, 1983; Applebee, 1984; Olson, 1995), da escrita para o desenvolvimento cognitivo, funcionando como elemento facilitador da estruturação do pensamento que favorece a emergência do raciocínio lógico e formal. Esta realidade projecta a escrita para além das fronteiras da aula de língua materna, perspectivando-a como um dos principais vectores duma transversalidade tantas vezes reafirmada mas raramente levada à prática.

É nosso objectivo, neste texto, reflectir sobre a escrita enquanto objecto de investigação, no contexto da área disciplinar de *Didáctica da Língua Materna*. Começaremos por caracterizar esta área disciplinar para, seguidamente, e de acordo com um critério que definiremos, analisarmos diferentes linhas de investigação sobre a escrita que no seu âmbito se vêm desenvolvendo, com referência a trabalhos que, do nosso ponto de vista, constituem exemplo da forma como elas podem ser actualizadas.

1. Um espaço para a investigação sobre a escrita – a *Didáctica da Língua Materna*

A *Didáctica/ Metodologia do Ensino do Português* tem-se assumido como um espaço privilegiado para o desenvolvimento desse movimento de investigação

sobre a escrita. Entendida, por Alarcão (1991), como uma área de fusão de conhecimentos, a *Didáctica da Língua Materna* é definida por Sequeira (1997) como o lugar de teorização dos processos de ensino-aprendizagem no sentido de uma prática mais reflexiva, o que pressupõe um amplo conhecimento pluridisciplinar, que não é resultante do somatório dos contributos de diferentes áreas de saber, mas é, pelo contrário, fruto da sua integração numa perspectiva de “transversalidade disciplinar”.

Também Emília Amor (1993) vê esta área de conhecimento como um espaço de conjugação de saberes que, normalmente, se excluem: “saberes científicos” e “saberes ensinados”, saberes sobre o sujeito da aprendizagem e saberes sobre os objectos, os processos e os meios dessa aprendizagem, saberes sobre a teoria curricular e saberes sobre os modos de acção docente.

Castro (1995) considera os processos (eminentemente verbais) de transmissão/aquisição de competências que têm lugar na aula de *Português* como o núcleo do objecto da *Didáctica/Metodologia do Ensino do Português*. Contudo, este autor defende que, para além da dimensão da aula propriamente dita, a *Didáctica da Língua Materna* tem, também, como objecto, a dos textos que, a diferentes níveis e com diferentes destinatários, a regulam (programas, manuais, textos de carácter metadiscursivo). Numa perspectiva recontextualizadora, em função dos seus próprios objectivos, a *Didáctica* considerará ainda, como objectos seus, os textos produzidos no âmbito das disciplinas cujos objectos constituem os conteúdos que na aula de língua materna são alvo de transmissão, nomeadamente os do domínio da *Linguística* e da *Literatura*, e os textos que resultam da investigação em *Educação*. De acordo com esse autor, a *Didáctica* integra duas dimensões, a da observação e a da intervenção. Esta só fará sentido se feita à luz dos quadros teóricos construídos com base num saber que resulta da observação e investigação realizados no seu âmbito ou da recontextualização de saberes do âmbito de outros domínios que com ela estão, de algum modo, relacionados.

Procurando sintetizar as ideias dos diferentes autores citados, poderemos entender a *Didáctica da Língua Materna* como uma área que, recontextualizando o conhecimento oriundo das diferentes áreas disciplinares com que se relaciona, assume, numa perspectiva de observação e intervenção, os processos de ensino-

aprendizagem da *Língua Portuguesa* como seu objecto de referência, tendo em conta os múltiplos factores nele envolvidos. Devido a essa multiplicidade de factores envolvidos, uma abordagem globalizadora está, naturalmente, dificultada, daí decorrendo uma necessidade de uma especialização, traduzida no aparecimento de áreas de trabalho distintas, em função do domínio seleccionado para objecto de trabalho.

Constituindo a escrita uma das dimensões fundamentais da *Língua Portuguesa*, sendo assumida nos textos programáticos (M.E./D.G.E.B., 1991, a,b; M.E./D.E.B., 2001) como conteúdo ou competência a desenvolver em contexto pedagógico, a escrita aparece assim como um desses domínios de especialização, pelo que poderemos então falar de uma *Didáctica da Escrita*, em cujo contexto situamos os processos de investigação que são objecto deste trabalho.

2. Percursos de Investigação na *Didáctica da Escrita*

A escrita, pelas razões que invocámos atrás, tornou-se um campo propício à investigação. A operacionalização dessa investigação afigura-se, no entanto, como problemática, dada a complexidade que decorre da multiplicidade de aspectos nela envolvidos, o que pressupõe opções não só na selecção e delimitação dos objectos de investigação mas também na definição das metodologias adequadas à consecução dos objectivos propostos. Estamos assim perante um contexto multifacetado no qual emergem diferentes linhas de investigação de abrangência e profundidade diversas.

Essa multiplicidade torna difícil a definição de um critério de classificação dessas linhas de investigação: poderíamos partir do objecto de análise, do objectivo, da metodologia etc.. Uma vez que nós situámos esta nossa reflexão no campo da *Didáctica*, optámos por uma análise a partir de três elementos que, nessa área, são entendidos como fulcrais: o objecto de ensino-aprendizagem, os sujeitos da aprendizagem, o processo de ensino-aprendizagem. Aliás, segundo Pereira (2000), estes três aspectos têm funcionado como os pólos aglutinadores da investigação que se vem realizando no domínio do ensino da escrita. Falaremos, portanto, dessa investigação considerando, primeiro, *a escrita enquanto objecto de ensino-*

aprendizagem, depois, *os alunos*, enquanto *sujeitos da aprendizagem da escrita*, e, finalmente, o *processo de ensino-aprendizagem da escrita*. Temos, no entanto, que considerar que cada uma destas vertentes não é estanque em relação às outras, estando cada uma delas, necessariamente, subjacente na abordagem de qualquer uma das outras.

3. A escrita como objecto de ensino-aprendizagem

A investigação centrada na escrita enquanto objecto de ensino-aprendizagem terá como objectivo essencial a definição do próprio objecto, isto é, a delimitação clara do que, no âmbito da escrita, deve ser ensinado e aprendido. Isto pressupõe, antes de mais, a análise das características desse objecto. Essa análise passa, em primeiro lugar, pela identificação daquilo a que poderíamos chamar os conteúdos da escrita, ou seja, as diferentes dimensões que ela integra, e pela clarificação do modo como elas se relacionam, tarefa fundamental para a tomada de decisões no que toca à determinação do peso relativo a atribuir a cada uma delas em termos de abordagem pedagógica e à definição da sequência pela qual elas devem ser abordadas. Esta tomada de decisões pressupõe, ainda, uma reflexão sobre o papel e o estatuto da escrita em termos sociais e a identificação das marcas características dos contextos em que a comunicação por escrito normalmente ocorre, reflexão essa que naturalmente deve ser considerada no momento de definição das competências de escrita que a escola deve privilegiar. A explicitação dessas competências deve passar por opções acerca dos diferentes tipos de texto que os alunos devem ser capazes de construir, o que pressupõe não só uma análise das características de cada um, mas também dos processos de diversa natureza implicados na sua construção. A investigação acerca da escrita enquanto objecto de ensino-aprendizagem deverá ainda facilitar outras opções: a que decorre da oposição entre uma abordagem da escrita que valoriza os aspectos formais e uma que releve a sua multifuncionalidade com implicações ao nível da definição das características textuais que devem, ou não, ser valorizadas; as que se prendem com a dicotomia processo/produto, ou seja, com o confronto entre uma perspectiva

de escrita centrada nos processos, linguísticos e cognitivos, de produção textual e uma centrada no texto, enquanto produto.

Fazer investigação sobre a escrita, objecto de ensino-aprendizagem, poderá passar também pela análise das relações da escrita com os outros domínios de interacção verbal, nomeadamente com a oralidade e com a leitura, e pela identificação do conhecimento gramatical que implícita ou explicitamente está implicado nas competências de escrita, o que nos parece essencial à definição do modo como a abordagem destes diferentes aspectos deve ser articulada.

Enquanto área de investigação, a escrita encarada como objecto de ensino-aprendizagem pode ser entendida como um espaço privilegiado de recontextualização, pela *Didáctica da Língua Materna*, do conhecimento produzido no contexto das disciplinas que têm a linguagem, em geral, e a linguagem escrita, em particular, como objecto de referência. Esta recontextualização vem evidenciar o carácter integrador da *Didáctica*, que já atrás referimos. No que à escrita se refere, essa integração faz-se, em primeiro lugar, em relação ao conhecimento produzido por disciplinas como a *Linguística*, a *Pragmática* e a *Retórica*, em que a análise da linguagem escrita e do processo de comunicação por escrito tem o seu lugar de referência. Como exemplo dessa recontextualização, podemos referir, em relação à *Linguística*, o trabalho desenvolvido por Fernanda Irene Fonseca (1994) que constitui, em nossa opinião, um contributo decisivo para a definição do que deve ser a escrita enquanto objecto de ensino-aprendizagem. Relevante nos parece, também, o trabalho de Esteves Rei (1998) que perspectiva a questão do ensino da escrita a partir da *Retórica*. Na vertente relacionada com os processos de escrita, a definição do que é a escrita enquanto objecto de ensino-aprendizagem implica a recontextualização de conhecimento oriundo de disciplinas que têm os processos cognitivos e o processamento de informação como objecto de estudo, nomeadamente a *Psicolinguística*.

4. Os alunos, sujeitos da aprendizagem da escrita

Colocando os alunos, sujeitos da aprendizagem da escrita, no centro do processo de investigação, vários caminhos se abrem ao investigador.

Um desses caminhos assume como objectivo a avaliação de competências, associado à identificação de problemas e dificuldades de aprendizagem, baseada, frequentemente, na análise do erro. Muitos dos estudos que se realizam neste contexto assentam, do ponto de vista metodológico, na análise da produção escrita. Esta investigação, que do ponto de vista da operacionalização parece simples, pode tornar-se complicada pela diversidade de aspectos que a escrita encerra, desde os mais formais, como o ortográfico, até aos que se prendem com o conteúdo do texto e o modo como é desenvolvido, passando pelos que decorrem da particularidade de cada tipo de texto. Isto implica, normalmente, a necessidade de delimitar o objecto da análise de modo a tornar possível uma abordagem com um mínimo de profundidade.

Este tipo de investigação pode conduzir a diferentes graus de conhecimento sobre a escrita. Um primeiro grau refere-se ao levantamento das características da produção escrita de um determinado grupo. Se a análise de produtos de escrita incidir sobre textos produzidos por grupos que diferem entre si em função de um determinado factor, podemos proceder à comparação entre os grupos. Essa comparação pode permitir inferências quer sobre o processo de desenvolvimento da capacidade de escrever, no caso do factor diferenciador ter a ver, por exemplo, com a idade ou a maturação cognitiva, quer sobre aspectos que de algum modo influenciam esse processo, quando o que diferencia os grupos são factores como a origem sócio-cultural, os hábitos de leitura ou o recurso ao computador. Nesta linha, poderemos situar os trabalhos que realizámos analisando a relação entre a evolução sintáctica na escrita e o desenvolvimento cognitivo (Carvalho, 1990) e a relação entre as preferências de leitura e o uso de estruturas sintácticas em textos escritos (Carvalho, 1993).

Esta descrição do processo de desenvolvimento da capacidade de escrever constitui, em nosso entender, um segundo objectivo subjacente à investigação sobre a escrita centrada nos alunos enquanto sujeitos da aprendizagem. A consecução desse objectivo é fundamental para uma correcta definição de práticas pedagógicas. Neste contexto, merece particular referência o trabalho de Barbeiro (1999), que analisa o papel da consciência metalinguística na produção escrita.

A descrição deste processo de desenvolvimento não pode, contudo, depender apenas da análise da produção escrita. Ela pressupõe, também, um conhecimento do modo como o processo de escrita se operacionaliza em diferentes fases de desenvolvimento da capacidade de escrever.

Este será um terceiro objectivo a alcançar quando consideramos os alunos o objecto central da investigação sobre a escrita. Esta análise do processo de escrita tem vindo a assumir uma importância crescente em termos de investigação. O seu carácter eminentemente mental levanta, é certo, algumas dificuldades à consecução de objectivos neste domínio, consecução essa que passa por encontrar formas de acesso a informação sobre o que acontece, no plano cognitivo, enquanto se escreve.

Ao reflectirem acerca da investigação sobre o processo de escrita, Bereiter e Scardamalia (1987) definem uma série de níveis a que esta pode ser realizada, perspectivando a relação entre eles numa espiral. Da observação da realidade do acto de escrita no seu contexto, nos níveis mais baixos, parte-se para níveis mais elevados em que os problemas são abordados à luz de modelos, construções teóricas que perspectivam o funcionamento dos sistemas cognitivos. A investigação realizada a nível superior nunca pode deixar de ter em conta os níveis inferiores, em que existe o contacto com a realidade. São seis os níveis descritos pelos citados autores: o primeiro consiste na mera reflexão sobre a realidade que conhecemos; num segundo nível, esse conhecimento obtido empiricamente é testado no sentido de ser confirmado experimentalmente; o terceiro nível é o da análise textual com o objectivo de detectar regras e princípios que, embora não revelem directamente o processo de escrita subjacente, podem, por vezes, fornecer indicações acerca dele de forma indirecta; num quarto nível, procura-se descrever o processo, com as dificuldades inerentes ao facto de o pensamento não ser directamente observável, pelo que modelos desse processo como o de Flower e Hayes (1981) constituem construções intelectuais baseadas em inferências sobre dados recolhidos em protocolos; o quinto nível é o da avaliação de teorias, pelo teste das suas implicações empíricas, diferindo do segundo nível na medida em que pressupõe uma teoria ou modelo como referência; no nível mais elevado, o sexto, assiste-se à simulação dos processos e, naquilo que os autores designam por *simulação por intervenção*,

procura-se activar processos hipoteticamente semelhantes, através da rotinização de determinados procedimentos.

A *facilitação processual* (Scardamalia & Bereiter, 1983; Bereiter & Scardamalia, 1987), que consiste na introdução e rotinização de um mecanismo regulador que permite ao sujeito realizar tarefas que normalmente não enquadra no seu comportamento habitual, inserir-se-á neste nível mais elevado.

Foi com base em procedimentos desta natureza que estes autores chegaram à definição de diferentes modelos para explicar o processo de escrita de sujeitos com diferentes competências: o *modelo de explicitação do conhecimento* referente à escrita pouco desenvolvida e o *modelo de transformação de conhecimento* respeitante à escrita adulta.

5. O processo de ensino-aprendizagem da escrita

O processo de ensino-aprendizagem constitui um terceiro vector da investigação sobre a escrita no âmbito da *Didáctica da Língua Portuguesa*. Neste contexto, parece-nos importante referir duas grandes linhas de investigação: a da descrição e a da intervenção. A primeira passa pela análise das práticas pedagógicas, seja a partir da observação directa, seja a partir da análise de elementos que, de forma mais ou menos indirecta, nos fornecem indicações sobre elas. A segunda consiste na implementação e avaliação de estratégias de ensino-aprendizagem. A importância destas duas linhas é salientada por Castro que afirma «a relevância do conhecimento das práticas efectivas como condição para a intervenção sobre os contextos» (1998: 50).

A análise das práticas pedagógicas constitui um campo profícuo de investigação sobre a escrita. Do ponto de vista metodológico, a primeira via de operacionalização dessa vertente passa pela observação directa, mais ou menos estruturada, dessas práticas, por vezes associada a processos de formação de professores. Uma outra via assenta na análise de documentos – cadernos diários dos alunos, planos de aulas, manuais escolares, textos programáticos – que indirectamente nos fornecem elementos sobre essa realidade.

No que diz respeito à análise dos textos programáticos, merece destaque a realizada por Vilela (1994) que traça uma panorâmica evolutiva do que foi o ensino da escrita ao longo das últimas décadas.

Um dos caminhos que tem vindo a ser percorrido com alguma frequência tem sido o da análise de manuais. Constituindo concretizações, com maior ou menor grau de afastamento, das orientações emanadas de níveis superiores, sobretudo das que constam dos textos programáticos, os manuais escolares são, acima de tudo, textos reguladores das práticas de ensino-aprendizagem. O papel que eles desempenham no contexto pedagógico, sobretudo enquanto estruturadores de informação desconexa, é relevado por Castro (1995), que chama a atenção para a importância que ainda lhes é atribuída, apesar do aparecimento de meios alternativos de transmissão do conhecimento. Os manuais constituem, assim, uma importante fonte de conhecimento do que acontece na sala de aula e das concepções subjacentes às práticas pedagógicas (Choppin, 1992). Da análise de manuais escolares de Língua Portuguesa podemos recolher informação relevante sobre o modo como a língua, enquanto objecto de ensino-aprendizagem, é perspectivada na sala de aula e sobre o modo como os diferentes domínios dessa mesma língua, e concretamente a escrita, são perspectivados em contexto pedagógico. No que à escrita diz respeito, refira-se o trabalho de análise de manuais de *Língua Portuguesa* do sétimo ano de escolaridade que realizámos (Carvalho, 1999,b), no qual é possível detectar as principais linhas de abordagem da escrita na sala de aula e a sua articulação com os outros domínios da língua. Na mesma linha, se situa o trabalho de Castro e Sousa (1998), que salienta o predomínio, na aula de *Português*, de uma escrita criativa, autónoma e centrada no produto.

Uma outra fonte de conhecimento sobre as práticas pedagógicas relativas à escrita é constituída pelos próprios intervenientes no processo de ensino-aprendizagem: alunos e professores. Através de entrevistas e inquéritos é possível recolher informação sobre as suas representações e concepções. O trabalho de Pereira (2000), no qual se definem diferentes tipos de abordagem da escrita a partir de entrevistas feitas a professores, constitui um bom exemplo desta perspectiva de investigação.

Todo o conhecimento produzido como resultado de qualquer dos caminhos de investigação anteriormente referidos tem de estar implícito quando se envereda pela investigação visando a intervenção, a promoção de competências. Esta constitui, certamente, uma das mais importantes vertentes de investigação na medida em que procura dar resposta a um problema que, como atrás referimos, assume dimensões que não podem ser ignoradas. Essa intervenção, que implica a tomada de decisões, pressupõe conhecimento, resultado de investigação, em quatro aspectos básicos: um conhecimento sobre a natureza e características da linguagem escrita, sobre o processo de escrita, sobre o processo de desenvolvimento da capacidade de escrever e sobre o contexto de ensino-aprendizagem da língua materna, em geral, e da escrita, em particular.

A investigação visando a implementação e avaliação de estratégias de promoção de competências de escrita passa, em alguns casos, pelo desenvolvimento de estudos experimentais, ou quasi-experimentais uma vez que não passam pela selecção aleatória dos participantes (McMillan & Schumacher, 1999), no quadro de uma investigação quantitativa em que os intervenientes são sujeitos a um determinado tratamento pedagógico cuidadosamente controlado, precedido de um pré-teste e seguido de um pós-teste a partir dos quais se avalia a eficácia da estratégia aplicada, com recurso a testes estatísticos. A dificuldade em controlar as condições em que o estudo decorre, no sentido de evitar o efeito de factores concorrentes, constitui um dos problemas com que este tipo de estudo se confronta, exigindo o maior cuidado na sua implementação.

A investigação-acção constitui, em termos metodológicos, uma outra via seguida por esta vertente da investigação visando a intervenção e consequente avaliação. Implementados, sobretudo, por professores que procuram melhorar as suas próprias práticas, estes estudos têm trazido um importante contributo para a revalorização da escrita enquanto objecto de ensino-aprendizagem e para o desenvolvimento das competências de escrita (Silva, 2000).

Como vemos, uma multiplicidade de caminhos se abre ao investigador, quer em termos de objectos de trabalho, quer no que se refere aos percursos metodológicos que podem ir das abordagens predominantemente quantitativas, até àquelas em que os procedimentos da investigação qualitativa prevalecem. Por

uma questão de sistematização, procurámos diferenciá-las a partir do critério de classificação que definimos. Tal não significa, no entanto, que elas não se possam entrecruzar, o que, aliás, já ficou implícito numa ou outra passagem deste texto. A título de exemplo refira-se a *facilitação processual*, atrás apresentada como o nível mais elevado de investigação sobre o processo de escrita, permitindo, de acordo com os seus autores (Bereiter & Scardamalia, 1987), analisar diferentes estratégias de composição através da sua simulação, que pode funcionar também como uma estratégia de promoção de competências de escrita, à medida que as tarefas simuladas são, por um processo de rotinização, incorporadas no processo habitual de composição dos sujeitos. A *facilitação processual* tem constituído, aliás, uma das principais linhas de investigação sobre a escrita que se vem realizando em estudos de pós-graduação, doutoramento e mestrado, no Departamento de Metodologias da Educação do Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho, concretamente o nosso próprio trabalho (Carvalho, 1999), em que procurámos, através de uma estratégia de *facilitação processual*, aumentar a consciência da situação de comunicação, ou os de Azevedo (2000) e Pires (2001), respectivamente centrados na análise do erro e na planificação do texto.

Cada dia que passa, outras possibilidades se abrem à investigação sobre a escrita. O desenvolvimento tecnológico, propiciando novas formas e novos meios de comunicação por escrito representa, certamente, uma nova área de investigação quer em termos do contributo que essas tecnologias, como, por exemplo, os processadores de texto, podem trazer para a promoção das competências (Carvalho, 2001), quer em termos da análise dos efeitos, positivos e negativos, que o recurso frequente a essas novas formas de comunicação escrita pode ter na linguagem escrita. Estamos a pensar, por exemplo, nas consequências da participação em *chats* e a troca de mensagens *SMS*, cada vez mais frequentes nos dias que correm, que, ao assentarem num novo contexto em que a comunicação por escrito deixa de ser temporalmente diferida, implicam o uso de uma linguagem com características próprias, diferentes das que a norma consagra (Pedras, 2001).

Uma outra área emergente é a que perspectiva a escrita como ferramenta de aprendizagem, no reconhecimento do seu papel, já atrás referido, nos processos de aquisição e reprodução/expressão de conhecimento no âmbito das diferentes

disciplinas escolares, o que projecta a investigação que sobre ela se realiza para além do contexto da *Didáctica da Língua Materna*, para a situar em articulação com a *Didáctica* de outras disciplinas, tanto do plano das chamadas *Ciências Sociais* como do das que normalmente designamos como *Ciências da Natureza* (Tynjala, Mason & Lonka: 2001).

Considerações finais

Foi nosso objectivo, neste texto, reflectir acerca da investigação sobre a escrita, em geral, e sobre o ensino-aprendizagem da escrita, em particular. Sem pretendermos esgotar o tema ou ser exaustivos, procurámos, a partir do critério de classificação que definimos, traçar uma panorâmica dos caminhos possíveis para a operacionalização dessa investigação sobre a escrita, ou, mais concretamente, para a que, tendo a escrita como objecto, se vem realizando no contexto da área disciplinar de *Didáctica/ Metodologia do Ensino do Português*. Estamos, em nossa opinião, perante uma área de investigação que, pela expressão que assumiu nos dias que correm, associada ao aparecimento de cursos de pós-graduação, merece ser amplamente discutida. Trata-se de um debate em que devem participar, para além dos investigadores da referida área de *Didáctica da Língua Materna*, especialistas do âmbito das chamadas ciências da especialidade bem como os que vêm trabalhando no plano da *Metodologia da Investigação em Educação*. Só com o contributo de todos será possível aprofundar ideias e contribuir, pela investigação, para minorar um problema com que a escola actual se debate – o da deficiente expressão escrita de grande parte dos alunos que a frequentam.

Referências bibliográficas

ALARCÃO, I. (1991). “A Didáctica Curricular: Fantasmas, Sonhos, Realidades”. In I. Pinheiro, A. Andrade, A. Moreira, M.^a H. Sá, N. Costa & A. Paredes (eds.), *Actas do 2º Encontro de Didácticas e Metodologias de Ensino*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 299-310.

AMOR, E. (1993). *Didáctica do Português. Fundamentos e Metodologia*. Lisboa: Texto Editora.

APPLEBEE, A. (1984). "Writing and Reasoning". *Review of Educational Research*, 54 (4), pp. 577-596.

AZEVEDO, Flora (2000). *Ensinar e Aprender a Escrever – Através e para além do erro*. Porto: Porto Editora.

BARBEIRO, L.F. (1999) *Os alunos e a expressão escrita: consciência metalinguística e expressão escrita*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BEREITER, C. & SCARDAMALIA, M. (1987). *The Psychology of Written Composition*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

CARVALHO, J. A. Brandão (1990). "A Evolução Sintáctica na Produção Escrita de Crianças e Adolescentes". In *Revista Portuguesa de Educação*, 3 (3), pp. 129-138.

CARVALHO, J. A. Brandão (1993). "Influência da leitura no desenvolvimento da capacidade de expressão escrita". In AAVV, *Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa da Linguística*. Lisboa: A.P.L., pp. 90-99.

CARVALHO, J.A.Brandão (1999,a). *O Ensino da Escrita – da teoria às práticas pedagógicas*. Braga: U.M. – I.E.P. – C.E.E.P..

CARVALHO, J.A.Brandão (1999,b). "A escrita nos manuais escolares de Língua Portuguesa: Objecto de ensino-aprendizagem ou veículo de comunicação?" In R. V. Castro, A. Rodrigues, J. L. Silva & M^a L. Sousa (orgs.), *Manuais Escolares – estatuto, funções, história – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*. Braga: C.E.E.P. – I.E.P. – U. Minho, pp. 179-187.

CARVALHO, J. A. Brandão (2001). "O computador e a escrita – algumas reflexões". In P. Dias & C.V. Freitas (orgs.), *Desafios 2001, Actas da II Conferência Internacional de Tecnologias de Informação e Comunicação na Educação*. Braga: Centro de Competência Nónio Séc. XXI, pp. 683-691.

CASTRO, R. (1995). *Para a análise do discurso pedagógico. Constituição e transmissão da gramática escolar*. Braga: U.M. – I.E.P. – C.E.E.P.

CASTRO, R. (1998). "A leitura e a escrita em contexto escolar: para a caracterização de um campo de investigação". In R. V. Castro & M.^a L. Sousa (orgs.), *Entre linhas paralelas. Estudos sobre o Português nas escolas*. Braga: Angelus Novus Editora, pp. 39-54.

CHOPPIN, A. (1992). *Manuels Scolaires: Histoire et Actualité*. Paris: Hachette.

FLOWER, L. e HAYES, J. (1981,b). "A Cognitive Process Theory of Writing". In *College Composition and Communication*, 32 (4) (publicado, sob permissão, em R. Ruddell, M. Ruddell e H. Singer (eds.) (1994), *Theoretical Models and Processes of Reading*. Newark: I.R.A., pp.928-950).

FONSECA, F.I. (1994). *Gramática e Pragmática. Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*. Porto: Porto Editora.

M.E./D.G.E.B.S. (1991,a) – *Organização Curricular e Programas, Vol.I, Ensino Básico, 2º ciclo*. Lisboa: Ministério da Educação.

M.E./D.G.E.B.S. (1991,b) – *Organização Curricular e Programas, Vol.I, Ensino Básico, 3º ciclo*. Lisboa: Ministério da Educação.

M. E./D.E.B. (2001) – *Currículo Nacional do Ensino Básico Competências Essenciais*. Lisboa: Ministério da Educação. (<http://www.deb.min-edu.pt/rcurricular>).

MCMILLAN, J. & SCHUMACHER, S. (1999). *Research in Education: a conceptual introduction*. New York: Longman.

MARTLEW, M. (1983). “Problems and Difficulties: Communicative Aspects of Writing Development”. In M. Martlew (ed.), *The Psychology of Written Language. Developmental and Educational Perspectives*. Chichester: John Wiley & Sons, pp. 295-333.

OLSON, D. (1995). “Conceptualizing the Written Word. An Intellectual Autobiography”. In *Written Communication*, 12 (3), pp. 277-297.

PEDRAS, M. (2001). Escrita Electrónica: A Reinvenção da Escrita. In P. Dias & C.V. Freitas (orgs.), *Desafios 2001, Actas da II Conferência Internacional de Tecnologias de Informação e Comunicação na Educação*. Braga: Centro de Competência Nónio Séc. XXI, pp. 477-491.

PEREIRA, M.^a L. A. (2000). *Escrever em Português. Didácticas e Práticas*. Porto: Edições ASA.

PIRES, Rosa (2001). *Da Planificação como Componente do Processo de Escrita*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho.

SCARDAMALIA, M. & BEREITER, C. (1983). “The Development of Evaluative, Diagnostic and Remedial Capabilities in Children’s Composing”. In M. Martlew (ed.), *The Psychology of Written Language. Developmental and Educational Perspectives*. Chichester: John Wiley & Sons, pp. 67-95.

REI, J. E. (1998). *Retórica e Sociedade*. Lisboa: I.I.E..

SEQUEIRA, M.^a F. (1997). *Relatório da Disciplina Metodologia do Ensino do Português*. Provas de Agregação. Braga: Universidade do Minho.

SILVA, M.C. (2000). *Da supervisão colaborativa à didáctica da escrita*. (Dissertação de Mestrado). Universidade dos Açores/Universidade de Aveiro.

TYNJALA, P; MASON, L. & LONKA, K. (2001). Writing as a learning tool: an introduction. In P.Tynjala, L. Mason, L. & K. Lonka) eds., *Writing as a Learning Tool. Integrating Theory and Practice*. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Press.

VILELA, G. (1994). “Metamorfoses no ensino da escrita. Leitura crítica de alguns programas de Português das últimas décadas”. In F. Fonseca (org.), *Pedagogia da Escrita. Perspectivas*. Porto: Porto Editora, pp. 43-78.

***Emílio*: princípios de uma “educação natural” da criança**

Armando T. Mesquita

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

«A primeira educação é a mais importante e compete incontestavelmente às mulheres: se o Autor da natureza tivesse querido que ela competisse aos homens, ter-lhes-ia dado o leite para amamentarem os seus filhos».

ROUSSEAU, *Emílio*

A obra de maturidade do autodidacta francês Jean-Jacques Rousseau «teve uma notável influência em todos os espíritos do seu tempo, e indirectamente na literatura infantil, que ficou assinalada pela marca rousseauiana». ¹

Em 1762, Rousseau publica *Emílio*, um tratado de educação, uma «espécie de Bíblia pedagógica»², onde expõe as suas ideias que «são responsáveis pelo carácter didáctico dos livros para crianças»³, tendo, por isso, exercido uma enorme preponderância na sua época, já que *Emílio* fez «meditar muitos pais, muitos educadores; mães escreveram a Rousseau para lhe pedirem conselhos, directivas; muitas crianças foram inteiramente educadas segundo os seus princípios».⁴

Sendo considerada uma das melhores produções literárias de Rousseau, porque «pela primeira vez, a educação encontrou a sua finalidade, dentro da vida e

¹ Carmen Bravo-Villasante, *História da Literatura Infantil Universal*, Lisboa, Vega, 1977, p. 74.

² Lúcia Pimentel Góes, *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*, São Paulo, Pioneira, 1984, p. 160.

³ Maria Laura Bettencourt Pires, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Veja, s/d., p. 57.

⁴ P.-G. Castex et al., *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974, p. 486.

da experiência da criança»⁵, o *Emílio* consiste, em primeiro lugar, em preservar a liberdade natural da criança, depois, em promover a sua liberdade moral.

Este romance pedagógico está dividido em cinco livros e precedido de um prefácio no qual o autor indica a circunstância que o levou a escrever esta obra e a finalidade a que se propõe: «Este apanhado de reflexões e de observações, sem ordem e quase sem encadeamento, foi iniciado para comprazer uma boa mãe que saiba pensar. Ao princípio, projectara apenas uma dissertação de algumas páginas; o meu assunto arrastando-me sem eu dar por isso, essa dissertação foi-se tornando, insensivelmente, uma espécie de obra talvez excessivamente volumosa para o que contém, mas pequena demais para a matéria de que trata. [...] Pouco falarei da importância de uma boa educação; também não me deterei para provar que a que se costuma dar é má; mais de mil o disseram antes de mim, e não me agrada encher um livro com coisa que toda a gente sabe. Farei unicamente notar que, desde há uma infinidade de tempo, só se ouve criticar a prática estabelecida, sem que ninguém tenha a ideia de propor uma melhor».⁶

A sua não fora feita para ridicularizar a opinião e para poder ser adoptada para a educação da maioria, mas ela contém ideias totalmente diferentes das que corriam no século XVIII que, sem ter renovado o método geralmente utilizado, Rousseau exerceu uma influência considerável no espírito do seu tempo, tendo provocado reformas que depois produziram os seus frutos.

A preocupação primeira de Rousseau, em *Emílio*, é de renegar a sociedade e de querer formar o seu educando segundo princípios completamente diferentes dos que tinham sido adoptados até então: «Tudo está bem, ao sair das mãos do Autor das coisas; tudo degenera entre as mãos do homem».⁷

Rousseau não contesta, de forma alguma, a importância extrema da educação nos costumes e nas ideias que presidiam à vida humana; é precisamente por isso que o assunto lhe parece sério e que tentou chamar a atenção pública para este aspecto. Ele verifica que a educação tem três origens: a natureza, os homens e as

⁵ Lúcia Pimentel Góes, *op. cit.*, p. 81.

⁶ Rousseau, *Emílio*, Vol. 1, Mem Martins, Europa-América, 1990, p. 9.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

coisas. Um homem completo deve ter recebido estas três educações, mas infelizmente, a civilização no estado actual⁸ não as procura perfeitamente, porque a sociedade dá uma outra que tem, certamente, vantagens que devemos ter em linha de conta. Contudo, o autor de *Contrato Social* interroga-se se fará do seu aluno um homem do mundo ou um homem da natureza. O seu partido foi tomado antecipadamente; com os princípios que lhe conhecemos, impelindo o mundo e a sociedade para uma quantidade de razões que seria muito enfadado de enumerar. Rousseau instruirá, portanto, Emílio de maneira a fazer dele um homem conforme os ensinamentos da natureza. Segundo ele, a primeira coisa a fazer é impedir o seu aluno de receber uma educação qualquer. O objecto da sociedade é matar a natureza em proveito dela própria, violando o direito natural de uma maneira outorgante: «O homem natural é tudo, para si mesmo; é a unidade numérica, o total absoluto que só tem deveres para consigo próprio ou para com o seu semelhante. O homem civil é apenas uma unidade fraccionária que depende do denominador e cujo valor está na sua relação com o número inteiro, que é o corpo social. As boas instituições sociais são as que mais bem sabem deteriorar o homem, retirar-lhe a sua existência absoluta para lhe dar uma relativa, e transportar o *eu* para a unidade comum; de modo a que cada particular deixe de se crer como um indivíduo, mas sim como uma parte da unidade e só seja sensível no todo. Um cidadão de Roma não era nem Caio nem Lúcio; era um Romano; até amava a pátria, exclusivamente como sua. Régulo pretendeu-se cartaginês, depois de ter sido feito prisioneiro dos chefes dos cartagineses. Na sua qualidade de prisioneiro, recusou-se a ocupar um assunto no senado de Roma; foi preciso que um cartaginês lhe ordenasse que o fizesse».⁹

Emílio tornar-se-á, portanto, um homem, isto é, um jovem que não será instruído para jogar um papel na sociedade. A educação que Rousseau imagina para ele é a educação doméstica que não é muito prática, porque Emílio necessita de um governante que só se ocupe dele. Como nem todos os cidadãos podem encontrar um preceptor para cada um dos seus filhos, logo é preciso, desde o início, tomar o tratado de Rousseau por uma utopia; é simplesmente um ideal que é preciso procurar aproximar o mais possível.

⁸ Isto é, no século XVIII.

⁹ Rousseau, *op. cit.*, pp. 18-19.

Depois de colocadas estas noções preliminares, Jean-Jacques Rousseau entra realmente na matéria, tomando Emílio à saída do seio da mãe, e aproveita a ocasião para lançar, aos seus contemporâneos, esta célebre apóstrofe: «Mal a criança sai do seio da mãe, e mal começa a gozar da liberdade de mexer e estender os seus membros, arranjam-lhe novos impedimentos. Apertam-na com roupas, deitam-na com a cabeça fixada, as pernas esticadas, os braços estendidos ao lado do corpo; é envolvida com panos e ligaduras de todos os géneros, que não lhe permitem mudar de posição. Ainda é uma sorte quando não a apertam ao ponto de a impedirem de respirar e quando tomam a precaução de a deitar virada de lado [...] Dispunha de mais espaço, sentia-se mais confortável, menos comprimida, no ânimo, que nos panos em que a envolveram; não vejo o que ganhou ter nascido».¹⁰

Esta violenta invectiva produzirá os seus frutos, já que não foi um medíocre acontecimento nas famílias. Rousseau eleva-se com a mesma energia contra as mães que não aleitavam elas mesmas os seus próprios filhos, e era o caso de todos os indivíduos ricos do século XVIII, tanto na burguesia como na nobreza. As razões alegadas, pelo autor, para que as mães alimentem elas próprias os seus filhos são da maior importância: primeiro, a mãe falta ao seu dever e deixa-o preencher por uma mulher assalariada que não tem interesse algum em dar atenção prestável à criança, porque não lhe pertence: «Teria sido necessário vigiar constantemente uma criança em liberdade; mas, quando ela está bem amarrada, podem deixá-la num canto sem se preocuparem com os seus choros».¹¹ E depois estas amáveis mães não sabem que tratamento recebe o seu filho na aldeia: «Ao mínimo problema que haja, penduram-no a um prego, com um montão de trapos; e, enquanto, sem se apressar, a ama trata das suas coisas, a infeliz criança permanece assim crucificada».¹²

Na verdade há outra coisa: «Não satisfeitas com terem deixado de amamentar os filhos, as mulheres deixam de os querer fazer».¹³ Os inconvenientes morais do aleitamento dos filhos pelas amas mercenárias não são menores do que os

¹⁰ *Id., ibid.*, pp. 22-23.

¹¹ *Id., ibid.*, pp. 23-24.

¹² *Id., ibid.*, p. 24.

¹³ *Id., ibid.*, p. 24.

inconvenientes físicos: a criança agarra-se mais à ama do que à sua mãe. Rousseau poderia acrescentar detalhes fisiológicos com os quais não pensou: uma criança alimentada com o leite de outrem sorve os instintos de outrem, mudando fisiologicamente de família. E depois ainda há a higiene da qual não nos preocupamos tanto. Sabe-se a quem se confia um filho? Por outras palavras, a ama é sã por conduta ou por *temperamento*? Esta parte do *Emílio* é uma verdadeira obra-prima.

Chegado o momento de retirar a criança das mãos das mulheres, Rousseau pergunta quais são as qualidades de um bom governante, pois segundo os preconceitos do seu tempo, e como já tivemos a ocasião de observar, ele preocupava-se com a educação das crianças da aristocracia e não com as crianças do povo que, além disso, não estava destinado a ler o seu livro. A primeira qualidade que ele exige do preceptor de Emílio é de não ser um homem à venda: «Há ofícios tão nobres que um homem não pode desempenhar por dinheiro sem se mostrar indigno de os desempenhar».¹⁴

Depois de escolhido o governante, vejamos o que ele vai fazer de Emílio. Antes de tudo, Emílio não é um prodígio, mas sim uma criança vulgar. Rousseau faz notar oportunamente que o génio se faz sozinho e não precisa de educação: é um dom de Deus, por isso não criado à discrição. Emílio será uma criança de um clima temperado. «Um homem não é plantado, como uma árvore, numa determinada região, a fim de lá ficar para sempre».¹⁵ O homem dos climas temperados suporta facilmente o frio e o calor rigorosos, enquanto que um homem da zona tórrida não suportaria um frio extremo e, reciprocamente, um homem nórdico dificilmente se aclimataria, por exemplo, a um clima abrasador. Por outro lado, Emílio será rico; a razão que Rousseau dá é curiosa: «O pobre não precisa de receber educação; a da sua condição é forçada, não poderia ter outra; pelo contrário, a educação que o rico recebe da sua condição é a que menos convém, tanto a ele como à sociedade. Aliás, a educação natural deve preparar um homem para todas as condições humanas: ora, é menos razoável educar um pobre para ser rico que um rico para

¹⁴ *Id., ibid*, p. 31.

¹⁵ *Id., ibid*, p. 33.

ser pobre; porque, em proporção ao número das duas condições, há mais arruinados que novos-ricos». ¹⁶ Rousseau quer também que Emílio tenha ascendência, no entanto fá-lo órfão. A sua educação começa pela educação dos sentidos, fazendo viver o seu preceptor no campo; ele quer que a sua vida seja uma sucessão de jogos e de prazeres: «Amái a infância; favorecei os seus jogos, os seus prazeres, o seu amável instinto, Qual de vós nunca sentiu saudade em que o riso está sempre nos lábios e a alma sempre em paz?» ¹⁷ A alegria é, segundo ele, o melhor viático da criança. O seu objectivo é fazer nascer paixões na criança. No entanto, é preciso pôr ordem às fantasias da imaginação. Entretanto, se for preciso instruir a criança no sentimento da sua fraqueza não o é menos de subtrair (diminuir) ao respeito da obediência; ela só deve depender das coisas e não dos homens. Antes de escrever *Emílio*, Rousseau lera e meditara o *Tratado sobre a educação* de Locke, censura Locke por querer raciocinar com a infância. Só se raciocina com a força e a criança é débil; e depois não há necessidade de constrangê-la, pelo contrário «Consideremos, como máxima incontestável, que os primeiros movimentos da natureza são sempre rectos: não há perversidade natural no coração humano; nele não se encontra um único vício de que se não possa dizer como e por onde penetrou». ¹⁸ Isto é um exagero. Rousseau nega indirectamente a influência do temperamento, isto é, a força da hereditariedade; ou é seguro que se herde bons e maus instintos como se herde uma doença física, por exemplo, uma construção escrofulosa.

O autor parte do princípio que os primeiros instintos são naturalmente íntegros: «Por conseguinte, a primeira educação deve ser puramente negativa. Consiste, não em ensinar a virtude e a verdade, mas em preservar o coração do vício e o espírito do erro». ¹⁹ Ele contenta-se por inculcar, ao seu educando, algumas noções claras sobre os objectos que lhe caem directamente nos sentidos. Esta preocupação convida-o a afastar sistematicamente Emílio de todas as ocasiões capazes de solicitar nele a curiosidade. É uma verdadeira utopia.

¹⁶ *Id., ibid*, p. 34.

¹⁷ *Id., ibid*, p. 65.

¹⁸ *Id., ibid*, p. 83.

¹⁹ *Id., ibid*, p. 84.

Três móveis devem, segundo Rousseau, dirigir a educação: primeiro, o princípio da dependência; o homem no seio da natureza não tem o poder de fazer o que quer; depois, o princípio do útil que tem dois elementos, a utilidade pessoal e a utilidade social; por fim, o princípio do justo. Facilmente remeteríamos estes três princípios para o tratado *De officiis* de Cícero. Rousseau dedica a infância de Emílio a fazer-lhe sentir a sua dependência das coisas; à idade de doze a treze anos, acha bem falar-lhe do útil; reserva o sentimento do bem, que coincide com o do justo, para uma idade mais avançada.

Tudo o que o preceptor diz de útil ao seu aluno tem por objectivo provocar esta questão nos lábios daquele: «Para que serve isto?».²⁰ Em suma, ele esforça-se por fazer nascer a curiosidade em Emílio. Mas se a infância só tiver a curiosidade por móbil nos seus estudos, ela não aprenderia grande coisa. Os estudos de Emílio cingem-se, ainda assim, por agora à geografia e à geometria. É um mau método; é provável que se Rousseau o adoptou é unicamente porque queria evitar os erros em voga. De facto, o estudo das línguas, tal como acontecera no século XVIII, é bem mais produtivo no duplo ponto de vista intelectual e moral; mas a exclusão de Rousseau pretende que o estudo das línguas se resuma, em definitivo, ao estudo das ideias históricas do homem, e o preceptor de Emílio reservava este objecto para mais tarde. Trata-se das ideias e não das línguas que Rousseau negligencia de propósito deliberado; ele não as estudara suficientemente e não duvidaria da sua utilidade na educação.

O princípio fundamental da obra, assim como de toda a moral de Rousseau, é que “todo o homem é um ser naturalmente bom”, a educação ordinária deprava-o, substituindo, à rectidão original da natureza, os vícios contagiosos da sociedade. Sobre este princípio, Rousseau estabelece a educação negativa como a melhor. Ela não dá as virtudes, mas previne os vícios; ela não ensina a verdade, mas preserva o erro. Trata-se, portanto, de paralisar, à volta da criança, toda a influência estranha e deixar agir em paz a sua liberdade. Rousseau isola o seu educando: quer fazer-lhe inventar as ciências, as artes, a religião, Deus, apenas pelo ímpeto da sua

²⁰ *Id., ibid.*, p. 192 e seguintes.

liberdade, pela expansão natural e espontânea da sua alma. Estranho e maravilhoso espectáculo este de um homem que, nas suas orgulhosas esperanças, impele toda a tradição, pretende refazer cada dia a obra dos séculos e dar ao indivíduo toda a força da humanidade.

No fundo, o propósito de *Emílio* é o de «formar um homem livre; e o verdadeiro amor pelas crianças e pela liberdade nele revelado tornam-no um livro para todas as épocas e gerações de educadores».²¹

Bibliografia citada

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *História da Literatura Infantil Universal*, Lisboa, Vega, 1977.

CASTEX, P-G. *et al*, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.

GÓES, Lúcia Pimentel, *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*, São Paulo, Pioneira, 1984.

PIRES, Maria Laura Bettencourt, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Vega, s/d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emílio*, 2 vols., Mem Martins, Europa-América, 1990.

²¹ *Id.*, *ibid*, contracapa do volume I.

A Cultura Portuguesa no século XXI.

O culturalismo dos *media*

Fernando Alberto Torres Moreira

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Foi nas costas de um recorte de um texto do poeta, ensaísta e crítico literário Fernando Pinto do Amaral sobre a edição das *Obras Completas* de Filinto Elísio, que presentemente ainda editamos, que li, uns tempos mais tarde e casualmente, um artigo do prof. Eduardo Prado Coelho intitulado *A Cultura depois do 25 de Abril*¹ o qual, por sua vez, esteve na base desta comunicação; entretanto, uns quantos artigos mais tarde e uma evolução (ou involução) porventura insuspeitável à época, do Panorama Audiovisual Português levou-nos a prosseguir numa reflexão sobre o estado das coisas nesse domínio envolto que está, presentemente, numa discussão acesa e exacerbada, aqui e acolá, de supremo cinismo, um debate que se alargou ao espectro político português com especial destaque para a Assembleia da República e remissão para a respectiva comissão especializada de Direitos, Liberdades e Garantias, envolvendo a Alta Autoridade para a Comunicação Social.

No seu texto, E. Prado Coelho reflecte sobre a cultura portuguesa no pós-25 de Abril, interrogando-se, metodicamente, sobre o Inverno da cultura durante o Estado Novo; aqui infere três domínios de expressão (ou a falta deles) da cultura: os espaços de resistência cultural – associações culturais, livrarias, revistas, tertúlias – como forma de resistência política; o papel da censura, com a dupla vertente política e hipocritamente moralista, que conduzia a um jogo do gato e do rato, com cedências e atitudes calculadas entre censores e censurados, e que levou ao crime de impedir o aparecimento de certos livros, filmes ou quadros; o isolacionismo em que Portugal vivia e que conduziu ao exílio um conjunto assinalável de prestigiados artistas e intelectuais (Vieira da Silva, Jorge de Sena, por exemplo) – havia pouca

¹ *Público*, 24 de Abril de 1999.

informação do exterior e só algumas personalidades, revistas (*Seara Nova*, *Vértice*, etc.) ou suplementos literários de jornais tentavam ultrapassar este obscurantismo cultural isolacionista. Resultado: no estrangeiro, Portugal não tinha qualquer visibilidade do ponto de vista cultural e assemelhava-se a uma aldeia gaulesa dos tempos modernos para turista descobrir na sua postura pré-moderna, espaço de um ruralismo quase medieval ilustrado por mulheres vestidas de negro em cima de jumentos vagarosos.

Com o 25 de Abril tudo mudou. Num primeiro momento a política ocupou tudo. De apolíticos passámos a ser só políticos – a política preencheu quase todos os espaços; com ela veio a circunstância de todos poderem tomar a palavra, uma circunstância “profundamente cultural” no dizer de Eduardo Prado Coelho, mas que levaria a discursos contaminados por lugares comuns, sem originalidade, que os meios de comunicação acolheram, provocaram e reproduziram. Criou-se então uma situação original, porque contraditória: o povo era o centro do “sujeito-suposto-saber” onde residia toda a sabedoria, mas era preciso alfabetizá-lo e educá-lo – foi o momento do projecto de dinamização cultural, das famosas campanhas de alfabetização. Passada que foi esta fase de populismo, o chamado “cultural” reganhou alento, invadindo quase todos os domínios, numa dinâmica que nos colocou a par da Europa; foi a progressão do “tudo é político” para “tudo é cultural”: Mas, concordando com EPC, estamos perante «[...] um “cultural” difuso, ligado à emergência das indústrias da cultura e à tendência banalizante da estetização do quotidiano»; é a derivação do político e do social para o protagonismo da Economia e da Cultura: Dito de outro modo, chegámos ao ponto em que se deve falar de indústrias da cultura:

Que aconteceu depois de Abril? O ponto importante é o do reconhecimento da existência incontornável duma realidade: a das indústrias da cultura.²

Em consequência, o pós-25 de Abril criou a necessidade de uma política cultural que foi ganhado espaço nos programas dos diferentes governos, no

² *Idem.*

organigrama dos mesmos e a Cultura, depois de ter direito a uma Secretaria de Estado, é hoje designação de um Ministério e integra também, a nível autárquico, um pelouro na vereação. Foi-se sedimentando uma política cultural que levou Portugal aos circuitos internacionais colocando o país no mapa cultural europeu. O sucesso de alguns eventos como a Europália, Lisboa 94, Portugal/Frankfurt, Bial do Rio de Janeiro, O Triunfo do Barroco, Porto Capital Europeia da Cultura provam isso mesmo e instituem a internacionalização da cultura portuguesa à qual devemos juntar o Nobel de Saramago, o prestígio além-fronteiras de um Siza Vieira ou o crescente sucesso da nossa literatura por essa Europa fora.

Tudo bem. Esta era a situação em Abril de 1999 e estamos a falar da existência de uma política cultural, associada, naturalmente, a grandes eventos, suportados por fortes investimentos e a estratégias de marketing mais para consumo externo que interno.

E a cultura em permanente construção? E o país cultural que se vai construindo também com estes eventos e apesar deles? Que padrões de cultura cultivamos?

«Que andamos a fazer?» interrogava-se dois anos mais tarde o mesmo EPC nas páginas do mesmo jornal³ com um ar de preocupação evidente respondendo com uma pergunta a um conjunto de interrogações lançadas por Rúben de Carvalho no *Diário de Notícias* dias antes e que poderíamos juntar às anteriores:

Que andamos nós, jornalistas, a escrever nos jornais, a dizer nas rádios, a mostrar nas televisões, para que se tenha chegado ao *Big Brother*, *Acorrentados* e quejandos? Que andou a fazer a democracia com reformas pedagógicas, modificações de currículos, promoção a Ministério da Cultura governativa? Que andaram os criadores da cultura, os escritores, os pintores, os músicos a fazer ao longo das últimas décadas para enfrentarmos hoje tais padrões?⁴

Sim, que andamos nós a fazer lá na estrutura profunda que molda e constrói a cultura deste nosso país, a ponto de quase transformar em fogos fátuos, simples

³ Cf. *Público*, 23/02/2001.

⁴ Vide *Diário de Notícias*, Fevereiro 2001.

carapaças de superfície, a positividade representada por esses eventos da política cultural acima enunciados?

Exemplificando: como foi possível caminharmos dessa referência televisiva do início dos anos setenta que foi o *ZipZip*⁵, feito apesar da censura, exultarmos com a qualidade extra da *Visita da Cornélia*⁶ da segunda metade da mesma década e chegarmos, em 2001, a um programa “do outro mundo”, de seu nome *Noites Marcianas*⁷, de qualidade rasca, mas um e outros tendo como responsável, como rosto principal a mesma pessoa que, por sinal, é tida como uma boa referência da locução televisiva?

Tudo isto exige reflexão e pretendemos dar algum eco a estas perguntas.

É evidente que hoje muita gente se interroga e busca responsáveis pela degradação das instituições com responsabilidades culturais e comportamentos da chamada sociedade civil (e também da classe política, excelente reflexo da mesma). Falamos não só de programas televisivos degradantes (e agora que a casa foi arrombada anda-se à procura da tranca para a fechar) mas também de outros factores sociais, exemplos de um dado estado cultural como a violência nas escolas, a insegurança pública, os problemas da justiça, a mortandade nas estradas ou o culto da irresponsabilidade que, apesar de alguns, permite à culpa continuar a morrer solteira.

Poderá parecer abusivo, mas não julgamos ser possível separar a actual situação do Panorama Audiovisual Português e, portanto, de programas como o *Big Brother* ou o *Bar da TV*⁸, de um contexto geral onde se inserem os exemplos apresentados e, necessária e infelizmente, muitos outros. Parece-nos óbvio que a questão não deve colocar-se só do lado desses programas (mas também, claro), mas sim nos níveis de popularidade e adesão que suscitam: há muitos mais portugueses que identificam os residentes da “casa mais famosa de Portugal”, que têm presente o golpe de *caraté* protagonizado por um deles ou as sessões de *strip-tease* avulso, do que aqueles que sabem quem é José Saramago ou identificam uma qualquer das suas obras. Mais grave que o lixo televisivo é o espectáculo

⁵ Programa de entretenimento, com uma forte componente cultural, da RTP.

⁶ *Idem*.

⁷ Programa de entretenimento (?) da SIC.

⁸ *Reality Shows* das estações de televisão TVI e SIC, respectivamente.

daqueles muitos familiares, amigos e milhões de desconhecidos que seguem religiosamente o que é dito ou feito na “casa”.

Como compreender o desajuste entre a audiência popular e a opinião unânime de toda uma crítica bem pensante?

A explicação está na televisão, no uso perverso do seu poder, no puro negócio de lucro em que se transformou potenciando as sensações e emoções mais primárias que contrariam valores assumidos e os mais simples princípios éticos. Quer isto dizer que a televisão pôs a nu um povo sem convicções éticas fortalecidas, sem educação e, portanto, frágil e vulnerável. Estamos perante um público moldado por uma linguagem televisiva (que se foi degradando mais e mais com a concorrência entre vários canais) que é «[...] primária e boçal, desinformativa e deformadora de valores».⁹

A televisão educou o seu público e é assim que o *prime time* está, de momento, ocupado por programas onde um conjunto de pessoas (jovens, claro) devidamente escolhidas e treinadas, gente vazia de tudo que apresenta como qualidades ou normalidades que acontecem a toda a gente um rol de vícios e comportamentos estranhos.

(Foi esta mesma educação televisiva que conduziu à forma inenarrável como os acontecimentos da ponte de Entre-os-Rios foram apresentados e esteve na base de uma romaria inqualificável de *voyeurs* que nos dias a seguir se dirigiram ao local para ver a tragédia.)

Mas serão as televisões as únicas responsáveis pelo estado de coisas a que chegámos? Será que podemos culpar as televisões pelo facto dos nossos jovens desconhecerem o mais trivial da nossa História e muitos estarem convictos, como alguns inquiridos revelaram, de que o prof. Oliveira Salazar, o general Ramalho Eanes ou o dr. Mário Soares foram reis de Portugal? Pelo andar da carruagem, não tarda nada o próprio Jorge Sampaio integrará, por legitimação popular, uma qualquer dinastia monárquica e, quem sabe, se das primeiras!...

É evidente que as TVs espelham a face mais visível de um problema sócio-cultural mais profundo que se revela, para usar um exemplo também ele mediatizado,

⁹ É a opinião manifestada por Miguel Sousa Tavares nas páginas do jornal *Público*, 18/05/2001.

no modo como nos relacionamos com o automóvel. Li algures a opinião de um estrangeiro sobre os condutores portugueses comparando-os a ladrões de automóveis a fugir aos perseguidores – William Beckford, se cá voltasse, não diria melhor. Para as autoridades competentes esta nossa trágica relação com os veículos a motor resume-se a excesso de álcool, manobras perigosas, excesso de velocidade e a estradas deficientes; o sr. Presidente da República prefere falar de uma atitude machista que deve ter contagiado as inúmeras senhoras que entretanto obtiveram licença de condução... uma vez que a sinistralidade não baixou. Feito o diagnóstico e em vez de se promulgarem leis imediatistas não seria aconselhável tentar perceber o fundo da questão e patrocinar medidas estruturantes adequadas? É que os males apontados decorrem de uma atitude mental dos portugueses manifestamente contrária às condições da vida de hoje e como afirma José Dias Urbano «[...] o problema só se resolve cabalmente quando cada cidadão se assumir como polícia dos seus instintos e como garante da sua responsabilidade».¹⁰

Chegamos, portanto, à conclusão que uma das mais sérias questões do país, para os comportamentos vários e também para o seu relacionamento com o audiovisual, é o problema da atitude mental e da sua emolduração cultural. É um problema que se liga a uma incapacidade endémica de reflectir sobre as coisas, de as apreciar com distância e um mínimo de organização de ideias; é a presunção instalada de que na nossa ignorância, somos os donos da sabedoria; é a convicção presente e acrítica de que a verdade da TV é a novel verdade revelada a modos que a opinião pública já não é o reflexo da opinião do povo, mas a dos níveis de audiência. Por isso, concordando com Miguel Sousa Tavares, «[...] nada do que se passa na televisão é inócuo ou inocente. As democracias suicidam-se quando, em nome da liberdade de opinião, cedem o poder que conta e que influi aos novos *ayatollahs* dos tempos modernos.»¹¹

O que fazer então? O que fazer para evitar que a maioria dos Portugueses continue a deleitar-se com subprodutos televisivos, os coloque no topo de audiências e, desse modo, a mediocridade continue a imperar como lei? O que fazer para evitar a prossecução desta cultura de irresponsabilidade, de acriticismo reinante,

¹⁰ *Público*, 17/03/2001.

¹¹ *Público*, 18/05/2001.

para não descobriremos que o fundo que pensávamos ter atingido com o lixo televisivo afinal está mais além?

Precisamos, naturalmente, de mobilizar uma opinião activa em Portugal, resolver o problema do nosso desajustamento cultural. Ora, isso implica uma mudança radical, uma melhoria substancial da cultura científica e social dos portugueses. É preciso patrocinar uma escola que propicie como escreveu o prof. Mariano Gago¹², uma mudança fria, assente, sobretudo, numa ética de estudo e de trabalho, e na responsabilidade. É que não há mudança possível sem a escola; não uma escola qualquer ou sequer aquela que temos, expressão lídima de reformas sucessivas inconsequentes, mas uma escola que, parafraseando o prof. Carlos Reis, seja «[...] feita com aulas substantivas e avaliações exigentes, com a coragem de valorizar os que estudam e penalizar os que o não fazem sem complexos nem pudores; uma escola onde importa estudar mais e divertir menos, onde se deve exigir mais e transigir menos, disciplinar mais e consentir menos, responsabilizar e não desculpabilizar por sistema [...] onde o método não dilua a substância do que é ensinado».¹³ Uma escola que adopte o culto do esforço em detrimento de opções pedagógicas que propagandeiam o prazer a todo o transe e sustentam a irresponsabilidade do ensino como uma festa e traumatizantes as matérias de difícil aprendizagem – as consequências desta prática são bem evidentes no quadro traçado anteriormente. Ora, o honesto estudo exige esforço e há matérias que só se aprendem com insistência esforçada.

Precisamos também de uma escola que revalorize a memória ostracizada e colocada nas ruas da amargura pelas teorias da aprendizagem. Resultado: perdeu-se a memória como valor, enquanto instrumento de aquisição de elementos vários e patrocinou-se um saber frágil, inconsistente, sem suporte reflexivo, como se o saber do presente, e o do futuro, fosse possível sem a espessura memorial do passado!

Uma escola de valores que nos permita lidar, prevenidamente, com os avanços científicos e tecnológicos que nos surpreendem a cada instante.

¹² Cf. *Público*, 17/04/2001.

¹³ *Público*, 12/05/2001.

Finalmente, uma escola que num dado momento da sua estruturação assuma a formação de elites alicerçadas nos pressupostos anteriores, sem qualquer trauma ou espécie de pudor, responsáveis idóneas pela formação e fixação do gosto e pela influência positiva e reconhecidamente especializada que podem exercer. Tenho para mim que a cultura, enquanto caldo de culturas que é, deve ter como elemento catalizador essencial o conjunto das elites dos vários ramos do saber que não podem demitir-se dessa responsabilidade.

Contudo, a situação presente está bem exposta à saciedade; neste início do século XXI, o culturalismo dos *media* conduziu-nos a uma realidade incontornável e a verdade é que perdemos as estribeiras e a postura mental daí resultante mostramos um panorama sócio-cultural televisivo onde tudo vale, desde a promoção despudorada da indústria cinematográfica de índole pornográfica, publicitada num ambiente marciano (?) que desceu à terra neste jardim à beira-mar plantado, ao pobre Camões que pelos seus versos assiste, numa reivindicação impossível da parede de um confessionário, aos tratos de polé a que a cultura portuguesa está sujeita, até à focalização de criancinhas que, madrugada fora, empoleiradas aos ombros dos pais, esperam ansiosamente que um qualquer Zé Maria promovido ao estrelato exemplar, surja na porta dos fundos transportando consigo uma mala de residente vencedor em direcção à mala das notas. Razão terá Vasco Pulido Valente quando escreveu:

Portugal não teve uma revolução industrial e, se nos rasparem, por baixo de cada um de nós – trabalhador, empresário ou intelectual – há um camponês ou merceeiro manhoso. Precisamos de muito tempo e muitos desgostos, para nos civilizarmos.¹⁴

Certamente...

¹⁴ *Diário de Notícias*, 24/03/2001.

O pecado da gula no *Tratado de Confissom*

José Barbosa Machado

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Introdução

Na Idade Média, a obesidade era um problema circunscrito a alguns indivíduos do clero e da nobreza. Uma das provas desta afirmação vem-nos dos restos mortais exumados em conventos e mosteiros, assim como das crónicas que a historiografia nos deixou. É conhecida, por exemplo, a obesidade de D. Sancho I, nosso segundo rei. Mas a obesidade, dentro da nobreza, era mais um problema feminino do que masculino. As mulheres nobres, com efeito, tinham mais propensão para a obesidade pelo facto de levarem uma vida sedentária, proibidas praticamente de sair de casa, do convento ou do castelo, de cavalgar excepto em viagem, de correr, de passear, enfim, de se exercitarem fisicamente. Além disso, os trabalhos domésticos eram distribuídos a criadas e escravas, estando apenas reservados às senhoras os trabalhos de mãos, como coser e bordar, o que certamente não desgastava o excesso de calorias acumuladas por uma alimentação à base de cereais e matérias gordas de origem animal.

Excluindo estas excepções, podemos por isso afirmar que a maioria da população tinha uma constituição delgada. As razões são conhecidas: a escassez de alimentos originada numa agricultura precária devido a guerras constantes por um lado e a técnicas agrícolas rudimentares e pouco produtivas por outro; e aquilo a que nós chamamos, fundamentando-nos na doutrina da Igreja da época, a *apologia da fome*. De facto, a Igreja, seguindo uma tradição interpretativa demasiado radical de determinadas passagens bíblicas, especialmente do Novo Testamento, entendeu desde muito cedo que a alimentação, para lá da sua estrita função de manter vivos os indivíduos, poderia ser fonte de pecado e, conseqüentemente, de perdição eterna.

O *Tratado de Confissão* (Chaves, 1489), obra de literatura canônico-pastoral baseada em obras anteriores, como o *Decretum* de Graciano, confirma não só a preocupação da Igreja no que diz respeito à conduta sócio-moral dos indivíduos, mas também a tentativa de controlar as suas necessidades mais básicas, como a alimentação e a sexualidade. De facto, o homem medieval não podia comer um pedaço de pão untado em banha de porco sem primeiramente considerar se isso iria colidir com o calendário litúrgico ou com a penitência imposta pelo sacerdote na última confissão.

1. O pecado da gula

Segundo Georges Duby, «desde os primeiros Padres do deserto e durante toda a Idade Média, a luta contra a concupiscência do comer e do beber e a vitória sobre a superabundância de alimentos (*crapula, gastrimargia*) e a embriaguez acompanharam praticamente sempre a luta contra a concupiscência sexual. Quando, no âmbito do monaquismo do século V, se formou a lista dos pecados capitais, ou mortais, a *luxuria* e a *gula* vinham, muitas vezes, juntas. A luxúria nascia, com grande frequência, do excesso de comida e bebida... Segundo Aline Rousselle, esta dupla luta conduziria o homem à impotência e a mulher à frigidez – as metas, os êxitos definitivos do exercício ascético» (Le Goff, 1994: 162).

Como nos informa Mario Piloso, «a tentação (ou tentações) oferecida aos olhos e aos sentimentos dos eremitas ou dos monges tem sobretudo uma conotação carnal e faz sempre referência ao *mundus* que eles abandonaram ao escolher o deserto ou o cenóbio. Todos os pecados que estes homens pios tentam por todos os meios evitar fazem parte de uma verdadeira classificação, estabelecida aos poucos durante a Era Cristã Antiga e durante muito tempo confinada ao ambiente monástico e ascético do Egito, recebendo ao mesmo tempo consideráveis influências por parte do Gnosticismo» (Pilosu, 1989: 45).

O mesmo autor refere que «a lista dos sete pecados capitais foi redigida pela primeira vez por Evágrio Pôntico e manter-se-á basicamente a mesma durante muitos séculos. Os dois pecados carnis da *gula* (ou *ebrietas*) e da *luxuria* aparecem, na maior parte dos casos, ao lado um do outro, no princípio ou no fim da

lista canónica. A partir de Cassiano, autor de uma lista de oito pecados, eles são distinguidos dos outros enquanto naturais, carnis, em oposição aos pecados extranaturais e espirituais, e serão, por isso, considerados como vícios a repelir com o máximo vigor por parte dos ascetas» (*Ibidem*). «A relação entre gula e luxúria, a nível de pecados e de penitências, reside», continua o mesmo autor, «no seu carácter comum de pecados carnis que sujam a alma, expondo-a à queda» (*Ibidem*: 58). Nos primeiros penitenciários aparecem ambos os pecados correlacionados. É o caso do *Poenitentiale* atribuído a Teodoro de Canterbury, em que se afirma: «Da gula provém a alegria inoportuna, a obscenidade, a frivolidade, a vaidade, as imundícies do corpo, a instabilidade mental, o desejo sexual e a estupidez. Da luxúria provém a cegueira do espírito, a leviandade, a incoerência, etc.»¹

O pecado da gula é explicitado em dois capítulos exclusivamente a ele dedicados no *Tratado de Confissom*: “Seguese da gulla” e “Capitulo dos pecados da gulla e dos seus filhos primeyramête geerados”. O primeiro capítulo insere-se no âmbito das perguntas que o tratadista sugere ao confessor e são introduzidas pela seguinte passagem: «Primeyramête apregûte polos sete pecados mortaaes que som estes: Soberba. Emueia. Ira. Accidia. Auareza. Luxuria. Gargãtuice de muito comer e beber.» As perguntas sugeridas são as seguintes: «Se se acostumou a comer ou a beber amte da hora. Se quebrou os ieiũs stabilicidos pela sãcta ygreia. Se prolomgou o comer e o beber deleitãdose en elo. Se ouue deleytaçom em maniares desuayrados. Se comeo muyto aferuentadamente. Se bebeo sobeio. Se foy bebedo. Se fez uomito per sobigidõe de comer ou de beber. Se por a gargãta cometeu furtu em pam ou em uinho. Se husou emtrar nas tauernas ou se fez ala hir outrem. Se comiste na coresma ou nos outros dias de ieiũ uiamda que nom fosse de coresma. Se comeo uiamda que fezessem mouros ou iudeus ou se comeo ou bebeo com elles.»

¹ Transcrevemos toda a passagem original: «De ventris ingluvie propagatur inepta laetitia, scurrilitas, levitas, vaniloquium, immunditia corporis, instabilitas mentis, ebrietas, libido, hebetudo sensus. De luxúria generatur caecitas mentis, inconsideratio, inconstancia, oculorum vel totius corporis praecipitatio, amor immoderatus sui, odium mandatorum Dei, affectus praesentis saeculi, horror et desperatio futuri» (PL 99, c. 941).

Estas perguntas aproximam-se daquelas que Martim Pérez sugere no seu *Penitencial*², embora estas denotem um conjunto de situações grosseiras, prova de que não eram mera imaginação do tratadista, mas que se baseavam na realidade, imagem de uma sociedade agarrada ainda a certos comportamentos a que consideraríamos bárbaros: «Se foy torpe en comer ou en beber, como diz sam Bernardo, abrindo muyto a boca ou soando con os beiços, como besta, ou vertendo os manjares ou o vnyho por sy ou por a mesa ou metendo torpemente toda a mão ou todos os dedos en na escudela ou tornando o pam mossegado a ella ou o vaso com a boca engrosentando ou as toalhas torpemente ensujando. Se se queixou muyto en o comer, seu lhe dando pressa, que he synal de gargantoiçe. Confessese que se comeu sen temor, sen renenbrança de piadade ou sen complimento de misericordia, com soltamento da lingua, sen algũa boa doutrina; se foy aa mesa sem beenzela ou nom deu a Deus graças, en na fim della» (Pérez, 1957: 33).

O segundo capítulo referente à gula no *Tratado de Confissom* está centrado no penitente. O tratadista começa por dizer que «andar de conuite em comuite, he aligria desordenada lixo das uistiduras e de sy muyto falar dessornado e demais faz todos os sisos dos homeês botos pera aprenderem alguñ bem.» Em seguida sugere ao penitente que se confesse de acordo com os seguintes parâmetros: «Itẽ cõfesese se lhe aconteceu em alguñ tempo seer bebedo mayormente se ho ha em custume que he pecado mortal. Item se comeo mays do que lhe fazia mester em tal guysa que uiese em grande desordenamça. Se brytou os ieiũs da sancta ygreia sem grande necessidade ou aqueles que lhe derõ peçdença. Se se gouernou muy delicadamente quando auia de ieiũar se uio alguuns pobres acerca de sy mingados de comer e nom lhes quis acorrer. Se comeo ãte da ora ou nom ou da nona quando ouue de iaiũar ou ãte que ouuise missa sem necesidade. Se comeo sem fame ou ãte que o ouuese mester por gargãtuice, ou por algũa cõpanha desonesta, se demãdou algũas especias ou leytoairos para mays beber. Se carne ou ouos ou mâteiga comeo ou leyte nos dias que nom deuera. Se algũa cousa fez como desornado, se comeo ou bebo desordenadamente em tal guysa, que o reuesase.

² Baseámo-nos na versão portuguesa quatrocentista feita no Mosteiro de Alcobaça e publicada por Mário Martins em 1957.

Se per moyto comer e beber ueo a pecado de luxuria ou a yra ou a baralha ou a desornados prazeres ou a câtares e a baylares, ou se disse palabras torpes e suzias e toma prazer com ellas, *et cetera.*»

No capítulo relativo aos sentidos do corpo, embora não seja referido directamente o pecado da gula, é no entanto sobre ele que são propostas duas perguntas do confessor ao penitente: «Primeiramente se tomou delectaçom ã comer boas uiãdas ou em beber boõs uinhos. Se come arrebatadamente a uiãda mal mastygada e muito.»

No capítulo da confissão geral, em que é o penitente a falar, há uma referência ao jejum e à quebra do mesmo por *gargantuíce*: «Pequey nõ ieiuũado per muytas uezes as festas de Ihesu *Christo* nem de Sancta Maria nem os dias *que* a ygreja manda jeiuãr e todo com gargantuyce e con pouca deuaçom. Pequey nos outros dias comendo e bebemdo ante ora e depos hora asy como besta.»

Em todas as referências à gula no *Tratado de Confissom*, assim como dos outros pecados capitais, transparece a ideia da perdição eterna de quem o comete, caso não haja arrependimento sincero e não se faça penitência para se evitarem as recaídas.

2. O jejum

A forma mais eficaz de combater a gula é o jejum, ou seja, a quem tem prazer na comida e na bebida ou a quem come em demasia, a Igreja impõe, procurando cortar o mal pela raiz, a abstinência total ou parcial de alimentos. No entanto, o jejum não era apenas uma penitência imposta ao pecado da gula. Generalizou-se aos outros pecados e, muito particularmente, ao da luxúria.

Uma das primeiras penitências impostas aos pecadores, com uma longa tradição no judaísmo e noutras religiões orientais, foi o jejum. A purificação interior fazia-se através da oração e do jejum. Mario Pilosu considera que «o sacrificio alimentar, o jejum, permanece o instrumento mais utilizado para combater os desejos sexuais» (Pilosu, 1989: 45).

O jejum terá sido a penitência mais comum imposta durante a Idade Média, como se pode constatar na taxação dos vários penitenciais, das sumas e dos manuais

de confessores. Segundo John Bossy, o jejum «consistia na proibição absoluta, desde Quarta-Feira de Cinzas até ao Sábado de Aleluia, incluindo aos Domingos, do consumo de carne, e não foi alvo de qualquer restrição antes da Reforma; e uma outra proibição das chamadas carnes brancas ou *lacticinia*, um termo que cobria qualquer alimento proveniente de animais ou criação, como o leite, a manteiga, o queijo e os ovos» (Bossy, 1990: 68).

A esta explicitação deverão acrescentar-se as sextas-feiras, as quartas-feiras e os sábados do ano, como se infere da seguinte passagem do *Tratado de Confissom*: «por este pecado deue ieiũar todas as quortas feyras e sextas e saba-dos por cinque anos». O Advento era também um período de jejum: «E por este pecado deue a ieiũar as coresmas e os auentos por .ix. anos». Quanto à penitência através do jejum, além da proibição do consumo de carne, de ovos, de lacticínios e de vinho, ela impunha essencialmente o consumo de pão e água devendo, nalguns contextos, o pão «seer o terço de farinha e o terço de ciinza e o teerço sal e agua».

No *Penitencial* de Martim Pérez, a penitência pelo pecado do *fornizio* é imposta do seguinte modo: «tres meses este aparelhado em pan e augua e non coma se nom aa vespera. Salvo os domingos e as festas mayores que pode comer pequininos peixes e hervilhas e beber pouco vinho e jaça en terra, vestido de sacco e en oraçon. Despoys saya, mas nom en praça, e cobre algũa força. Despois passe anno e meo en pan e augua. Salvo os domingos e as festas mayores que pode comer ovos e manteiga e queyjo e beber vinho e pode comungar e rezar com outros. Mas este en fundo delles e tenha os ofiços meores. Dende ataa os VII annos, jajue cada domaa tres dias en pam e augua, salvo os dias pascoaees» (Pérez, 1957: 43).

Quanto à penitência pelos *pecados da garganta*, ou gula, Martim Pérez sugere o seguinte: «O que tanto beueo, que veo a deytalo, jajue VII dias en pan e augua. Quem, por muyto comer ou por muyto beber, fez vomito quando comungou, jajue XL dias en pan e augua. O que se enbeveda por se prezar de muyto beber ou aos outros fez enbevedar jajue XXX dias en pan e augua. / Quen comer carne, en quareesma, en todo esse anno nom coma carne. Quen comeu das viandas dos judeus que elles adubaron jajue XL dias en pan e augua. Aos que comem as carnes que morren de seu e çujas, que vedaron os apostollos comer aos christaãos, achamos

penitência de dez dias em pan e agua, se as comeran por gargantoiçi e nom por neçesidade» (*Ibidem*: 49).

No *Tratado de Confissom* surgem situações diferenciadas nas várias penitências impostas a determinados pecados. Temos por um lado o jejum a pão e água e o jejum a vianda de quaresma.³ Trascrevemos um exemplo: «E da molher *que iouuer cõ outra molher cõ aquel estormêto que fazê as molheres*, iaiüe sete coresmas a *primeira a pão e agoa*. E a molher que esto sofrer doutra molher, ieiüe .v. coresmas a *prymeyra a pam e agoa* e as solte *per cartas* e as outras segido mãdar seu bispo e ieiüe as *sestas feyras a pam e agoa* tirãdo dia de natal, e de Sãcta Maria, que coma uiãda de coresma.»

À penitência de jejuar a vianda de quaresma pode impor-se a abstinência de vinho, como sucede no caso seguinte: «Item todo homẽ ou molher *que promete uirginidade a Deus* e torna a fazer adulterio, estes taaes deuẽ iaiũar todos os auẽtos e as coreesmas e todas as *sestas feyras e uesperas* de Sancta Maria e dos apostolos a *pam e agua*. E se per uemtura disser que nõ pode mandelhe seu abbade que ieiüe a uiamda de coresma e nom beba uinho.»

No caso de o pecado cometido ser devido ao excesso de álcool, a penitência, além do jejum a pão e água, impõe a abstinência de vinho durante alguns dias: «Item todo homem e toda molher que com bebydiçe fezer alguũ pecado per sy ou per outrẽ deue ieiũar hũa sesta feyra a *pam e agua* e nom beber uinho por tres noue dias. Item todo homẽ que tomar sua natura na maano e faz lixo esto he pecado comtra natura. E por *quantas* uezes o fezer iaiüe .xv. *sestas feyras a pão e agua* por cada hũa uez.»

³ A vianda de quaresma, embora no *Tratado de Confissom* não se diga em que consiste exactamente, parece-nos referir-se à abstinência de carne, de ovos e de lacticínios. No *Penitencial de Martim Pérez* a ementa recomendada para os dias de jejum surge mais pormenorizada: «E deve-se en esta maneira jajunar estes VIIº annos: En no primeiro, nom deva comer carne, nem ovos nem queixo nem manteiga, nem lardo, nem haver vinho nem çera melada, nem deve comer peixe grosso nem outro pescado. Pode comer, a terça feira e a quinta a o sabado, ervilhas cozidas ou hervas e verças e pequininos peixes e fruytas. A segunda feira e a quarta e a sesta, en pan e augua. O domingo nom he de jajuum. E en todas as festas que foren de guardar en todo o bispado. E quando andar grande caminho e quando for fraco e quando for en hoste de mouros ou en hoste dereytura con elRey, pode remiir aquellas tres dias, conven a saber, a terça e a quinta e o sabado, que nom jajue e coma ainda pescado nom grosso e haver huum beveragen de vinho ou de çera melada ou de pomada, dando a comer a tres proves ou huum dinheiro por Deus.» (Pérez, 1957: 40).

A penitência que impõe o jejum a pão e água para os pecados mais graves, pode, como já referimos, especificar que o pão seja o terço de farinha, o terço de cinza, e o terço de sal e água. É o caso da masturbação masculina: «Itẽ todo homẽ que meter sua natura ãtre suas pernas ou doutro homẽ e fazer lixo este outrosi he pecado muy maaõ e desapraz com el muyto a Deus e deue por cada uez iaiũar quinze sextas feyras a pam e agua e deue o pam de seer o terço de farinha e o terço de ciinza e o teerço sal e agua.»

Se lermos atentamente a secção das penitências atribuídas aos pecados no *Tratado de Confissom*, verificamos que em grande parte deles, senão mesmo em todos eles, a penitência básica imposta é o jejum. Face a este facto, podemos concluir que o castigo mais eficaz do ponto de vista da dissuasão em recair em determinada falta é a abstinência de alimentos. As razões parecem-nos simples: por um lado a facilidade do seu cumprimento por ricos e por pobres – o que não acontece, por exemplo, com o dar esmola –; e por outro pelo facto de a alimentação ser uma necessidade primária e ninguém gostar de ver-se privado dela por muito tempo.

3. Vocabulário correlacionado

O vocabulário relativo à alimentação é bastante frequente ao longo de todo o *Tratado de Confissom*. Tem em geral um valor negativo e remete, excepto num ou noutro contexto, para o pecado da gula ou para o jejum como forma de penitência.

A palavra *gula* aparece apenas duas vezes ao longo da obra, o que contrasta, por exemplo, com a palavra *luxúria*, que aparece 20 vezes. Isto não significa, todavia, que o pecado da gula seja no desenvolvimento temático colocado em segundo plano pelo tratadista. De facto, as referências a este pecado, apesar de não integrarem a palavra, são bastante frequentes.

No âmbito dos verbos, *comer* e *beber* por um lado e *jejuar* por outro surgem flexionados em contextos variados com uma frequência bastante elevada. Quanto aos nomes comuns derivados por sufixação, temos, entre outros, aqueles que se relacionam com os excessos causados pela gula, de que se destacam a *gargantuíce*, a *bebedice* e a *sobejidão*.

Através da base de dados por nós elaborada sobre o vocabulário utilizado na obra (Machado, 2002 e 2003b), organizámos um glossário de que retirámos as seguintes entradas, que poderão servir para a constituição do campo lexical da gula e do jejum na literatura canónico-pastoral da época em Portugal:

abstemça – 1 – o mesmo que *abstinência*; nome c. f. s. (do lat. *abstinentia*); acção de privar-se de certos prazeres. Contexto: «faz mester *abstemça*».

absteçte – 1 – o mesmo que *abstém-te*; imperativo do verbo *abster* conjugado pronominalmente (do lat. *abstinere*); privar-se de, evitar, recusar. Contexto: «*absteçte* na gargãta».

beba – 2 – pres. do conj. do verbo *beber*. Contexto: «nom *beba* uinho».

bebe – 1 – pres. do ind. do verbo *beber*. Contexto: «A .xv. se *bebe* antes de comer aos dias do ieiũ.»

bebedice – 2 – nome c. f. s. (de *bêbedo*); estado ou vício da embriaguez; no *Tratado* aparece com a significação de gulodice. Contexto: «Quem tomar o corpo de Ihesu Christo per *bebedice* se for leigo faça .xl. dias de peemdença».

bebedo – 2 – adj. (do lat. *bibitu-m*); que está conturbado por ter bebido alguma bebida alcoólica. Contexto: «Se bebeo sobeio. Se foy *bebedo*»; «cõfesese se lhe aconteceu em alguũ tempo seer *bebedo*».

bebedyce – 1 – vid. *bebedice*. Contexto: «per gargãtuyce e per *bebedyce*».

bebem – 1 – pres. do ind. do verbo *beber*. Contexto: «comen e *bebem* sem tẽpo».

bebemdo – 1 – ger. do verbo *beber*. Contexto: «Pequey nos outros dias comendo e *bebemdo* ante ora e depos hora».

bebeo – 3 – o mesmo que *bebeu*; pret. perf. do verbo *beber*. Contexto: «se comeo ou *bebeo* desordenadamente».

beber – 13 – inf. do verbo *beber* (do lat. *bibere*); ingerir líquidos. Contexto: «A quarta se fez ou deu ha comer ou de *beber* algũas eruas».

beber – 1 – nome c. m. (de *beber*, inf. substantivado); a bebida. Contexto: «Se prolomgou o comer e o *beber* deleitãdose en elo.»

bebydiçe – 1 – vid. *bebedice*. Contexto: «todo homem e toda molher que com *bebydiçe* fezer alguũ pecado».

coma – 7 – pres. do conj. do verbo *comer*. Contexto: «A primeira a pã e agoa tirãdo o domĩgo e *coma* ã ele uiãda de coresma se quiser».

come – 3 – pres. do ind. do verbo *comer*. Contexto: «Se *come* arrebatadamente a uiãda mal mastygada e muito.»

comẽdo – 1 – vid. *comendo*. Contexto: «ãdou sete anos ã pees e ã maõs *comẽdo* das eruas pelos mõtes».

comen – 2 – o mesmo que *comem*; pres. do ind. do verbo *comer*. Contexto: «peor he que ainda que nõ coyman estes maniares *comen* e bebem sem tẽpo».

comendo – 1 – ger. do verbo *comer*. Contexto: «Pequey nos outros dias *comendo* e bebemdo ante ora e depos hora».

comeo – 10 – o mesmo que *comeu*; pret. perf. do verbo *comer*. Contexto: «Se *comeo* muyto aferuentadamente.»

comer – 25 – inf. do verbo *comer* (do lat. *comedere*); tomar alimento. Contexto: «A .xv. se bebe amtes de *comer* aos dias do ieiũ.»

comer – 1 – nome c. m. (de *comer*, inf. substantivado); no sentido de refeição. Contexto: «Se prolomgou o *comer* e o beber deleitãdose en elo.»

comiste – 1 – o mesmo que *comeste*; pret. perf. do verbo *comer*. Contexto: «Se *comiste* na coresma ou nos outros dias de ieiũ uiamda que nom fosse de coresma.»

garganta – 1 – nome c. f. s. (formado do radical onomatopaico *garg-*). Contexto: «a *garganta* foy e he comẽço de todo pecado.»

gargantuyce – 1 – vid. *gargãtuice*. Contexto: «Pequey nõ ieiuiãdo per muytas uezes as festas de Ihesu Christo nem de Sancta Maria nem os dias que a ygreja manda jeiuãr e todo com *gargantuyce* e con pouca deuaçom.»

gargãta – 2 – vid. *garganta*. Contexto: «bẽ lhe faz mester que seia absteẽte na *gargãta*».

gargãtas – 1 – vid. *garganta*. Contexto: «trabalhã moyto por ãcher as *gargãtas* pensãdo per uẽtura que em aquelas cousas se gardã as festas».

gargãtuice – 2 – o mesmo que *gargantoice*; nome c. f. s. (de *garganta*); gula, gulodice, abuso na alimentação. Contexto: «Gargãtuice de muito comer e beber.»

gargãtuyce – 1 – vid. *gargãtuice*. Contexto: «e per *gargãtuyce* e per bebedyce e per todas aquelas cousas que deuera fazer de bem que nõ fyz como deuera».

gulla – 2 – o mesmo que *gula*; nome c. f. s. (do lat. *gula*, *garganta*); o vício de comer em demasia. Contexto: «Capitulo dos pecados da *gulla* e dos seus filhos primeyramẽte geerados.»

ieiũar – 13 – inf. do verbo *jejuar* (do lat. *ieiunare*); fazer abstinência ou reduzir o consumo de determinados alimentos em certas épocas litúrgicas como penitência pelo perdão dos pecados. Contexto: «cẽtesymo este tal deue *ieiũar* em mayor peẽdemça que por adulterio».

ieiũe – 8 – o mesmo que *jejue*; pres. do conj. do verbo *jejuar*. Contexto: «mandelhe seu abbade que *ieiũe* a uiamda de coresma e nom beba uinho».

ieiunar – 1 – vid. *ieiũar*. Contexto: «e a primeyra deue *ieiunar* a porta da ygreia se poder.»

ieiunaua – 1 – o mesmo que *jejuava*; imperf. do ind. do verbo *jejuar*. Contexto: «A .xiii. se *ieiunaua* asy como lhe he mandado.»

ieiunẽ – 1 – o mesmo que *jejuem*; pres. do conj. do verbo *jejuar* (na na ed. de 1489 aparece a forma *ieiũe*). Contexto: «Aqueles que as cousas abrirem por fazerem mal com os ossos dos mortos, *ieiunẽ* sete anos a pam e agoa.»

ieiũ – 6 – vid. *ieiuum*. Contexto: «Se comiste na coresma ou nos outros dias de *ieiũ* uiamda que nom fosse de coresma.»

ieiũ – 1 – vid. *ieiuum*. Contexto: «E este sacramento se de sempre em *ieiũ*».

ieiũãdo – 1 – o mesmo que *jejuando*; ger. do verbo *jejuar*. Contexto: «Pequey nõ *ieiũãdo* per muytas uezes as festas de Ihesu Christo».

ieiũe – 1 – vid. *ieiũe*. Contexto: «as sextas feyras *ieiũe* a pam e agoa».

ieiuum – 2 – o mesmo que *jejum*; nome c. m. s. (do lat. *ieiunu-m*); prática religiosa que consiste na abstinência ou redução de determinados alimentos em certas épocas litúrgicas como penitência pelo perdão dos pecados; o período que antecede o acto de comer. Contexto: «A .xi. se o faz em *ieiuum* se depois de comer.»

ieiũs – 5 – vid. *ieiuum*. Contexto: «Se quebrou os *ieiũs* stabilicidos pela sãcta ygreia.»

ieiũs – 1 – vid. *ieiuum*. Contexto: «sempre deue a estar em oraçoões e *ieiũs* e em esmolas».

maniares – 3 – o mesmo que *manjares*; nome c. m. p. (do francês *manger*, este por sua vez do verbo lat. *manducare*); iguarias, alimentos delicados. Contexto: «Se ouue deleytaçom em *maniares* desuayrados.»

sobeio – 2 – o mesmo que *sobejo*; adj. (segundo José Pedro Machado, provavelmente do lat. **superculu-m*; segundo Caldas Aulete, de *sobejar*, este por sua vez do lat. *superare*); excessivo, demasiado. Contexto: «tomey prazer *sobeio* e desordenado»; «Se bebeo *sobeio*.»

sobejamente – 1 – adv. de modo (de *sobejo*); demasiadamente, excessivamente. Contexto: «Mas despendi e despẽdo estes dias em trabalhos corporaees e em comer e em beber *sobejamente*.»

sobigidõe – 1 – o mesmo que *sobejidão*; nome c. f. s. (de *sobejo*); excesso, demasia. Contexto: «Se fez uomito per *sobigidõe* de comer ou de beber.»

Conclusão

Numa época em que a maioria da população vivia no limiar da fome, a Igreja considerava como pecado grave a gula, ou seja, o excesso no comer e no beber. Todos os textos de literatura penitencial, desde o século VI até aos dos finais do século XV, se referem detalhadamente à gula e às diversas formas em que se manifesta, aos seus efeitos perniciosos no comportamento dos pecadores e aos diferentes processos de a combater. Contra ela defendia-se a moderação por um lado, que ainda hoje é medicamente aceitável, e o jejum. Este era o remédio utilizado praticamente para todos os males do corpo e da alma, tornando-se a penitência

básica para todos os pecados e, muito particularmente, para o da luxúria. Considerava-se até que esta tinha algumas das suas raízes nos excessos da gula.

O jejum, contraposto à gula, implicava a abstinência total ou parcial da ingestão de um sem número de alimentos por curtos ou longos períodos de tempo, conforme a gravidade dos pecados cometidos. Havia, além disso, a obrigatoriedade do jejum nos períodos fixados pela Igreja, como a Quaresma, o Advento, as quartas e sextas-feiras e determinadas festas religiosas. Subtraindo aos 365 dias do ano aqueles em que era obrigatório guardar o jejum, e se acrescentarmos ainda aqueles em que o mesmo tinha sido imposto como penitência através da confissão, poderemos dizer que aos cristãos restavam menos de cem dias em que poderiam moderadamente aconchegar o estômago, se tivessem com quê.

Bibliografia

BOSSY, John (1990), *A Cristandade no Ocidente – 1400-1700*, Lisboa, Edições 70. Tradução de Maria Amélia Silva Melo (título original: *Christianity in the West 1400-1700*, 1985).

CANTERBURY, Teodoro de (1864), em J. P. Migne, *Patrologia Latina, Cursus Completus, Patres Ecclesiae, Series Latina*, vol. 99.

LE GOFF, Jacques (1994), *O Imaginário Medieval*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa. Tradução de Manuel Ruas (título original: *L'Imaginaire Médiéval*).

MACHADO, José Barbosa (2002), *Tratado de Confissom – Edição Semidiplomática, Estudo Histórico e Informático-Linguístico*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 4 vols.

MACHADO, José Barbosa (2003a), *Tratado de Confissom – Edição Semidiplomática, Estudo Histórico e Informático-Linguístico*, Braga, APPACDM.

MACHADO, José Barbosa (2003b), *Phrasis – Programa de Concordâncias de Textos Portugueses Antigos*, Projecto Vercial, CD-ROM, versão 1.0.

PÉREZ, Martim (1957), *O Penitencial de Martim Pérez em Medievo-Português*. Separata da revista *Lusitania Sacra*, Tomo II. Leitura e notas de Mário Martins.

PILOSU, Mario (1995), *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*, Lisboa, Editorial Estampa. Tradução de Maria Dolores Figueira (título original: *La Donna, la Lussuria e la Chiesa nel Medioevo*).

La literatura centroamericana en el cruce de Milenio: Un balance crítico de la cuentística panameña actual

Ángela Romero Pérez

Universidad de Salamanca

1. Un sonoro silencio

El presente trabajo se inscribe temáticamente dentro del área que ocupa desde hace algunos años mi línea de investigación: la Literatura Hispanoamericana, pero repara en particular en el tema que en la actualidad ocupa mis desvelos críticos¹: la Literatura Centroamericana y el género corto en particular, con atención preferente a Panamá y a las jóvenes promociones de cuentistas que están llevando a cabo en el país una importante actividad creativa con tesón, empeño e indiscutible talento.

En términos de valoración global al hablar de Literatura Hispanoamericana debe reconocerse que desde hace al menos dos décadas vive un importante impulso tanto a nivel editorial, como en cuanto al aluvión de trabajos de investigación, la mayoría serios y bien fundamentados, si bien es cierto que no se soslaya, y en este hecho no difiere de otras disciplinas, de la tendencia a empeñarse o centrarse en determinadas áreas temáticas y desatender otras, sobre las que comienza a pesar un enorme vacío académico.

Es fácil imaginar y constatar que los mayores esfuerzos hermenéuticos se han orientado hacia los grandes e indiscutibles maestros de la Literatura Hispanoamericana por todos conocidos: García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Borges o Cortázar, por citar a los más relevantes, muchos de ellos integrantes del fenómeno editorial denominado desde diferentes sectores como

¹ En este sentido es parte desgajada de un ensayo crítico más amplio que verá la luz a fines de este año bajo el título: *Las zonas oscuras o el espacio de lo indisciffrable (Voces y texturas en las cuentística de Enrique Jaramillo Levi)*.

boom de la Literatura Hispanoamericana que se produjo en España a comienzos de la década del 60; o a las grandes líneas de desarrollo que ha seguido la literatura en aquel extremo del continente, con atención preferente a los países en los que se ha manifestado mayor actividad editorial, básicamente México y Argentina.

Esta centralización de los trabajos de investigación ha ido, por tanto, en detrimento de otros países, muy a menudo ausentes de la reflexión crítica. Una situación que afecta de lleno al área centroamericana, a pesar de contar con un panorama de nombres brillantes, entre los que podríamos citar por países: en Nicaragua: Sergio Ramírez y Lisandro Chávez Alfaro, los dos novelistas y cuentistas más importantes vivos; Julio Valle Castillo y Gioconda Belli; en Guatemala: Mario Monteforte Toledo, Mario Roberto Morales, Arturo Arias, Manuel Corleto, entre los novelistas más destacados y entre los cuentistas, Augusto Monterroso o Dante Liano y los poetas Otto Raúl González y Ana María Rodas; en Honduras: como narradores: Roberto Castillo, Roberto Quesada, Jorge Luis Oviedo y Julio Escoto, y como poetas: Roberto Sosa y Rigoberto Paredes; en Costa Rica: la más importante figura de las letras viva: Carmen Naranjo, novelista y cuentista básicamente; también Alfonso Chase, novelista, cuentista y poeta, dos dramaturgos importantes: Samuel Rovinki y Daniel Gallegos, Julieta Pinto, novelista y cuentista, Ana Istarú, poeta y María Cristina Rossi, novelista y en El Salvador: Miguel Huezo Mixco, Claribel Alegría y Manglio Arqueta, destacado novelista, por citar a algunos de los más salientes.

Las razones de este desafortunado silencio crítico guardan estrecha y directa relación con la precaria difusión del libro como objeto cultural, debido a la falta de editoriales estatales o privadas que realicen una labor sostenida, a lo que se suma una pésima distribución y promoción de lo poco que de edita y al pequeño número de lectores de carácter permanente o habitual.

Aunque – y en un afán de abrir una veta de esperanza – empiezan a observarse signos de que la situación comienza a cambiar y la literatura centroamericana va encontrando el lugar que merece. En este sentido es importante mencionar la celebración anual de un Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA), que ya cuenta con nueve años de vida, dirigido por el profesor chileno Jorge Román-Lagunas desde la Purdue University Calumet

(Indiana, USA), que tiene como sede cada año un país diferente del área. Fruto concreto de estas reuniones es la publicación de las compilaciones² de los trabajos que se presentan. Pero no cabe duda de que es un despertar crítico que despegaba aún tímidamente y a un ritmo menor del que sería deseable.

2. Un impulso firme y decidido: *Maga, Revista Panameña de Cultura*

En este sentido, desde hace dos décadas Panamá se está convirtiendo en emblema de impulso decidido a la creación literaria, y sobre todo al género cuentístico. Este empeño se debe en gran medida a la labor de promoción cultural que lleva a cabo Enrique Jaramillo Levi, un reconocido cuentista, poeta y dramaturgo panameño. Jaramillo Levi parte de la convicción de que el escritor panameño, como cualquier otro intelectual que se respete, debe ser consciente de que ha de desarrollarse en un medio marcadamente hostil a la cultura, pues en Panamá “*todo conspira para que se aleje de la literatura quien en algún momento sienta la necesidad de expresarse según esos cánones*”, una situación agravada con circunstancias puntuales “*relativamente pocos lectores de obras literarias, muy pocos y nada disciplinados ni constantes críticos; poquísimas oportunidades de publicar libros [...] contados incentivos*”³. Siempre crítico con la situación del intelectual panameño, ha llevado en su país al plano práctico apreciables iniciativas para favorecer su situación. Los incentivos a la creación literaria se concretan en la creación y dirección de numerosos Talleres Literarios en los que se han formado y perfeccionado técnicamente las nuevas promociones de cuentistas panameños y la preparación de numerosas antologías que difundan los jóvenes valores literarios. Pero es en el año 1984 cuando fragua el que va a ser uno de sus

² Se han publicado dos en forma de libros: *La literatura centroamericana como arma cultural*, Jorge RAMÓN-LAGUNAS, Jorge y McCLISTER, R. (com.), Guatemala, Edit. Oscar de León Palacios, 1999.; *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. RAMÓN-LAGUNAS, J. (com.), Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios, 2000. La compilación del Congreso de Panamá se publicó en la Revista de la Universidad de Santa María La Antigua, 55, (Junio de 2000).

³ JARAMILLO LEVI: “Algunos problemas de la creación literaria en Panamá”, *Nacer para escribir y otros desafíos (ensayos, artículos, entrevistas)*, Panamá, Géminis, 2000, p. 66.

proyectos más queridos y osados, a pesar de haber pasado por avatares diversos: la fundación de *Maga*⁴, *Revista Panameña de Cultura*⁵, la única publicación de esta índole que existe en Panamá y una de las pocas de Centroamérica. Como único móvil para explicar la puesta en marcha del proyecto está, en sus palabras: “ofrecerle un espacio digno a los mejores poemas, cuentos, ensayos, reseñas de libros, entrevistas y otro tipo de textos sobre arte y cultura en general, sin sectarismo alguno, tratando de incentivar el talento de nuestros escritores, tanto nuevos como consagrados, sin despreciar a los de otras partes del mundo”⁶. El esfuerzo se realiza sin ánimo alguno de lucro y con el único horizonte de promover el talento literario nacional y extranjero, pues en sus páginas despliegan velas tanto los jóvenes cuentistas y poetas, como importantes investigadores y críticos que abren nuevos horizontes culturales. En este sentido *Maga* se ha convertido en “un verdadero enclave democrático, sin más condición que la calidad”⁷.

Al proyecto de *Maga* se suma, siempre como iniciativa personal y fruto de lo que el escritor denomina “*tenaz mística del trabajo*”, la puesta en marcha de la Fundación Cultural Signos que busca constituirse en alternativa a lo que Jaramillo Levi siempre ha considerado como los grandes problemas que afectan de lleno al escritor nacional: la mencionada ausencia de apoyo económico para publicar textos

⁴ El nombre se debe a la coincidencia de su fundación con la fecha de la muerte del escritor argentino Julio Cortázar, razón por la que lleva el apodo de uno de los personajes de *Rayuela*, una de sus novelas más importantes.

⁵ La revista se va a desarrollar, casi siempre debido a problemas monetarios, en tres etapas temporales. La primera de 1984-1987, con un vacío hasta 1990, en que de nuevo Jaramillo Levi asume los riesgos que de antemano conocía: “Hacer una revista, de cualquier tipo, en un país como el nuestro sin tradición editorial, es ya de por sí toda una odisea. El hecho de que sea cultural, y específicamente literaria no hace más que complicar las cosas, sobre todo en lo que a anunciantes y lectores se refiere”. Pero la segunda época se ve de nuevo interrumpida en el número veintiséis, coincidiendo con la marcha del escritor a México. Y aunque en este caso la situación de precariedad de medios apuntaba a un cierre definitivo de la revista, la tenacidad y el empeño de Jaramillo Levi consiguen relanzarla a su vuelta al país en el año 1996, en coedición con la Universidad de Panamá y la Fundación Cultural Signos. Esta tercera etapa arranca en el número veintisiete y alcanza hasta nuestros días, en que se han publicado catorce números, dos de ellos dobles, el último de abril de 2001.

⁶ Véase JARAMILLO LEVI: “1996: El regreso de *Maga*”, *Nacer para escribir y otros desafíos*, Panamá, Editora Géminis, 200, pp. 135-136.

⁷ *Ibidem.*, pág. 137.

y de promoción y la carencia de un público que asuma intelectualmente la producción literaria del país ya que vive esclavizado por los *mass-media*, como reza la “Declaración de Principios”⁸ de la Fundación, y la creación de varios Premios Literarios de carácter nacional que estimulen la creación literaria: El Premio Nacional “Guillermo Andreve” al mejor libro publicado cada año en el país y el Premio Nacional “Signos” de Joven Literatura Panameña. Ambos se mantuvieron hasta el año 1987 y el último tuvo incluso una segunda época del año 1990 al 1993.

En 1987, inasequible al desaliento, consigue ver realizada otra de sus largas aspiraciones y a su juicio “*una necesidad impostergable*”: la organización gremial⁹ de los escritores de su país a través de la Sociedad de Escritores de Panamá (SEPAN) y de un órgano de expresión de la misma: la revista *Palabra Pública*¹⁰. Pero este intento fracasó en breve, a pesar de la claridad de ideas, energía y empeño que vertió en la idea. En febrero de este mismo año ha logrado ver concretada otro de sus deseos largamente acariciados: la institución del Día del Escritor panameño, con la aprobación por la Asamblea Legislativa panameña y certificada por la presidenta de Panamá – Sr^a Mireya Moscoso –, convirtiéndose por Ley de la República el 25 de abril como día de la celebración, fecha del natalicio de uno de los escritores panameños más importantes, Rogelio Sinán.

Otro proyecto reciente y notablemente novedoso es la creación de un *Directorio de Escritores Vivos de Panamá*, que cuenta ya con ciento sesenta y dos autores registrados y permanece abierto en la actualidad¹¹. A más largo plazo

⁸ JARAMILLO LEVI, “Fundación Cultural Signos: Declaración de principios y publicaciones”, *Nacer para escribir, op. cit.*, p. 191-197.

⁹ “Hablo de un verdadero gremio de autores identificado de forma consustancial con la creación literaria, consciente de las grandes limitaciones existentes en nuestro país para mantener al día su vocación y , sobre todo, para darle solución a falta de incentivos para publicar sus obras, recibir una evaluación profesional y pública por un trabajo [...] y poder obtener ciertos beneficios por su trabajo o para su perfeccionamiento”, JARAMILLO LEVI, “Necesidad de un gremio de escritores panameños”, *Ibidem*, p. 35.

¹⁰ JARAMILLO LEVI, “Necesidad de un gremio de escritores panameños”, *Ibidem*, pág. 138. El artículo original apareció en *El Universal de Panamá* (25 de octubre), 1996, p. 12.

¹¹ El amplio talante del Directorio queda someramente explicado por Jaramillo Levi al decir que “Es un sitio en el que se puede obtener valiosa información sobre la vida profesional y los libros publicados por quienes en Panamá, pese a persistentes y complejos problemas

proyecta la creación de una Academia Panameña de Escritores que potencie las naturales aptitudes de las personas con inclinaciones humanísticas y la apoyatura económica de becas para escritores incipientes. Y todas estas iniciativas cobran mayor relieve si se piensa que se llevan a cabo desde una universidad técnica, la Universidad Tecnológica de Panamá.

El interés de Jaramillo por potenciar el género corto no es gratuito, sino que obedece en primer lugar a que es en el que se siente más cómodo como lector y como escritor¹², y a una realidad insoslayable: el hecho de que el cuento, seguido de la poesía, son tradicionalmente los géneros más pujantes y afortunados que han creado, y continúan haciéndolo con entusiasmo, los escritores panameños desde fines del siglo XIX. Con nombres insoslayables como Salomón Ponce Aguilera (1868-1945); Darío Herrera (1870-1914) que con el libro *Horas lejanas* (1903) inaugura formalmente el género o el imprescindible Ricardo Miró (1883-1940), cuyos brillantes cuentos se encuentran recogidos por Mario Augusto Rodríguez en *Estudio y Presentación de los cuentos de Ricardo Miró*, sin olvidar a una figura indiscutible dentro del quehacer literario panameño como es el gran Rogelio Sinán (1902-1994), considerado el más grande escritor panameño, en la triple faceta de cuentista, novelista y poeta.

De estos extremos deriva parte del empeño de Jaramillo Levi en ofrecer miradas panorámicas que sirvan para precisar juicios y poner de relieve la importancia de determinados autores y libros recientes en el marco de lo que se ha escrito en cuento en Panamá en los últimos veinticinco años, un repertorio general que en modo alguno desmerece dentro del contexto general de la narrativa centroamericana.

de orden editorial, han logrado publicar por lo menos un libro, folleto o cuadernillo como poetas, cuentistas, novelistas, autores teatrales o ensayistas literarios". JARAMILLO LEVI, "Introducción al "Directorio de Escritores Vivos de Panamá" (Sitio creado en Internet por la Universidad Tecnológica de Panamá), *Nacer para escribir, op.cit.*, pp. 181-190. La dirección de la página web es <http://www.pa/cultura/escritores>.

¹² Al respecto ha declarado: "Soy un escritor siempre a la caza de un buen cuento. Soy un poeta siempre. Soy crítico cuando encuentro algún texto que me impresione". En estos términos explica Jaramillo Levi la necesidad de aglutinar varias facetas compositivas en su personalidad creativa. Véase DORIAM DÍAZ, "Un aspirante a la perfección", *Ibidem*, p. 252.

3. Las nuevas promociones de cuentistas panameños: una generosa apuesta de futuro

A fines del año 1998 Jaramillo Levi publica una rigurosa y representativa compilación histórica de los mejores cuentos de un significativo número de escritores nacionales, muy a menudo ignorados por las nuevas generaciones de lectores del país, titulada *Hasta el sol del mañana (50 cuentistas panameños nacidos a partir de 1949)*¹³. El resultado es un número impresionante de cultivadores del género, mucho mayor en comparación con los de cualquier otra época de la historia literaria panameña. Pero la recopilación sorprende tanto por la alta calidad de los cuentos, como por la inusitada cantidad de escritores incluidos, además de constituir un hito en la bibliografía literaria nacional, ya que además de que las antologías sobre cuento panameño han sido pocas¹⁴, no existía hasta el momento ninguna recopilación de signo tan contemporáneo sobre cuento panameño como el trabajo de Jaramillo Levi. El saldo de nombres es extenso ya que se contemplaron los nacidos en un arco temporal que va desde 1949, hasta los más jóvenes nacidos en los años 70, que tuviesen al menos publicado un libro de cuentos significativo. Pero en esta amplia nómina¹⁵ cabría destacar los nombres de Bolívar Aparicio, Rey Barria, Giovanna Benedetti, Claudio de Castro, Allen Patiño, Félix Armando Quirós Tejeira – a juicio de Jaramillo el nuevo cuentista nacional que presenta mayor versatilidad formal – y Aida Judith González Castrellón.

¹³ JARAMILLO LEVI, (recopilación, prólogo y bibliografía), Panamá, Fundación Cultural Signos, 1998.

¹⁴ *Introducción al cuento en Panamá* (1946) de ENRIQUE RUIZ VERNACCI; *El cuento en Panamá* (1950) de RODRIGO MIRÓ GRIMALDO y dos del propio escritor: *Antología crítica de la joven narrativa panameña* (1971); *When New Flowers Bloomed. Short Stories By Women Writers From Costa Rica and Panamá* (1991).

¹⁵ Algunos de estos cuentistas han formado parte activa en talleres literarios de cuento organizados por Jaramillo Levi, lo que les ha dado según afirma el escritor: “la oportunidad de afinar su instrumental técnico al conocer diversas maneras de narrar y de estructurar sus historias para lograr determinados efectos; de ser más precisos y menos repetitivos en el manejo del aspecto semántico; de trabajar por asociación de ideas a partir de un concepto o desde cierta perspectiva”, JARAMILLO LEVI, *Hasta el sol del mañana*, *op. cit.*, p. XI.

Este espectro de nuevos cuentistas ratifica que la literatura panameña tiene en el género corto la punta de lanza de sus mejores letras. Pero este esfuerzo se sostiene con las credenciales que comparten el talento, el esfuerzo, el entusiasmo y la disciplina; al tiempo que permite arrojar luz sobre el destino literario que le depara al país, un futuro notablemente prometedor para el género, pues todos representan una sólida realidad literaria, y destinan al cuento panameño a entrar en el siglo XXI con prometedores augurios.

Es bien sabido que el ingenio en la manera de contar una historia resulta tan importante en un cuento como las anécdotas que componen la historia misma. Y que hay cuentos más trabajados que otros, cuya fuerza está más en la elaboración del tema, ya sea porque logra atrapar por sí mismo el interés del lector, o porque el manejo de sus manifestaciones concita un interés diferente. Otras veces son los personajes con características y conductas personales muy marcadas los que se apropian de la historia y la caracterizan por entero. En otras ocasiones el reclamo es el lenguaje empleado para narrar, vocabulario, tono o sintaxis originales; o por el contrario, de tan fácil identificación que forma parte de una reconocible cotidianidad, lo que puede hacer que un cuento sobreviva a los sucesos que relata. Fondo y forma, pues – entendidos éstos como la manera de presentar la historia y la sustancia misma de ésta – son susceptibles de numerosas variantes en los cuentos que se han escrito, se escriben y seguirán escribiéndose en cualquier lugar del mundo mientras existan seres humanos sensibles y curiosos. Si se toma en consideración la nueva generación de cuentistas panameños, habría que decir que los distinguen básicamente cuatro cualidades de nada fácil convergencia en un escritor, pero que de formas diversas permiten la existencia de buenos y excelentes cuentos: experiencia, imaginación, disciplina y oficio.

La mayoría de estos nuevos creadores son dueños de una amplia gama de recursos conceptuales y técnicos en su labor de narradores de historias cortas. En algún caso mezclan el virtuosismo de sus procedimientos con lo entrañablemente cotidiano de sus contenidos, al tiempo que ostentan una impresionante fecundidad en el alumbramiento de textos variados y muy bien tramados, en los que late una gran capacidad fabuladora, cuyo punto fuerte radica en la selección y desarrollo impecable de los temas mismos y en su habilidad para tejer argumentos sin vana

ostentación experimental. También se da cabida en las composiciones al ingenio y autenticidad al abordar temas intelectuales o de carácter lúdico, pasando por los de cierta fantasía poética o histórico, hasta los de raigambre puramente popular tanto en anécdota como en lenguaje. También lo mágico y lo irracional crean situaciones imprevisibles en cuentos de corte eminentemente realista, en los que se reflejan elementos propios del área centroamericana, que buscan exponer y denunciar lacras y comportamientos desde su misma raíz cultural y política, sin caer en el maniqueísmo, ni desnaturalizar su arte por la fácil vía del panfleto. En muchos de estos textos el elemento absurdo suele darse como consecuencia de la explotación del ser humano, o como resultado de la ignorancia y la superstición que resultan de la injusticia social que a menudo procede de ancestrales vicios y caducas estructuras sociales.

A este rico y variado espectro creativo hay que prestarle sin duda apoyo y abonar los predios por donde pueda transitar con holgura, y por ende conjurarlo con actitudes, hechos y actividades que prefiguren más y mejores frutos. Y en ese empeño persiste Jaramillo Levi.

4. La cuentística de Jaramillo Levi: el compromiso vital de contar

La faceta cuentística de Jaramillo Levi merece una mención especial, que en ningún caso debe quedar opacada por su prolífica labor como promotor cultural. Su inclinación manifiesta por el cuento arranca, paralelamente al de la poesía¹⁶, en sus años de estudiante universitario en su país, y como forma de canalizar la profunda inquietud creativa que le atenazaba desde su adolescencia.

En 1965 aparece su primer libro de relatos, *Catalepsia*¹⁷, que gana una mención honorífica en el prestigioso Concurso Nacional de Literatura “Ricardo

¹⁶ En realidad esta dicotomía genérica en la que se va a desarrollar creativamente lo entronca, como ya hemos mencionado, con la larga tradición de un país que ha dado básicamente poetas y cuentistas, a falta de la gran novela. Aunque no deben olvidarse las importantes aportaciones al género de Tristán Solarte con *El ahogado*, Ramón H. Jurado con *El Desván* y al ineludible Rogelio Sinán con *La isla Mágica*.

¹⁷ Panamá, Ministerio de Educación, 1965. Es un libro que, valorado desde la distancia temporal, no le satisface y la posibilidad de reformarlo no le seduce, puesto que supondría rehacerlo por completo.

Miro”. Pero será en México a comienzos de los años 70 donde se afiance como cuentista y escriba el que será su libro más importante: *Duplicaciones*¹⁸.

Los cuentos que componen el libro se gestaron en México a lo largo de 1971, tiempo en que Jaramillo Levi disfrutó de una Beca Centroamericana Internacional concedida por el Centro Mexicano de Escritores. El proyecto de su escritura es producto de una rigurosa autodisciplina que surge como respuesta creativa a los conocimientos adquiridos en un taller literario al que asiste en México tutelado por el maestro Juan Rulfo quien, según confiesa el propio escritor, le enseñó a pulir y limar el estilo, “*a castigar el lenguaje*”¹⁹.

A estas alturas es indiscutible que *Duplicaciones* es un libro clave y el más importante en la larga trayectoria creativa del escritor panameño. Lo prueba el que a tres décadas de su aparición siga motivando numerosa atención por parte de estudiosos de todo el mundo, y que para el propio escritor sea siempre un referente a tomar en cuenta en los nuevos libros de cuentos que ha publicado en los años siguientes.

Duplicaciones está compuesto por cuarenta y cinco cuentos que forman un universo cohesionado, ya que todos son de temática fantástica y participan de un clima y ambientación similar. Así lo reconocía el crítico Fernando Burgos al afirmar que “*Duplicaciones es un solo gran texto de extraordinaria fluidez y resonancia narrativas*”²⁰.

La formulación temática general del libro confronta desde diversas perspectivas la complejidad del mundo interior del hombre con su realidad externa. En los diferentes cuentos van tomando relevo sentimientos y actitudes para todos reconocibles, como la recóndita culpa (“La figura”), la más oscura angustia

¹⁸ México, Joaquín Mortiz, 1973. Buena prueba de su éxito es que en el año 1982 se hace una reedición corregida y aumentada (México, Editorial Katún, 1982) en que se incluyen cinco cuentos nuevos, y posteriormente aparece otra en el año 1990 (Madrid, Editorial Orígenes), las dos actualmente agotadas. A ambas ha de sumarse la de la editorial barcelonesa Casiopea, que verá la luz este mismo mes (octubre) en la Feria Internacional del Libro de Madrid (LIBER), y cuyo Prólogo (“Tras los pasos de un libro mítico”) corre a cargo de la autora de este trabajo.

¹⁹ EDWARD WATERS HOOD, “En torno al cuento. Entrevista con Enrique Jaramillo Levi”, *Maga, Revista Panameña de Cultura*, 36, (1999), p. 22.

²⁰ F. BURGOS, “Prólogo a *Duplicaciones*”, Madrid, Edit. Orígenes, 1990, p. 26.

existencial traspasada por la inexorabilidad del paso del tiempo, siempre capturado desde parámetros psicológicos (“Evasiones de la muerte”, “Inercia”), la violenta o sutil traición al amor pasional y el dolor ilimitado que produce (“Llanto presentido”, “El olor”, “El esposo”, “Underwood”, “Paseo al lago”), los celos patológicos y la consiguiente venganza (“Piensan que no tuve un buen motivo”), la extrema soledad (“Rostro”) y el erotismo o la muerte como caras de una misma moneda (“El espectáculo”).

Estos temas se enhebran en muchos casos con la pérdida de la identidad física y psíquica de los personajes. La ruptura con el egocentrismo cultural que planea sobre el texto, reformula la crisis de la racionalidad y en ese sentido se abre como un ente subversivo contra el orden preestablecido, los consensos humanistas e incluso los estéticos, ya que cercena los mecanismos, planteamientos y seguridades propios de la literatura realista. Se trata de la asunción moderna de las metamorfosis de la mitología clásica, ya que muchos de los protagonistas de los relatos ven operarse una transformación radical de sus rasgos humanos, para convertirse en noche, búho, paloma, mesa, poste de la luz, o parte orgánica de una naturaleza vegetal gigantesca. Esta persistencia temática tiene un alcance decisivo y definitorio en el texto ya que se certifica como una necesidad narrativa, al tiempo que reclama una de las íntimas del aliento monstruoso de lo que se narra página tras página, y que reclama de la repetición para sostenerse estructuralmente. Ya que pesa y levita reiteradamente tanto por sus cualidades intrínsecas, como porque su presencia es necesaria para poner de relieve lo cualitativo.

Todo el arsenal temático se articula mediante incursiones en el territorio de lo onírico y en otros mecanismos de orden inconsciente, como la alucinación, las obsesiones circulares, la confusión entre sueño y vigilia, fantasía y realidad, en un ávido muestreo de la simbología neuropsiquiátrica que Freud catalogara funcionalmente a principios del siglo pasado y que se ensambla directamente con cierta metafísica del miedo. Los personajes que pululan por los cuentos son en general personalidades con una capacidad de raciocinio profundamente alterada, en su mayoría enajenados, que arrojan al lector hacia una atmósfera de pesadilla que nunca nos deja indiferentes, pues nos pone frente a la familiaridad de las zonas oscuras de la condición humana que todos

compartimos; al tiempo que nos adentra en los peligros y esclavitudes de la sociedad moderna en que nos hallamos inmersos. Se trata en definitiva de una hábil introspección del trasfondo siniestro que asoma en los espacios y en la misma vida, a través de experiencias raras e intransferibles.

Son muchas las características que hacen de *Duplicaciones* un libro fascinante, pero *desataca* la radical diferencia que entrañan respecto a los relatos fantásticos tradicionales. Si aquellos se preocupaban por provocar un abierto miedo u horror en el lector, los cuentos de *Duplicaciones* quieren provocar difusos sentimientos de tensión e inquietud en el receptor, y una soterrada angustia producto de una impresión intelectual y afectiva huidiza imposible de descifrar e inexplicable por los cauces racionales. No encontraremos en sus páginas lobos, monstruos o vampiros, sino la paulatina irrupción de *algo* extraño, intangible en la vida cotidiana de los personajes de los cuentos, que se proyecta hacia su interior y genera el conflicto. Los cuentos de *Duplicaciones* se erigen entonces en interventores de apertura hacia las zonas inexploradas de la realidad, desde el empeño en mostrar las fisuras y quiebras de la objetividad que normalmente todos aceptamos como real, al turbar el lógico transcurrir de los hechos. Gestos narrativos que movilizan el pertrecho racional de la conciencia del sujeto, que se ve abocado a entrar a un juego que tiene como móvil imperante: “*burlar la vigilancia taxativa*” del lector, y “*lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad*”.²¹

Bajo el ropaje estético y temático de *Duplicaciones* reconocemos las huellas de dos de los máximos exponentes de la literatura hispanoamericana y sobre todo del cuento fantástico: Borges y Cortázar; y de los más grandes cultivadores universales del género como Allan Poe, verdadero inventor del cuento moderno, Kafka o Bram Stoker. Pero su eco en ningún caso le resta originalidad al libro, ya que Jaramillo Levi además de revitalizar los planteamientos del cuento fantástico, los trasciende y reformula confiriéndole una profunda novedad. Y precisamente en la rotunda novedad – temática y técnica – que aportan en un medio literario tan

²¹ YURKIEVICH, S: “Borges/Cortázar: mundos y modos en la ficción fantástica”, Revista Iberoamericana, 110-111, (1980), p. 153.

cerrado como el panameño estriba uno de sus primeros valores. Al punto de que a día de hoy pueda decirse sin temor a precipitarse que *Duplicaciones* se signa como un libro de rango mítico que ha teñido la experiencia colectiva²² de buena parte de los jóvenes escritores panameños y centroamericanos en general, surgidos en décadas posteriores.

En el año 1998²³ aparece *Caracol y otros cuentos*²⁴, el que es hasta el momento su último aporte al género cuentístico. El libro está integrado por un total de dieciocho cuentos escritos en un arco temporal de cuatro años (1993-1997); cuatro pertenecen a *Fisuras*, un libro compuesto entre 1993-1995 y siete a *Tocar Fondo*²⁵, a los que se agregan siete relatos nuevos fechados en 1997, entre los que se cuenta el que abre el libro y le da título: “Caracol”.

A pesar de la estructura tripartita que anuncia el libro, a todos los relatos los agrupa una decidida organicidad regida por un personalísimo modo de narrar. La más destacable sería la concedida factura autobiográfica²⁶ que articula la temática de muchos de los cuentos, pero que en ningún caso llega a perjudicar el tratamiento ficcional de los textos. En un primer y general tanteo crítico podrían establecerse una triple tipología en los relatos que componen el libro.

²² Así lo reconoce Ricardo Segura al señalar que el libro se ha convertido “en la matriz de todos los cuentistas (panameños) jóvenes que han surgido en la décadas del 80 y 90”. Véase R. SEGURA, “Trascendencia e incidencias en la narrativa de Jaramillo Levi”, *Maga*, 39-40, p. 44.

²³ En el tramo hacia este libro quedan en el camino: *Renuncia al tiempo* (Guadalajara, Departamento de Bellas Artes, 1975); *Ahora que soy él (Trece cuentos en contra)*, Latin American Literay, Rewiew Press, Pittsburg, 1979.

²⁴ México, Alfaguara, 1998. Hay que resaltar que Jaramillo Levi se convierte en el primer escritor panameño que publica en esa editorial. En breve aparecerá la traducción del libro al inglés hecha por Edward Waters Hood.

²⁵ Panamá, Publipasa, 1996. El libro original consta de ocho cuentos, y fue escrito durante su estancia en la ciudad mexicana de Querétaro entre 1993 y 1995, mientras impartía un taller de composición literaria. Jaramillo Levi afirma en la Introducción al mismo (“Palabras al lector”), que los cuentos de *Tocar Fondo* son resultado de “un desprendimiento de otro libro de cuentos publicado [...] ese mismo año, pero cuyas narraciones tienen una decidida unicidad temática: *Fisuras*”. JARAMILLO LEVI, *Fisuras*, op. cit., p. 12. Pero éste nunca llegó a ser publicado.

²⁶ “Este libro es mi libro más autobiográfico. Hay cuentos que tienen que ver con aspectos difíciles conflictivos, traumáticos inclusive de mi propia vida, pero creo haber encontrado maneras adecuadas de ficcionalizarlos hasta cierto punto”. WATERS H., “En torno al cuento”, loc. cit., p. 21.

Por un lado estarían los que se proyectan sobre el texto a modo de sucesión de imágenes de orden sensorial o afianzadas en el más hondo psiquismo, cuya continuidad textual los consolida como estampas fijas en el tiempo. Una impresión a la que contribuyen el estudiado diseño que se dispone para los relatos, mediante una bien trabada distribución de los segmentos narrativos que los estructuran. Un aspecto que se refuerza al someter al texto a una aguda selección léxica, en la que las palabras entablan una relación de carácter evocativo, difícilmente transferible por los canales convencionales de comunicación. Prevalece entonces en esta serie de textos la creación de una atmósfera, frente a la narración puntual de sucesos, por lo que resultan los más líricos.

El ejemplo señero lo constituye el cuento que abre el libro: “Caracol”. En el breve espacio de dos páginas se somete al texto a una medida contención expresiva que ofrece como resultado un conciso fluir argumental que contribuye a diluir la intensidad del relato en su evolución estructural, de forma que más que fomentar un desenlace puntual o impactante lo hace como parte de un proceso susceptible de extenderse en el espacio textual, y en el que aparece un cierre del cuento apenas sugerido, que se acoge al clima de marcada ambigüedad²⁷ que da cuerpo a todo el texto. Estamos frente a un personaje-narrador que, aun con cierto carácter espectral por carecer de fisonomía propia, nombre o incluso sexo expreso, es poseedor de una historia personal propia, y es un hecho medular de su existencia el que lo justifica a nivel ficcional: el tema universal del abandono del padre y la doliente búsqueda.

Una técnica similar se utiliza en el cuento “Fisuras”, en que un personaje con una conciencia fuertemente alterada y cercado psicológicamente por el peso del recuerdo, el descubrimiento brutal de una infidelidad, trata de hilvanar un discurso coherente desde una percepción del tiempo hondamente subjetiva. De nuevo es

²⁷ En otro momento hemos defendido que la ambigüedad es uno de los parámetros fundacionales de la cuentística de Jaramillo Levi, un emblema por otro parte de la postmodernidad literaria. Véase ÁNGELA ROMERO PÉREZ, “Una poética de la ambigüedad como principio estructurador para unos cuentos incontables”, *La confabulación creativa de Enrique Jaramillo Levi*, Panamá, Copicentro, 2000, pp.107-115.

un hecho matriz de la existencia pasada del protagonista el que actúa como pilar de arranque para la construcción estructural del relato.

Otro grupo de relatos en los que podría hablarse de la instauración de un nuevo régimen narrativo lo constituirían aquellos cuya anécdota central está afianzada en un aspecto determinado de la vida cotidiana: el balance vital que, desde la vejez, hace la protagonista de *La carta*, o las relaciones amorosas, tratadas siempre desde una perspectiva alejada de convencionalismos y vinculadas por norma, a un profundo tratamiento de su vertiente erótica en “Regreso” o “El Intruso”. El peso del argumento en estos cuentos deviene en un desarrollo de las secuencias más acorde a la lógica natural de los acontecimientos. Y el desenlace que se planifica para los textos entraña cierto carácter de revelación que, aunque apuntada siempre desde una complaciente ambigüedad, concluye o clausura los relatos.

El último grupo de cuentos que componen *Caracol y otros cuentos* lo formarían los vertebrados en torno a diferentes aspectos relacionados con la creación literaria. Un tema recurrente que atañe a “La ilusión”, “La última ola” y “La humillación. Las voces narrativas son en todos los casos escritores que libran su batalla personal frente al acto creativo, desde situaciones vitales muy dispares. En este sentido podríamos avanzar que el carácter metatextual de estos relatos, forman un completo corpus poético que ofrece desde dentro algunas claves de la actividad creativa de Jaramillo Levi, al tiempo que reflejan muchas de las inquietudes actuales que como escritor le atenazan. El tono confesional se hace muy evidente en “La última ola”, en que un escritor maduro expresa de manera dolorosa la imposibilidad creativa que le cercan a la hora de componer un relato desde una fuerte exigencia formal. El orden teórico que lo sustenta no impide que el cuento se resuelva dentro del plano de la ficción, ya que culmina con la imagen del escritor, desahuciado por propia voluntad, que desaparece tragado por una ola, la de la ensoñación, fabricada por su imaginación. Una imagen que bien podría ser la expresión gráfica de una idea a menudo expresada por Jaramillo Levi que, en los momentos en que ha complementado la escritura creativa con la de textos ensayísticos, no ha dudado en manifestar que asume el ejercicio de la escritura no sólo como una “visión del mundo”, sino como “razón de vida”, desde la que se

conquista “una pequeña parcela de felicidad intransferible, personalísima, única, que de alguna manera nos justifique y nos salve”²⁸.

Esta serie de apuntes retaceados, someros para el potencial creativo de la cuentística jaramillana, no hace más que certificar que nos hallamos ante uno de los más prolíficos y brillantes cuentistas centroamericanos, cuya obra forma ya parte de la mejor y más novedosa literatura panameña.

Bibliografía selecta

I. Centroamérica

ACEVEDO Ramón Luis, *Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1982.

ARELLANO, Jorge E., *Panorama de la literatura nicaragüense*, Nicaragua, Edit. Nueva, 1982.

BONILLA, Abelardo, *Historia de la literatura costarricense*, San José, Edit. Costa Rica, 1967.

GALLEGOS VALDÉS, Luis, *Panorama de la literatura salvadoreña*, El Salvador, Universidad Centroamericana, 1981.

MARTINEZ, José Francisco, *Literatura hondureña y su proceso generacional*, Tegucigalpa, Edit. Universitaria, 1987.

MARTINEZ, Luis Ivette, *Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica*, San José, EDUCA, 1987.

MORA, Daisy, *La mujer nicaragüense en la poesía*, Managua, Edit. Nueva Nicaragua, 1992.

OSSES, Esther María, *La novela del imperialismo en Centroamérica*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1988.

PALMA, Francisco Albizúrez y BARRIOS BARRIOS, Catalina, *Panorama de la Literatura guatemalteca*, Guatemala, Edit. Universitaria de Guatemala, 1982.

²⁸ E. JARAMILLO LEVI, *La mirada en el espejo (El arte de la creación literaria. Visión del mundo, razón de vida)*, Panamá, Universidad de Santa María la Antigua, 1998, p. 15. En este libro apuntala su interés por plantear una revisión conceptual del cuento como género literario.

II. Panamá

RODRIGO MIRÓ, *Literatura panameña (origen y proceso)*, Panamá, Ministerio de Educación, 1972.

GARCÍA, S. Isaías, *Historia de la literatura panameña*, México, UNAM, 1972.

JARAMILLO LEVI, Enrique, *Poesía panameña contemporánea*, México, Liberta-Sumaria, 1980./ Edición corregida y aumentada: México, Editorial Penélope, 1982.

—————, *Antología crítica de joven narrativa panameña*, México, Federación Editorial Mexicana, 1971.

—————, *Hasta el sol del mañana (50 cuentistas panameños nacidos a partir de 1949)*, Panamá, Fundación Cultural Signos, 1998.

A. Bibliografía de Jaramillo Levi

I. Teatro

¡*Si la humanidad pintara colores!*, Panamá, Ministerio de Educación, 1967

La cápsula de cianuro, Panamá, Ministerio de Educación, 1966.

II. Poesía

Los atardeceres de la memoria (1970-1978), México, Federación Edit. Mexicana, 1978.

Cuerpos amándose en el espejo (1978-1980), México, Edit. Katún, 1982.

Fugas y engranajes (1978-1980), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Extravíos, Costa Rica, Edit. Universitaria Centroamericana, 1989.

Siluetas y clamores (Hibridario poético de momentos disímiles) Panamá, Fundación Editorial Signos, 1993.

Recuperar la voz (Poesía selecta: 1970-1993), México, Ediciones Voz Crítica, 1994.

A flor de piel, Panamá, Edit. Portobelo, 1997.

III. Cuento

Catalepsia, Panamá, Ministerio de Educación, 1965.

Relatos, México, Ediciones Cosmos, 1973.

Duplicaciones, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1973.

El búho que dejó de latir, México, Edit. Samo, 1974.

Renuncia al tiempo, México, Departamento de Bellas Artes, 1975.

Caja de resonancias: 21 cuentos fantásticos (antología), México, Edit. Signos, 1983.

Ahora que soy él, Costa Rica, Edit. Costa Rica, 1985.

La voz despalabrada (antología), Costa Rica, Edit. Universitaria Centroamericana, 1986.

El fabricante de máscaras, Panamá, Edit. Mariano Arosemena, Instituto Nacional de Cultura, 1992.

Tres relatos de antes, México, Ediciones Papuras, 1996.

Caracol y otros cuentos, México, Edit. Alfaguara, 1998.

B. Bibliografía crítica sobre el autor

BURGOS, Fernando, “Dentro del espejo: *Duplicaciones* y los nuevos acechos del cuento (Prólogo a la tercera edición de *Duplicaciones*)”, Madrid, Edit. Orígenes, 1990.

ROMERO PEREZ, Ángela, “La confabulación creativa. *Duplicaciones*: Un solo gran texto”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, (vol. 10), 2, (Spring, 1995), págs. 213-215.

—————, “Algunas notas críticas sobre las estrategias discursivas de *Caracol y otros cuentos* de Enrique Jaramillo Levi”, *Maga*, 42-43, (2000), págs. 31-36.

PATIÑO, ALLEN, “Eros y Thanatos en dos cuentos de Enrique Jaramillo Levi”, *Maga*, 31, (1977), págs. 32-35.

SEGURA, Ricardo, “Trascendencia e incidencias en la narrativa de Enrique Jaramillo Levi”, *La Estrella de Panamá*, (10 de abril de 2000), pág. 43.

URETA DEL CASTILLO, Vielka, *Tres versiones del cuento en Panamá: Rogelio Sinán, Rosa María Britton y Enrique Jaramillo Levi*, Panamá, Fundación Cultural Signos, 1999.

O Logos de Orfeu: o exemplo de Miguel Torga

Carlos Fernandes Maia

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Introdução

Proliferam hoje os fornecedores de sentido: não existe uma religião oficial, mas interpelam-nos apóstolos de muitas seitas; os raros trovadores ocasionais das feiras e festas medievais apresentam-se agora na diversidade e permanência dos sites da Internet; o descrédito de magos e feiticeiros tenta ser recuperado por linhas telefónicas de valor acrescentado em que um exército de boas almas procura ajudar os mortais nos negócios, na saúde e no amor; os sistemas filosófico-ideológicos deram lugar a uma infinidade de crenças, opiniões, preconceitos ou meros discursos sinónimos – quando não meros solilóquios que procuram impor-se através de um proselitismo tecnológico. O mais dramático é que o sentido parece ser cada vez mais procurado numa fonte fácil no acesso, imediata no tempo e segura no anonimato. Sem contar que a estas três condições ainda procuramos juntar três outras: que a água procurada seja compatível com novas sedes, que os encontros na fonte não exijam compromissos duradouros e que o aproveitar da fonte dispense até a vasilha em que se transporte o bem procurado. Erradamente, a poesia foi afastada como fonte de sentido. E no entanto, ela tem estas características todas. Só que, de facto, ela tem outra: ela é duradoura na eternidade do sentir singular feito universal – que é isso a poesia! E outra ainda: a poesia não diz univocamente tudo o que queríamos ouvir. Ah! Ainda outra: a poesia desperta para nova busca, convencida de que ‘Há um sentido’ sempre:

Ninguém sobe ao alto do monte
Para dizer que está longe do céu.
Ninguém se abeira da fonte
Para a cobrir de escuro véu.

Ninguém faz com suor uma canoa
Sem pensar na frescura da maré.
Não se lança o grão à toa
E sem na Primavera ter fê (*Momentos*, 35);

e aponta até para outra realidade, no ‘Mistério do Mundo’:

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria,
São outra coisa que a noite e o vento
– Sombras de vida e de pensamento.

Tudo o que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há

(F. Pessoa – *Poemas dramáticos*).

O texto que se segue foi o texto-base de uma intervenção nos *V Encontros Internacionais de Reflexão e Investigação do DL – UTAD*, integrados nas Comemorações dos 15 Anos do Departamento de Letras. A intervenção teve como finalidade, no âmbito do objectivo geral dos mesmos encontros, dar a conhecer um domínio de investigação paralelo ao de uma análise sobre o pensamento ético e educativo na obra de Miguel Torga¹. Porque a linguagem não é unívoca, nem tudo se consegue dizer de uma só vez; e porque a linguagem também não é totalmente equívoca, o texto (nomeadamente o poético) consegue aproveitar a leitores diferentes ou ao mesmo leitor em momentos diferentes. E é por estas duas razões que este texto aparece: dizer de modo mais simples e resumido o que já antes foi dito; e apelar para a leitura de poesia, especialmente da de Miguel Torga, como fonte válida de sentido actualizado e actualizável para o homem. Trata-se, em resumo, de analisar a questão da legitimidade para abordar filosoficamente textos cuja intencionalidade primária não se enquadra no contexto

¹ Está a ser feita referência ao 1º capítulo de *A Dimensão Ética e Educativa na Obra de Miguel Torga: um poeta do dever*, em edição da Gráfica de Coimbra, e que compreende as pp. 23-107.

do que normalmente se designa por filosofia académica. O postulado teórico imediato é o seguinte: a filosofia académica não é toda a filosofia²; o postulado ontológico pós-moderno pode expressar-se assim: o homem é também emoção e não só razão; e o postulado de ordem pragmática indica-nos que nem sempre é possível reflexionar antes de uma decisão. Se quisermos juntar um postulado axiológico, ainda descobrimos que a orientação valorativa é tendencialmente diversa, conforme o âmbito das nossas opções; e se recorrermos a um postulado histórico, diremos que os primeiros ‘fazedores’ de sentido ético-existencial na época racional grega eram os poetas.

O carácter informativo deste texto permite justificar uma quase total ausência de notas bibliográficas em rodapé. No entanto, as referências bibliográficas finais podem ser úteis para uma continuação do aprofundamento do tema. Foi dispensada na bibliografia final aquela que é indicada no corpo do texto.

É a todos os títulos meritória a atitude do Departamento de Letras ao tomar e manter estas iniciativas de revelação à comunidade de interessados e estudiosos o que vai sendo produzido na UTAD; e a admiração tem mais motivos pelo carácter interdepartamental e até interinstitucional que assume: é, de facto, ponto de vista sensato o daquele que prefere estar com outros no cimo do monte do que estar sozinho a meio da encosta.

1. Literatura e filosofia

Sabem os poetas que não podem deixar de cantar os sentimentos de medo e de esperança. A condição de poeta é assumida com todas as consequências que a acompanham, nomeadamente com a insatisfação constante pela situação no tempo, o desassossego pesado face à condição humana e o esforço inglório na procura da forma perfeita de expressão do inefável. Mas é isso mesmo que compõe a condição de poeta. Orfeu sujeitou-se a essa condição; e teve o privilégio de ser recompensado pelo agradável que fazia aos outros, podendo recuperar Eurídice dos infernos. Só que Orfeu não podia ter conseguido levar até ao fim essa

² Thiebaut – *Filosofia y Literatura*, 81.

recompensa agradável: quando não, o seu poema teria uma forma universal e um uso singular. Ora, a poesia tem uma forma singular e um uso universal: no sentir dos vários homens está o aproveitar do singular da metáfora; e se o dizível do poeta não fosse vivenciado por cada leitor, então a poesia não se propunha ao inefável mas à denotação do imediato.

Este dilema aparente do sentido universal da poesia e da tradução do íntimo ou particular é mais um mistério a acrescentar ao dilema da pretensão que a poesia apresenta a dizer o inefável. Miguel Torga dizia que o universal era o local sem paredes. Mas é quase exclusivamente neste âmbito que se situa o cerne da problemática relação entre literatura e filosofia, e especificamente entre esta e poesia.

Sabemos que ao longo da história houve uma *diversidade de fontes de significação*. Deixemos as tradicionais fontes teofânicas ou ideológicas (que podem também ser analisadas sincronicamente e não só diacronicamente) e vejamos a insatisfação permanente por esta busca de sentido: o modernismo vê-se obrigado a reconhecer formas de racionalidade emotiva; o positivismo apresenta uma falência de facto e de direito porque a simultaneidade das fontes é clara e porque o homem recusa realizar-se numa só dimensão; o idealismo é rejeitado e aparecem propostas de caracterização do homem como vontade e poder, como animal produtor de religião e até como ser dominado por dimensões ditas irracionais ou instintivas; e a axiologia tanto ganha terreno em relação a detractores como tem de reconhecer a vertente afectiva, caracterológica ou até simplesmente somática do homem. Em resumo: porque o homem é um ser multidimensional e aberto, não se fica por uma explicação parcelar de si ou do mundo e procura uma compreensão de si e do mundo, e com alcance que se estenda do passado ao futuro e do real ao possível. E aí está a poesia para desempenhar este papel de unificação daquilo que ao longo da história se foi separando³, isto é, a explicação racional e a compreensão emotiva. Na hierarquia e globalidade do ser homem, poderemos dizer que se apresentam pelo menos quatro planos de manifestação de organização, sentido, desenvolvimento e realização do ser homem. E que esses planos conjugam uma dimensão sómato-

³ Na ideia defendida por Fernando Guimarães.

psicológica, uma social e uma ontológica, apontando para quatro níveis hierarquizados dentro de cada plano e comparativamente a cada um deles – confluindo para o plano da realização.

| <i>Níveis</i> | <i>Planos</i> | | | |
|---------------|--------------------|----------------|------------------------|-------------------|
| | organização | sentido | desenvolvimento | realização |
| | Instinto | Cultura | Viver | Condição |
| | Exemplo | Intuição | Conviver | Consciência |
| | Aprendizagem | Reflexão | Convencer(se) | Responsabilidade |
| Saber | Criação | Construir(se) | Liberdade | |

Planos e níveis de manifestação do homem

De facto, se nos situarmos no plano da organização e sentido, caminhamos do instinto ao saber e da cultura à criação; e nos planos do desenvolvimento e realização passamos do viver ao construir(-se) e da condição à liberdade⁴.

Podemos supor mesmo que foi esta diversidade de fontes que justificou a separação entre filosofia e poesia. Actualmente, por iniciativa reconhecida especialmente aos filósofos, tende-se a uma conjugação de esforços para o que se poderia chamar um ecumenismo de fontes de significação e uma cooperação nos modos de racionalidade. Partindo do princípio inicial de que a filosofia académica não é toda a filosofia, autores com M^a Tereza de la Vieja analisam as *relações entre filosofia e literatura* em vários níveis. Assim, pode ver-se a presença da literatura na filosofia ou a presença desta naquela. No primeiro caso, trata-se de uma descontinuidade, apesar de ser um facto (Platão, Kierkegaard, Nietzsche,...), ou de uma interdependência (filosofia e literatura são modos diferentes de expressão, como é bem exemplo Fernando Savater). No segundo caso, há quem admita a continuidade, porque nos textos literários também há reflexão, preocupação moral, etc.; ou quem veja nesse facto uma descontinuidade,

⁴ Se passássemos para o plano ético, teríamos de incluir mais duas linhas horizontais assim preenchidas: a 1^a com desejar, adivinhar, doar(se), amor; a 2^a com produzir, superar, aperfeiçoar(se), dever. Neste plano são assumidos os anteriores e descentrada a perspectiva de realização: da egocêntrica passa-se para a ontocêntrica, que é simultaneamente a da seriedade (de que fala Tugendhat) e a da solidariedade humana.

considerando que a filosofia não pode ter elementos emotivos ou que a filosofia é na literatura um efeito secundário.

Parece que o estudo destas relações aponta para que se admita uma interdisciplinaridade: filosofia e literatura são modos de aproximação ao real, modos de conhecimento e formas diferentes de abordagem dos valores e da ideologia. A colaboração permitiria que a filosofia fundamentasse a retórica, consciencializasse os limites da metáfora, universalizasse conteúdos exemplares e reconhecesse estatuto à ficção. E permitiria que a literatura fornecesse tópicos de argumentação, aplicasse a racionalidade à prática existencial concreta, romanceasse a consciência dos limites, ampliasse a força da interpretação e aumentasse a base simbólica.

Em todo este debate, um dos nós da questão está nos recursos aparentemente contraditórios usados pela literatura e pela filosofia: a metáfora e a analogia. Enquanto a filosofia pretende defender a pura racionalidade da analogia e acusa a literatura de se mexer no terreno sentimental da metáfora, a poesia questiona a aridez do conceito abstracto e reclama um alcance universal para a expressão do sentimento singular. Sem pretender exemplificar explicações diversas sobre a origem e o desenvolvimento da linguagem⁵, e sem recorrer a diversas explicações sobre a formação do conceito e da metáfora, pode-se, no entanto, dizer que tanto um como outra são abstracções e generalizações. Um pretende representar o universal dos objectos; a outra afirma traduzir o universal dos sentimentos. Mas os dois recursos expressivos são resultado de um esvaziamento progressivo e sistemático da referencialidade ao particular e ao concreto, fazendo-se elevar à categoria de entidade super-sensível e supra-individual. É por isso que se pode afirmar que a metáfora poética também é analogia e que a analogia filosófica também é metáfora. De facto, a realidade pode não ser equívoca; mas unívoca também não é. E o mesmo se passa com os sentimentos. Por isso o conceito e a metáfora expressam a seu modo realidades e sentimentos que o são de modo algo diferente e algo semelhante. Falando dos conceitos filosóficos, Paul Ricoeur refere-se à ‘mitologia branca’. Quer dizer; os conceitos filosóficos não têm mais legitimidade existencial ou significativa do que as metáforas poéticas; e

⁵ Pode ver-se o capítulo em causa, nomeadamente pp. 29-31.

a metáfora não tem mais legitimidade significativa ou vivencial do que o conceito analógico da filosofia.

2. Verdade na poesia e na filosofia

Presume-se frequentemente que a visão dualista do homem como corpo e alma ou matéria e espírito é um legado pernicioso do idealismo platónico, do maniqueísmo judaico-cristão (ou religioso em geral) ou até da simples constatação da ambivalência moral, da contradição da inteligência e da vontade e do dilema geral entre realidade e aspiração. Em todo o caso, tudo isto seria uma fraqueza ou manifestação de menoridade do homem, dado que uma visão moderna, racional e humanista não incluiria tais separações. Mas o certo é que épocas e manifestações mais chegadas a nós não resolveram tal dilema e até agudizaram muitas das facetas do mesmo. Como é perturbadora a atracção que os contos de fadas exercem nos adultos! Como é atraente o desenrolar da complexa simbologia do filme *História Interminável I!* Como é absurda a guerra! E como é irracional acreditar que alguém nos daria saúde, dinheiro e amor a troco de algumas centenas ou até dezenas de euros! Mas também não é menos confrangedor acreditar no ‘progresso’ quando simultaneamente não se consegue comparar o grau de felicidade dos bafejados por ele ou dos deserdados do mesmo!

A crise que afectou a perspectivação axiológica do homem pode atribuir-se ao positivismo; mas este não foi uma entidade ou uma epidemia que surgisse por geração espontânea e que se espalhasse contra a vontade humana. No âmbito dessa crise, que se assemelha à recusa generalizada que a criança em desenvolvimento faz daquilo que é adulto para poder iniciar o processo de autonomia, tudo que parecesse cheirar a menoridade mental e afectiva foi rejeitado. Assim aconteceu com todas as manifestações românticas, religiosas, tradicionalistas, etc. E a poesia foi objecto de igual tratamento. E porquê? Simplesmente porque não falava verdade. Se um texto literário já era suspeito, por ser ficção, muito mais o texto poético: a literatura em geral encobriria a verdade; mas o texto poético distorceria completamente a realidade porque nele a ficção ainda era maior.

Colocar a questão da verdade na poesia e na filosofia levar-nos-ia muito longe. Bastará dizer que nem a verdade filosófica é encarada como sumativa (como já não o é a verdade científica); e comparando rapidamente as duas, o que se poderá de imediato afirmar é que a verdade filosófica assenta numa contradição constante e a da poesia aspira à identidade. O filósofo usa essa contradição para o inconformismo, para a criatividade, para a tentativa, e aventura-se no fracasso porque fica prisioneiro de uma verdade que se lhe escapa sempre; o poeta procura reconstruir a identidade perdida no sentido originário de tudo e começa daí a exemplificar uma forma de vida que supere o desespero da condição humana. Tanto o poeta como o filósofo sentem necessidade de sentido, mas expressam-no por modos diferentes: o segundo advoga a racionalidade do racionalmente dizível; o primeiro confia na força da singularidade para expressar a universalidade inefável.

Mas o que importa agora aqui distinguir é o que se pode chamar a *verdade da ficção* e a *verdade na ficção*. E parece evidente que, independentemente de se considerar que todo o texto é retórico, porque “quem faz metáfora, literalmente falando, mente”⁶, o que nos interessa num texto não é o acordo entre enunciados e objectos existentes, nem sequer saber se existem ou não os objectos referidos no texto. Isto é, não interessa nem a *verdade na ficção* nem a *verdade sobre a ficção*. Mas é evidente que qualquer texto literário, nomeadamente o poético, transmite alguma coisa de profundo ao leitor: expectativa, esperança, confiança, solidariedade, amor, etc. Esta é a verdade que nos interessa, a *verdade da ficção*. E nesta há uma concepção de vida, uma forma de encarar a existência, um modo de ser homem.

Falta-nos, no entanto, determinar o *alcance e os limites da interpretação* de um texto literário. O primeiro problema levantado é o da compreensão do texto literário, para não falar já do da sua construção. Como é que o leitor capta essa ‘verdade’ para além do dito? Há na metáfora uma realidade tradutora do sentimento de cada um? Haverá uma intuição comum aos vários homens? A unidade linguística assentará numa experiência comum de dois interlocutores? As questões a que um texto literário responde são comuns a vários homens? Qual o papel do conhecimento

⁶ Humberto Eco – *Metáfora*, 202.

dos contextos, dos referenciais, da experiência de interpretação? E que valor tem o inconsciente na produção e interpretação poéticas? Se bem que a metáfora só possa ser traduzida por outra mais vulgar e acessível para facilitar o acesso a uma interpretação mais profunda, o certo é que a interpretação de um texto poético é considerada possível.

E sobre a interpretação colocam-se duas perspectivas extremas: o texto terá só um significado puro ou o texto terá todos os significados? A primeira opção obrigava o leitor a sujeitar-se à finalidade estabelecida pelo autor do mesmo. Ora, são bem elucidativas as palavras de Miguel Torga:

Morre o poema, se disser
Tudo o que tinha a dizer;
Mas fica sempre a viver
A beleza do poema
Que é tal qual um teorema
Com soluções a nascer (Sinfonia, 47).

Por isso, “que pode dizer de um poema quem o escreveu? O que tinha a dizer, disse-o absolutamente, realizando-o”⁷. Além do mais porque “as relações de um escritor com o seu leitor só começam a ter dignidade para lá das portas da livraria”⁸, tal como os frutos devem ser saboreados por si e não pelas sensações da árvore. E é mesmo o nosso poeta que lamenta: “Ah, mãos que não moldais o desespero!/ Versos que não dizeis quanto eu preciso!”⁹.

Mas se (pelas mesmas razões que permitem e justificam a compreensão de um texto poético) a finalidade do seu autor não pode determinar uma interpretação unívoca, também uma interpretação interminável ou ilimitada não se justificará. O que se passa num texto poético é que um significante é escolhido para traduzir um significado e este recebe de seguida o poder e a função de significante de um novo significado. Daí a referência a uma sobreinterpretação! Esta transposição sucessiva e progressiva de patamar de sentido para um mais amplo é possibilitada pela metáfora. Ao servir de escada que nos distancia do circunstancial sensível, a

⁷ *Diário VIII*, 169.

⁸ *Diário V*, 113.

⁹ *Penas do Purgatório*, 20.

metáfora eleva-nos à universalidade de sentido. E nesta transposição múltipla está simbolizada e quase conseguida a tentativa de dizer o inefável – aspiração suprema do poeta, critério de avaliação do poema e fonte de sedução da poesia. Aqui se situa a questão da visão dupla de um texto: a do seu uso e a da sua interpretação. Como interpretação, diz Richard Rorty que se procura chegar ao que na ontologia medieval se chamaria a essência do que o texto diz sobre a realidade; como uso, diz o mesmo autor que o texto se presta a servir conforme as ocasiões e que, de acordo com as mesmas, poderíamos retirar dele as descrições que achássemos úteis¹⁰.

Esta referência a Rorty permite-nos distinguir uma diversidade ilimitada e uma diversidade reduzida de interpretações. Para Jonathan Culler, o texto poético pode ser objecto de vagas sucessivas de interpretação, na medida em que ele responde às circunstâncias em que o leitor se encontra. Isto é, o texto tem sempre relação com o contexto e a diversidade imensa deste acarreta a não limitação da interpretação daquele. De algum modo, esta posição era a de uma constante hermenêutica de suspeita, de que fala Herrera Lima¹¹. A posição de Humberto Eco conjuga o lado do autor e o do leitor e situa a questão no texto em si mesmo, isto é, na intenção do texto – que combina a intenção do autor e a do leitor. De imediato, Humberto Eco inclina-se por uma *redução da suspeita*. Quer dizer: não parte do princípio que o autor se preocupou com espalhar malabarismos no texto nem com encobrir anagramas e assim dificultar a interpretação. Mas mais significativo é o princípio da *economia textual*, isto é, o princípio da coerência interna de um texto: uma parte de um texto pode ser considerada correcta desde que seja confirmada pelas restantes partes do mesmo texto. Claro que o intérprete não está dispensado de conhecer o sistema lexical da época do texto e o próprio contexto epocal, bem como de possuir conhecimentos de simbologia, reconhecimento de semelhanças relevantes e fortuitas, ponderabilidade do valor dos elementos do texto, distinção entre coincidências significativas e irrelevantes e até uma certa familiaridade com os mecanismos psicanalíticos de funcionamento da personalidade. Com estes instrumentos e os dois princípios anteriores, a intenção do texto é passível

¹⁰ Rorty – *O Progresso do Pragmatista*, 87.

¹¹ *El Punto de Vista Moral en la Literatura*.

de um alcance amplo, embora não ilimitado. E pelo menos saber-se-á se uma interpretação é boa ou má, no sentido de ser ou não ser legítima.

3. Um poeta da libertação

Os breves exemplos que se seguem são isso mesmo: exemplos. E como tal não contêm todo o pensar de Miguel Torga, isto é, tudo aquilo que poderíamos chamar a verdade da poesia torguiana. Por outro lado, não se poderia deixar estes textos sem uma situação na obra completa do autor. Daí que o título desta terceira parte seja tão profundo e, por isso, aparentemente pretensioso.

Miguel Torga é sempre, ou quase sempre, apresentado como o poeta da liberdade: em relação à divindade, à exploração humana, ao poder político, a compromissos sectários, a correntes literárias, ao tráfico de influências, ... Mas quem lê toda a sua obra sente que ele nunca se considerou livre: para além do meio em que se situava, das experiências históricas e sociais de domínio de uns homens sobre outros e para além das limitações, trabalho e esforço, Miguel Torga nunca esquece o sofrimento, a dor e a morte. Não perde de vista o objectivo de “tentar ser livre a todo o custo”¹², mas reconhece que no fim da vida vai terminar na terra, onde será adubo¹³.

Mas que Miguel Torga é o poeta da libertação, isso é e pode bem provar-se em diversos dos seus textos. Na obra referida no início deste trabalho e que serve de base ao mesmo, encontra-se uma análise das perspectivas educativa e ética do pensar torguiano e está aí bem claro que a liberdade foi a uma meta para que caminhou a vida toda e para a qual incentivou o homem a caminhar (alimentando a esperança como médico e cantando-a como poeta – diz ele); mas que esse objectivo ético só é realizável ao nível da identidade (aí considerada a finalidade da educação) ou daquilo que ele chama o cumprir-se como homem.

Vejamos, então, alguns textos com esse ideário torguiano. E a proposta é inverter a ordem de três parâmetros que caracterizam o que n’*A Dimensão Ética*

¹² *Diário XV*, 107.

¹³ *Diário VI*, 61.

e *Educativa na Obra de Miguel Torga: um poeta do dever*’ aparece como a opção existencial de Anteu¹⁴. Assim, na relação com o divino¹⁵, encontram-se muitas expressões de revolta e invectiva, de atenção ao sofrimento e à aspiração humana. E por isso diz em ‘Cântico de Humanidade’:

Hinos aos deuses, não.
Os homens é que merecem
Que se lhes cante a virtude.
Bichos que lavram no chão,
Actuam como parecem,
Sem um disfarce que os mude.

Apenas se os deuses querem
Ser homens, nós os cantemos.
E à soga do mesmo carro,
Com os agulhões que nos ferem,
Nós também lhes demonstremos
Que são mortais e de barro (*Nihil Sibi*, 67).

Mas essa ‘urze de infinito’ também confessa, já no penúltimo volume do *Diário*:

Digo aos deuses os últimos sarcasmos.
Herético até ao fim.
Mas os deuses sorriem lá do alto
Condescendentes.
Eles sabem que impotência
E reverência
Há nas minhas palavras insolentes (*Diário XV*, 106).

Para caracterizar este ‘arcanjo do humano’, isto é, este defensor do homem concreto e da condição humana em geral, poderiam ser transcritos todos os poemas e todos os contos. As figuras de Madalena, Jesus e Vicente (dos *Bichos*); as figuras de Maria Lionça e Um Filho (dos *Contos da Montanha*); e as figuras de Renovo, Mariana e Natal (de *Novos Contos da Montanha*) – e tantas outras –

¹⁴ Cf. pp. 172-187.

¹⁵ Tema que merece ser aprofundado porque a leitura completa de todas as edições revistas não permite justificar algumas afirmações que sobre esse tema são vulgarmente feitas.

são hinos à coragem, à tenacidade, à luta pela vida, ao respeito por si e pelos outros, à doação, ao dever, etc. Escolher dois ou três poemas é um fardo pesado. Ficam aqui dois, que não são dos mais repetidos, mas que apelam para a consciência de ser homem e de poder responder com dignidade ao digno apelo dos outros homens, isto é, ao ‘Diálogo’:

Pergunto...
Mas quem me poderia responder?!
Tu não, rio sem asas,
Que permaneces
A passar...
Nem tu, planeta alado,
Que pareces
Parado
A caminhar...

Humano, só de humanos meus iguais
Entendo a fala,
Os gestos
E o destino.
E esses, como eu,
Olham a terra e o céu,
Os rios e os planetas
E perguntam também...

Perguntam, mas a quem? (*Orfeu Rebelde*, 66-67);

ou nos fazem situar no mais elementar do dia-a-dia como condição de nos erguermos na descoberta do que somos e do que queremos ser, isto é, da nossa ‘Medida’:

Jogo contra o destino.
Cada minuto, cada desafio.
Livre neste baldio
Da liberdade humana,
Arrisco a consciência dos meus actos
Na roleta da sorte.
O triunfo e a derrota não me importam.
Nenhum triunfo vale o sol que o doira,
E nenhuma derrota o é na morte
Que temos certa.
Quero apenas fazer a descoberta
Do que posso e não posso,

Sem poder nada.
Aprendo a conhecer o meu tamanho
Pela maneira como perco ou ganho (*Diário VIII*, 175).

A terceira dimensão dessa opção existencial é a sua condição de poeta ou escravo de Proteu. E se aqui nos interessam exemplos vários da sua livre expressão poética, não poderia deixar de referir-se que ele assume a sua condição de poeta para lutar pela sua pátria com a arma da pena, que assume a sua condição de poeta para encontrar algumas respostas para o sofrimento e até para o desespero que a própria vida implica e que assume a sua condição de poeta para lamentar o domínio que alguns homens procuram manter sobre outros homens e para incentivar à libertação. Só quatro poemas. Um para lembrar a condição de ser homem, mesmo como ‘Primeira Lamentação’:

Tudo
por eu ser um pobre vivo
a eternizar
o mesmo homem de sempre
com raízes
que ninguém pode arrancar...
[...]
E sou tudo,
menos traidor à minha condição...
[...]
Tudo
porque meto a minha mão
no lado do coração
e tiro terra de mim como dum poço
sem fundo!
[...]
Tudo
por causa do meu sonho verdadeiro
de ser mais feliz assim:
carregado de pecados
e de mim... (*O Outro Livro de Job*, 24-27);

outro para reconhecer a necessidade e possibilidade de solidariedade humana profunda, isto é, para a ‘Identificação’ do ser homem:

[...]
Que humanidade tens, irmão?
De onde te vem a força, a decisão,
E esse gosto de nunca desertar?
És o Cristo, talvez...
Um Cristo sem altar
Que ficasse a lutar
Junto de nós,
Tão presente, real e natural,
Que podemos ouvir-lhe a própria voz (*Orfeu Rebelde*, 47);

outro para revelar a consciência da realidade e desdenhar a hipocrisia de cantar uma ‘Puericultura em Chão Pobre’:

Há quem diga que são rosas,
Mas não são.
Não há rosas andrajosas
Em botão.

Imagem mesmo que fosse,
Não servia.
O amargo não é doce
Nem sequer na fantasia.

Chamem-lhes pois pelo nome,
Pelo seu nome infeliz
De seres humanos com fome
Na raiz (*Diário IV*, 100);

e um outro para que não nos esqueçamos da nossa condição simultânea de mestres e aprendizes, que é essa a ‘Instrução Primária’, ou primeira:

Não saibas: imagina...
Deixa falar o mestre e devaneia...
A velhice é que sabe, e apenas sabe
Que o mar não cabe
Na poça que a inocência abre na areia.

Sonha!
Inventa um alfabeto
De ilusões...
Um a-bê-cê secreto
Que soletres à margem das lições...

Voa pela janela
De encontro a qualquer sol que te sorria!
Asas? Não são precisas:
Vais ao colo das brisas,
Aias da fantasia...” (*Diário IX*, 121).

E já agora, se me permitem, em jeito de ‘Rendição’, só mais um, para nos incentivar e recordar a todos nós que as gerações seguintes merecem a nossa confiança; e ao mesmo tempo para servir de agradecimento por esta atitude louvável de abertura aos outros:

Vem, camarada, vem
Render-me neste sonho de beleza!
Vem olhar doutro modo a natureza
E cantá-la também!

Ergue o teu coração como ninguém;
Fala doutro luar, doutra pureza;
Tens outra humanidade, outra certeza:
Leva a chama da tua vida mais além!

Até onde podia, caminhei.
Vi a lama da terra que pisei,
E cobri-a de versos e de espanto.

Mas, se o facho é maior na tua mão,
Vem, camarada irmão,
Erguer sobre os meus versos o teu canto (*Libertação*, 74).

Conclusão

Parece que a poesia e a filosofia partilham a tarefa de dar sentido e de incentivar ao aperfeiçoamento. Não cabe no âmbito deste trabalho reflectir sobre o sentido, nem muito menos sobre o conteúdo desse aperfeiçoamento. Mas cabe chamar a atenção para o exemplo de um homem poeta e de um poeta homem que foi Miguel Torga. Porque é homem tem um projecto de vida; e porque é poeta não se contenta com o projecto de agora. E isso é a aspiração de todo o homem. Por isso mesmo é válido o exemplo bem traduzido do sentimento singular para o transformar em expressão ou aspiração universal. De facto, o poeta diz o que os outros não conseguem e diz melhor o que os outros balbuciam. Nos piores momentos

da história – diz Miguel Torga – houve sempre três caminhos: dois de luta dos contrários e um pessoal. Este conduz “à morada das musas, dos deuses, do amor”¹⁶. A verdade que o homem procura parece implicar a ambiguidade da poesia. Mas aí reside o valor desta: consegue sentido na recusa do absurdo do momento e não se contenta com a evidência imediata que procura prender a uma realidade sensível. E se bem que a verdade científica seja necessária, ela não tem mais impacto na vida do homem do que a poesia ou outra arte. De facto, o determinismo científico é inevitável, é-nos imposto; e a dimensão artística exige a nossa adesão e apela-nos ao possível – como todo o valor.

É bem certo que um contexto em que tudo parece uma fábrica – como diz Ernest Fenellosa –, com horários, corridas e atropelos, não se apresenta como o lugar ideal da poesia. Mas é por isso mesmo que ela tem um papel insubstituível no sentido e na vida do homem. Ela transfigura a dureza do sofrimento e antecipa novos modos de vivência: “é exactamente porque o relógio desperta e o combóio não espera, e porque no combóio vão os amigos, que temos de sonhar com diligências de horários maleáveis e com galanteios às damas que sobem e descem das mesmas diligências com ar discreto de quem pede ajuda. Assim, não negamos que a realidade seja deste ou daquele modo, mas não dispensamos a liberdade de a encarar conforme a diversidade das necessidades de cada um; e, sobretudo, é possível construir um sentido que faz enquadrar todo o concreto percebido numa dimensão teleológica construída em moldes capazes de desencadear o sentimento dos outros segundo as suas necessidades”¹⁷.

¹⁶ *Diário IV*, 188.

¹⁷ *A Dimensão Ética e Educativa na Obra de Miguel Torga*, pp.65-66.

Bibliografia

- ACERO, Juan José – *Lenguaje y Filosofía*. Barcelona: Ed. Octaedro, 1993.
- ACERO, Juan José (e outros) – *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Ed. Catedra, 1989.
- BANFI, Antonio – *Filosofía y Literatura*. Madrid: Ed. Tecnos, 1991.
- BELO, Fernando – *Linguagem e Filosofia: algumas questões para hoje*. Lisboa: INCM, 1987.
- BRITO, Casimiro de – *Musica Mund: antes da lei do poema*, in Colóquio/ Letras, nº 99 (1987), 5-9.
- CASTRO, E. M. de Melo e – *Tudo Pode Ser Dito Num Poema*, in Colóquio / Letras, nº 89 (1986), 5-11.
- COELHO, Eduardo Prado – *A Palavra sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972 (pp. 19-38 e 93-96).
- COLLINI, Stefan (dir.) – *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.¹⁸
- COQUET, Jean-Claude – *Le Discours et son Sujet I*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- COSEM, Michel (org.) – *O Poder da Poesia*. Coimbra: Almedina: 1980.
- DURAND, Gilbert – *De la Mitocrítica al Mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- ECO, Umberto – *Leitura do Texto Literário: lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ECO, Umberto – *Metáfora*, in Enciclopédia Einaudi, vol. 31 (1994), 200-246.
- FENOLLOSA, Ernest – *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia*, in CAMPOS (Org.) – *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, 115-162.
- GOODMAN, Nelson – *Maneras de Acer Mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- GOUX, Jean-Joseph (e outros) – *Feiticismo e Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- GUERREIRO, António – *A Literatura e a sua sombra*, in Expresso, 21/ Jan./95, 18.
- GUIMARÃES, Fernando – *Conhecimento e Poesia*. Porto: Oficina Musical, 1992.

¹⁸ Esta obra reveste-se de grande interesse pela diversidade de temas e autores que apresenta sobre a temática em questão.

GUIMARÃES, Fernando – *Linguagem e Ideologia*. Porto: Lello Editores, 1996.

GUIMARÃES, Fernando – *Poesia Mental, Poesia Sentimental*, in Colóquio/ Letras, nº 131 (1994), 65-73.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine – *L'Implicite*. Paris: Armand Colin, 1986.

LEYRA, Ana María – *Poética y Transfilosofía*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1995.

LOPEZ de la VIEJA (ed.), M^a. Teresa – *Figuras del Logos: Entre la Filosofía y la Literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.¹⁹

LOPEZ de la VIEJA, M^a. Teresa – *Método y Manera*, in Enrahonar nº 24 (1995), 7-21 (separata). (O nome completo da autora aparece aqui como María Teresa López da la Vieja de la Torre).

LUQUET, Pierre – *Le Symbole et la Pensée*, in Nova Renascença, vol. 10 (1990), nº 38-40, 585-591.

MACEDO, Henrique Malta – *A Metaforização da Experiência*, in Análise (12) 1989, 201-219.

MACEDO, Henrique Malta – *Potencialidades do Pensamento Metafórico*. In: Análise (15) 1991, 143-155.

MAILLARD, Chantal – *La Creación por la Metáfora: introducción à la razón poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.

MARINAS, José Miguel – *La Intimidad Narrada*, in VIEJA – *Figuras del Logos. Entre la Filosofía y la Literatura*, 165-185.

MERQUIOR, José Guilherme – *Psicanálise, Arte e Literatura*, in Colóquio Letras, nº 44, 1978, 5-16.

MEYER, Michel – *A Problematologia*. Lisboa: D. Quixote, 1991.

MEYER, Michel – *Linguagem e Literatura: ensaio sobre o sentido*. Lisboa: Usus Editora, 1994.

MONTEIRO, Adolfo Casais – *Poesia, Intuição e Razão*, in Presença, nº 2, II Série (1940), 109-115.

MORAIS, Carlos Bizarro – *Arte e Significação*, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo XLVIII, nº 3 (1992), 433-454.

NUSSBAUM, Martha C. – *Love's Knowledge: essays on philosophy and literature*. Oxford: O. P. U., 1990.

OGDEN, C. K. e RICHARDS, I. A. – *El Significado del Significado*. Barcelona: Paidós, 1984.

PÊCHEUX, Michel – *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. São Paulo: Unicamp, 1998.

¹⁹ Esta obra tem um interesse especial pela diversidade de temas afins tratados em diversos capítulos de autores diferentes.

- RESWEBER, Jean-Paul – *A Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RICOUER, Paul – *O Conflito das Interpretações*. Paris: Éd. du Seuil, 1969.
- RICOUER, Paul – *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- SIMON, Josef – *Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- THIEBAUT, Carlos – *Filosofía y Literatura: de la retórica a la poética*, in *Isegoría*, nº 11 (1995), 81-107.
- VYGOTSKY, Lev – *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1995.
- ZILHÃO, António – *Linguagem da Filosofia e Filosofia da Linguagem: estudos sobre Wittgenstein*. Lisboa: Ed. Colibri, 1993.

Percursos pela correspondência: Fim-de-século de Eça de Queirós (1890-1900)

Daniel-Henri Pageaux

Sorbonne Nouvelle

Existe um perigo bem conhecido pelo investigador ao percorrer a correspondência dum escritor: o de considerar as suas cartas como uma fonte evidente para a explicação da obra, um guia para quem quiser reflectir sobre a génese duma obra, seja poética, seja ficcional.

A correspondência é muitas vezes uma tentação: a do biografismo, da utilização positivista que pretende explicar a obra a partir da vida do homem. Ora bem: há um evidente e inegável paralelismo, até mesmo uma convergência entre uma sucessão cronológica de cartas e a evolução possível ou a maturação complexa duma obra, sobretudo no caso de Eça. Mas seja dito claramente: não vamos à procura do homem Eça, nem consideramos a vida do homem como uma chave explicativa da obra e a correspondência não será o pretexto para um vai e vem entre vida e obra.

É verdade, no entanto, que um primeiro percurso levar-nos-á do homem ao escritor, quer dizer do homem quotidiano ao observador, ao testemunho até ao actor num espaço social que, por meio da escrita, metamorfoseia, por assim dizer, o chamado real num espaço textual, num texto estético. O que nos interessa é o conjunto de recursos estilísticos, de traços ou ecos literários da vida quotidiana ou excepcional. A correspondência é, escusado é repeti-lo, a escrita da vida. Entre outros recursos, gostaria de pôr em relevo a arte da brevidade, a arte do retrato, as alusões satíricas ou as marcas críticas ou artísticas. Afinal, este processo de escrita revela-nos uma possível elaboração, ou melhor dito, uma reconstrução dum outro eu do homem Eça.

Num conjunto de mais de 250 cartas, quase os dois terços, ou seja cerca de 150, são enviadas à mulher. Cartas é talvez exagero, pois que muitas são apenas

“bilhetes postais”. É como escreve o próprio Eça (11-V-1892): *O regime de bilhetes postais (...) não é muito substancial nem muito carinhoso.*

O tom predilecto dessas missivas, mais ou menos breves, é o dos assuntos económicos ou, como disse Eça, *as inquietações de dinheiro* (3- VIII-1900). Dez anos antes, já escrevia José Maria à Emília:

Mas peço-te, querida Emília, não já que sejas económica – mas que sejas forreta. Eu já decidi que forretice, para nós outros portugueses, é ainda a única virtude que podemos cultivar com proveito. O único meio de ser feliz é ser independente e o único meio de ser independente é ser forreta.

Muitas vezes há alusões que não ultrapassam o nível da trivialidade (cf. 6-XII-1891):

Como me dizes que precisas urgentemente de cem francos, amanhã segunda mando-te em cheque que poderás ir pedir ao Domingues que te cobre. Mil beijos aos queridos meninos.

Outro tema relativo aos problemas pessoais e até íntimos é evidentemente o da saúde: *a minha dispepsia* (21-X-1891), *o meu pobre estômago atingiu a um grau de délabrement que me desanima* (2-VIII-1900), *a estranha melancolia que se apoderou de mim* (15-VIII-1898). Até pormenores sobre as comidas e os menus escolhidos (18-IV-1900).

Começamos a vislumbrar o escritor quando lemos comentários críticos sobre os livros de amigos ou conhecidos, mas não devemos esquecer que as questões prementes de edição e publicação da famosa *Revista de Portugal* se transformam inevitavelmente em considerações sobre temas económicos.

Mas há reparos sobre a arte do conto (18-IX-1891), juízos sobre o estilo, a arte do romance (14-IX-1892), *a excelente prosa* do ensaísta Moniz Barreto (21-X-1891), juízos sobre o estilo do amigo Oliveira Martins que acaba de publicar *A Inglaterra de hoje: tem coisas excelentes e é em geral um quadro exacto, claro, de muito boa cor* (17-IV-1893). Outras vezes, Eça dá conselhos, avisos, por exemplo, a Alberto de Oliveira, autor de *Palavras Loucas* (6-VIII-1894), ou

informações sobre a *Revista* que poderia imitar as inglesas ou a técnica de Anatole France que multiplica os pontos de vista no seu “les opinions de Jérôme Coignard sur les affaires du temps” (10-XI-1894). E também dá um juízo muito positivo sobre *esse extraordinário novo contista* inglês Rudyard Kipling (6-I-1895).

É possível seleccionar uma dúzia de cartas que se relacionam com o processo da génese dos dois últimos romances. Eis aqui uma interferência entre cronologia, biografia e lógica da imaginação. No entanto, mencionemos apenas algumas cartas e deixemos o tema de Eça fim-de-século que aliás nos proporcionou a matéria dum artigo no *Dicionário* de Alfredo Campos Matos. Citemos pois o episódio dos caixotes presos na alfândega do Porto (28-VIII-1890), uma sessão de espiritismo (17-VII-1892), no que diz respeito ao romance *A cidade e as serras*, ou dados biográficos, históricos que possivelmente interessam em *A Ilustre Casa de Ramires* (28-XI-1895, 20-VII-1899), como escreve para *as minhas antiquilhas ramíricas e outras* (Maio1899 n.º 478).

A situação política não é ignorada. Porém, é quase sempre evocada duma maneira sumária. Por exemplo, l’Affaire Dreyfus que imediatamente evolui para uma visão crítica da França, concluindo por uma nota desencantada (26-IX-1899):

Também eu senti grande tristeza com a indecente recondenção do Dreyfus (...) Morreram os últimos restos, ainda teimosos, de meu velho amor latino pela França (...) Recomeçou a ser como sempre a nação videira, formigueira, egoísta, seca cupida.

Mencionemos outro exemplo: a evolução da política em Espanha: a morte trágica de Canovas, palavras de Eça que escrevera outra crónica sobre o tema (13-VIII-1897), as consequências da anarquia espanhola em Portugal (22-IV-1898):

Se a Espanha sofrer uma derrota, como é provável, a Dinastia em Madrid tomba. E a nossa não se aguenta depois de muitas semanas.

Mas já em1891 falara Eça da anarquia espanhola e da ameaça que representava o país vizinho para Portugal (10-VIII-1891). Detalhe notável: é a mesma ideia, o mesmo temor exprimido por Gonçalo Ramires ao comer ovos queimados com o Mendonça. Será que Eça partilha as opiniões do aristocrata

Gonçalo Ramires ou será que Eça está a transpor numa carta a ironia queirosiana do romancista?

Eu penso que os Republicanos espanhóis (que antes de republicanos são espanhóis e patriotas) estão animando os nossos a fazer a revolução com este fim supremo de que se realiza a conquista. Eles têm a república certa daqui a anos (dez anos disse recentemente aqui em Paris o Castelar) (...) Portanto, o seu interesse é que no dia do triunfo encontrem uma Ibéria já unida e feita (...) Parece que a anarquia que se há-de dar em breve nos factos, se vai dando já, e intensamente, nas ideias – e que a nossa pobre terra entrou em pleno gâchis.

Raras são as cartas nas quais se desenvolve uma verdadeira análise de conjunturas políticas. Um caso aparte é o do Ultimatum que merece um estudo pormenorizado.

O carácter inesperado, violento que assume o Ultimatum inglês, no início do ano de 1890, levanta a questão do que é um acontecimento, o que se designa por acontecimento em História? Mas qual foi o verdadeiro significado daquilo que se chamou Ultimatum? É uma questão que se pode pôr ao percorrer as cartas que Eça enviou ao secretário da *Revista de Portugal*, que acabara de demitir-se, Manuel da Silva Gaio. Mas nessa altura Eça debate-se com graves problemas financeiros e materiais. *É pena*, escreve numa carta (21-I-1890), *grande pena que a Revista saia em plena preocupação desse caso – sem a ele sequer aludir*. A *Revista* nada dirá sobre o assunto, excepto, como se sabe, mais tarde, com o texto de Eça intitulado precisamente “O Ultimatum”. E remetemos ao estudo simultaneamente brilhante e sólido de João Medina (*Eça de Queirós e o seu tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, 227-235).

Foi precisamente para saber o que se passava e também lhe pedir um artigo, que Eça escreve uma carta (28-I-1890) ao seu amigo Oliveira Martins. É primeiro um pretexto para o retratar:

Estou-te a ver, na tua poltrona, de manta nos joelhos, sorrindo e esfregando devagar as mãos como um filósofo e um velho historiador que há dois mil anos frequenta e conhece os homens.

Já não se trata de analisar um acontecimento, mas sim de determinar o alcance, as consequências de um fenómeno que é o renascimento do patriotismo, que Eça confessa não compreender. O que parece interessante notar aqui é também depois, no decorrer dos anos 90 e 91, é a posição de Eça, observador longínquo, que se escusa a escrever sobre ela, que pede ajuda do amigo, pensador e historiador. Esta atitude é ainda aquela que adoptará um anos depois, na altura em que rebenta a revolta republicana em Janeiro no Porto (5-II-1891). E nesta carta deverá notar-se a longa metáfora do teatro que Eça desenvolve para se desculpar (*coulisses, lanterna mortíça, é necessário que a crítica do drama seja feita por um actor, alguém que habite o palco e conheça de perto os truques, espectador* (palavra inglesa), o 31 de Janeiro é um *lever de rideau antes de o drama a sério*).

Eça mantém-se como espectador, parecendo que os acontecimentos de que é testemunha não lhe dizem respeito. O entusiasmo patriótico do cunhado deixa-o céptico. De facto, partilha o pessimismo do seu amigo Antero de Quental tornado Presidente da Junta patriótica do Norte. Eça chega a dizer à mulher: *os negócios da pátria, com franqueza, ocupam-me bem menos do que os meus* (7-IV-1890). E esta constatação conclui uma análise da situação que parece ser de uma gravidade extrema:

Dizes bem que a Pátria me tem feito uma melancólica impressão. É verdade. Acho-a pior, e mais estragada em tudo, desde o clima até ao carácter. No entanto, isto vai-se aproximando de uma crise.

Confessa também à mulher pseudo-segredos da política e acrescentamos aqui que se trata de um retrato em acção, dinamizado (5-V-1890):

O Oliveira Martins cada vez mais pessimista, de vez em quando vai conversar com o rei; ambos eles concordam que isto é uma choldra e que não pode durar, e depois, muito tranquilamente, o rei vai caçar e o Oliveira Martins vem filosofar, mas isto é entre nós e não se repete.

Ou ainda:

Segundo esse Oliveira Martins à bancarrota pública vai seguir-se a miséria de todos. E compreendes que ouvir todas as noites este salmo lúgubre não é cheerful (9-V-1890).

Valeria a pena referenciar os casos de emprego constante de vocabulário romanesco ou da tonalidade romanesca na correspondência de Eça quando se trata de falar da sociedade portuguesa. Mesmo Antero de Quental torna-se aí um *sublime cavaqueador* (7-IV-1890). O ritmo dos jantares com Oliveira Martins faz pensar em cenas dos *Maias*, isto para não falar de um passeio a Sintra *para uma visita àquelas boas sombras* (30-V-1890). E neste pano de fundo surgem as mesmas constatações, evocando a dissolução da Liga Patriótica (29-IV-1890).

É evidente que Eça não tem verdadeira consciência do acontecimento histórico como “ruptura”, palavra pela qual o definem os historiadores, quer Pierre Nora, quer Emmanuel Le Roy Ladurie (P. Nora, “Le retour de l’événement”, *Faire de l’histoire*, Folio, I, 285; E. Le Roy Ladurie, *Le territoire de l’historien*, Gallimard, TEL, 169: Événement et longue durée”). O carácter único do acontecimento só se torna perceptível a partir do momento em que ele é inserido numa série que lhe dá um significado. Ora, neste caso, a série e o contexto remetem para um patriotismo medíocre e, por isso mesmo, o discurso de Eça corresponde não à análise de um acontecimento, mas sim à exposição vaga de elementos genéricos, de dados estruturais, como diriam os historiadores, dados esses que ele já exprimira desde 1871.

De vez em quando amplia-se ou precisa-se o quadro ou o panorama político-social. Nesses casos, o trecho ou o parágrafo oferecem ao destinatário um período de oratória salpicada de condimentos satíricos. São, por exemplo, uns instantâneos das ruas de Paris (Maio 1899, n.º 483).

Não esqueçamos, por múltiplas razões de biografia, de doença íntima e também fim-de-século, outros parágrafos com ressonâncias nostálgicas, como as do “Já não é”, variante do famigerado “Ubi sunt”. Eis o exemplo duma carta de Londres (24-XI-1891):

Continuo a achar Londres horrenda, as mulheres também já não são tão bonitas como no meu tempo, os homens já não se vestem tão bem, e os cabs já não são tão confortáveis. Creio todavia que as instituições permanecem admiráveis (...)

Confessemos que é muito tentador colocar em paralelo passagens desse género com paginias da *Cidade e as serras* nas quais se exprimem as diatribes contra a modernidade. Outro exemplo: uma descrição de Paris (24-I-1897):

*(...) Paris se vai tornando uma cidade cada dia menos intelectual e mais fabril. Não sei – o que é certo é a sua grosseria, e o seu melancólico negrume. Até exteriormente perdeu toda a graça e elegância. Nas ruas não se vêem senão homens de camisola de malha e mulheres de calções, pedalando furiosamente em velocípedes (uma imagem que encontramos ao final da *Cidade e as serras*), as carruagens já não têm cavalos, são todas automóbiles; fazem um barulho horrendo e deitam um cheiro abominável a petróleo. No chão uma lama medonha que a República não limpa; no céu sempre o tal fumo negro, representando, ao que dizem um dinheirão: e logo ao começo da tarde é necessário acender uma luz que agora há dum brilho muito criard, que ordinariamente mata quem a acende! Já parece o século XXIII!*

Mas acontece também que, às vezes a pincelada esquece a força satírica e crítica, e descobrimos um Eça pintor, quase coevo dos famosos impressionistas ou, mais simplesmente, um homem que sabe captar, como artista, o instante ou tirar uma foto. Um instantâneo do Porto (31-III-1890):

O tempo sempre mau, calores abafados alternando com cargas de água. Mas há lilases.

Outro de Biarritz (32-II-1900):

Os Pirinéus enfim desembrulhados das suas grossas névoas, magníficos, e com uma formosa cor de violeta.

Até agora procurámos pôr em relevo duas características essenciais da escrita do Eça epistolário, ou duas facetas duma arte de brevidade: o traço ou a

alusão caricatural, a pincelada satírica ou artística. Ambas remetem para um observador realista, simultaneamente presente e distante. Uma terceira característica estilística desempenha o mesmo papel crítico e distante: é o uso da palavra estrangeira, seja francesa, seja inglesa que actua como verdadeiro ecrã.

O vocábulo estrangeiro é, no sentido estrito, a expressão da distância. Distância evidentemente crítica. Outras vezes exprime uma vontade de desdramatização, como se Eça quisesse provar a falsidade do tema da “Decadência do riso”. Essa distância produz também efeitos cómicos cujo alvo é Portugal, ou o mundo em geral (trata-se da conhecida ironia) ou bem o alvo é o próprio Eça que se põe em cena e, neste caso, trata-se de humorismo com uma certa auto-simpatia.

Seria demasiado longo multiplicar as citações e vimos já a utilização de palavras estrangeiras, francesas ou inglesas, adjectivos ou substantivos. Notemos também a utilização de expressões familiares com efeito de ruptura de tom que revelam um conhecimento profundo da língua francesa ou inglesa. Citemos: *rather miserable* (16-IV-1890), *les coudées franches* (7-X-1890), *un peu de ton talent d’entreprise* (11-XI-1890), *une blague* (24-XII-1891), *duas ou três grossas tartines* (longos artigos de revista) (10-XI-1894), *il faut qu’âge mûr se passe!* (5-VIII-1897), *ça serait un comble* (8-VIII-1897)...

Mencionemos também a utilização de alusões ou citações literárias nas quais a menção da obra ou do autor roça o efeito de paródia. Alguns exemplos: *comédia de quiproquos à antiga moda espanhola* (2-IX-1890), *nascido no Serralho Constitucional (como diria Racine)*, *conhece-lhe os escaninhos: élevé au sérail tu en connais les détours* (23-VII-1891), paródia de Musset (29-V-1892), *Plombières e a caverna de Fingal* (8-VIII-1897), *Cascais e a caverna do velho Eolo* (11-V-1898), *o bom Montaigne* (Maio de 1899, n.º 483), alusão a *Madame Bovary*, a causa da ferida no pé de Emília (26-IX-1899).

Podemos talvez ir um pouco mais longe afirmando que a utilização frequente de anglicismos acaba por revelar uma imagem bastante próxima ao dandy. Mas dizer isto e propor esta semelhança é dizer muito e pouco ao mesmo tempo, já que o verdadeiro problema latente nesta comparação é o seguinte. Poder-se-ia dizer que o Eça desta última década gosta de parecer de maneira intermitente outro

Fradique Mendes? Pelo menos uma vez, Eça deseja mencionar expressamente a personagem colectiva da sua juventude numa carta a Oliveira Martins (28-I-1890):

Esta carta é (...) para que me digas o que devo pensar é, em três ou quatro traços, me dês a real realidade das coisas, como diz o nosso Fradique.

Uma última característica, quase um pendor na escrita de Eça que conviria realçar e que paradoxalmente coexiste com esse veio cómico, é a temática cada vez mais obsessiva do tédio, um tédio generalizado no qual Eça se mostra ou gosta de se mostrar. Alguns exemplos: *absorvi uma imensa quantidade de melancolia* (20-III-1890); *À noite aborrecemo-nos de um modo monumental* (Novembro de 1891, n.º339); *As noites sobretudo são ultravazias e monótonas* (Novembro de 1891, n.º340); *Eu estou realmente farto desta Londres em que em aborreço* (3-XII-1891); *Apenas chegado recai nos péssimos hábitos peninsulares* (12-IV-1892); *bastante secado e triste...* (25-VIII-1898); Arcachon: *uma seca imensa* (Fevereiro de 1900, n.º 502); *ler dormemente medíocres romances ingleses, dias muito moles e vazios e bêtes* (20-II-1900); *oito dias em Biarritz já é uma fartura* (23-II-1900); Pau: *já farto de hotéis* (27-II-1900); *Não gosto de Pau, é insípido, frio e caro* (2-III-1900); a Suíça: *E fade, très fade* (2-VIII-1900); *A Suíça foi uma failure* (9-VIII-1900).

Evidentemente pensa-se num estado de alma que cultivaram os artistas e os escritores durante a famosa *fin-de-siècle*. Já se encontrava no Carlos (*Os Maias*). Era um *tedium vitae*, ou seja, a incapacidade mais ou menos aguda de aceitar a actualidade, a modernidade.

No caso de Eça, e sobretudo na Correspondência, podemos dizer, para afastar outra vez a tentação do biografismo, que esta escrita do tédio é uma variante da distância já aludida, talvez aqui existencial. Para nós, a distância é obviamente vivida, experimentada sem dúvida, mas sobretudo queremos interpretá-la como um elemento tematizado dum mal-estar. Mal-estar que não nos interessa do ponto de vista do conteúdo ou do foro íntimo, mas tão só como tema, matéria de ficcionalização mínima do eu, por breves ou rápidos que sejam esses repetidos intentos.

Mas ficcionalização não quer dizer mentira. É, ao invés, uma parte ou o aspecto talvez melhor da verdade do eu, o eu profundo, palavras que utilizou Proust para contradizer Sainte Beuve na sua pesquisa biográfica. Talvez esta linha de interpretação que estamos a salientar pareça evidente ou próxima da banalidade. Mas tem como consequência para mim que Eça não escreve cartas, mas antes pré ou paratextos. Escreveu para os outros, mas sobretudo para si mesmo.

E parece oportuno, para atenuar o paradoxo, citar uma curiosa confissão bastante tardia (26-IX-1899) na qual Eça repara o seguinte:

Eu pelo pensamento (e só o pensamento é uma realidade) sou, na minha correspondência, tão activo como Cícero, quase como a Sevigné.

Mistério, *segredo*, verdade profunda do eu exprimidos com o devido humorismo...

O que quero frisar ao concluir é pois o duplo carácter da correspondência queirosiana no meu modo de ver. Sem esquecermos a dimensão testemunhal que nos coloca ao lado da vida, a correspondência de Eça é uma episódica mas contínua vontade de estilo. E faço alusão a *la voluntad de estilo* com a qual define Juan Marichal o estilo do ensaio, da crónica. Uma vontade de estilo na procura duma construção quase mítica dum outro, dum duplo que tem a ver com Fradique Mendes e com quase todas as outras personagens romanescas. Mas sobretudo com Fradique Mendes, o português perto e longe simultaneamente da sua pátria, próximo e afastado da actualidade, da realidade que demonstra até que ponto a escrita é a maneira paradoxal, oblíqua mas única de viver, de dar sentido ao tempo limitado da ocupação pelo homem do mundo quotidiano e contingente.

Portugal e a Europa finissecular na obra queirosiana pós 1888

Henriqueta Maria Gonçalves

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Num texto que data de Março de 1888 e que Eça de Queirós publicou no jornal *O Repórter* e um mês mais tarde, em 2 de Abril, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, o Autor afirma:

«Não sei o que aí se passa nessa viçosa América. Mas aqui neste ressequido continente, há já mais de dois anos, aqueles que se distinguem por conhecer as coisas das nações, como dizia o velho escriba egípcio do tempo de Thutmés III, recommçaram a inquietar-se e a gritar sombriamente: “A situação da Europa é medonha. Sob as crises que a sacodem, já a máquina se desconjunta. Nada pode suster o incomparável desastre. Este fim de século é um fim de Mundo!” E com efeito, com efeito! Se, a este prolongado e triste brado, o homem que trabalha, quieto na sua morada, repara mais atentamente na Europa – ela aparece-lhe como uma sala de hospital, onde arquejam e se agitam nos seus catres, estreitos ou largos, os grandes enfermos da civilização.»

Ao falarmos de Europa finissecular estamos a referir-nos a um sentimento que a Europa das três últimas décadas do século XIX vive e se caracteriza por uma nota de desencanto, de frustração e de cansaço face aos rumos que o racionalismo e o positivismo foram vindo a tomar. Do ponto de vista social, as consequências da industrialização trouxeram uma acentuada clivagem e uma divisão entre homens muito ricos e homens muito pobres, explorados por uma desenfreada acumulação de capitais. A observação do “falhanço” do positivismo e do que ele desencadeou causam uma sensação de tédio, de pessimismo e até de náusea de que muitos intelectuais europeus nos dão conta, abrindo caminho, por exemplo, ao idealismo e ao culto de uma proliferação de religiões ou à vaga de nacionalismo que assola alguns países da Europa.

Como Eça de Queirós lê a Europa em que se situa e quais as relações que estabelece com esse mal-estar que se vive, como no seu romance *Os Maias* está já presente essa atmosfera de fim de século e como a obra que segue o grande romance do Autor é reflexo do sentimento dessa Europa finissecular, é o objectivo desta reflexão.

1. Como é sabido, *Os Maias* é um romance cujo período de gestação, cerca de dez anos, foi muito longo e por isso ele revela um eclectismo estético que aglomera uma filiação no naturalismo e uma descrença já nesses ideais estéticos, descrença que era também sentida pelos escritores seus contemporâneos europeus. Joris Karl Huysmans publica *A rebours* em 1884, um marco incontestavelmente importante na reacção anti-naturalista que em França tem várias frentes: por um lado os decadentistas, ou decadistas, por outro os simbolistas. Uns e outros mantêm a mesma reacção contra o Parnasso e o Naturalismo, comungando do mesmo amor pelo sonho e pela música e a mesma descrença no racionalismo e no cientificismo que traçou as linhas de expressão literária realísto-naturalista. O sentimento de que a Arte não é capaz de agir perante os males sociais e, em certa medida, a questionação de uma certa feição profiláctica da arte de que se arvorava o Naturalismo foram sendo postos em causa. Tristan Corbière, poeta menor reabilitado por Verlaine, em 1884, declara em *Amours jaunes*, num desejo de se proteger contra todas as escolas, aquilo que designa a sua origem bárbara:

«L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art.»

Em *Os Maias*, o leitor encontra marcas nítidas desta atmosfera que fervilha no tempo que o Autor viveu e que a obra ficcional obrigatoriamente reteve. Podemos mesmo afirmar que este romance contém em embrião o futuro percurso literário do Autor.

2. No plano das personagens, poderemos dizer que aquelas que passam na narrativa com o intuito da tipificação social dão conta de uma certa apatia, letargia, esvaziamento intelectual que, dez anos depois, num tempo narrativo próximo daquele

que o Autor estava a viver quando publica o romance, se vêem acentuados, registando o leitor uma nota de pessimismo.¹ No que respeita a Eça, personagem secundária que Carlos Reis, entre outros críticos, já mostrou receber a simpatia do narrador², ele evidencia certos traços de diletantismo que anunciam a configuração dândica de Carlos Fradique Mendes.³ O dandismo⁴, caracterizador do homem de fim-de-século, é definido por Baudelaire do seguinte modo: «Le dandysme est le dernier éclat d'heroïsme dans les décadences (...). Le dandysme est le soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.»⁵

Isabel Pires de Lima, a propósito de Fradique, diz: «ao afirmar a inutilidade da escrita, ao pressentir a incapacidade do verbo humano por «encarar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto» (p.105), ao concluir que nem ele nem ninguém sabe escrever, porque «só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queira exprimir» (p.106), assume uma atitude de uma certa renúncia da arte, renunciadora da modernidade e da atitude negativista de boa parte da herança dândi,

¹ Interessante será registar a evolução, por exemplo, de Eusebiozinho ou de Charlie. Todos os vícios aparecem acentuados. Mesmo uma personagem como Craft, que é apresentada como uma personagem positiva, no final enferma de um alcoolismo doentio.

² Veja-se Reis, Carlos, *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 3ª edição, 1984.

³ Veja-se o artigo de Pageaux, Daniel-Henri, «Eça fim-de-século», in *Queirosiana*. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração, N.º 6/7, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, Tormes, Dezembro 1993/Julho de 1994, pp.61-69 e também Machado, Álvaro Manuel, «Eça, Proust e o imaginário finissecular, in *Queirosiana*. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração, N.º 7/8, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, Tormes, Dezembro 1994/Julho de 1995, pp. 13-23.

⁴ Sobre o dandismo de Fradique, Isabel Pires de Lima escreveu um interessante texto crítico, «O dandismo de Fradique ou o exercício impossível de um heroísmo decadente», in *Eça e Os Maias cem anos depois*, Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, ASA, Col. Perspectivas Actuais, 1990, pp. 101-109.

⁵ Baudelaire, Charles, «Le Peintre de la Vie Moderne», *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 560. Também Eça de Queirós, na crónica que envia à *Gazeta de Notícias* em 26.4.92 sobre “O Imperador Guilherme”, caracteriza o dandy, prefigurado por este imperador, do seguinte modo: «com os dedos faiscantes de anéis, um cravo enorme na sobrecasaca clara, borboleteando e flirtando com a veia soberba de um D’Orsay», in *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.31.

designadamente na sua componente surrealista.»⁶ A consciência da incapacidade da arte para atingir fins utilitários e, simultaneamente, uma apatia no exercício de escrita encontramos-as nós já no Ega e no Carlos de *Os Maias* e mais tarde, de forma bastante significativa no exercício de escrita de Gonçalo Mendes Ramires. Ega, inicialmente apologista dos ideais naturalistas, como o vemos actuar no episódio do Hotel Central, há-de desejar criar «uma revista que dirigisse a literatura, educasse o gosto, elevasse a política, fizesse a civilização, remoçasse o carunchoso Portugal...» (OM: 521), projecto que não conseguirá realizar porque o estigma do diletantismo acompanha a personagem e impede-a de realizar o seu projecto: «Mas já as dificuldades surgiam. Quase todos os escritores sugeridos desagradavam ao Ega, por lhes faltar, no estilo, aquele requinte plástico e parnasiano de que ele desejava que a revista fosse o impecável modelo.» (OM: 566). Também Carlos está condenado “irremediavelmente ao diletantismo» (OM:187) e não conseguirá levar por diante o seu projecto de escrita de um livro – «Medicina antiga e moderna» (OM: 129).

Estas duas personagens têm uma evolução que lhes acentua os traços diletantes e ociosos; no final da narrativa veremos como sobre Carlos se abate uma definitiva apatia tradutora de um decadentismo finissecular. O tipo de vida que Carlos leva em Paris é caracterizado em comunhão com o narrador como «Nada mais inofensivo, mais nulo, e mais agradável.» (OM: 713). O projecto de dândi será protagonizado por Carlos Fradique Mendes de forma mais consistente. Na primeira parte de *A Cidade e as Serras*, Jacinto é também muito semelhante a Carlos da Maia e a Carlos Fradique Mendes e configura o dândi entediado com o que a civilização lhe oferece, personagem muito próxima do Des Esseintes de *A rebours*.

3. A personagem Ega é também, num outro plano, uma personagem que protagoniza a descrença nos ideais naturalistas e, também por esse facto, anunciadora do pessimismo finissecular. É Ega que anuncia pela segunda vez no

⁶ Veja-se, no artigo citado anteriormente, a p. 105.

fião narrativo (a primeira é Vilaça), e de uma forma mais directa, o presságio da tragédia que se prepara para cair sobre a família dos Maias.

Este sentimento de predestinação encontramos-lo em Pierre Loti autor do decadentismo francês que, no início de *Pèlerin d'Angkor*, escreve: «Rien ne m'est arrivé que je n'aie obscurément prévu dès mes premières années». De certa forma Eça não se afasta daquilo que se passa no meio literário do seu tempo.

O tema do incesto de *Os Maias*, associado também ao fatalismo, é um tema revelador do questionamento do Naturalismo e uma simultânea descrença no cientificismo e no avanço da organização e administração social. É também Eça o porta-voz dessa descrença nos avanços que o século foi operando:

«Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registo de baptismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! Não estava no feitiço da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos – para quê? Para virem a tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinação! Não era possível. Tais coisas pertencem aos livros, onde vêm, como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...» (OM: 621).

Se, por um lado, se questiona, como atrás dissemos, os avanços de uma sociedade burguesa que não sabe tratar da sua administração numa época de desenvolvimento tecnológico, por outro lado, relativiza-se uma vez mais o desfazimento entre a arte e a vida, tópico a que o fim de século assistiu.

4. O nome de Pierre Loti que atrás invocámos está também associado ao exotismo desejado e teve o melancólico prazer de profetizar uma decadência fatal para os países ainda impolutos dos artificios da civilização europeia: «Il viendra un temps où la terre sera bien ennuyée à habiter, quand on l'aura rendu pareille d'un bout à l'autre, et qu'on ne pourra même plus essayer de voyager pour se

distraire un peu». Em *Os Maias*, e de forma mais forte em *A Correspondência de Fradique Mendes*, esta ideia está presente.

A ironia adensa-se em *A Correspondência de Fradique Mendes* e a crítica a um conceito redutor de civilização que seguramente põe em causa os alicerces do cientificismo do século XIX é ainda mais notória:

«Nunca visitou países à maneira do detestável *touriste* francês, para notar de alto e pecamente «os defeitos» - isto é, as divergências desse tipo de civilização mediano e genérico donde saía e que preferia. Fradique amava logo os costumes, as ideias, os preconceitos dos homens que o cercavam: e, fundindo-se com eles no seu modo de pensar e de sentir, recebia uma lição directa e viva de cada sociedade em que mergulhava.» (CFM: 77-78)⁷

Em *A Cidade e as Serras*, onde o espaço físico de Paris é concebido como um espaço metonímico da Cidade supercivilizada (recorde-se que a palavra cidade aparece com maiúscula em todo o texto, apontando para este poder representativo), também a apologia do exotismo e a rebelião face à uniformização cultural a que «as três nações pensantes» estavam a votar os homens daquele tempo se faz sentir.

Nos textos não ficcionais de Eça de Queirós também encontramos o mesmo tópico. Na crónica «Os Chineses e Japoneses», crónica publicada em Dezembro de 1894 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, Eça mostra-se contrário a uma sobrançeria europeia em termos culturais e recusa aceitar o princípio da uniformização cultural. Vejamos alguns momentos do texto da crónica:

«Para o Europeu, o Chinês é ainda um ratão amarelo, de olhos oblíquos, de comprido rabicho, com unhas de três polegadas, muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras, exalando um aroma de sândalo e de ópio, que come vertiginosamente montanhas de arroz com dois pauzinhos e passa a vida por entre lanternas de papel, fazendo vénias. (...) A ambos [Chineses e Japoneses] concedemos uma habilidade hereditária em fabricar porcelana e bordar a seda. Como por vezes as suas populações trucidam os nossos missionários, a estes traços

⁷ Queirós, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

de carácter (tão exactamente deduzidos) juntamos também o da ferocidade.» (CP: 199-200)⁸

Repare-se que o enunciado aparece condicionado pela capa da ironia através da qual o Autor se distancia sobranceiramente da posição do Europeu, pese embora a utilização da primeira pessoa do plural; Eça apenas se assume Europeu, ajudando mesmo este pronome, a nosso ver, a tornar mais visível a ironia mediante um sentido comum, generalista do Europeu. A continuação do enunciado torna ainda mais evidente este posicionamento: «Porque os Chineses não querem ter caminhos-de-ferro, nem fios de telégrafo, nem candeeiros de gás, que constituem para nós as expressões sumas da civilização, concluimos rasgadamente que são bárbaros» (CP: 200).

É neste ponto que a acusação à Europa surge e vem ao de cima o próprio conceito de civilização para Eça de Queirós, perfeitamente coerente com a sua restante produção literária, ficcional ou não ficcional:

«Quando uma civilização se abandona toda ao materialismo e dele tira, como a nossa, todos os seus gozos e todas as suas glórias, tende sempre a julgar as civilizações alheias segundo a abundância ou a escassez do progresso material, industrial e sumptuário. Pequim não tem luz eléctrica nas lojas; logo, Pequim deve ser uma cidade inculta.» (CP: 200)

Já num texto anterior, uma crónica de Agosto de 1883, e a propósito do contencioso entre a Inglaterra e a França por causa do reino de Sião, Eça se tinha expressado de forma sintética, adquirindo o enunciado, para além da incisiva ironia que toca quase o sarcasmo, um tom final de máxima sobre esta problemática do conceito de civilização debaixo do qual está o mesmo princípio que temos vindo a desenvolver:

«Os países orientais são feitos para enriquecer os países ocidentais – e por isso com os Egiptos, os Tunis, os Tonquins, as Conchinchinas, os Siãos (ou Siões?)

⁸ Queirós, Eça de, *Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

se fazem para a Inglaterra e para a França boas e pingues colónias. Eu sou civilizado, tu és bárbaro – logo, dá cá primeiramente o teu oiro, e depois trabalha para mim. A questão toda está em definir bem o que é ser civilizado. Antigamente pensava-se que era conceber de um modo superior uma arte, uma filosofia e uma religião. Mas como os povos orientais têm uma religião, uma filosofia e uma arte, melhores ou tão boas como as ocidentais, nós alterámos a definição e dizemos agora que ser civilizado é possuir muitos navios couraçados e muitos canhões Krupp. Tu não tens canhões, nem couraçados, logo és bárbaro, estás maduro para vassalo e eu vou sobre ti!» (CP: 47-48)

5. Um outro aspecto que percorre com muita insistência a última fase da produção do Autor e faz também parte da atmosfera europeia de fim de século é a de uma viva consciência de uma cada vez mais acentuada clivagem social, uma maior divisão entre ricos e pobres, divisão motivada pela industrialização que permitiu o enriquecimento de alguns à custa do empobrecimento de muitos. Em *Os Maias*, romance cuja ambiência social é a da alta burguesia lisboeta que se pretende retratar, surgem momentos, pequenos, mas significativos quadros, em que o narrador faz questão que o leitor registe essa clivagem entre uma classe dominante socialmente, apática e entediada (cf. «uma indiferença, um tédio lento, ia pesando outra vez, desconsoladoramente. Os rapazes vinham-se deixar cair nas cadeiras, bocejando, com um ar exausto.» [OM: 337]), e uma classe trabalhadora ainda dominada pelo estigma da vitalidade, mas oprimida e desconsiderada. Noutros momentos, a classe trabalhadora não aparece directamente, mas indirectamente: o que nos surge são os campos trabalhados por contraste com a degradação da classe dita dominante.

A situação social da Inglaterra e da França também é caracterizada em termos de grande discrepância, cabendo esse conjunto de observações a Maria Eduarda, uma personagem que viveu as situações e por isso tem um estatuto de maior autoridade, o que permite uma maior verosimilhança do narrado:

«É necessário arranjar outra sociedade, e depressa, em que não haja miséria. Em Londres, às vezes, por aquelas grandes neves, há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome... É um horror! E em Paris então! É que se não vê senão o boulevard; mas quanta pobreza, quanta necessidade...» (OM: 368)

O episódio final deste romance, num momento de grande plasticidade estilística, a dialéctica adormecimento, passividade, letargia, associadas à classe dominante/agilidade, vigor e dinamismo, associados à classe trabalhadora aparece no enunciado de forma a ser corroborada estilisticamente:

«Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O Hotel Aliança conservava o mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havanesa, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando.» (OM: 697)

Estes apontamentos em que se regista esta preocupação contrastiva surgem também de forma mais alargada no seu último romance, num espaço físico que simboliza a capital europeia supercivilizada: o que está em causa não é tanto Paris como a Cidade em geral. Há muitos momentos, e alargados, em que o texto se demora na referência aos acentuados contrastes da grande Cidade. Daremos apenas conta de um exemplo:

«E com este labor e este pranto dos pobres, meu Príncipe, se edifica a abundância da Cidade! Ei-la agora coberta de moradas em que eles se não abrigam; armazenada de estofos, com que eles se não agasalham; abarrotada de alimentos, com que eles se não saciam! Para eles só a neve, quando a neve cai, e entorpece e sepulta as criancinhas aninhadas pelos bancos das praças ou sob os arcos das pontes de Paris... A neve cai, muda e branca na treva: as criancinhas gelam nos seus trapos: e a polícia, em torno, ronda atenta para que não seja perturbado o tépido sono daqueles que amam a neve, para patinar nos lagos do Bosque de Bolonha com peliças de três mil francos. Mas quê, meu Jacinto! A tua civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o capital der ao trabalho, por cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade.» (CS:88-89)

Também em *A Ilustre Casa de Ramires* se regista o contraste entre uma classe dominante – aqui a aristocracia decadente, ociosa, improdutiva e amolecida de carácter e a classe trabalhadora rural, como aliás nas referências feitas na restante obra – Portugal é essencialmente um país rural – dinâmica e honrada, com valores morais de grande dignidade. A oposição entre Gonçalo Mendes Ramires e a personagem Casco, um seu caseiro, evidenciam este aspecto.

Mas é na obra não ficcional, sobretudo nas suas crónicas, mas também na correspondência, que ficamos a conhecer melhor o pensamento do Autor e como ele analisa, ainda neste plano, a Europa em estado de fim de século. Na crónica «A Europa», publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1888, e a que já fizemos referência no início desta reflexão, o cronista analisa o que se passa em vários países europeus – Inglaterra, França, Alemanha, Rússia, Suécia, Irlanda e, finalmente, Portugal. Depois de apresentar a situação geral da Europa, o autor da crónica desce ao pormenor e mostra como a situação é idêntica em todos os países, em várias vertentes. No que nos interessa acompanhar, a crise social desencadeadora de uma atmosfera de desconforto e descrença, diz a propósito de Inglaterra:

«...nesta Inglaterra, de aparência tão rubicunda, as «crises» se acumulam mais numerosas que as chagas no corpo clássico de Job.» (NC: 144)

«[Na Alemanha] O solo avaro que mal a nutre, os impostos intoleráveis, a mesquinhez das profissões liberais, expatriam a mocidade burguesa e agrícola para a Inglaterra e para a América.» (NC: 147)

«E se continuarmos, males iguais toparemos por essa Europa, em todas as nações, desde a imensa Rússia até à esguia Suécia. Sempre a dissipação dos estados, sempre a miséria das plebes!» (NC: 148)

«No nosso canto, com a azulada doçura do nosso céu carinhoso, a contente simplicidade da nossa natureza meio árabe (duas máximas condições para a felicidade na ordem social), nós temos, ao que parece, todas as enfermidades da Europa, em proporções várias (...) E desgraçadamente, além destes males, uns nascidos do nosso temperamento, outros traduzidos do francês, morremos a mais de um outro mal, todo nosso, e que só a Grécia, menos intensamente, partilha connosco: – é que enquanto nas outras naus se trabalha, na nossa rota e rasa caravela tagarela-se!» (NC: 149)

Depois de apresentar a situação de decadência em vários domínios que não apenas o que aqui foi referido, Eça conclui a sua análise numa nota de grande pessimismo:

«De sorte que, olhando em resumo para o norte e para o sul, bem *podem aqueles que se distinguem por conhecer as coisas das nações* sombriamente afirmar que a máquina se desconjunta, e que a situação da Europa é medonha!» (NC: 149)

Numa longa crónica, saída em vários dias, de 21 a 25 de Abril de 1895, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e que hoje está recolhida em *Cartas de Paris*, Eça analisa demoradamente a situação francesa no contexto europeu no que diz respeito à situação social; trata-se, de facto, de um texto de intervenção que merece a pena ser lido para se conhecer melhor o pensamento do Autor, defensor de uma sociedade mais equilibrada, com menos injustiças sociais, defensor, como salienta João Medina, de um socialismo de inspiração proudhoniana⁹: «advogando um socialismo de inspiração proudhoniana e liberal, reprova acima de tudo nas tropelias dos acratas uma ideia adulterada e uma prática funesta para a causa da libertação social dos oprimidos e dos pobres.»¹⁰

Vamos apenas recordar um fragmento do texto que considerámos fundamental para fazer notar que Eça se sentia profundamente marcado por um desencanto com que lia o fim de século que estava a viver e que a nível ficcional reflecte necessariamente e de diferentes formas, procurando soluções para o ultrapassar da crise, como adiante veremos:

«Enganados pela ciência, embrulhados nas subtilezas balofas da economia política, maravilhados como crianças pelas habilidades da mecânica, durante setenta anos construímos freneticamente vapores, caminhos-de-ferro, máquinas, fábricas, telégrafos, uma imensa ferramentagem, imaginando que por ela realizaríamos a

⁹ Sobre este assunto, vejam-se Lins [de Barros], Álvaro, «Posição política de Eça de Queirós», in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reys, Lisboa, Rio de Janeiro, Portugal – Brasil, Edições «Dois Mundos», 1945, pp. 49-58, Medina, João, *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974 e também Lima, Maria Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

¹⁰ João Medina, *Eça Político*, *op. cit.*: 199.

felicidade definitiva dos homens e mal anteendo que aos nossos pés, e por motivo mesmo dessa civilização utilitária, se estava criando uma massa imensa de miséria humana, e que, com cada pedaço de ferro que fundíamos e capitalizávamos, íamos criar mais um pobre! No fim destes setenta anos de martelar e de forjar, havia com efeito alguns sujeitos muito gordos e muito ricos – mas havia uma multidão de famintos, mais faminta e maior que nenhuma que o mundo vira desde o velho patriciado romano.» (CP: 275)¹¹

6. É como consequência desta situação que a Europa vive que é desencadeado o mal-estar, a tristeza, a melancolia e o tédio caracterizadores do homem de fim de século. Um texto fundamental para se compreender esse sentimento de sofrimento deste homem é a crónica «A decadência do riso» que a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro publica em oito de Fevereiro de 1892, ano em que Eça faz também publicar o seu conto «Civilização» que desmente a máxima de que «o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado» e que depois aparece trabalhada de forma desenvolvida no seu último romance. Mas o conjunto das reflexões feitas no texto da crónica estão já em embrião em *Os Maias*, como veremos. Consideremos algumas passagens da crónica:

«Nós, com efeito, filhos deste século sério, perdemos o Dom divino do riso. Já ninguém ri! Quase que já ninguém mesmo sorri, porque o que resta do antigo sorriso, fino e vivo, tão celebrado pelos poetas do século XVIII, ou ainda do sorriso lânguido e húmido que encantou o romantismo – é apenas um desfranzir lento e regelado de lábios, que, pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro.

Eu ainda me recordo de ter ouvido, na minha infância e na minha terra, a *gargalhada* – a antiga gargalhada, genuína, livre, franca, ressoante, cristalina!... Vinha da alma, abalava todas as vidraças de uma casa, e só pelo seu toque puro, como o do ouro puro, provava a força, a saúde, a paz, a simplicidade, a liberdade!» (NC: 164)

¹¹ Na crónica intitulada «Na praia», crónica inserida em *Notas Contemporâneas*, que, aliás, usufrui de um estatuto genológico híbrido que a faz considerar como um conto em embrião, o cronista enreda uma história cuja personagem principal é uma mulher que protagoniza uma acção que de forma muito nítida ilustra esta clivagem que temos estado a evidenciar como caracterizadora, também ela do fim de século.

«Eu penso que o riso acabou - porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. (...) Tanto complicámos a nossa existência social, que a Acção, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: – e tanto complicámos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o pensamento, no meio dela, pela confusão com que se debate, se tornou uma dor maior. O homem de acção e de pensamento, hoje, está implacavelmente votado à melancolia.» (NC: 165)

Esta ideia está já em *Os Maias* que, em muitos planos, contém em embrião os futuros projectos literários do Autor.

Mais uma vez é Eça o responsável por um registo que Eça há-de desenvolver anos mais tarde:

«O que ainda tornava a vida tolerável era de vez em quando uma boa risada. Ora na Europa o homem requintado já não ri – sorri regeladamente, lividamente. Só nós aqui, neste canto do mundo bárbaro, conservamos ainda esse dom supremo, essa coisa bendita e consoladora – a barrigada de riso!...» (OM: 700).

7. As personagens principais que preenchem os universos romanescos dos seus romances pós 1888 são seres à medida da atmosfera finissecular: com falta de ânimo para levarem por diante um projecto, seres parados, ociosos, diletantes, dândis e pessimistas. É assim Carlos da Maia, o seu trajecto na narrativa mostra um percurso de decadência que não resolve, é assim Gonçalo Mendes Ramires infestado por «uma preguiça que sempre o amolecia nos colchões» (ICR: 280)¹² e que só consegue vencer através de uma experiência onírica de convivência com os seus antepassados que o ajudam a ultrapassar a inércia e o tédio em que vivia, é assim Jacinto quer de «Civilização» quer de *A Cidade e as Serras*, um Jacinto que acaba por se cansar dos requintes da civilização e por cair num estado de tédio de que tem consciência.

¹² Queirós, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 18ª edição, s/d.

Nota-se no Eça desta última fase a influência da leitura de Schopenhauer. Carlos Fradique Mendes, Gonçalo Mendes Ramires e Jacinto são herdeiros de uma crise de Vontade que está presente na sociedade do tempo em que o seu criador viveu. A palavra Vontade ocorre com muita frequência em *A Correspondência de Fradique Mendes* e é sempre maiúsculada. Como se sabe, o pensamento schopenhaueriano, anti-materialista, defende que a vontade que domina o mundo exclui da natureza e da sociedade a sujeição a leis, sendo o mundo uma representação da vontade do próprio sujeito, chegando mesmo a negar o progresso histórico. Desta forma, ele manifesta-se contra a arte de vanguarda realista, preconizando um ideal estético que despreza a realidade e cultiva a contemplação artística.¹³ Nestas obras que referimos, a influência de Schopenhauer faz-se notar também noutros planos, particularmente em *A Correspondência de Fradique Mendes* e *A Cidade e as Serras*, aspecto que mereceria um estudo aturado.

Mas as personagens de Eça que seguem *Os Maias* e *A Correspondência de Fradique Mendes*, onde o amolecimento do homem de fim de século não é resolvido, vão apresentar propostas de resolução, não em termos europeus, mas em termos nacionais: o que parece efectivamente preocupar Eça é Portugal.

Os Maias inauguram, sem dúvida, o sentimento trágico do homem português de fim-de-século, acomodado a uma situação perante a qual não reagia, sem força anímica para resolver o drama da passividade, homem de uma Europa decadente em que o Autor vivia.

Em *A Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Mendes Ramires percorre um trajecto ascensional de recuperação da Vontade, pela “convivência” com seus heróicos antepassados, sendo proposto um modelo de salvação nacional pela aposta nas Colónias Portuguesas de além-mar;¹⁴ em *A Cidade e as Serras*, Jacinto e Zé

¹³ A principal obra de Arthur Schopenhauer (1788-1860) é *O mundo como vontade e representação* que surge em 1819, mas é apenas conhecida após 1848. Dela se fizeram várias traduções para o francês alguns anos mais tarde. Eça terá tido contacto com a obra de Schopenhauer pelas traduções francesas.

¹⁴ Para além do episódio do sonho, a intercepção e o diálogo entre os dois níveis narrativos, que constituem uma laboriosa actividade da escrita queirosiana, como observou Daniel-Henri Pageaux, permitem que o leitor conclua que o presente tem muito a aprender

Fernandes propõem, ambos, como se fossem um só, um regresso ao meio natural, o mais retirado possível da conspurcação citadina, de modo a que o Homem possa, pela convivência com as origens perdidas, recuperar essa mesma Vontade.

Esta tese da ruralidade, espaço de autenticidade nacional, como forma de ir ao encontro da pureza perdida pelo homem civilizado, surge já em *Os Maias* de modo embrionário. Quer o tratamento dado ao espaço físico de Sintra quer, sobretudo, a forma como o espaço de Santa Olávia é tratado, espaço habitado por Afonso da Maia «que lembrava Abraão e a Bíblia» (OM: 301)¹⁵ são indícios, neste romance, que explicam a opção final do Autor e que, mesmo antes do conto «Civilização», desenvolveu no conto «Um dia de chuva», incluído em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*.

Mas seria Eça de Queirós pessimista? Sem dúvida, e os seus textos demonstram-no, que Eça foi sensível aos problemas e ao desencanto que o seu tempo viveu. No entanto, Eça apercebeu-se do carácter cíclico dos estados da sociedade. Há um texto fundamental para se poder perceber que Eça, embora pessimista, tinha confiança no devir dos tempos. É uma belíssima passagem da crónica «A Europa» a que já anteriormente recorremos e onde uma propensão para o discurso profético, como também ocorre neste tipo de produção queirosiana, revela ao leitor a esperança no devir:

«É que a sociedade assemelha-se à Natureza. E na Europa, como em qualquer espesso bosque, num fundo de vale, um momento vem em que tudo decai e fenece: – os ramos secam e racham, os mais altos carvalhos secam de velhice, mil podridões fermentam, o solo desaparece sob os destroços, a obscuridade aterra, um longo soluço passa no vento. E, a quem então o achesse, o bosque afigura-se na verdade coisa confusa, arruinada e medonha. E todavia, tudo isso – é simplesmente

com o passado. Vejam-se os artigos Pageaux, Daniel-Henri, «A Ilustre Casa de Ramires: Da “Mise en Abyme” à Busca do Sentido», in *Eça e Os Maias cem anos depois*, Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, Asa, Col. Perspectivas Actuais, 1990, pp. 191-196 e Piwinik, Marie-Hélène, «Gonçalo Ramires: história de uma degeneração», in *Eça e Os Maias cem anos depois*, Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, Asa, Col. Perspectivas Actuais, 1991, pp. 122-127.

¹⁵ Veja-se o que deixámos dito em «De Santa Olávia a Tormes», in *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração*, N.º 7/8, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, Tormes, Dezembro 1994/Julho de 1995.

Dezembro. É a vida; é a ordem. Das ramagens apodrecidas já se estão nutrindo as sementes que hão-de ser árvores: e através das decomposições conserva-se a seiva, que tudo fará reflorir e reverdecer, quando Março chegar. Ora estes tempos que vamos atravessando são o Outubro fusco que anuncia um dos grandes Dezembros do mundo. Temos já misérias, crises, dissoluções, velhas raízes que se despegam, prantos no vento; pior nos irá quando Dezembro vier: mas através de todas as vicissitudes sempre se conservará, como na Natureza, a eterna seiva, que é a eterna força. (...) De sorte que os males presentes, as crises, as misérias, não são mais que o natural depercimento de Dezembro na floresta humana, donde surgirá uma mais viva, mais rica vegetação de liberdades e de noções.» (NC: 150-151)

Jacinto em Tormes espera a nova Primavera. E nós, neste fim de século também muito parecido com o anterior, desejamos já que o Março aconteça.

A problemática do tempo no romance *Pietà ou a Imitação do Mestre*

Maria da Assunção Morais Monteiro

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Pietà ou a Imitação do Mestre é um romance escrito por Francisco Gouveia, um autor que é natural do Porto e que iniciou a publicação das suas obras em 1997 com a novela intitulada *A Lenda do Douro*.

Em 1998 deu a lume *Há Névoa no Rio*, um conjunto de contos, e em 1999 o romance *As Escadas do Céu*. No ano de 2000 publicou *O Livro dos Poemas Pobres* e o romance *Pietà ou a Imitação do Mestre*.

· O leitor que percorre o romance *Pietà ou a Imitação do Mestre* com intuítos de o analisar é sensível a vários aspectos, um dos quais se prende com a técnica narrativa utilizada pelo narrador para veicular a mensagem, já que existe um desfasamento temporal entre a ordem pela qual os eventos ocorrem na história e a ordem que tomam no discurso. Como refere Aguiar e Silva¹, «as relações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso, ou, mais rigorosamente, entre “a ordem temporal da sucessão dos eventos na diegese” e a ordem por que o discurso narrativo os produz e transmite, assume uma importância capital na organização do romance.» É essa relação que nos parece importante salientar em *Pietà ou a Imitação do Mestre*.

A arquitectura da obra chama a atenção desde as primeiras páginas pelo facto de se partir de um tempo muito próximo daquele em que nos encontramos hoje para um tempo mais distante e, quase no final do romance, se regressar novamente ao tempo subsequente ao do ponto de partida.

O romance abre com uma localização no espaço e no tempo:

¹ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 751.

“Avião Porto/Roma
2000” (p. 11)²

Acrescente-se, e de forma um pouco lateral, que esta referencialidade espacial e temporal induz o leitor a pensar que está perante uma página de diário e cria nele determinadas expectativas relativamente ao tipo de texto que irá encontrar a seguir. Todavia, a continuação da leitura vai permitir concluir que não é de escrita diarística que se trata, mas de um texto da responsabilidade de um narrador que conta a história de outrem em vez de ser o diarista a falar de si próprio.

Retomando a questão do tempo, a acção do romance tem início com um Prólogo que não é um paratexto e, por conseguinte, já faz parte do texto ficcional. É neste Prólogo que, logo no início, são dadas as indicações relativas ao espaço e tempo da acção. Existe, assim, a preocupação em datar a acção que está a ser iniciada, tal como sucede no princípio do Capítulo I, quando, após o recurso à memória da personagem, é feito um recuo no tempo, para situar agora a intriga no Porto, em 1993.

No Prólogo aparece-nos Ana que se desloca propositadamente a Roma para ver a Pietà, a obra de arte que representa Maria com o filho morto nos braços, esculpida por Miguel Ângelo, e que é reproduzida na capa do romance. Esta escultura encontra-se na Basílica de S. Pedro, no Vaticano e é neste espaço que a acção é interrompida, no momento em que Ana está a contemplar a obra de arte, para só voltar a ser retomada na parte final do romance, a três páginas do fim, no Epílogo. É nesta altura que voltamos a encontrar Ana, no mesmo local, em Roma, diante da referida escultura de Miguel Ângelo, constatando «quanto real era a Pietà de barro que seu filho fizera – imitação fiel da que via naquele momento». Depois, apenas temos a viagem de regresso de Roma para o Porto. Assim, na acção com que o romance começa e termina, relata-se a viagem de Ana a Roma, uma história que fica em aberto, desconhecendo-se o seu desenlace, já que apenas

² A partir de agora, a indicação de páginas de *Pietà ou a Imitação do Mestre* de Francisco Gouveia refere-se à edição publicada no Porto, Editalma – Estudos e Edições, 2000.

sabemos que chegou ao aeroporto e que à sua espera estava Dalila com o filho pela mão e que, a um sinal desta, a criança correu para os braços de Ana, sua avó.

É dentro desta história aberta que, por analepse, é contada a história passada do filho de Ana, havendo, por conseguinte, um desfasamento entre o «tempo da diegese – ou tempo da história narrada, tempo do significado narrativo» e o «tempo do discurso narrativo».³ A história do filho de Ana é fechada e nela é contada a vida de Miguel Ângelo, a personagem que tem o mesmo nome do célebre escultor, pintor, arquitecto e poeta italiano que esculpiu a Pietà.

A personagem, que foi estudante de Belas Artes, sabia imitar e copiar trabalhos de Miguel Ângelo e, como ele, também esculpiu pietàs. Ele próprio e a sua mãe formaram a imagem de uma Pietà real com que termina a história do filho de Ana:

«Sussurrou-lhe ao ouvido:

– Miguel...

E o suspiro da última réstia de ar com que esvaziou o peito, ainda chegou para uma palavra, simples, a mais pequena do mundo:

–..... Mãe.....

– A capela completara-se.

A Pietà ali estava, real, com a vida e com a morte, com ambos os mistérios de que é composto o universo.» (p. 309)

Dentro da analepse, através da qual se conhece a vida adulta e a morte de Miguel, é ainda feita uma nova analepse, de modo a dar a conhecer ao leitor o percurso da personagem desde o seu nascimento até à data em que a história tem início, isto é, até 1993.

O romance apresenta uma construção circular, devido à especificidade do tratamento do tempo da diegese por parte do discurso. A nível de discurso, não há, por conseguinte, uma distribuição linear, sequencial e uniforme do tempo. O recurso a analepses faz alterar a ordem dos factos. Assim, a acção começa a ser narrada

³ In Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 745.

num tempo a partir do qual se recua. É nesse recuo temporal que vamos encontrar a história da vida de Miguel que é encaixada na acção inicial, terminando esta quase no mesmo tempo em que começou. Esta construção narrativa faz-nos lembrar as técnicas cinematográficas de *flash-back* utilizadas em muitos filmes.

É de notar ainda que a história de Ana abrange poucas páginas, sendo a intriga nela encaixada por analepse a parte mais extensa do romance, de modo a patentear de forma detalhada as vicissitudes da vida de Miguel.

Como já foi referido, é no ano de 2000 que se inicia o discurso e é neste mesmo ano que termina. Note-se, porém, que esta data não é o termo *a quo* da história relatada. Se tentarmos estabelecer limites temporais à acção do romance, teremos de recuar aos anos de 1993 e, devido a uma outra analepse mais breve, aos anos setenta, tempo do nascimento e infância de Miguel Ângelo. Os marcos de tempo serão então 1973 (já que em 1993 a personagem tem vinte anos) e 2000, o ano com que no Prólogo se inicia o relato e no qual, através de uma anacronia, foi feita a analepse que permitiu conhecer Miguel e compreender o sofrimento de Ana diante da verdadeira Pietà, a escultura que o seu filho tantas vezes reproduziu. O tempo da acção que se inicia no Prólogo só volta a ser retomado no Epílogo, a poucas páginas do final do romance, como também já foi referido.

É inovadora a forma como o Autor engendra o processo para conseguir a alteração da ordem temporal do discurso e fazer o movimento temporal de retrospectão que permite conhecer a história da personagem Miguel Ângelo. O narrador, no tempo presente da história, conta no Prólogo que Ana ficou a contemplar a Pietà, talvez na esperança de «conseguir dizer algo à mãe que ali expunha o filho morto nos braços» e, olhando fixamente o rosto de Maria, «pediu à memória que viesse tomar conta dela» e então «a memória fez-lhe a vontade». A analepse está instaurada. A história que a partir daí se conta surge como se fosse evocada pela personagem Ana, através do seu recurso à memória.

A partir do capítulo I, o leitor vê-se transportado para um espaço e tempo diferentes daqueles onde se encontrava, situando-se agora a acção no Porto, em 1993. O alcance da analepse vai, por conseguinte, ao ano de 1993, quando Miguel Ângelo, o artista filho de Ana vivia numa situação de desalinho, abandono, desleixo, motivados pelo vício do tabaco e do álcool. Aparece-nos como um «pintor de

nadas, escultor de nuvens, viajante à sua própria procura». Conhecemos também Dalila, estudante de Medicina e companheira do pintor que, após ver o «farrapo em que Miguel se transformara», o abandonou por não aguentar a vida de miséria, promiscuidade e desleixo que ele levava, tal como conhecemos outras figuras com as quais Miguel contactava ou convivia.

A partir deste momento, a ordem por que são contados os factos no discurso respeita em grande parte a cronologia por que eles aconteceram. A ordenação temporal dos acontecimentos no discurso torna-se linear, próxima da ordem pela qual os eventos se foram sucedendo na história, embora se mantenha o recuo em relação ao tempo com que o romance tem início – 2000. No entanto, no Capítulo II, e sugestivamente colocado entre parênteses (pp. 35-39), encontramos um breve movimento temporal de retrospecção que nos permite conhecer factos do passado de Miguel, nomeadamente ligados à sua infância, à sua adolescência e ainda aos momentos que, na sua juventude, antecederam o estado de decadência e destruição em que se encontra em 1993, no início do Capítulo I.

É através dessa analepse existente no Capítulo II que ficamos a saber que este artista, que nos aparece decadente e alcoólico quando é dado a conhecer ao leitor, foi desde pequeno um bom aluno e desde muito cedo revelou dotes artísticos que o levaram a fazer os seus próprios trabalhos e, para além deles, a fazer cópias de esculturas e quadros que via, já que, desde a escola, era um «um viciado de arte» (p. 36).

Este movimento de retrospecção serve ao narrador para contar os passos mais importantes da infância e adolescência de Miguel, recorrendo ao sumário e à elipse para poder relatar os eventos ocorridos nessa fase da vida da personagem. O tempo anisocrónico do sumário e da elipse, do qual o narrador se serve nesta analepse, permite-lhe acelerar a velocidade e diminuir o tempo do discurso em relação ao da história e simultaneamente proporciona ao leitor uma melhor compreensão do presente da personagem, através do conhecimento do passado da mesma.

O talento de Miguel fora descoberto pelo Padre Mário que, conhecendo as dificuldades económicas da família e sabendo que os pais não poderiam pagar os estudos do filho, arranjou uma solução para ele poder continuar a estudar: «interná-

lo num seminário». Mais tarde, Miguel saiu desta instituição «e, mesmo sem recursos, arriscou matricular-se na Escola de Belas Artes do Porto» (p. 37), tendo trabalhado durante algum tempo, num restaurante da cidade. A certa altura, motivado por carências económicas, decidiu abandonar os estudos e pintar a tempo inteiro.

O talento de Miguel, já que os seus quadros vendiam pouco, leva-o a fazer «arte sacra, santos e anjos, reproduções dos clássicos e, acima de tudo», tinha «aquele jeito fantástico para fazer renascer o espírito de um Miguel Ângelo que era a sua inspiração perpétua» (p. 38), pelo que tentou sobreviver fazendo réplicas das obras do mestre, para além de umas «telas com pinturas de venda fácil, paisagens, flores, e naturezas mais mortas que a sua alma quando as fazia» (p. 28).

Os sonhos profissionais de Miguel contrastam com a realidade presente, de evasão no álcool, no tabaco e mais tarde na droga, uma realidade de decadência e miséria a que chegou, segundo o narrador, por ser um artista novo, desapadrinhado, que arrancou sozinho na caminhada. Ele e outros como ele «eram a presa mais apetecida e mais facilmente derrotável» (p. 28) e por isso, desde as primeiras exposições foi «cortado de pernas e braços, desancado por críticos e comentadores avançados» (p. 28) que o «alvejaram de forma certa e cirúrgica» de modo a «não lhe deixar espaço nem tempo para um recomeço» (p. 28).

Existe no romance uma crítica àqueles que «sentados no pedestal do poder a que, por vias serpenteantes tinham subido» (p. 28) a partir daí se fechavam «na sua própria auréola», sem deixar possibilidades a outros de progredirem na sua carreira. O narrador fala deles em termos disfóricos:

«...os artistas oficiais fechavam-se sobre a própria auréola, múmias repelentes e eficazes na guarda dos saberes tumulares e imprestáveis. Cultores desses egoísmos, zeladores de louros pessoais e honorarias [...] enredomavam-se numa carapaça impenetrável a quem viesse com roteiro de novos caminhos.» (p. 28)

O leitor vai sendo confrontado com as vicissitudes da vida de Miguel, ao mesmo tempo que, paralelamente, nos vai sendo relatada a vida da sua mãe, de Dalila e das restantes personagens que o rodeiam.

Muitas vezes, ao longo do romance, encontramos interrupções na narração dos acontecimentos e deparamo-nos com considerações sobre assuntos diversos, ainda que motivados pelo desenrolar da intriga. Essas reflexões, intercaladas nos relatos, são colocadas entre parênteses, sugerindo visualmente ao leitor que se trata de algo que é acrescentado na narrativa, mas um pouco à margem do evoluir da história.

De forma realista, que por vezes chega a impressionar o leitor pela violências das situações apresentadas, a obra patenteia o máximo de degradação a que se pode chegar no mundo da droga e do álcool: a mendicidade, a prostituição, o crime, a doença e a morte. Pela pena de Francisco Gouveia, o leitor penetra neste submundo, ficando a conhecer o drama daqueles que são dependentes do vício, dos que com eles contactam e daqueles que lhes querem bem. Uma das que mais sofre é Ana, a mãe de Miguel, que Francisco Gouveia quis que pertencesse ao povo, mostrando como os vícios podem atingir toda a gente, desde os pobres (como o filho de Ana) aos ricos (como Cláudia, a filha do patrão de Miguel).

Ana é apresentada como uma mulher com oitenta anos, morando numa aldeia do Norte de Portugal, uma «aldeã analfabeta» que, devido à falta de condições de vida na sua aldeia, viu partir o filho para a cidade. Como é referido no texto:

«Ali nascera e ali esperava morrer. Ali casara, ali tivera o seu filho, ali o criara até que a tentação da cidade o venceu.» (p. 13)

Esta passagem é ilustrativa também de uma situação habitual em grande parte do interior português: o êxodo das populações rurais em busca de melhores condições de vida (nas grandes cidades ou em países estrangeiros), um êxodo que nem sempre é bem sucedido, e que outro escritor transmontano, Miguel Torga, tão bem soube retratar no conto «A Maria Lionça» (*in Contos da Montanha*). A protagonista que dá o nome ao conto de Torga, semelhante à Pietà de Miguel Ângelo, é apresentada com o filho morto nos braços, levando-o de comboio para o enterrar na sua terra.

A breve apresentação de Ana é feita no Prólogo, quando esta, em viagem de táxi por Roma, chega a pensar «não pertencer aquela terra a este mundo [...] ou então, tudo não passaria de um sonho lindo no qual se queria manter» (p. 13).

É a partir desta sensação de Ana que o narrador, de forma a justificar este seu «sonho lindo», explica sumariamente o passado da personagem, havendo, assim, a primeira alteração da ordem temporal da sucessão dos acontecimentos na diegese. Esta alteração permite também dar a conhecer o porquê do nome dado ao filho e faz com que o leitor compreenda melhor a motivação da viagem feita pela personagem a Roma e o seu embevecimento diante da Pietà de Miguel Ângelo:

«Antes de o baptizarem, cruzou-se de discussões com o marido por causa do nome a dar ao rebento, [...] e um dia, estando a rezar na igreja da aldeia, reparou num quadro, [...] e, olhando mais de perto, acrescentou que o homem que pintara tal momento devia ser alma de grande sentimento. [...] A cena pertenceria a uma escultura de um tal Miguel Ângelo que existira há uns centos de anos. Ana admirou-se de ser a representação tão antiga, mas o nome ficou-lhe na memória, e enquanto não convenceu o seu homem a baptizar o filho com o mesmo nome, não descansou.» (p. 14)

A personagem Ana revela desde o início uma sensibilidade muito grande perante a escultura de Miguel Ângelo que ela conhece de cor, por estar habituada a contemplá-la reproduzida no quadro da capela da sua aldeia. A imagem do sofrimento da Virgem com o filho nos braços sempre atraiu a sua atenção. O narrador realça o facto de uma mulher analfabeta ser capaz, como nenhum entendido, de conhecer o significado profundo da escultura de Miguel Ângelo:

«Mário interrogava-se sobre esta estranha e súbita capacidade de existir, – numa aldeã analfabeta, desprovida de qualquer cultura –, tanto espírito crítico e tanta sensibilidade capaz de ir além do primarismo de uma apreciação sumária [...] penetrando no espírito da obra, no seu significado, desbravando a razão íntima que via e auscultando as emoções que lhe eram transmitidas. Este saber, ausente em muito sábio, era também um ensinamento que tinha ganho com o sofrimento» (p. 18).

Ana vê a figura de Maria representada na escultura não apenas como a mãe de Jesus, mas como uma mãe vulgar que perdeu um filho, tal como Ana perdeu o seu, ainda que só no desenlace da intriga, a poucas páginas do final do romance, é que se venha a saber que o filho que Ana perdeu é Miguel Ângelo:

«Maria seria assim como todas as mães, e também como ela, Ana, que perdera igualmente o seu. Maria não estava ali representada como a mãe de Jesus, de um Jesus filho de Deus, mas como uma mãe vulgar, de um filho humano, uma mãe com todas as revoltas de quem perde quem mais ama.» (p. 20)

No entanto, Ana vê uma Maria diferente de outras mães, porque no semblante de Maria não se apercebia qualquer indício de raiva contra Deus.

Quase no final do romance, Ana aparece ao leitor como uma Pietà da actualidade. É uma mãe que fez tudo para salvar o próprio filho, que chegou a prendê-lo como a um animal para o curar da doença e dos vícios, que o conseguiu reabilitar, mas que acabou por vê-lo morrer em seus braços, vítima das sequelas da vida que tinha levado e que inexoravelmente marcaram a sua existência.

· Para além do que foi dito a propósito do tempo diegético e do tempo narrativo em *Pietà ou a Imitação do Mestre*, vale a pena salientar ainda «a manifestação de uma relevante metamorfose do tempo: o chamado *tempo psicológico*»⁴, o «tempo filtrado pelas vivências subjectivas da *personagem* [...], erigidas em factor de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do *tempo da história*».⁵

Ao longo do romance existem várias situações em que o tempo cronológico não caminha a par e passo com o psicológico, sendo aquele transformado em função da óptica de cada uma das personagens. Assim, por um lado, encontramos momentos em que o tempo cronológico parece parar e, por outro lado, deparamo-nos com outros momentos em que parece já ter sido vivido demasiadamente depressa.

Na altura em que a mãe de Miguel está a contemplar a Pietà, o narrador conta que «Ana vagueava num estado semi-hipnótico, percorrendo milímetro a milímetro cada pormenor da escultura» (p. 21). Durante esta contemplação, é como se o tempo do relógio parasse, explorando o narrador o mundo psicológico

⁴ Cf. “Tempo”, in Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1990, pp. 385-391.

⁵ *Idem, Ibidem.*

da personagem, quando esta se encontra quase em êxtase diante da Pietà e não se apercebe da passagem do tempo.

Não é só em relação a Ana que encontramos o devassar do mundo interior da personagem e o desfaseamento entre o tempo cronológico e o psicológico. O mesmo sucede com Miguel. Um exemplo sugestivo é o que encontramos na passagem em que o jovem artista se encontra sentado no escritório do advogado que lhe vai arranjar o trabalho de fazer réplicas de estátuas de Miguel Ângelo, destinadas ao jardim de um novo rico. O narrador conta-nos que, enquanto espera, Miguel, envergonhado e humilhado, recorda a sua vida passada, uma vida na qual «tinha sido um chegar cedo a tudo»:

«Parecia que a vida lhe tinha reservado um ritmo diferente, alucinante, e tremia só com medo que a morte também o tivesse marcado com o estigma da pressa. A assim ser, viria a caminho. Mas também, de que se queixava? Aos vinte anos, tinha feito o que outros nem durante uma vida inteira tinham conseguido. Por isso, se a morte viesse, viria na altura certa, a buscar um jovem que já tinha vivido mais que um velho: a natureza não se enganaria. Enganar-se-ia ele por pensar que o tempo era a métrica com que os homens arbitravam os anos, os dias, as horas, e o tempo não era nada assim: o tempo de uns não seria igual ao tempo de outros. Cada um tinha o seu tempo próprio, que podia correr mais devagar ou mais depressa. Não havia tempos iguais, cada qual teria o seu.» (p. 44)

A ideia de que o tempo de uns é diferente do tempo de outros, reiterada pela expressão «não havia tempos iguais, cada qual teria o seu» remete-nos para a existência de desfaseamentos entre o tempo cronológico e o psicológico, mostrando a citação como o tempo vivido pelo jovem Miguel, na sua perspectiva, fora mais longo do que o de um velho. Esta maneira de encarar o tempo resulta do estado psicológico da personagem, alguém que viveu situações de amargura e a quem a vida deu poucos momentos de felicidade.

Sintetizando, diremos que o tempo psicológico é sempre subjectivo e resulta da forma como cada um vive o dia a dia; está relacionado com as vivências das personagens, com as suas reflexões, com a forma como cada pessoa assume dentro de si o tempo cronológico, alargando-o ou reduzindo-o. Por isso o tempo

cronológico, que é igual para todos, dá origem a um tempo psicológico, mais longo para uns e mais breve para outros, tal como sucedeu com Miguel e com Ana.

· Em conclusão, podemos dizer que *Pietà ou a Imitação do Mestre* é um romance que patenteia um desfasamento temporal entre a ordem que os eventos tomam no discurso e a ordem pela qual eles aconteceram na diegese.

Para além desse desfasamento, há um outro, relacionado com a forma como as personagens vivem a passagem do tempo, já que para algumas não há correspondência entre o tempo cronológico e o psicológico.

O leitor sente a sua atenção convocada desde as primeiras páginas do romance, quer pela forma como é tratada a problemática do tempo, quer pela actualidade e pungência dos conteúdos diegéticos nele abordados, nomeadamente as questões do vício do álcool, do tabaco, a dependência da droga, a mendicidade, a prostituição e o culminar de tudo isto – a morte.

Pietà ou a Imitação do Mestre é um romance que, mostrando o auge da miséria humana, também deixa lições de solidariedade, de perseverança, de luta contra a destruição do homem e que o obriga a levantar muitas questões e a reflectir sobre o porquê de certos comportamentos e atitudes, abrindo um espaço de dialogismo que toda a obra literária deve proporcionar.

Da Semiótica ao texto literário

Victor José Gomes Lousada

Para se abordar as relações entre a semiótica e o texto literário é conveniente, em primeiro lugar, destacar os co-fundadores desta nova ciência semiótica, Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce para, em seguida, objectivarmos mais detalhadamente os seus postulados em torno da semiótica literária através da teorização dos seus seguidores e representantes.¹

Saussure, encarando a língua como um «sistema de sinais para exprimir ideias e, portanto, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formulas de cortesia, às saudações militares, etc.»², tentava resolver o problema da sua inserção social, cujo percurso o levava, finalmente, a conceber «uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social».³ Era o sinal de que a linguística se integrava no domínio da semiologia, pois nessa ciência dos signos as suas leis seriam intermutáveis com as leis linguísticas. Simultaneamente, Charles Sanders Peirce, do outro lado do Atlântico, fazia também nascer essa ciência da «doutrina dos signos»⁴, utilizando a expressão de Locke⁵ para a designar: «sou, tanto quanto sei, um pioneiro, ou antes, um desbravador, na empresa de

¹ Destacam-se Eric Buysens, L. J. Prieto, Charles Morris, Roland Barthes e, particularmente, Hjelmslev que se situa entre Saussure e Pierce.

² Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp. 43-44.

³ *Idem, Ibidem*, p. 44.

⁴ Saussure e Peirce, dois autores contemporâneos, ignorando-se totalmente um ao outro, conceberam a possibilidade de uma ciência dos signos e trabalharam para a instaurar. Contudo há entre eles uma discrepância terminológica, dado que aquele designa essa nova ciência como «semiologia» e este identifica-a como «semiótica». Pelo facto de posteriormente começar a haver ambiguidades terminológicas, em 1969 a *Internacional Associação for Semiotic Studies* pronunciou-se pela adopção do termo *semiótica* para a ciência dos signos.

⁵ Embora o fundador real e o primeiro investigador sistemático do campo da semiótica fosse Pierce, o termo que utiliza nos começos do seu estudo era usado, ainda que limitadamente, pela teoria médica dos sintomas. Foi o filósofo empirista inglês, John Locke quem, «afinales del siglo XVII, lo incorporó al discurso filosofico para abarcar una de las

limpar o terreno e traçar caminho daquilo a que eu chamo *semiótica*, isto é, a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais da *semiosis* possível».⁶

Contrariamente a Saussure, que formulava a teoria do signo partindo da reflexão acerca da natureza da linguagem, Peirce preocupava-se mais com a definição das categorias lógicas do pensamento, dado que a semiótica para ele abarca «a totalidade do conhecimento e confunde-se com a lógica, «doutrina quase necessária e formal dos signos».

Foi de facto, a partir desta elaboração teórica de Saussure e de Peirce que os estudos da semiótica em termos gerais se incrementaram, através dos seus seguidores e que mais tarde iriam ter grande repercussão na semiótica literária, como sistema de comunicação e/ou sistema significante.

E são precisamente estes fenómenos da significação e da comunicação que geram as maiores controvérsias no seio da semiótica, pelo facto de haver uma certa dificuldade em estabelecer, fundamentar e descrever o espaço, os limites e as articulações desses mesmos fenómenos, ou seja, como questiona Aguiar e Silva: «A semiótica tem como objecto de estudo apenas a comunicação ou apenas a significação? Será possível – ou tornar-se-á necessário – conciliar a semiótica da significação e a semiótica da comunicação?»⁷

Nesta perspectiva, Eric Buysens⁸, um linguista pós-saussuriano, concebe a semiologia como estudo de todos os sistemas de comunicação, pois, acima de tudo, propugnava um tratamento semiológico para os estudos linguísticos que assentavam na verdade limitativa do conhecimento humano, visto que o conhecimento e a comparação, que se poderá fazer de todas as línguas, excede,

tres ramas de la ciencia, la doctrina de los signos que identificó con la lógica, cuya tarea es la considerar la naturaleza de los signos que la mente utiliza para entender las cosas o para transmitir su conocimiento de ellas a los demás» (Sebastià Serrano, *Signos, lengua y cultura*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981, p. 42).

⁶ Charles Sanders Peirce, cit. por Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, 10ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, s/d, p. 99.

⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p. 186.

⁸ Buysens em 1943, com a publicação de *Les langages et le discours*, faz a primeira tentativa sistemática para constituir a semiologia que Saussure reclamava.

de longe, a capacidade do linguista e, por isso, propõe num sistema mais abrangente a comparação entre os processos de comunicação das línguas naturais e de outros sistemas semiológicos.⁹

Daqui se induz que para Buysens a semiologia se caracteriza e fundamenta como semiologia de comunicação: «A semiologia pode definir-se como o estudo dos processos de comunicação. Isto é, dos meios utilizados para influenciar outrem e como tais reconhecidos por aquele que queremos influenciar».¹⁰

Portanto, para que a verdadeira comunicação se faça é fundamental que exista uma intenção de comunicar e que se recorra a um meio convencional¹¹, o que equivale a afirmar que «a semiologia não estuda os *indícios* – naturais, involuntários, de carácter individual – mas os *sinais* – convencionais, voluntários, intencionais, de carácter social».¹²

Isto pressupõe, segundo Alicia Yllera, que «no caso de não haver intenção de comunicação existirá um *indício*, mas não um *facto semiológico*. Com o primeiro temos a mera manifestação de um estudo psicológico sem se recorrer a um meio convencional para exprimi-lo. No segundo caso, emissor e locutor reconhecem a presença de um meio convencional destinado a comunicar».¹³

E como o termo «linguagem» é mais ambíguo na sua aplicação, por compreender tanto o simples indício como a verdadeira comunicação, Buysens recorre ao termo «semia»¹⁴ por ser mais concreto e por compreender um sistema

⁹ Cf. Eric Buysens, *Semiologia e a Comunicação Linguística*, 3ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, s/d., pp. 21-22.

¹⁰ *Idem*, *Ibidem*, p. 22.

¹¹ Esta perspectiva é a que distingue a concepção de semiologia de Buysens, e aquela que se constitui em volta de Barthes, a denominada Escola de Paris, cuja abordagem iremos concretizar em seguida.

¹² Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 186-187.

¹³ Alicia Yllera, *Estilística, Poética e Semiótica Literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 146-147. A este propósito, Buysens cita-nos que, por exemplo, o tremor de uma pessoa nos indica o seu pavor, mesmo que este não o tente comunicar e ainda menos que não trema para no-lo comunicar. O seu tremor é então um indício e não um facto semiológico, como é, por exemplo, o gesto do gato e do cão quando tenta comunicar-nos o desejo de entrar (cf. Eric Buysens, *op. cit.*, pp.28-29).

¹⁴ Segundo Buysens, a semia é um conjunto de semas e o objecto da semiologia: «A palavra *sema* designará qualquer processo convencional cuja realização concreta (chamada *ato sémico*) permite a comunicação» (Eric Buysens, *op. cit.*, p. 34).

de semas organizados segundo relações de oposição, pois o carácter abstracto do *sema* distingue-o do acto sémico concreto.¹⁵ Deste modo, como também refere de novo Yllera, «a comunicação realiza-se através de um acto sémico, onde existe uma série de elementos funcionais comuns a outros casos em que a mesma comunicação se produz – que constituem o *sema*».¹⁶

A sua análise do *sema* e do acto sémico e o estudo das classes dos *semias*¹⁷ inserem-se, portanto, na caracterização de uma semiologia linguística, embora não segregasse da investigação semiológica os fenómenos da significação, pois Prieto, que vem a completar e a aprofundar os seus estudos, tenta conciliar a semiologia da significação e a semiologia da comunicação.

Assim, e em rigor, Buysens não contrapõe a significação à comunicação, embora destaque que a significação se institui como fenómeno social, cuja análise só poderia ser realizada numa perspectiva comunicacional.

Georges Mounin e Segre¹⁸, saussurianos ortodoxos, e na senda de Buysens, defendem que a «semiologia tem de ser, sob pena de se anular como disciplina científica, uma semiologia da comunicação»¹⁹, embora Mounin atribua à semiologia

¹⁵ Aguiar e Silva, em nota de rodapé, afirma que «esta distinção entre *sema* e acto sémico corresponde, sob os pontos de vista epistemológico e metodológico, à distinção saussuriana entre *langue* e *parole* ou à distinção estabelecida por K. L. Pike entre análise émica e análise ética dos fenómenos» (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 187). Buysens afirma que «o acto sémico é um comportamento concreto destinada a dar a conhecer um estado de consciência concreto; mas não há dois comportamentos nem dois estados de consciência idênticos; nessa infinita variedade do concreto, os falantes reconhecem o *sema*, constituído pelos elementos funcionais do comportamento perceptível ou pelos elementos comuns dos estados de consciência. [...] o objecto da Semiologia não é o acto sémico em sua realidade concreta, mas a parte funcional desse acto, o *sema*», (Eric Buysens, *op. cit.*, p. 50).

¹⁶ Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷ Buysens, atendendo à frase de P. Jnet, onde «é pelo corpo que os homens comunicam entre si», formula a ideia de que eles se comunicam pelos sentidos, oferecendo-se por isso cinco vias possíveis, ou seja, propõe-nos a organização das *semias* de acordo com cinco pontos de vista: sensorial, semântico, económico, social e legislativo (cf. Eric Buysens, *op. cit.*, p. 58).

¹⁸ Segre na obra, *I segni e la Critica. Fra Strutturalismo e Semiologia*, informa que a análise semiológica apenas deve ter em conta os sinais voluntários e conscientes que veiculam a situação de alguém exprimir e comunicar alguma coisa a alguém, segundo as convicções estabelecidas, deixando de parte os sintomas e os indícios (cf. Cesare Segre, *I Segni e la Critica. Fra Strutturalismo e Semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 38-55).

¹⁹ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 188.

um campo de estudo muito mais vasto do que o indicado por aqueles autores. Mas é sobretudo L. J. Prieto que, partindo dos estudos de Buysens, se debruça sobre a problemática do processo de comunicação, da transmissão de uma mensagem ou *acto sémico* e seus mecanismos de funcionamento e economia²⁰. Para este, o factor basilar que configura «um facto semiótico é constituído pela *intenção de comunicar*, inerente a todo o *senal* (p. ex., a placa de fundo encarnado com uma barra horizontal branca, comunicando ao automobilista uma proibição) e ausente de *indício* (p. ex., o aspecto do céu que anuncia tempestade)».²¹

Estas noções denotam a aproximação da semiótica em relação ao texto literário como instrumento de comunicação. Fica, então, reformulada a ideia de que para Buysens e Prieto interessam mais os códigos em que existe intenção de comunicação, isto é, os códigos que compreendem os signos e os sinais, do que os indícios e os sintomas. São factos que coincidem plenamente com Saussure para quem a semiologia era a ciência dos *signos*. É esta perspectiva que marca a diferença entre a semiologia de raiz europeia e a semiologia americana de Peirce, pois no pensamento deste os indícios e os sintomas entram no campo de estudo da semiótica.

Dando consistência a estas posições, Prieto diferencia os sinais²² dos indícios que não são sinais, por os primeiros serem produzidos com intenção de servir de indícios – o que falta aos segundos – e por esta finalidade poder ser reconhecida pelo receptor sem dificuldade.²³ O que resulta destas posições é que o fenómeno da comunicação só se realiza quando um emissor qualquer produz, voluntária e intencionalmente, sinais com o objectivo de exercer uma certa influência sobre o receptor, o que nos leva a concluir que esta concepção da comunicação só se

²⁰ Estes estudos são abordados por Prieto em *Principes de Noologie. Fondements de la Théorie Fonctionnelle du Signifié*, La Haya, Mouton, 1964, e principalmente em *Messages et Signaux*, Paris, P. U. F., 1966.

²¹ Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 326.

²² O sinal, para Prieto, é um instrumento destinado a transmitir mensagens entre um emissor e um receptor, e tem de realizar duas funções: na primeira, o receptor tem de perceber o propósito que tem o emissor de lhe transmitir uma mensagem; na segunda, o receptor tem de identificar essa mensagem (cf. Luis J. Prieto, *Messages et Signaux*, Paris, P.U.F., 1966, pp. 9-10).

²³ Cf. Luis J. Prieto, «La Sémiologie», in *Le Langage*, (publ. sob a direcção de André Martinet), Paris, Gallimard, 1968, pp. 95-96.

adequa apenas a uma das espécies de actos comunicativos e impede a compreensão de muitos outros processos semióticos-comunicativos.²⁴ Pois há variados fenómenos de semiose em que não existe voluntariedade e intencionalidade por parte do emissor, mas que o receptor, captando esses fenómenos, descodifica adequadamente a mensagem em função de determinadas regras «sintácticas, semânticas e pragmáticas, instituídas e aprendidas ao longo de mais ou menos complexos processos de socialização e culturalização».²⁵

Isto torna evidente que há a necessidade de elaborar outros conceitos de comunicação com intenção e extensão diferentes das que lhes atribuem estes autores, pois embora Prieto perfilhe desta perspectiva semiótica, sente, no entanto, a necessidade de conciliar a semiologia da comunicação com a semiologia da significação. Considerando óbvio o interesse de uma semiologia da significação, não quer dizer que desvalorize a semiologia da comunicação, dado que esta disciplina deveria proporcionar àquela um modelo mais adequado do que aquele que a linguística lhe fornece.²⁶

Umberto Eco, tentando, de certa forma, conciliar estes dois sistemas semiológicos, afirma que é possível conceber «no plano das puras *construções teóricas* sistemas de significação com “modalidades de existência totalmente abstractas, independentes de qualquer acto de comunicação que as actualize”, mas já não é possível conceber um processo de comunicação que não pressuponha, como condição necessária, um sistema de significação».²⁷ Isto proporciona que, em termos teóricos, possamos identificar uma semiótica da significação

²⁴ A este respeito, Emilio Garroni afirma-nos o seguinte: «A comunicação acontece muitas vezes sem que se tenha, como sua motivação, uma finalidade consciente a alcançar. Toda a mensagem comporta uma hierarquia de intencionalidades variamente graduadas, e portanto várias possibilidades de interpretação a vários níveis, dos mais superficiais (intencionalidade explícita ou dominante) aos mais profundos (intencionalidade implícita, secundária ou mesmo não consciente – como a que de algum modo aflora nos fenómenos de «automatização»).[...] *Quer se queira comunicar quer não, permanece o facto de a comunicação poder ter lugar do mesmo modo e até em modalidades idênticas e com idênticos (ou quase idênticos) resultados*» (Emilio Garroni, *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 253).

²⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 191.

²⁶ Cf. J. L. Prieto, «La Sémiologie», in *Le langage*, ed. cit., p. 95.

²⁷ Umberto Eco, cit. por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 190.

independente de uma semiótica da comunicação, mas cujo processo inverso já não seria possível. O certo é que, e ainda de acordo com Eco, estes dois fenómenos encontram-se de tal maneira conxionados que a oposição entre eles será sempre uma falsa aporia.²⁸ Assim, privilegia um conceito lato de semiologia, partindo da hipótese de que qualquer processo cultural poderia ser estudado como processo de comunicação: «a semiologia estuda todos os fenómenos culturais como [...] fenómenos de comunicação».²⁹

No domínio da semiologia da significação, é de realçar o contributo e as asserções de Roland Barthes, que pretendia fazer da semiologia saussuriana uma ciência da manifestação, da significação. Através de um processo que consistia na inversão da proposta apresentada pelo linguista suiço, Ferdinand de Saussure³⁰, tenta incluir, no domínio da semiologia, fenómenos que até aí estavam fora desse campo de estudo³¹, e faz valer a ideia de que a linguística inclui a semiologia: «Em suma, é necessário admitir a partir de agora a possibilidade de inverter um dia a proposta de Saussure: a linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos; é antes a semiologia que é uma parte da linguística; mais precisamente a parte que toma a seu cargo as grandes unidades significantes do discurso. Surgiria assim a unidade das investigações que se fazem actualmente

²⁸ Aguiar e Silva, reiterando esta ideia, conclui: «Podemos mesmo afirmar que o processo da significação só existe como fenómeno semiótico, como fenómeno cultural ou culturalizado e como eventual objecto de uma teoria científica, na medida em que se integrar e manifestar num processo de comunicação (que pode ser um processo de autocomunicação)» (Idem, *Ibidem*, p. 190).

²⁹ Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, 7ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, p. 3.

³⁰ Barthes, baseado nas afirmações de Hjelmslev, de que qualquer sistema semiótico podia ser traduzido para a língua natural, inverte o sistema de Saussure que consistia na semiologia como ciência geral dos signos, ou seja, mesmo tendo partido de Saussure, desviou-se da orientação saussuriana, ao demarcar a semiologia como uma parte da linguística e ao desviar o seu estudo para a ciência das significações. E contudo, convencido Barthes de que tudo se podia exprimir pela língua, teria sido ele quem decisivamente contribuiu para o avanço e abertura da semiologia poética.

³¹ Esta atitude provocou a réplica de Buysens: «A semiologia, assim concebida, apropria-se de um domínio que, até o momento, tocava à estilística ou à exegese literária» (Eric Buysens, *op. cit.*, p. 24).

em antropologia, em sociologia, em psicanálise e em estilística à volta do conceito de significação». ³²

Esta perspectiva é adoptada pela maioria dos formalistas franceses e vai de encontro já ao que Charles Morris ³³ observava de que «uma cultura é, a traços largos, uma configuração de signos que, aliás, se transmite através da transmissão de signos». ³⁴ Neste sentido, tal como para Barthes, também para Morris o termo «comunicação» ³⁵ é confuso e daí que este o tenha suprimido na definição de signo.

Assim se entende a concepção de duas correntes semióticas ³⁶, cuja diversidade está na polissemia do termo «comunicação», já que ambas reclamam para objecto de estudo os processos de comunicação. Então, a questão a colocar

³² Roland Barthes, *O Grau Zero da Escrita Seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 79. José Augusto Seabra, ao referir-se ao livro, *Elementos de Semiologia*, indica que ele é a súpula dos temas preferenciais de Barthes e que neles assinala-se, sobretudo, «como hipótese e proposta teórica, a possibilidade de absorção da semiologia numa «translinguística» (deixando a linguística de ser, como em Saussure, uma simples parte da semiologia), de modo a englobar o estudo das «grandes unidades significantes do discurso» – que no domínio da literatura, por exemplo, são ainda hoje da competência da estilística – «em torno do conceito de significação» [...] é o apontar da escrita (no seu primitivo sentido) para um «além da linguagem»; e, por exemplo, a abertura de um novo campo de pesquisas que, de uma forma metódica e sistemática, permite ensaiar os instrumentos de análise semiológica, a partir dos modelos da linguística estrutural, sobre «objectos não-linguísticos», concomitantemente aos objectos (aos textos) literários» (José Augusto Seabra, «Prefácio» a *Mitologias* de Roland Barthes, Lisboa, Edições 70, 1988, p. XXXIII).

³³ Charles Morris representa a semiótica americana de influência peirciana e preconiza a constituição da semiótica como ciência dos signos – elemento capital na vida humana, já que «Men are the dominant signusing animals» (Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, La Haya-Paris, Mouton, 1971, p. 17).

³⁴ Charles Morris, cit. por Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 181.

³⁵ Em sentido abrangente, o termo *comunicação* reporta-se a qualquer exemplo onde haja comunidade, quer dizer, em que se torne comum alguma propriedade em relação a determinado número de coisas (cf. Charles Morris, *Signos, Language y Conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 229).

³⁶ Prieto identifica as diferenças entre estes dois tipos de *semiologia*: D'après Buysens la sémiologie doit s'ocuper des faits perceptibles associés à des états de conscience, produits expréssément pour faire connaître ces états de conscience et pour que le témoin en reconnaisse la destination...; Barthes, par contre, étend le domaine de la discipline à tout les faits signifiants, y incluant ainsi des faits comme le vêtement, par exemple, que Buysens laisse expréssément en dehors. La distinction... entre la 'véritable communication' et la 'simple manifestation', ou entre la 'communication' et la 'signification', peut égalment nous

seria: «deve reservar-se o termo *comunicação* para aqueles processos emitidos com intenção de comunicar, ou pode empregar-se num sentido mais lato para tudo o que sugere, denota algo? São fenómenos heterogéneos, ou então, podem ser abrangidos por uma só ciência?»³⁷

Portanto, o problema desta dupla corrente semiológica radica numa dupla interpretação de *comunicação*. Como tal, para nos referirmos à semiologia da significação, tal como o próprio Barthes a designou, importa distinguir os vários veículos de significação. Um deles é o signo que é convencional, arbitrário e cuja função é comunicar, ao contrário do *sintoma*³⁸ que não é nem voluntário nem convencional. Quanto aos sinais, podem-se distinguir o *ícone* e o *indício*. Deste modo, o sentido de *signo* para Barthes é algo de tão evidente que, sem necessitar de o definir universalmente, o emprega referido por exemplo à moda, ao *catch*, etc., contrariamente a Buysens e Prieto para quem o signo só poderia ser usado no caso de fenómenos onde houvesse uma intenção clara de comunicação, ideia também defendida por Cesare Segre: «Na minha opinião a semiologia pode oferecer-nos sólidos resultados cognoscitivos... se se constitui apenas sobre os signos que se produziram com a simples intenção de comunicar algo a alguém, de acordo com uma convenção aceite pelo emissor e pelo receptor. Nos outros casos o que temos são sintomas».³⁹

A reflexão de Barthes pretende, deste modo, admitir no seio da semiologia os fenómenos que outros autores colocaram fora desse campo de estudo, pois segundo ele, «o objectivo da investigação semiológica é reconstruir o funcionamento dos sistemas de significações diferentes da língua segundo o próprio projecto de qualquer actividade estruturalista que é construir um simulacro dos objectos observados».⁴⁰

fournir la clé de la différence Qui sépare les tendances qu'ils représentent. Pour Bouysens ce serait la communication, pour Barthes la signification, qui constituerait l'objet de la sémiologie» (Luis J. Prieto, «La Sémiologie» in *Le Langage*, ed. cit., p. 94).

³⁷ Alicia Yllera, *op. cit.*, pp. 182-183.

³⁸ Estes sintomas, por exemplo, de doença, ou sintomas naturais onde o céu cinzento poderá sintoma de chuva, coincidem com os *sistemas indicadores* de Prieto.

³⁹ Cesare Segre, cit. por Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁰ Roland Barthes, *O Grau Zero da Escrita Seguindo de Elementos de Semiologia*, ed. cit., p. 150.

É uma reflexão que gerou grandes controvérsias e que pecou pelo facto de Barthes empregar, sem o rigor que se fazia supor, conceitos e termos já delimitados na linguística, o que leva Mounin a referir-se a esse facto. Contudo, as suas teorias foram as que mais contribuíram para impor os estudos sobre a semiologia poética.

Daqui se conclui, que a amplitude do campo semiótico varia de acordo com os vários autores. Se para Saussure a definição de semiótica era mais restritiva, ao mesmo tempo que Prieto e Buysens a mantinham nessa base, para Peirce era mais dilatada, já que junto do signo tinha lugar o sintoma e o ícone. Os partidários da semiologia da significação incluem nela «todos os processos culturais entendidos como processos de significação, isto é, todos os processos capazes de produzir um sentido ou de transmiti-lo».⁴¹

Se é certo que Barthes parte dos estudos de Hjelmslev, também herda o problema terminológico da palavra *linguagem*, quando utilizado para procedimento não linguístico, que este e a sua época não conseguiram resolver. E foi com base nele que o autor de *Elementos de Semiologia* se predispôs a pensar que todos os *sistemas comunicativos*, que o próprio Hjelmslev descobrira, poderiam ser alvo de tratamento segundo o modelo linguístico e o levou a inverter a proposta saussuriana de semiologia.

De facto, Louis Hjelmslev, que nos *Prolegómenos a uma teoria da linguagem* traça os princípios gerais da sua linguística e nota que estes princípios são aplicáveis a sistemas diferentes da língua natural a que chama *semióticas*, também não beneficiou de uma tradição em que se tivesse distinguido com algum rigor os sistemas de comunicação linguísticos e não linguísticos, sendo que se utilizava para ambos os sistemas, o termo *linguagem*, mas com algum rigor tentou resolver este problema utilizando a palavra *semiótica*.⁴²

E semiótica seria, pois, «qualquer sistema de comunicação distinto da língua natural» ou «qualquer estrutura que seja análoga à língua»⁴³, o que evidencia

⁴¹ Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 188.

⁴² Entenda-se que o termo semiótica para Hjelmslev é cada um dos sistemas estudados pela ciência dos signos, a *semiologia*, sendo portanto muito diferente da concepção de Peirce ou da que hoje se entende comumente por semiótica.

⁴³ Hjelmslev, citado por Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 150.

um grau de independência relativamente à semiologia praticada pelos linguistas de filiação saussuriana, que se caracterizavam por tratar exclusivamente dos sistemas de comunicação, sem atender à importância da semiologia literária.

Foram, sem dúvida, as teorias de Hjelmslev um primeiro contributo para a descrição e explicação do sistema semiótico da literatura, que mais repercussão tiveram na semiótica literária, ao conceber três tipos de semiótica⁴⁴, onde a obra literária era definida como semiótica conotativa.

Por conseguinte, semiótica conotativa é uma semiótica cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão⁴⁵ de uma semiótica denotativa⁴⁶, havendo, deste modo, entre semiótica conotativa e denotativa e entre signo conotativo e signo denotativo uma relação de *solidariedade* e não uma relação de isomorfismo. Face a este conceito, Svend Johansen, seguido de outros autores, tenta estabelecer uma equivalência do signo conotativo com o signo estético. Estes autores, depois da publicação dos estudos de Barthes sobre a semiologia e invocando Hjelmslev, começaram a definir e a caracterizar a *linguagem literária* como uma semiótica conotativa, dado que o seu plano de expressão é constituído por uma semiótica denotativa.⁴⁷

⁴⁴ Na semiologia Poética, Hjelmslev distingue três tipos de semióticas: as semióticas denotativas, como as línguas naturais, cujos planos não constituem, em si mesmos, uma semiótica; as semióticas conotativas em que o plano da expressão é já uma semiótica; e as metasemióticas cujo plano de conteúdo é em si mesmo uma semiótica. Sobre esta distinção e o seu aproveitamento na análise dos sistemas semióticos estéticos, pode consultar-se, entre outros: Costanzo de Girolamo, *Para uma Crítica da Teoria Literária*, Lisboa, Horizonte, 1985, pp. 11-23; Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*, São Paulo, Edições Perspectivas, 1980, pp. 73-75; Luis J. Prieto, «Pertinencia y Práctica», *Ensayos de Smiología*, Barcelona, Ed. Gustavi Gili, 1977, pp. 63-66.

⁴⁵ Acerca deste conceito, Emilio Garroni, citando Hjelmslev, afirma-nos o seguinte: «Entre expressão e conteúdo há [...] interdependências: o plano do conteúdo supõe o plano da expressão e vice-versa, já que ambos são constantes. Mas a função de interdependência, contudo, só é válida a um nível muito geral, porquanto expressão e conteúdo são consideradas ‘classes as one’» (Emilio Garroni, *op. cit.*, p. 188).

⁴⁶ A distinção entre semiótica conotativa e denotativa será alvo de estudo mais aprofundado posteriormente.

⁴⁷ A este respeito, Aguiar e Silva, em nota de rodapé, citando Barthes, dá-nos alguns exemplos: «Nous sommes alors en présence de deux systèmes sémiotiques imbriqués l’un dans l’autre d’une façon régulière; Hjelmslev a donné au second système ainsi constitué le nom de *sémiotique connotative* [...]. Or, comme langage, la littérature est de tout évidence une sémiotique connotative; dans un texte littéraire, un premier système de signification,

Este modelo hjelmsleviano da semiótica conotativa ainda é insatisfatório relativamente à literatura enquanto sistema semiótico, apesar de anteriormente, no domínio dos estudos relacionados com a semiologia das artes literárias, Jan Mukarovsky, Petrs Bogatyreu e Roman Ingarden se terem debruçado sobre este aspecto, sob as influências das teorias literárias do formalismo russo.

Mukarovsky propõe-se a elaborar, na sua extensão, a semiologia como ciência do signo⁴⁸, onde a obra de arte assume um carácter de signo, podendo este ser autónomo e composto por: «uma obra-coisa, que constitui o símbolo sensível, um objecto estético, depositado na consciência colectiva, que funciona como *significação*. Uma relação com a coisa significada, relação estabelecida, não com uma existência distinta, mas com o contexto total dos fenómenos sociais de um determinado meio».⁴⁹

Estas características gerais, válidas para todas as artes, são complementadas por características específicas das artes literárias, de onde se observam as diferenças entre a obra estética comunicativa e a comunicação normal.⁵⁰ Embora estas teorias sejam importantes, hoje revelam-se insuficientes devido, sobretudo, à sua concepção de signo arraigadamente saussuriana e ao facto de entender o carácter comunicativo do signo como secundário. Contudo, é ele que, aproveitando o esquema de Karl Bühler das três funções da linguagem, lhe adiciona mais uma⁵¹, porque a língua poética requeria que se falasse de uma quarta função, virada para

qui est la langue (par exemple le français) sert de simple signifiant à un second message dont le signifié est différent des signifiés de la langue» (Roland Barthes, citado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 85).

⁴⁸ Mukarovsky, no estudo «L'Art Comme Fait Sémiologique», defende a perspetivação da obra de arte como analisável na sua recursividade signica. Tendo a obra de arte um carácter de signo, não pode identificar-se nem com o estado de consciência individual do seu autor ou com qualquer das suas leituras nem com a *obra-coisa*. Defende Mukarovsky que toda a obra de arte é um signo autónomo (cf. Mukarovsky, «L'Art Comme Fait Sémiologique», in *Poétique*, 3, 1970, pp. 386-398).

⁴⁹ Jan Mukarovsky, cit. por Alicia Yllera, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁰ No primeiro caso a «relação entre a coisa significada e a obra de arte carece de valor existencial, de onde se deduz a inoperância do princípio de autenticidade documental (não tem (não tem sentido interrogar-se, a propósito de uma obra de arte, acerca da sua autenticidade documental)» (*Idem, Ibidem*, p. 191).

⁵¹ As três funções fundamentais do signo linguístico baseiam-se nas três instâncias linguísticas presentes em cada acto de fala: a realidade referida pelo signo (função de *representação*); o sujeito emissor da mensagem (*expressão*) e o sujeito receptor (*apelo*).

o próprio signo e que se opusesse às anteriores que se orientavam para o que era exterior à língua. Era a apologia da função poética⁵² como prioridade na obra literária e que viria mais tarde a constituir a base poética de Jakobson. Essa função era essencial na arte, visto que incidia sobre a própria obra, sobre o próprio signo, era a função que no interior de uma obra se registava como autónoma face à realidade exterior e que caracterizava a arte da linguagem em contraste com a comunicação habitual.⁵³

O mais importante é que Mukarovsky tinha definido a obra de arte como signo, identificando-se, desde logo, como objecto de estudo da ciência geral dos signos, a semiologia e não da linguística, o que vem a confirmar a ideia de que a semiótica literária deve ser integrada no domínio da semiologia da significação e não na corrente da semiologia linguística ou da comunicação. Isto não implica que a semiótica da literatura, dado que ainda é uma ciência incipiente, não continue a recorrer à linguística, mesmo com todos os problemas que esta possa trazer na aplicação aos textos literários, especialmente, pelo facto da linguística não se ocupar de unidades superiores à frase e a semiótica literária ter de partir dessas unidades superiores que não são analisadas pela primeira. Daqui se induz da problemática que enferma a semiótica literária, e parte do esclarecimento desse problema deve-se à chamada, «escola soviética de semiótica», particularmente, aos estudos de Jurij M. Lotman, para quem «el arte es, pues, desde el punto de vista semiótico, un *language secundario*, y, como tal, un *sistema* modelizante secundário».⁵⁴

Este professor da universidade de Tartu, partindo do conceito desenvolvido na semiótica soviética que consistia num *sistema*

Este esquema, sendo válido para a língua comunicativa, torna-se incompleto para a língua literária, daí a necessidade de se falar de uma quarta função.

⁵² Mukarovsky designava-a como função estética.

⁵³ Segundo Mukarovsky, «o uso da língua adquire, por meio das três primeiras funções, um alcance prático; a quarta função, todavia, elimina a ligação imediata entre a utilização da língua e a prática; é a função estética, podendo-se a todas as outras dar, um contraste com esta, a designação global de funções práticas. A concentração da função estética sobre o signo aparece como consequência directa da autonomia própria dos fenómenos estéticos» (Jan Mukarovsky, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, p. 180).

⁵⁴ Jenaro Talens et al., *Elementos para una Semiotica del Texto Artístico*, 5ª edição, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 32.

*modelizante*⁵⁵ do mundo, vai adoptar na sua teoria sobre os sistemas modelizantes extra-linguísticos, um *sistema modelizante secundário* caracterizador do sistema semiótico literário. Se em termos gerais, e segundo Ivanov, o objecto de estudo da semiótica são os *modelos*⁵⁶ do mundo que o homem constrói, então a modelização do mundo tem hipóteses de se realizar em qualquer sociedade humana, através de sistemas semióticos coexistentes e complementares, os quais permitiriam ao homem uma organização estrutural do mundo no âmbito da *cultura*.⁵⁷ Pode-se considerar a cultura «como uma língua e como um conjunto de textos redigidos nessa língua», entendendo-se por língua, «qualquer sistema de comunicação que utiliza sinais ordenados de um modo particular» e por texto, «qualquer comunicação registada num determinado sistema de signos».⁵⁸

É com base no reconhecimento, de que a representação do mundo e a cultura de qualquer comunidade se organizam de acordo com a língua dessa comunidade, que os semioticistas soviéticos reconhecem, ao sistema semiótico universal que é a língua natural, uma função primordial como engrenagem principal de todos os sistemas semióticos, dado que só estes sistemas de uma cultura se

⁵⁵ Lotman, na obra, *Tesi sull'arte come sistema secondario di modellizzazione*, entende que o sistema modelizante é «o conjunto estruturado dos elementos e das regras; tal sistema encontra-se em relação de analogia com o conjunto dos objectos no plano do conhecimento, da tomada de consciência e da actividade como uma *língua*» (Iuri Lotman, cit. por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 92).

⁵⁶ Por modelo entende-se «a representação – constituída por um número finito de elementos e de revelações entre estes elementos – dos objectos modelizados.», (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 92). Segundo Lotman, modelo consiste na representação dos objectos modelizados, tudo quanto reproduz o próprio objecto, tendo em vista o processo cognitivo. Mas em rigor, foi Ivanov quem primeiro introduziu este conceito, divulgado depois por Lotman. A este e a Uspenskii ficou a dever-se igualmente a concepção dos «mecanismos semióticos da cultura», capazes de organizarem estruturalmente o mundo (cf. Iuri Lotman e Boris Uspenskii, «Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura», in *Ensaios de Semiótica Soviética*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp. 37-65).

⁵⁷ Para Lotman, «a cultura é um *gerador de estruturalidade* que cria à volta do homem uma *sociosfera* que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, também torna possível a vida da relação do homem, conferindo-lhe sentido em todos os planos (cf. *Idem, Ibidem*, p. 39). Mais à frente, (p. 52) conclui que a cultura apresenta-se assim como um sistema semiótico, ou como um *feixe de sistemas semióticos* conformados historicamente, organizados segundo uma complexa hierarquia de níveis, dotados de variável capacidade modelizante e de cuja dinâmica resulta um conjunto de *mensagens*.

⁵⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 37-38.

produzem através do modelo das línguas naturais e só estas se podem volver em metalinguagens. Deste modo, como afirma Aguiar e Silva, «concebem as línguas naturais como *sistemas modelizantes primários* e os sistemas semióticos culturais (arte, religião, mito, folclore, etc.), que se instituem, se organizam e desenvolvem sobre os sistemas modelizantes primários, como *sistemas modelizantes secundários*». ⁵⁹

Nesta perspectiva, o sistema semiótico literário representa um sistema modelizante secundário, representa uma *langue* que não se identifica com a língua natural nem com o estrato estilístico-funcional desta língua. Tendo existência sobre a língua natural, e só podendo desenvolver-se numa interacção perene com a expressão e o conteúdo desta mesma língua, Lotman afirma que «a literatura possui um sistema que lhe é próprio dos signos e de regras para a sua combinação, que servem para transmitir informações particulares, não transmissíveis por outros meios». ⁶⁰

Assim, a produção de textos literários, como arte ⁶¹, é possibilitada pela existência deste sistema semiótico que simultaneamente justifica a capacidade destes textos, numa determinada cultura, funcionarem como objectos comunicativos. Neste contexto Aguiar e Silva afirma: «a literatura é um sistema modelizante secundário e é também, conseqüentemente, um *corpus* de textos que representam a objectivação, a realização concreta e particular – as múltiplas *paroles*, numa perspectiva saussuriana – desse sistema». ⁶²

Deste modo, o texto literário, que decorre da concepção do sistema semiótico literário como sistema modelizante secundário, é constituído numa língua natural e

⁵⁹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰ Iuri Lotman, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 55.

⁶¹ O conceito de arte como sistema modelizante secundário de Lotman, é classificado da seguinte maneira: «Es secundario porque funda en ese segundo nivel del uso específico connotativo el carácter artístico de su comunicabilidad. Modelizante, porque, construído sobre el modelo de la lengua natural (y no necesariamente sobre la misma lengua natural), no remite a el para su decodificación sino que construye, al construirse, su propio modelo. Si la lengua natural nos impone la forma de ver la realidad objetiva (vemos com ojos estructurados linguisticamente) el texto artístico proyecta sobre esa misma realidad su propio modelo» (Jenaro Talens et al., *op. cit.*, p. 34).

⁶² Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 96.

histórica e codificado pluralmente.⁶³ Esta pluricodificação faz renascer um texto de informação assazmente concentrada, e quanto maior for o grau de complexidade com que o texto se construiu, em função dos códigos que se entrecruzam na sua organização, tanto menor será a predizibilidade da informação que contém, tornando-se, assim, esta informação muito mais rica, transformando-se num *fenómeno polissistémico*. Exactamente pelo facto de ocorrer este fenómeno, é que a informação não pode ser transcodificada num sistema modelizante primário, sem que se registre um empobrecimento, visto que a informação resulta da dependência do funcionamento semiótico da sintagmática do texto literário em relação aos multiformes planos paradigmáticos.

Assim, resulta que o sistema modelizante primário institui-se sobre sistema modelizante secundário que é o sistema semiótico literário com os seus códigos e subcódigos, sobre os quais nos debruçaremos oportunamente.

Bibliografia citada

BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita Seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1981.

BUYSSSENS, Eric, *Semiologia e a Comunicação Linguística*, 3ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, s/d.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

GARRONI, Emilio, *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980.

JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*, 10ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, s/d.

⁶³ O texto é codificado, tanto numa determinada língua natural em sintonia com as normas que regulam esse sistema semiótico, como é codificado em conformidade com outros códigos que actuam na cultura da comunidade em que se integra o seu autor/emissor: códigos métrico, códigos estilísticos, códigos retóricos, códigos ideológicos, etc. (cf. *Idem*, *Ibidem*, p. 96).

LOTMAN, Iuri, USPENSKII, Boris, «Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura», in *Ensaio de Semiótica Soviética*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

———, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

MORRIS, Charles, *Signos, Language y Conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.

———, *Writings on the General Theory of Signs*, La Haya-Paris, Mouton, 1971.

MUKAROVSKY, Jan, «L'Art Comme Fait Sémiologique», in *Poétique*, 3, 1970.

———, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

PRIETO, Luís J., *Messages et Signaux*, Paris, P. U. F., 1966.

——— «La Sémiologie», in *Le Langage*, [publ. sob a direcção de André Martinet], Paris, Gallimard, 1968.

———, «Pertinencia y Práctica», *Ensayos de Smiología*, Barcelona, Ed. Gustavi Gili, 1977.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, 4ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978.

SEABRA, José Augusto, «Prefácio» a *Mitologias* de Roland Barthes, Lisboa, Edições 70, 1988.

SEGRE, Cesare, *I Segni e la Critica. Fra Strutturalismo e Semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

SERRANO, Sebastià, *Signos, lengua y cultura*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

TALENS, Jenaro et al., *Elementos para una Semiotica del Texto Artístico*, 5ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

YLLERA, Alicia, *Estilística, Poética e Semiótica Literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

Afonso Lopes Vieira: Actividade tradutora e reintegração cultural

Xosé Manuel Dasilva

Universidade de Vigo

Afonso Lopes Vieira sobressai com relevo próprio, graças a numerosos e diversos empreendimentos culturais de larga repercussão, na história literária portuguesa correspondente ao primeiro terço do século XX, marcada por um vivo tradicionalismo que se aprecia em abundantes obras dessa altura. Personalidade ricamente diligente e multifacetada, cuja extensa dedicação intelectual abrange do cultivo da poesia até a campanhas cívicas para difundir a essência mais genuína do ser lusitano, torna-se preciso localizar o sentido da sua vasta actividade no ambiente de febre nacionalista que surge em Portugal representada por movimentos de profundo casticismo como a corrente *Integralismo Lusitano* ou o denominado *Neogarrettismo*.¹ Não foi por acaso que o ideólogo Alberto de Oliveira, defensor das raízes históricas e folclóricas como fontes de uma nova inspiração literária afastada tanto quanto possível de modelos forâneos, baptizasse precisamente Lopes Vieira, no seu conhecido livro *Palavras Loucas*, com o título de *Neo-Garrett*. No fim de contas, como não é difícil de ver, esta identificação era uma nítida referência que aproximava o escritor leiriense de Almeida Garrett, na qualidade de símbolo marcante que patenteia com a sua literatura o regresso corajoso à tradição portuguesa menos contaminada.

Homem de leis que renunciou felizmente à sua profissão em favor da literatura, a verdade é que Lopes Vieira, após um início titubeante em livros juvenis

¹ Lopes Vieira foi consciente da importância patriótica dos trabalhos desenvolvidos nesses anos, segundo referiu na palestra “Os estudos nacionais e a exposição de arte portuguesa em Paris”, proferida na Sociedade de Geografia em 1932: “Há cerca de trinta anos que em Portugal se tem vindo a efectuar uma admirável tarefa de reconstrução nacional em todos os ramos da actividade científica, da história à filologia, das ciências matemáticas aplicadas aos Descobrimentos até os notabilíssimos trabalhos da crítica de arte” (Vieira, 1942: 81-82).

de poesia decadentista, respondia muito bem ao patriótico papel que Alberto de Oliveira lhe tinha atribuído para a fase mais fértil da sua vida, ao longo dos anos 20 e 30.² É nessa época que realiza com muito funda convicção, depois de ter sido anarquista antes de 1910 e monárquico durante a Primeira República³, uma série dilatada de projectos em que está presente a vontade de «reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu», segundo o próprio escritor confessava na dedicatória que aparece no seu livro de ensaios *Em Demanda do Graal*:

Aos portugueses que não saibam ler e sejam a última gente primitiva e cristã da nossa terra, e ao escol de espíritos dos que leram tudo e sintam o exílio na amada pátria, ofereço, dedico e consagro estas páginas que exaltam o nosso lirismo, e onde o mais humilde dos poetas buscou contribuir para reaportuguesar Portugal tornando-o europeu, procurando, através da selva escura, salvar também a sua alma.

Publicada no ano de 1922, nas páginas desta obra recolhe-se um verdadeiro programa ideológico do amplo projecto cultural que Lopes Vieira irá desenvolver através de abundantes eventos e obras.⁴ Eventos como o conjunto de actuações

² O próprio Lopes Vieira faz alusão, no “Antelóquio” do livro *Nova Demanda do Graal*, à sua “decidida intervenção na Coisa Pública” (Vieira, 1942: 11). Mourão-Ferreira, por seu turno, incluiu Lopes Vieira naquela categoria de intelectuais que “se entregam – quantas vezes com sacrifício de si próprios – ao serviço da Arte ou da Cultura em geral, no definido propósito de mais amplamente as fazerem usufruir por parte da comunidade a que também eles pertencem” (Mourão-Ferreira, 1992: 191).

³ Lopes Vieira inclusivamente se rebelou, anos mais tarde, contra o Estado Novo. João Medina fez sobressair em especial a fase anarquista do escritor: «A evolução estético-ideológica de Afonso Lopes Vieira, a sua marcada inflexão conservadora, embora inconformista e sempre anti-salazarista, tendem a fazer esquecer a especial atmosfera um tanto nihilista, para não dizer libertária, que rodeia as suas primeiras produções literárias, nomeadamente um estranho livro invulgar que publicou em 1904, a novela *Marques*» (Medina, 1980: 18). Deve-se dizer, de resto, que, do ponto de vista ideológico, Lopes Vieira foi nomeadamente uma personalidade de pensamento conservadorista, o que é condizente com o seu tradicionalismo estético. Cumpre trazer à colação, mesmo que só seja como exemplo anedótico, o seu parecer sobre o jazz: «Camões entre-ouviu o jazz em *Os Lusíadas*, a bordo do batel do rei de Melinde: *Música traz na proa, estranha e leda, / de áspero som, horríssimo ao ouvido, / de trombetas arcadas em redondo / que, sem concêrto, fazem rudo estrondo*» (Vieira, 1942: 320).

⁴ É conveniente sublinhar esta faceta social de cariz nacionalista que uma parte importante da sua obra apresenta: «Por estranho que pareça, Lopes Vieira não encerrou a sua alma de poeta numa solitária torre de marfim, a cujos eirados assomasse, distante e

divulgadoras, sob o nome de *A Campanha Vicentina*, que realizou com grande dinamismo a partir de 1915 para dar vida contemporânea a Gil Vicente, fundador do teatro português, ameaçado perigosamente pelo risco do esquecimento, pondo em cena títulos seus – *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, *Quem Tem Farelos?*, *Auto de Mofina Mendes*... – com anterioridade pouco ou nada representados.⁵ E obras, para além de muitas outras cuja enumeração é impossível resumir com brevidade⁶, como em especial a tradução de alguma das peças teatrais acima citadas escrita em castelhano na origem, o

sonhador, para contemplar a seus pés a massa comum dos mortais. A sua poesia encontrava o melhor da sua realização, prolongava-se, buscando atingir os que o rodeavam, agindo e actuando na prossecução da tarefa que a si mesmo se impusera – dar a conhecer aos Portugueses, de todas as idades, de todas as latitudes culturais e de todas as ideologias, as obras de seus antepassados, descobrindo sob a cinza morna do presente as potencialidades da raça e incitando-os a continuar no futuro o legado das gerações precedentes» (Castro, 1968: 16). Agostinho de Campos, por sua vez, tinha já frisado as preocupações de Lopes Vieira como cidadão além de criador: «[...] Afonso Lopes Vieira tem procurado, portanto, não apenas escrever livros, mas interferir na vida estética, intelectual e social do seu país, interessando-se pela educação literária e musical de todos nós, pelas indústrias portuguesas de arte, pela propaganda dos nossos pintores primitivos, pela literatura infantil, pela instituição das escolas maternais» (Campos, 1925: XI).

⁵ Aquilino Ribeiro comentou nos seguintes termos a louvável recuperação que Lopes Vieira fez de Gil Vicente: «Antes de Lopes Vieira encetar a sua campanha vicentina, coroada de sucesso em toda a linha, quem conhecia de facto o pai do teatro português, ou melhor dizendo, este antepassado, com tão raros sucessores, da comédia lusitana? Pela representação da *Barca do Inferno*, do monólogo do *Vaqueiro* e do auto de *Mofina Mendes* e do *Quem tem Farelos* entrou na memória dos pósteros após um eclipse mais ou menos total» (Ribeiro, 1958: 220).

⁶ Há que destacar dentre elas as edições modernas de autores clássicos da literatura portuguesa, como Luís de Camões e Francisco Rodrigues Lobo, uma actividade que demonstra a perseverança de Lopes Vieira na recuperação dos sinais de identidade da cultura lusa. É conveniente lembrar-se das seguintes palavras dele no que diz a este desígnio de actualizar os clássicos: «Atrever-se a tocar nas obras-primas é, antes de tudo, empresa de gosto. E, entre os mil melindres do intento, sobressai o da linguagem em que elas hão-de rejuvenescer. Os textos jazem inertes, dormem encarcerados na difusão desproporcionada das normas e na própria linguagem que caducou, e arrastou na velhice a alma interior e jovem que tantas vezes lá vibra» (Vieira, 1924: XXXIV). Por exemplo tem relevo próprio, quanto a isso, o volume *Livro de Amor*, «título da selecção que Afonso Lopes Vieira fêz em 1931 das obras-primas de João de Deus, depuradas da ganga de mau-gosto entre que jaziam escondidas nas edições anteriores» (Campos, 1925: XI). Deve-se também referir, em análogo sentido, o resgate que Lopes Vieira levou a cabo das formas poéticas da antiga lírica galega e portuguesa medieval, inspirando-se nos seus metros e nos seus esquemas paralelísticos quando compôs cantigas trovadorescas como as que se incluem no capítulo «Cantigas de

que muito bem pôde ser o embrião da tradução propriamente dita como uma das facetas intelectuais mais brilhantes de Lopes Vieira.⁷

É interessante, a respeito da presença de Gil Vicente em Lopes Vieira, reparar nas seguintes palavras tiradas do breve mas intenso texto «Ao povo de Lisboa – Na récita popular vicentina, na praça de armas do Castelo de Lisboa (Junho de 1937)», em que com nitidez surge a reivindicação do dramaturgo por ocasião do quarto centenário do seu nascimento:

Tudo que eu tenho para vos dizer não leva três minutos e tudo podia resumir-se nestas palavras: admirem Gil Vicente, gozem e riam com Gil Vicente. [...]. Gil Vicente foi o poeta do povo e o poeta dos reis, que para admirar eram tão populares como o povo (Vieira, 1942: 147).

Com efeito, Lopes Vieira deseja transmitir fervorosamente a mensagem de o escritor quinhentista ser património do povo:

Amor» do livro *Canções do Vento e do Sol* (1911) ou na obra *Pais Lilás. Desterro Azul* (1922). Como se aprecia, a característica mais constante que preside à actividade intelectual de Lopes Vieira é, nomeadamente, revigorar os componentes mais tradicionais da criação artística portuguesa.

⁷ Efectivamente, além de mais tarefas, Lopes Vieira traduziu com a finalidade imediata de difundir a sua obra alguns textos de Gil Vicente escritos originalmente em castelhano: «E ele próprio se encarregava, sempre que necessário, de traduzir, de adaptar, de escolher os actores, de interessar os empresários, de acompanhar as encenações, de prologar os espectáculos» (Mourão-Ferreira, 1992: 196). Há que indicar que as traduções de Gil Vicente feitas por Lopes Vieira não eram já meras versões de feição instrumental, pois nelas estava muito presente a personalidade do tradutor, tal como depois irá acontecer noutros casos. É preciso tornar saliente, assim, que os textos vicentinos de Lopes Vieira ficam longe, por exemplo, da versão que Júlio de Castilho realizara com anterioridade da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, orientada pelos seguintes critérios, sem dúvida muito mais neutros: «Este *Amadis de Gaula* português é tradução, e paráfrase também, da bela tragicomédia de Gil Vicente. Traduzi textualmente muitas cenas, parafraseei aquelas em que era necessário arranjar transições, aclarar pontos escuros, e adaptar a vetusta composição do nosso Troveiro imortal às exigências modernas. Indicação dos cenários, partição em actos, rúbricas do movimento da cena, tudo é novo. Prestei a devida homenagem ao génio do nosso maior dramaturgo, e tentei illuminá-lo (quanto soube, e como pude) no clarão do teatro do nosso tempo. A clareza é minha; o belo, o inconfundível, o grande, pertence a Gil Vicente» (Castilho, 1910).

⁸ É claro, nesse sentido, o seguinte depoimento: «A glória de Gil Vicente consiste em

Pois bem: então, como hoje, Gil Vicente não pertence só aos doutores; é também vosso e muito vosso (Vieira, 1942: 148).⁸

Além disso, para o autor de *País Lilás. Desterro Azul* ao longo da obra de Gil Vicente guardar-se-ia o melhor portuguesismo:

Por isso se fez esta representação fora do teatro, onde cabe pouca gente, e viemos ao vosso encontro para que Gil Vicente vos dê esta grande lição do melhor portuguesismo e esta rara alegria de arte [...]. Sintam bem nas almas o patriotismo do grande Poeta que depois de 400 anos voltou ao monte do Castelo, para honra dos que aqui estão (Vieira, 1942: 148-149).⁹

O princípio da recuperação vicentina levada a cabo por Lopes Vieira teve lugar o 18 de Dezembro de 1911, no lisboeta Teatro República, com a encenação do *Auto da Barca do Inferno*, e depois irá continuar com mais representações de outras obras que o próprio escritor acompanhou com conferências de espírito muito didáctico acerca do dramaturgo.

Não deve admirar, enfim, que Lopes Vieira aludisse anos mais tarde do seguinte modo à sua entregada experiência vicentina:

Das maiores comoções da minha vida foi ouvir os primeiros Autos de Gil Vicente que levei ao teatro. Aquelas sempre-noivas redondilhas entravam nos ouvidos do mais expatriado dos públicos com o frescor do linho em chagas assanhadas. E a mim parecia-me sempre que tinha havido milagre! (Vieira, 1942: 303).

Com efeito, torna-se obrigado dar atenção ao empenho constante de Lopes Vieira na tradução de obras literárias com a peculiaridade de serem redigidas por

ter deixado a viver na sua obra o povo português» (Vieira, 1912: 17).

⁹ São muitos os passos em que Lopes Vieira destaca o profundo portuguesismo de Gil Vicente. Veja-se, por exemplo, esta amostra: «[...] Gil Vicente ensina-nos o amor da terra e da gente a que pertencemos, da gente obscura e heróica que, através de sacrifícios sem conta, mantém, com a ternura pela leira de terra que é a sua piquena pátria, o amor da Pátria grande, de que os humildes casais de família são o alicerce em que ela assenta» (Vieira, 1942: 174).

autores lusos originalmente em língua castelhana, uma tarefa que fica patente em vários volumes de indubitável interesse.¹⁰ Além da peça teatral *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente, acima mencionada, a este tipo de actividade pertence, em primeiro lugar, a versão portuguesa que realizou do *Amadís de Gaula*, livro de cavalarias de grandíssima notoriedade a partir da edição de Garci Rodríguez de Montalvo que em 1508 veio a lume em Saragoça, muitas vezes editada novamente depois e até imitada por diferentes autores que tentaram tirar proveito do seu sucesso.

Há que referir que a questão mais controversa que suscita esta obra atinge tanto à sua autoria quanto ao idioma em que foi escrita na origem, castelhano ou português. Perante estas dúvidas que exigem uma resposta solidária, pois ambas as duas estão ligadas estreitamente, surgiram conjecturas contrárias a atribuírem o texto primeiro do romance a uma ou a outra língua (Lapa, 1970: 14-16). É a partir daí que Lopes Vieira, partidário da tese que defendia a responsabilidade de um escritor português a respeito da autoria do *Amadís* mais antigo¹¹, julgou oportuno restituir a obra no plano restritamente linguístico bem como nas suas

¹⁰ Nem por isso Lopes Vieira deixou de traduzir de outras línguas, embora seja este um labor com certeza menos relevante. Cumpre citar, como exemplo, a versão que fez em 1904 do opúsculo *À Gente Nova*, de Kropotkine.

¹¹ Nunca faltaram indícios que sustentassem esta conjectura. Por exemplo na *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* cita-se que a obra foi composta na segunda metade do século XIV por Vasco de Lobeira. O mesmo nome é mencionado como autor pelo filho do poeta António Ferreira com relação à publicação, em meados do século XVI, de dois sonetos em língua arcaica referidos aos amores de Amadís e Briolanja, um dos assuntos mais conhecidos do *Amadís*, que se incluem na edição póstuma das obras de seu pai, acrescentado ainda outros dados concernentes à origem portuense de tal autor e à circunstância de se encontrar o texto original no arquivo do duque de Aveiro. Um novo testemunho em favor da autoria portuguesa para o *Amadís* primigénio acarretou-o a publicação em 1880 do *Cancioneiro de Colocci-Brancutti*, pois nesta importante fonte manuscrita da poesia galega e portuguesa medieval reproduz-se a denominada canção de Leonoreta, incluída depois com atribuição ao poeta Xoán Lobeira no *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo. Devido à coincidência de sobrenomes entre Vasco Lobeira e Xoán Lobeira, de documentação exequível os dois autores, pensou-se que este teria sido o responsável por uma primeira versão do *Amadís de Gaula*, logo refundida ainda com alguns acréscimos pelo seu parente numa outra versão. Segundo esta tese, o papel que corresponderia a Garci Rodríguez de Montalvo, à falta de mais pormenores que esclareçam o mistério da autoria desta obra, teria sido o de traduzir de português para castelhano as versões prévias e completá-las com um novo e

notas ideológicas mais salientes. O alvo era aporuguesar um texto escrito por acaso em língua castelhana, segundo o seu próprio juízo, apoiado este ainda em algumas opiniões eruditas¹², o que deu como resultado artístico a publicação de *O Romance de Amadis* em 1923. O intuito principal do projecto de Lopes Vieira é revelado com clareza no seguinte excerto do capítulo inicial da sua adaptação:

Senhores, ouvide o Romance de Amadis, o Namorado. Escreveu-o um velho trovador português, mas depois um castelhano, trocando-lhe a língua e o jeito, da nossa terra o levou. Porém as mais nobres mentes de Espanha já por nosso o dão.

Em Portugal tem a segunda pátria o espírito heroico e amoroso da Távola Redonda.

E o conto é o do amor mais fino e fiel, de português amor, rendido como ele é só.

Ao começar o Romance, invoco a memória do cavaleiro-poeta que o compôs, para que me alumie. Invoco a alma do Portugal que aprendeu com Amadis a ser gentil e forte e prezar a flor da Honra (Vieira, 1923: 133).¹³

definitivo livro. Não se trata agora de referir com todas as minúcias os adeptos desta autoria original e os adeptos, contrariamente, de uma autoria de origem castelhana, mas deve-se citar que o historiador literário espanhol Menéndez y Pelayo, já antes que Lopes Vieira, tinha encontrado mais próximo do espírito criador português o tom fantástico ao mesmo tempo que lírico do *Amadis de Gaula*, muito diferente do fôlego épico que é palpável na literatura castelhana da época. Esta opinião autorizada, embora não se deva considerar definitiva por causa da ausência de documentos incontestáveis em prol de uma das duas teses em causa, é o aspecto mais revelador para interpretar o trabalho de reintegração linguística que Lopes Vieira fez na sua versão portuguesa do romance.

¹² Como o douto parecer expresso por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, insigne autora do prólogo da edição portuguesa do *Amadis de Gaula* realizada por Lopes Vieira: “Maravilha, e *cousa de mistério* na linguagem dos antigos, é que, sendo assim e embora sempre o acarinhassem como seu, nenhum Português se lembrasse até hoje de restituir à Pátria o tesouro que, na sua fidalga probabilidade, ele deixara escapar das suas mãos” (Vasconcelos, 1923: XXXIX).

¹³ Há duas cartas muito interessantes de Lopes Vieira, dirigidas ao jovem artista galego Álvaro Cebreiro, que constituem uma inestimável fonte para se conhecer o seu critério criador a respeito de *O Romance de Amadis*. Na primeira delas, do 3 de Maio de 1925, lê-se: «[...] o *Amadis* (a que mais estimo entre as minhas obras) descende tão directamente da grande Alma Galego-Portuguesa, Madre lírica das Espanhas, nosso encanto e orgulho comum» (Monterroso Devesa, 1993: 49). Na segunda, correspondente ao 17 de Fevereiro de 1926, Lopes Vieira refere: «O *Amadis* é, com efeito, nosso, da nossa alma, e tão nosso que nele se guarda o mais vivo dela, e que não morrerá jamais» (Monterroso Devesa, 1993: 49-50).

Lopes Vieira nunca ocultou a predilecção apaixonada que sentia pelo *Amadís*, como se manifesta neste trecho que faz parte de uma «Carta autobiográfica», datada em Lisboa no ano de 1933, que dirigiu a Agostinho de Campos:

Sinto um amor singular ao *Romance de Amadis*. É que busquei restituir à Pátria o espírito de uma obra em que o espírito dela se encarnou, para irradiar no mundo. E daria por bem empregada toda a minha insatisfeita e ansiosa aprendizagem, se me convencesse de que ressurgiu em nossa língua a novela de maravilha (Campos, 1925: XV).

Se no caso do *Amadís de Gaula* existia unicamente uma conjectura autoral, que até certo ponto justificava a tradução para português¹⁴, numa outra obra vertida em seguida por Lopes Vieira, a *Diana*, estava presente de forma manifesta a ligação do seu autor, Jorge de Montemor, com a cultura portuguesa. Qualificada por ele próprio como “castelhana por fora e por dentro portuguesíssima” (Vieira, 1942: 341), descrição suficientemente esclarecedora, Lopes Vieira publicará em 1924 uma versão incompleta do romance que era sobretudo a adaptação daqueles passos, escolhidos com gosto pessoal, em que mais brilhava a procedência portuguesa da obra renascentista espanhola. O tradutor assim explica o critério de tipo individual que tinha encaminhado tal escolha, não afastado de um impressionismo muito arbitrário:

¹⁴ Aquilino Ribeiro, em estudo muito completo em que se esboça com traços ajustados o percurso cultural de Lopes Vieira, indicava assim a transcendência nacionalista de *O Romance de Amadis*: «Há muito acariciava aquele projecto, *ressuscitar no idioma pátrio a novela mater*. Era originariamente portuguesa? Hoje mais que nunca estamos em crer que não. Há nela, de permeio com a sua tufada exuberância, um espírito de libertinagem amorosa que não se coaduma com a sensualidade negra, circunspecta e sacramental, do português. No plano da nossa literatura seria um caso único e esporádico. Mas seja como for, estava dentro do seu programa de *reaportuguesar Portugal*, e nada mais defensável. Ninguém como o autor do *Poeta Saudade*, do *Náufrago* e, sobretudo, das *Ilhas de Bruma*, as obras zenitais do seu estro, tinha o direito de exercer o virtuosismo quanto a reconduzir a vernáculo um texto que parecia morto, e se não morto na acepção de arqueologia literária, perdido do vero tombo por fados que ficarão sempre estranhos para um idioma estrangeiro» (Ribeiro, 1958: 218).

Que foi o meu trabalho?

Reescrevi uma redução; fiz uma transposição espiritual do texto, condensando-lhe a alma muito mais que vertendo as palavras em que ela se exprimia. [...]

De novo me achei diante de duas correntes diferenciadas – desta vez ambas da mão do mesmo autor –, a medieval nacionalista, e a do Renascimento, arquitectural à romana e bem-falante. Tudo que da primeira provinha, aproveitei-o com amor. Ao que devia dormir, não o acordei. Segui outra vez um fio primitivo através de ornatos sobrepostos, claros fios que discorrem à semelhança de certas águas afluentes, as quais se não misturam logo àquelas em que se lançam. Trabalhei com os elementos vivos – vivos para a minha sensibilidade (Vieira, 1924: XXX-XXXI).

Na mesma medida faz-se necessário reparar, por outra parte, na importância da dedicatória que Lopes Vieira incorpora na sua tradução:

Aos campos do Mondego sagrados de poesia berço da pastoral nos quais se abriu o génio de Camões e onde nasceu Jorge de Montemor é consagrada a ressurreição da Diana.

Esta versão reduzida do texto original em castelhano de Jorge de Montemor implicava forçosamente, mais do que uma tradução fiel e respeitosa, um exercício estilístico de equivalência idiomática. Mas a par disso não deixava de ser, aliás, um trabalho também de interpretação literária a fim de isolar, com perspectiva eminentemente idealista, as partes que eram vistas como mais puras consoante o génio português de superior autenticidade. Lopes Vieira evocava do modo seguinte a tradução de *A Diana*, anos mais tarde, na colectânea *Nova Demanda do Graal*:

Quando trasladei do castelhano a admirável Égloga de Montemor em *A Diana*, comecei com receio o melindroso trabalho. Mas breve senti que esses versos *queriam* viver em português, tão cheios de portuguesismo eles estavam! (Vieira, 1942: 294).

Na mesma obra o escritor português irá insistir mais uma vez no valor desta experiência tradutora:

Quando reduzi (porque hoje nos parece retórica e difusa) e transpus em nova linguagem (porque aspirei ao transporte da própria sensibilidade) a castelhana por fora e por dentro portuguesíssima *Diana*, muitas vezes tive a sensação *fluidica*, mas nem por isso menos positiva, de que Jorge de Montemor pensara em português o que em castelhana escrevera. Em arte quem não acredita em bruxas pouco entende (Vieira, 1942: 341).¹⁵

Não é muito difícil entender, verdade se diga, o tipo de ideologia estética que está presente no comportamento tradutor que se desvenda de forma conjunta em *O Romance de Amadis* e *A Diana*. Convém ter em conta, de início, o facto de Lopes Vieira entender especialmente as suas versões destas duas obras na qualidade de projecto comum de transcendência patriótica:

Empreendendo, após a reconstituição do *Amadis*, a ressurreição da *Diana*, dou um passo tão natural que a própria essência das coisas me levou à composição deste díptico, ou, melhor diria: à união do amoroso Par, pois que estes livros têm sexo, e ao Conto masculino e cavaleiro responde a feminina Novela pastoral. Com efeito, a estas duas obras tudo as aproxima em nossas Letras: idêntica alma as inspirou e destino semelhante as levou pelo mundo (Vieira, 1924: III).

Pode-se dizer que Lopes Vieira concebe a tradução, de modo geral, em termos de acto literário de natureza independente em que fica desterrada toda a classe de literalismo, até o mais flexível. É por essa razão que defende, seguidamente, a necessidade não pouco surpreendente de reintegrar um texto original numa outra língua à sua origem mais primitiva e genuína, quer dizer, ao idioma e à literatura que por infelizes circunstâncias não participaram, quando lhes correspondia, do seu nascimento primeiro. Parece oportuno atender, nesse sentido, à seguinte reflexão de Lopes Vieira sobre o uso do castelhana por parte de Jorge de Montemor:

¹⁵ Lopes Vieira relatou, aliás, alguns pormenores de índole pessoal que permitem compreender a fidelidade, por assim dizer, às origens que norteou este seu trabalho de tradução: «O primeiro mestre de Clássicos que tive foi o meu tio-avô Rodrigues Cordeiro, bardo célebre do *Trovador*, aluno e íntimo de Castilho, homem de bondade cristianíssima e de tão desambicioso estro que suponho o tornava inconcebível monstro – um poeta sem vaidade!. [...]. Na sua livraria havia o *Amadis* e a *Diana*, e com esses exemplares trabalhei» (Vieira, 1942: 300-301).

E não queiramos mal a Jorge de Montemor por haver ritmado em castelhano a inspiração do nosso lirismo. Demais, constituindo o elemento lírico a feição mais original de Portugal no conjunto hispânico em que se integra, e conservando-se a feição tão acentuada que logra manter todo o carácter através do alheio idioma, o problema da linguagem passa, nestes casos pretéritos, a segundo plano. Nem o *Amadis* deixaria de ser português ainda quando a sua primitiva redacção não fosse portuguesa, nem a *Diana* perdeu qualquer foro nacional por haver sido redigida em castelhano (Vieira, 1924: XXI).¹⁶

A partir desta realidade, no parecer de Lopes Vieira não deixaria de ser Jorge de Montemor um autor intimamente português a despeito de utilizar o castelhano para as suas obras:

Mas Jorge de Montemor é, sem duvida, o mais belo exemplo de aquela preciosa afirmação de Menéndez y Pelayo, quando o mestre diz que os nossos escritores bilingües mudaram de linguagem, não porém de espírito nacional.

A alma do grande poeta demora tão portuguesa em Castela e ao serviço da coroa castelhana, como o haveria sido em Portugal. Português de gema, em tudo (Montemor, 1924: XXVI).¹⁷

O conceito fulcral que se aprecia neste processo translativo que se está a descrever é singularmente o de *restauração* ou *reintegração* – ou ainda, sob uma outra designação pelo próprio tradutor mais de uma vez apontada, de

¹⁶ De maneira menos positiva, em qualquer caso, cumpriria fazer referência verdadeiramente à prática linguística de Jorge de Montemor: «Também noutros campos literários se dão deserções linguísticas, embora ainda só de maneira esporádica. Justificável a nível biográfico – passou grande parte da vida na Espanha –, mas nem por isso menos grave para as Letras do seu país, é a de Jorge de Montemor, o autor de *Los siete libros de la Diana*, que até traduziu para castelhano o seu apelido, passando a ser Montemayor» (Vázquez Cuesta, 1981: 818).

¹⁷ Não se mostra Lopes Vieira muito preocupado pelos perigos que guardava em si o bilinguismo português quinhentista: «Quando Jorge de Montemor escreveu a *Diana*, a língua achava-se já tão pujante que nada tinha que temer dos caprichos do bilinguismo, praticado por quase todos os quinhentistas, os quais achavam agora no idioma do planalto – o português com ossos, segundo Cervantes – a doçura e riqueza que os castelhanos, até ao século XV, haviam encontrado no português para língua poética da Península» (Vieira, 1924: XXII-XXIII). Lopes Vieira dirá ainda o seguinte a respeito disso: «Em última análise, o bilinguismo deu-nos a glória rara de possuímos escritores clássicos em Castela [...]» (Vieira, 1924: XXIV).

reconstituição –, já que o repto de passar da língua castelhana para a portuguesa obras como o *Amadís de Gaula* ou a *Diana* determina uma dupla operação para Lopes Vieira, que destarte toma sobre si o papel de uma espécie de *alter autor*, por dizê-lo com esta fórmula, em lugar de simples tradutor. Quanto a esta dupla operação há que distinguir, por uma parte, o restabelecimento da substância legitimamente lusitana de ambos os livros, conservando-se alguns passos e eliminando-se outros considerados espúrios, e, em segundo lugar, a devolução da sua forma ao idioma que realmente deveu ser o mais natural para os seus conteúdos.

Pode parecer arriscada a presença deste conceito de *restauração* no peculiar modo de traduzir de Lopes Vieira, mas existem algumas informações que permitem compreender a sua importância enganosamente anómala. João de Castro Osório, poeta e historiador literário quase coevo¹⁸, publicava alguns anos depois destas traduções do *Amadís de Gaula* e a *Diana* um curioso livro, *Florilégio das Poesias Portuguesas Escritas em Castelhana e Restituídas à Língua Nacional*, que no fim de contas era uma colecção de peças poéticas do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* compostas por escritores lusos em castelhana e vertidas aí para o seu idioma nativo.

No estudo introdutório que aparece no começo deste volume são expostos valiosos argumentos que contribuem para ilustrar a decisão de *restituir*, mais do que apenas traduzir, obras escritas em língua castelhana embora ligadas estreitamente a Portugal. Castro Osório afirma, com critério nacionalista e ao mesmo tempo idealista, que qualquer composição literária realizada numa língua alheia ao carácter nacional do seu criador é, por via de regra, uma obra artificial e malograda, pois sempre existirá um profundo desacordo entre o seu idioma de concepção e o seu veículo de expressão. Ainda mais, Castro Osório declara que esta composição só possui mérito estético na qualidade de amostra da personalidade nacional do seu autor, sem nenhuma coisa a dever à língua em que foi criada, e é por isso que amiúde o seu influxo costuma ter grande repercussão, como acontece

¹⁸ João de Castro Osório, editor de *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, situa-se de modo resolutivo na mesma tendência nacionalista do princípio do século XX, mais concretamente na corrente neogarrettista, defendendo o regresso de Portugal, como por exemplo o faz no *Manifesto Nacionalista*, ao seu passado mais glorioso.

particularmente com a *Diana*, através da história do sistema literário que, de maneira postíça, a adopta como património próprio:

Uma obra escrita numa língua alheia ao carácter nacional do seu autor é, normalmente, uma obra falhada. [...]. Sente-se que foi realizada mais facilmente, mas não com a profunda beleza de um perfeito acordo entre a língua em que verdadeiramente foi pensada e aquela em que foi realizada. Deixa-nos quase sempre a mesma insatisfação da obra traduzida. Por maior que seja o conhecimento – às vezes vindo da infância – da língua literária adoptada não pode haver a natural e directa expressão de um pensamento que só pôde existir porque em símbolos da linguagem tomou forma dentro do próprio génio criador. [...]

Não há, entre os portugueses que escreveram em espanhol, um caso de abandono e perda do seu carácter nacional. [...]

As obras, de verdade belas, de autores portugueses em línguas literárias antigas ou alheias, são precisamente belas pelo que têm do nosso carácter nacional. E por ele e pela sua originalidade que assim marcavam noutras literaturas é que algumas delas tiveram o êxito e a influência que mereciam pelo seu valor. Não por serem a realização do que a literatura da língua escolhida preparava pela sua evolução. Ao contrário, por serem insólitas, novas, estranhas, no verdadeiro sentido da palavra (Osório, 1942: 27).

Esta ideia tão patriótica não apenas permite fazer de forma justificada, portanto, traduções perfeitas para português de obras que se encontrassem em tal circunstância – e dentre elas cumpriria citar os títulos dramáticos de Gil Vicente em castelhano ou a *Diana*¹⁹ –, mas até exige a sua *restituição*, quer dizer, a devolução à sua língua autêntica para recuperarem de vez a beleza que até agora guardavam oculta. Como se pode verificar, no pensamento de Castro Osório dá-se ao tradutor de tais obras uma responsabilidade muito elevada que conduz este a ocupar a posição do autor para criar de novo a sua obra, e não recriá-la em sentido estrito, de maneira que, como o *alter autor* acima referido, assim se erige

¹⁹ Castro Osório apresenta uma listagem de obras que se acham nessa circunstância: «Quais são de facto, as obras que, pelo seu valor, pelo seu carácter português, pela necessidade da sua integração na nossa literatura, carecemos de ver restituídas? A lista das obras essenciais é, como disse, curta. São: 1º) Aquelas obras dramáticas de Gil Vicente, que foram, no todo ou em parte, escritas em castelhano; 2º) Uma escolha das obras dramáticas posteriores que, por motivos idênticos aos de Gil Vicente, também parcial ou totalmente foram escritas em espanhol; 3º) *A Diana*, de Jorge de Montemor; 4º) *As Guerras da Catalunha*, de Don Francisco Manuel de Melo; e 5º) *Um Florilégio da Poesia Portuguesa*, escrita em castelhano, desde o condestável Dom Pedro, rei de Aragão, até aos últimos poetas que, já no princípio do século XVIII, usaram do castelhano como língua literária» (Osório, 1942: 32).

em competente dupla personalidade do escritor. Veja-se a firmeza do raciocínio de Castro Osório, para quem o exercício da tradução implica, para lá de qualquer prejuízo estético inerente ao facto de traduzir, a melhora do texto literário de partida:

Porque mesmo nas obras que foram realizadas com beleza, apesar do artificialismo da adopção de uma língua literária alheia ao seu carácter nacional, há uma deficiência, uma imperfeição, uma carência de naturalidade a qual só vem de acordo entre a língua e o sentimento que nela se exprime e por ela, quando da criação, atinge o seu máximo poder.

É esse acordo do espírito e do verbo no momento da criação o mais importante e a base de toda a obra literária. A obra criada assim pode ser depois traduzida sem que perca o seu valor fundamental. Se a tradução penetrou bem esse acordo íntimo existente na criação e o reproduz em equivalências seguras, traduzir não será trair.

Mas a criação feita sem esse íntimo e profundo acordo é que vem necessariamente imperfeita. Imperfeição que se revela a quem lê, no instintivo sentimento de que a obra foi pensada numa língua diferente daquela em que foi escrita.

Assim, mesmo quanto às obras em si, o restituí-las à língua nacional é recriá-las para que alcancem toda a beleza que virtualmente possuíam. Responsabilidade gravíssima para quem o empreende. Porque não basta uma tradução, embora esta também recrie às vezes a obra original. É preciso reviver o momento de criação e repensar a obra no verbo que corresponde ao seu espírito.

Gravíssima responsabilidade do restituidor. Obra difícil, mas compensadora.

Na verdade, quando se lêem as obras de autores portugueses escritas em espanhol (é este o caso que nos interessa agora) sente-se a língua nacional em que foram pensadas. E assim, mesmo na poesia, cuja tradução é diminuidora das qualidades originárias, quando de obras estrangeiras, a sua íntima força e a sua língua verdadeira, oferecem-nos naturalmente a tradução, que, em vez de trair, aumenta a sua beleza (Osório, 1942: 28-29).

Necessita-se dizer, de qualquer forma, que Castro Osório não aprovou o que Lopes Vieira fez com o *Amadís*, que julgou uma actividade de *reconstituição* mais do que de realmente de *restituição*, sobretudo devido às circunstâncias que atingem a esta obra:

Não são muitas as obras que merecem o trabalho desta restituição. [...].

Excluo a novela *Amadis de Gaula*, que não cabe dentro da categoria destas obras a reverter à língua nacional. O problema do *Amadis de Gaula* é absolutamente diferente. Não se trata de um texto castelhano escrito por um português, mas por um espanhol, possivelmente, naturalmente mesmo, sugestionada esta obra por uma outra anterior, portuguesa.

Perdeu-se a obra portuguesa, visto que tudo indica que ela existiu. Podemos supô-la em parte ou totalmente traduzida por Garcí Ordoñez de Montalvo.

Era possível reconstituí-la, e essa obra é muito bela, de reconstituição, devemos-la a Afonso Lopes Vieira. Mas toda a obra de reconstituição é, necessariamente, uma obra pessoal de quem a faz, tanto ou mais que do seu primeiro autor. E primeiro autor de quê? (Osório, 1942: 30-31)..²⁰

Também não foi muito favorável a opinião de Castro Osório quanto à versão da *Diana* que publicou Lopes Vieira, igualmente mais *reconstituição* do que *restituição*, neste caso como consequência da adaptação textual, a eliminar diferentes passos, que o tradutor realizou:

Em relação às obras escritas em castelhano foi, julgo, o primeiro a realizar uma restituição, Júlio de Castilho, com a tragicomédia *Amadis de Gaula*, de Gil Vicente. Seguiu-se-lhe Afonso Lopes Vieira, com a restituição da obra de Gil Vicente *O Monólogo do Vaqueiro* e, excluindo o *Romance de Amadis*, que, pelas razões apontadas, não deve entrar nesta categoria, com a da *Diana*, de Jorge de Montemor.

A primeira considero-a uma obra perfeita de restituição dentro das qualidades que exijo para assim as considerar e, de entre as primeiras, o respeito não só pelo espírito, mas pela letra da obra original. O mesmo não pode dizer-se do seu trabalho sobre a *Diana*, de Montemor, embora ela seja uma bela obra literária. Entendo que a restituição dessa obra tem de a reverter integralmente. E se a supressão de alguns episódios da novela (alguns dos mais belos e de maior influência nas literaturas europeias, precisamente) já é prejudicial, inadmissível é a supressão de toda a parte poética feita na medida nova, pelo preconceito, baseado num erro grave mas tão

²⁰ É por estas razões que Castro Osório oferece, em última instância, o seguinte parecer sobre esta versão de Lopes Vieira: «Mereceu-me e merece-me a obra de Afonso Lopes Vieira *O Romance de Amadis* o maior elogio. Melhor estudado, porém, o problema das obras portuguesas escritas em castelhano, não posso considerar o possível *Amadis de Gaula* de Lobeira nessa categoria nem a sua *reconstituição* (antes obra pessoal, e bela, de Afonso Lopes Vieira) como uma obra de restituição ao português do que indevidamente andasse fora dele» (Osório, 1942: 32).

comum, de lhe recusar carácter nacional. E são precisamente algumas dessas poesias as mais belas e as mais portuguesas de Jorge de Montemor.

É a Diana uma obra perfeita, que não admite reconstituições nem adaptações. Sugeriu-as a reconstituição antes feita – e bem – do *Romance de Amadis*? A diferença entre as duas obras é absoluta e não admite a aplicação do método usado em relação à primeira para a integração na nossa literatura da segunda. É integralmente que ela deve ser dada a ler aos portugueses, como uma das grandes obras da sua literatura. É isto que penso hoje e lealmente rectifico de um elogio que, em tudo o resto, mantenho.

Continua, pois, por fazer – embora facilitada pelo trabalho de Afonso Lopes Vieira – a restituição ao português da *Diana*, de Montemor (Osório, 1942: 34-35).

É possível entender sem muito custo, por conseguinte, o complexo processo de tradução a que Lopes Vieira sujeitou com grande liberdade tanto o *Amadís de Gaula* quanto a *Diana*. Persuadido de o famoso romance cavalleiresco de Garci Rodríguez de Montalvo remontar a uma antiga versão portuguesa da mesma obra e, além disso, de o influente romance pastoril de Jorge de Montemor escrever-se apenas por azar em castelhano, é evidente que Lopes Vieira respondeu ao apelo patriótico de tornar possível que estas obras recuperassem a sua forma mais original, que é a portuguesa, como manifestações esplêndidas de estro nacional desta literatura.

É por isso que Lopes Vieira achou por bem ter licença para pôr na sua língua os dois romances como se isso se tratasse de uma ousada *restituição* e, com o alvo de completar o trabalho, também considerou adequado realizar a *reconstituição* de tais obras, isto é, uma insólita adaptação dos seus conteúdos até suprimindo alguns episódios. Foi o que fez com ostensível independência em *O Romance de Amadis*, já que dentre as principais modificações que aí se apreciam é necessário sublinhar que o tradutor podou muitas digressões moralizadoras incorporadas por Garci Rodríguez de Montalvo, eliminou aventuras e lances reiterativos e de igual modo abundantes personagens secundárias, diminuiu ao mínimo imprescindível as batalhas do cavaleiro e, por último, privilegiou designadamente o carácter lírico do romance como elemento mais espontâneo da

sensibilidade artística portuguesa (Vasconcelos, 1923: XLI-XLII).²¹ O balanço de tantas inovações é que, no final, os longos cento e trinta e cinco capítulos do texto castelhano ficaram exageradamente reduzidos à curta cifra de apenas vinte na versão de Lopes Vieira.

Não deve espantar que *O Romance de Amadis*, no seu lançamento em 1923, fosse saudado assim por Aníbal Soares, que logo percebeu o tipo de texto de chegada que o tradutor apresentava, através de artigo publicado o dia 24 de Fevereiro no lisboeta *Correio da Manhã*:

Que empreendeu Afonso Lopes Vieira? Reescrever em português o Amadis de Gaula. E concebeu fazê-lo da maneira mais criteriosa e mais artística – mas prodigiosamente difícil. Desafrontando o romance de tudo quanto lhe pareceu deverem ser sobreposições do tradutor e continuador castelhano; reintegrando o cavaleiro no seu molde português de amorosidade doce, sentimental; fazendo-o terno sem pieguices artificiosas, denodado sem bravatas de ferrabrás, pensou o ilustre homem de letras vazar a narração numa linguagem que condissesse com o carácter da história e com a sua idade, sem ao mesmo tempo cair na construção e no vocabulário arcaicos – erro grosseiro em que incorrem frequentemente os que escolhem velhos temas ou velhas eras para a acção das suas obras de fantasia literária (*Apud* Campos, 1925: LII-LIII).

Uma decisão semelhante adoptou Lopes Vieira no caso da *Diana*, em cuja tradução há que indicar, em linhas muito apertadas, que rejeitou toda a parte poética da obra composta em estrofes italianas por causa de não serem, em seu controverso entender, um ingrediente do romance típico do carácter português. José M^a de Cossío, em breve recensão publicada imediatamente na espanhola *Revista de Occidente*, dava notícia assim das versões em português do *Amadis de Gaula* e da *Diana* feitas por Lopes Vieira:

²¹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos exprimiu a seguinte conclusão relativamente ao labor de Lopes Vieira: «Do extensíssimo *Livro de Cavalarias* de 1500, o arauto e mantenedor do Lirismo português, sem nada falsificar, alterando apenas as proporções entre os feitos do cavaleiro e o idealismo amoroso, tornou portanto a fazer a *heroica e amorosa canção* que êle fôra nos séculos XIII e XIV» (Vasconcelos, 1923: XLIII).

Intrépidamente se ha lanzado Lopes Vieira a buscar sustancia portuguesa en la sabrosa y artística prosa cuatrocentista de Ordóñez de Montalvo.

No podemos rendirnos a la pretensión, si el nuevo poeta la tuvo, de que su libro sea una restitución del primitivo *Amadis* portugués; son falibles estos intentos, y más cuando descansan sobre bases tan queridas. Pero, si no el primer *Amadis*, nos ha dado el querido poeta, con tan buen derecho como el nebuloso Lobeira, un *Amadis* de tan buena cepa portuguesa como el primitivo, en el que ha quedado eliminado todo lo que no va al hilo de una sensibilidad irreprochablemente portuguesa. [...].

Para la *Diana* había un modelo de sentimentalismo supremamente nacional: el libro temblante de sollozos de Bernardim Ribeiro, el *Menina e moça*, novela fronteriza entre lo caballeresco y lo pastoril, que bien merece servir como canon del saudosismo.

La labor de Lopes Vieira ha tendido a aproximar la *Diana* a este modelo, a acentuar cuanto en ella pueda tener carácter ingenuamente nacional y viejo, prefiriendo los metros breves en los versos, huyendo cuantos primores denunciaran un origen renacentista o simplemente culto (Cossío, 1925: 253-254).

Como conclusão inevitável, deve-se anotar que as duas obras traduzidas, *O Romance de Amadis e A Diana*, ficam muito longe dos respectivos originais, até ao ponto de serem muito diferentes e quase obras autónomas que evocam de modo muito distante a presença inescusável dos romances de partida. Nessa medida, não é estranho que *O Romance de Amadis*, versão do texto castelhano correspondente, fosse traduzido por sua vez para francês somente um ano depois de ter aparecido em língua portuguesa, prova contundente que demonstra o elevado grau de liberdade que é indispensável reconhecer nestas adaptações literárias.²²

²² Vid. Afonso Lopes Vieira, *Le Roman d'Amadis de Gaule*, Paris, Claude Aveline, 1924. Foi o seu tradutor Phileas Lebesgue, escritor e crítico francês que desenvolveu um importante labor nos primeiros anos do século XX como mediador cultural entre as letras galegas e portuguesas, de que era um profundo conhecedor, e a França. Há que acrescentar que Phileas Lebesgue inclusivamente foi criticado, a partir do espaço espanhol, pelo facto de ter traduzido para francês a tradução respectiva para português que era *A Diana* de Lopes Vieira: «Mon excellent ami Gomez Carrillo, qui dans l'Évangile de l'Amour m'a fait apprécier toute l'étendue et toute la finesse de son érudition, m'accusait au début de cet an, dans l'une de ses fringantes chroniques de l'ABC de Madrid, d'avoir commis, en traduisant l'Amadis de Gaule d'Afonso Lopes-Vieira, un crimen de leso hispanismo. Par mon modeste travail, j'aurais contribué a dépouiller le Parnasse castillan de l'un de ses plus purs joyaux» (Lebesgue, 1934: 313).

Pode-se asseverar, à vista de todo o exposto, que mais do que para português Lopes Vieira traduzia na verdade para *vernáculo*. É interessante atender ao seguinte juízo, muito interessante, que o autor leiriense deitou no que diz respeito à vernaculidade como conceito que provém não apenas das palavras isoladas, mas sobretudo da maneira de reunir estas num conjunto:

Penetrando no mistério do génio da Língua, afirmou Castilho que a vernaculidade não está tanto nas palavras como na construção delas, no arranjo e na afinação do período. Tanto isto é assim que se poderá facilmente obter, empregando palavras forasteiras, certo sabor a vernáculo: – São as *girls* e *stars* de cinema sereias, que, tendo por mares os estúdios, a velhos e moços encantam (Vieira, 1942. 332).²³

Em conexão com esta ideia, cumpre colocar um outro pensamento de Lopes Vieira a propósito de ser um grande mérito, de uma perspectiva geral, a intraduzibilidade de certos textos:

Serão as obras-primas da Língua Portuguesa intraduzíveis em francês? Intraduzíveis, pelo menos, no sentido de que reclamam, para ser vertidas, artistas tão poderosos como os próprios autores? Se assim fosse, tal dificuldade redundava em glória nossa, e antes ser ignorado que estragado (Lopes Vieira, 1942: 339-340).

É por isso que, no fim de contas, Lopes Vieira pensa que são muito numerosos e até insuperáveis os obstáculos que, em sentido inverso ao que ele precisamente leva a efeito em *O Romance de Amadis* e *A Diana*, encerra a tradução de obras literárias portuguesas para outras línguas:

Continuo a interrogar-me. Guardará a nossa Língua mistérios de lirismo que não logram transpor-se sem se obter no fim *luar empalhado*? Serão as liberdades

²³ Realmente tem muito significado, além disso, esta reflexão do autor português sobre a dificuldade dos espanhóis para perceberem o verdadeiro espírito lusitano: «Não foi em vão que a Providência ordenou que os Espanhóis não pudessem entender a Língua Portuguesa. À gente das cinco vogais abertas escapam em as nossas tantos sustentidos e claro-escuros... Do mesmo modo aquele povo não logra entender os nossos melindres e segredos. Os sons explicam as almas» (Vieira, 1942: 321-322).

que a nossa tão generosa sintaxe oferta ao escritor completo o que tolhe o tradutor na sua língua enquadrada? Quem traduziria a *Menina e Moça*? Eça de Queirós não ficará empobrecido com a mera anedota dos seus romances? (Vieira, 1942: 340-341).

Pode ser considerado o que em seguida se vai dizer um excesso comparativo, mas a análise da singularidade de Lopes Vieira enquanto tradutor – *tradutor-adaptador*, de modo imparcial, mas afinal *tradutor-nacionalizador* – conduz a evocar em certa medida, e com as pertinentes ressalvas ideológicas, o que tem acontecido alguma vez no plano tradutológico com a obra inglesa de Fernando Pessoa. Com efeito, não é por acaso que se referisse por exemplo, quanto ao autor de *Mensagem*, o seu «desusado dialecto inglês» (Roditi, 1964: 212) ou, também, que se lançasse esta estimativa tão concludente: «E do inglês de Fernando Pessoa, na maioria daqueles poemas, nem se fala...» (Sena, 1965: 399). A duvidosa competência idiomática do grande poeta luso através da sua obra em inglês tem sido utilizada, com certeza, como fundamento a fim de justificar a adscrição com pleno direito ao sistema literário português dos seus textos nessa língua, tal como Jorge de Sena o faz no seguinte excerto:

Embora os poemas ingleses de Fernando Pessoa não desmereçam, antes pelo contrário, da língua em que foram concebidos e escritos, e possam, até certo ponto, enquadrar-se no período da literatura inglesa a que pertenceria um Fernando Pessoa mais socialmente britanizado do que intelectualmente ele o foi – não nos iludamos: pertencem, pela importância que o seu autor ocupa na língua e na cultura portuguesa, à nossa literatura, à qual urge, na medida possível da tradução, restituí-los (Sena, 1953: 77).

A partir daí a operação subsequente seria reclamar, como nem podia deixar de acontecer, a *re-tradução* de tais textos para português, o que pela primeira vez o próprio Jorge de Sena realizou em companhia de Adolfo Casais Monteiro, a dar lugar assim a um processo em que é possível mencionar outras versões ulteriores de diferentes tradutores. O facto de a maior parte delas, aliás, procurarem a *restituição* da poesia pessoana inglesa fica patente, por exemplo, nesta recensão da última tradução até agora feita para português, sob a responsabilidade de Luísa Freire:

É forçoso sublinhar o mérito da tradutora. Por muito que custe a quem defende a excelência do domínio da língua inglesa do nosso Pessoa (eu e outros continuamos a dizer o contrário), o que Luísa Freire demonstrou, nesta sua edição, é a excelência da arte que ela própria, aqui, exercitou. Elevando sempre, ou quase sempre, a qualidade do texto pessoano a uma elegância ou a uma naturalidade que na expressão inglesa frequentemente faltou. [...]

A excelência do trabalho de tradução dignifica os próprios originais, fazendo-nos perdoar (ou talvez até esquecer) imperfeições que, de outro modo, manchariam um pouco a memória literária do poeta (Centeno, 1997: 25).

Lopes Vieira publicava em 1929 uma outra tradução para português de um famoso texto literário espanhol, o *Cantar de Mio Cid*, obra clássica com uma personagem de relevo histórico que tinha alcançado, como herói nacional e figura mítica, extensa projecção noutras literaturas ocidentais (Coe, 1948: 120-141). Tornase preciso trazer à memória que a dimensão épica do Cid não apenas se tinha convertido, ao longo do tempo até ao presente século, em motivo fecundo de inspiração para muitas obras (Rodiek, 1995), visto que além disso o poema medieval foi objecto de abundantes traduções para outras línguas e de múltiplas versões modernizadoras realizadas com mais ou menos respeito face ao original.²⁴

Não é fácil identificar, com exactidão, o móbil que provocou em Lopes Vieira o desejo de traduzir para português o *Cantar de Mio Cid*, embora não se deva recusar a participação de um simples impulso prático ao tratar-se de um livro espanhol canonizado que não estava vertido, na altura, ainda nesta língua.²⁵ Parece

²⁴ López Estrada pormenorizou uma extensa listagem de adaptadores contemporâneos do *Cantar de Mio Cid*. Dentre os nomes principais devem citar-se Alfonso Reyes, C. Goic, F. M. Torner, A. Bolano e Isla, A. Cardona de Gibert, J. Loveluck o L. Sánchez Ladero, que escolheram a prosa para as suas modernizações, e Pedro Salinas, Luis Guarner, M. Martínez Burgos ou Fray Justo Pérez de Urbel, cujas versões conservaram o género poético do texto original (López Estrada, 1982: 272-273). O próprio López Estrada realizou, em particular, uma adaptação em verso que põe de relevo a variedade das preferências de cada recriador a fim de seleccionar uma solução concreta.

²⁵ Existia uma tradução incompleta do *Cantar de Mio Cid* para português. Porém esta não tinha sido publicada de forma individual, mas integrada numa magna antologia literária de âmbito mundial, *Biblioteca Universal de Obras Clásicas*, composta por vinte e quatro volumes e editada por volta de 1910. Além da tradução de Lopes Vieira, em 1962 apareceu uma outra versão portuguesa da obra, realizada com mais proximidade do texto original por A. Lambert da Fonseca, que foi publicada no Porto pela Livraria Civilização.

claro, em todo o caso, que tal razão teve de ser diferente a respeito da que levara Lopes Vieira a traduzir com evidente flexibilidade outras obras clássicas, como o *Amadís de Gaula* ou a *Diana*, escritas, à margem das suas conotações portuguesas, originalmente em castelhano, perante as que existia decerto uma vontade firme de reintegração idiomática e, em mais ampla medida, cultural.²⁶ A ausência de qualquer explicação ideológica suficiente por parte do tradutor no início da versão não ajuda muito, na verdade, pois as suas breves palavras introdutórias apenas reivindicam, não sem isso suscitar uma certa surpresa ao tratar-se de um herói espanhol por excelência, a lusitanidade da personagem como parte da sua hispanidade:

Quando este cantar se ouviu, estava Portugal para nascer. Porém o Hispano herói que o Poema celebra e recebeu as armas na Sé de Coimbra, tão vivo se ergueu na gesta, que ainda vibra. Entoando por minha vez o Cantar épico e belo cujo som Portugal escutou no berço e cuja alma é também Portuguesa, eu, jogral de hoje, faço como fizeram os meus irmãos de outrora: – ressurjo o que digo com palavras que sinto (Vieira, 1929: 18).²⁷

O Poema do Cid de Lopes Vieira veio a lume com um prólogo, em cujas páginas também não se aprecia a motivação fundamental desta tradução, de Menéndez Pidal, quem recentemente tinha publicado o rigoroso estudo *La España del Cid*. Depois de apresentar, em interesse próprio, as suas conhecidas teses cidianas sobre a historicidade e a originalidade do anónimo poema épico em face à *Chanson de Roland* e os *Nibelungos*, Menéndez Pidal somente sugere como

²⁶ Não obstante isso, em artigo publicado no jornal madrileno *El Sol* em 29 de Maio de 1933, Ramiro de Maeztu comentava a publicação de *O Romance de Amadís* com elogiosas palavras e curiosamente lançava um repto para que se levasse a cabo uma adaptação semelhante do *Cantar de Mio Cid*: «¿Será portugués en lo futuro el *Amadís de Gaula*? No lo era hasta ahora. Apesar de que es probable que lo escribiera originalmente el portugués Lobeira, nunca se había impreso en portugués. Pero el poeta señor Afonso Lopes Vieira ha cogido la antigua novela, la ha simplificado de episodios inútiles, y la ha escrito en lenguaje tan sencillo y tan lírico que los portugueses tendrán que gustarla, mientras del lado de acá de la península no se leen libros de caballería, ni se leerán a menos que surjan poetas que hagan con el *Mio Cid* y con los libros de caballería lo que ha hecho Afonso Lopes Vieira con el *Amadís*».

²⁷ Deduz-se naturalmente que Lopes Vieira interpreta com significado mais amplo o vocábulo *hispanico* em oposição a *castelhano*, de alcance mais restrito, de maneira que o Cid pertenceria como herói a todos os povos peninsulares.

propósito da versão de Lopes Vieira a necessidade de divulgar o *Cantar de Mio Cid* com adaptações modernas que o aproximassem com más acessibilidade do leitor, actividade espinhosa esta, sem dúvida, em que aquele encontrava uma reputada disposição no escritor português, provada já sobejamente tanto em *O Romance de Amadis* quanto em *A Diana*:

Do *Poema del Cid* existem desde há algum tempo traduções em numerosos idiomas, francês, italiano, alemão, sueco... Não seria necessária uma tradução em português, por esta língua ser tão semelhante à castelhana que os falantes de uma e outra se entendem tão facilmente? Em parte assim é; mas, contudo, o arcaísmo do *Mio Cid* tem demasiadas dificuldades para ser compreendido por toda a gente; e se o poema pôde estar esquecido quando a lenda do Campeador se divulgava nas suas formas posteriores de crónicas e romances, agora, quando os tempos modernos trouxeram a reabilitação dos produtos artísticos primitivos, parece necessário pôr ao alcance de todos o *Cantar* do século XII, para reatar a interpenetração originária das duas literaturas a que antes nos referimos.

Por sorte quem empreendeu a tradução portuguesa foi o ilustre escritor Afonso Lopes Vieira, admirado como artista que soube apropriar-se de muitos e fecundos elementos poéticos de épocas passadas, recriando-os, dotando-os de vida moderna (Menéndez Pidal, 1929: 12-13).

Embora não expressa como finalidade manifesta da tradução, Menéndez Pidal aponta em comentários sucessivos, no entanto, a intenção que pôde ter constituído o objectivo principal de Lopes Vieira em *O Poema do Cid*. O eminente historiador, com efeito, delinea num outro passo do seu prólogo um grande quadro do nascimento das literaturas peninsulares, a determinar para o caso espanhol um começo especialmente épico enquanto para o caso português faz menção das suas origens sobretudo líricas por meio das velhas cantigas:

Depois de ter esmaltado a língua portuguesa com tantos velhos temas transportados para a sensibilidade moderna, empreendeu a difícil tarefa de traduzir o *Poema del Cid*. Ele, que à semelhança de Afonso, o Sábio, costuma tratar líricamente os temas narrativos, seguindo o inveterado hábito da língua galaico-portuguesa, defronta-se agora com uma narrativa puramente épica, para a qual faltava a velha tradição.

O vocabulário português não se exercitou na narrativa heróica durante a Idade Média; Portugal cantou o romance em castelhano, e de acordo com a muito convincente teoria de Carolina Michaëlis, compôs a partir do castelhano não apenas romances, mas também gestas e poemas. Não faltou, certamente, a Portugal a excelente prosa das velhas crônicas, nem, chegado ao Renascimento, o verso narrativo de uma grande obra-prima; mas nada disso diminui a dificuldade de verter em português uma gesta medieval (Menéndez Pidal, 1929: 14).

Tendo como base este conceito histórico, tantas vezes repetido, não é inverosímil, provavelmente, que Lopes Vieira planeasse a sua versão do poema medieval espanhol como uma espécie de aventura idiomática, a tentar preencher assim uma importante lacuna da história literária portuguesa na fase mais afastada, quando surgia a sua língua especialmente apta para a poesia épica e com nula presença no género épico, ao contrário do que acontecia nas letras espanholas. Parece muito presumível em realidade esta suspeita, pois não por acaso circulava então entre os estudiosos de ambas as literaturas, e Lopes Vieira não deveu ser alheio a isso, o famoso *paradoxo* do romanista alemão Gottfried Baist, autor de uma história da literatura espanhola em que se enunciava, a propósito do *Amadis de Gaula*, a teoria de os castelhanos cultivarem no século XIII a prosa e os portugueses a poesia, traduzindo, aliás, para a sua língua a prosa castelhana. A nota paradoxal desta teoria, dada a inexistência de qualquer prova incontrovertida no que diz respeito à sua veracidade, provinha da exigência lançada por Baist para se demonstrar o oposto, quer dizer, a dedicação dos escritores portugueses ao género da prosa (Lapa, 1970: 20).

Como explicação aceitável da tradução do *Poema do Cid* não pode ser desprezada, portanto, a hipótese de Lopes Vieira procurar em certo modo contestar com o exemplo a discriminatória conjectura do historiador alemão, fazendo ver assim que a língua portuguesa, caracterizada com muita frequência como útil instrumento lírico, era também veículo de expressão adequado para a literatura épica. É talvez por isso que haja que explicar que esta tradução feita pelo escritor português mostre um limitado número de reformas com relação ao texto original, em oposição ao que acontecia em *O Romance de Amadis* e *A Diana*, distantes das suas obras de partida, como acima se viu, uma vez que se exerceu nelas esse singular direito translativo denominado *reconstituição*.

Lopes Vieira neste caso não introduziu, na verdade, novidades importantes para lá das modificações elementares que exigia a natural adaptação de um texto épico tão antigo, entre as que se deve salientar especialmente a organização em capítulos independentes, segundo um claro critério argumental, das séries de versos assonantes que fazem parte do longo poema. Parece como se com a sua cuidada versão em prosa do *Cantar de Mio Cid*, sem discussão um esforço estilístico com o alvo de transmitir uma sensação de sabor arcaico, se tentasse revelar que a língua portuguesa era apropriada para o género narrativo e não apenas para o poético, para os conteúdos épicos, em conclusão, e não só para os líricos.

Prado Coelho com sumo acerto tornou saliente, em palavras que ora vem a propósito reproduzir, o interesse que as traduções possuem na configuração de uma literatura nacional:

Apesar duma discriminação sociocultural que tem atingido indevidamente o tradutor, justifica-se a inclusão das traduções bem sucedidas, criadoras, na história da respectiva literatura nacional; elas vieram enriquecer o património comum, vieram eventualmente fecundar essa literatura, provocando o surto de obras originais; impõe-se, em consequência, que se atribua ao tradutor o estatuto literário de escritor (Coelho, 1976: 70).

Não há margem para a dúvida quanto ao facto de isso ser extremamente verdadeiro no caso de Afonso Lopes Vieira, sempre tradutor de vasto olhar e a par reintegrador unido às raízes, pois que em larga medida cumpriu com as suas *reconstituições* um desejável preceito, por ele exposto alguma vez, em volta do acto de traduzir:

Verter uma língua ou é obra de arte, ou é ignóbil. Bela lição nos deu Dom Francisco Manuel ao transpor o *Honny soit qui mal y pense* no *Mal haja a quem mal cuida!* (Vieira, 1942: 313).

Bibliografia

CAMPOS, Agostinho de (1925): *Afonso Lopes Vieira*, Porto – Paris/Lisboa – Rio de Janeiro, Livraria Chardron – Livrarias Aillaud & Bertrand – Livraria Francisco Alves.

CASTILHO, Júlio de (1910): *Gil Vicente: Amadis de Gaula*, Coimbra, Imprensa da Universidade. *Tragicomedia escrita pelo autor em castelhano, representada a el-Rei D. João III em 1533, e agora paraphrasticamente passada a portuguez.*

CASTRO, Aníbal Pinto de (1968): *A Mensagem de Afonso Lopes Vieira*, Leiria, Câmara Municipal.

CENTENO, Yvette K. (1997): “A poesia inglesa de Pessoa”, *Jornal de Letras, Artes e Ideais*, 690, p. 25.

COELHO, Jacinto do Prado (1976): “A tradução literária”, em *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, pp. 67-71.

COSSÍO, José María de (1925): “El Amadis (1923) y la Diana (1925) en portugués, de Afonso Lopes Vieira”, *Revista de Occidente*, IX, pp. 252-254.

GANDAIA, Alfredo (1953): *As Raízes da Obra de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa.

LAPA, Manuel Rodrigues (1970): “A questão do Amadis de Gaula no contexto peninsular”, *Grial*, 27, pp. 14-28.

LEBESGUE, Philéas (1924): *Le Roman d'Amadis de Gaule: reconstitution du roman portugais du XIIIe siècle*, Paris, Chez Claude Aveline, 1924. *Traduite en français par Philéas Lebesgue avec des bois de René Blot d'après anciennes gravures.*

———, (1934): “Amadis de Gaule et Teófilo Braga”, em *In Memoriam do Doutor Teófilo Braga*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 313-315.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982): *Panorama crítico sobre el “Poema de Mio Cid”*, Madrid, Editorial Castalia.

MALPIQUE, Cruz (1963): “Alberto de Oliveira, mentor do neogarrettismo da geração literária de 1890”, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, XXVI, 3-4, pp. 530-585.

MEDINA, João (1980): *Afonso Lopes Vieira anarquista*, Lisboa, Edições António Ramos.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1993): “Prólogo”, em Afonso Lopes Vieira, *O Poema do Cid*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 9-17.

MONTERROSO DEVESA, José M^a (1993): “Galiza em Portugal – II. A correspondência de Afonso Lopes Vieira para Álvaro Cebreiro”, *Agália*, 33, pp. 47-51.

MOURÃO-FERREIRA, David (1978): *Acção cultural de Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Edições do Templo.

———, (1992): “Dois textos sobre Afonso Lopes Vieira”, em *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 191-222.

OLIVEIRA, Alberto de (1925): “O nacionalismo na literatura e as *Palavras Loucas*”, *Lusitânia*, VII, pp. 7-33.

OSÓRIO, João de Castro (1942): *Florilegio das Poesias Portuguesas Escritas em Castelhana e Restituídas à Língua Nacional*, Lisboa, Editorial Império.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1979): “Um Quase Esquecido Lopes Vieira”, *Colóquio-Letras*, 48, pp. 56-60.

RIBEIRO, António Lopes (1971): “Afonso Lopes Vieira, poeta e paladino”, *Gil Vicente*, 22, pp. 11-13.

RIBEIRO, Aquilino (1958): “Afonso Lopes Vieira e a evolução do seu pensamento”, em *Camões, Camilo, Eça e alguns mais (Ensaios de crítica histórico-literária)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1975², pp. 207-251.

RODIEK, Christoph (1995): *La recepción internacional del Cid (Argumento recurrente – Contexto – Género)*, Madrid, Editorial Gredos.

RODITI, Edouard (1964): “Fernando Pessoa Forasteiro entre os Poetas Ingleses”, *Ocidente*, LXVI, 313, pp. 209-228.

SENA, Jorge de (1953): “Fernando Pessoa e a literatura inglesa”, em *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 75-80.

———, (1965): “21 dos 35 *sonnets* de Fernando Pessoa”, em *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 399-402.

TRIGUEIROS, Luis Forjaz (1879): “Identidade Humana e Cultural de Afonso Lopes Vieira”, *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa -Classe de Letras*, 20, pp. 333-350.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1923), “Prefácio”, em Afonso Lopes Vieira, *O Romance de Amadis*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1935³.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1981): “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, pp. 807-827.

———, (1988): *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

VIEIRA, Afonso Lopes (1910a): *O povo e os Poetas Portugueses*, Lisboa. Conferência lida pelo autor no Teatro de D. Maria II em 12 de Janeiro de 1910.

———, ed. (1910b): Gil Vicente, *Monólogo do Vaqueiro*, Lisboa, A Editora.

- , ed. (1911): *Gil Vicente, Auto da Barca do Inferno*, Lisboa, Livraria Ferreira. Adaptação e prólogo de Afonso Lopes Vieira.
- , (1912a): *Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Ferreira. *Conferência realizada no “Serão Vicentino” do Teatro da República em 15 de Janeiro de 1912.*
- , (1912b): *Palavras ditas na representação deste auto de Gil Vicente, em casa do Sr. José Lino, na cova de Moira, em Lisboa*, Lisboa, Editora Limitada.
- , (1914): *A Campanha Vicentina: conferências & outros escritos*, Lisboa, A Editora.
- , ed. (1916): *Autos de Gil Vicente Seguidos de Alguns Excertos*, Porto, Renascença Portuguesa. *Compilação e prefácio de Afonso Lopes Vieira.*
- , (1921): *O Livro de Amor de João de Deus*, Lisboa, Tipografia Libânio da Silva.
- , (1922): *Em Demanda do Graal*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brazil Lda.
- , (1923): *O Romance de Amadis, Composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brazil Lda.
- , (1924): *A Diana de Jorge de Montemor*, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- , (1925): *Afonso Lopes Vieira (Verso e Prosa)*, Paris – Lisboa – Porto – Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand – Livraria Chardron – Livraria Francisco Alves. *Antologia Portuguesa organizada por Agostinho de Campos.*
- , (1929): *O Poema do Cid*, Lisboa, Relógio d’Água, 1993². A 1ª ed. foi publicada em Lisboa, no ano 1929, pela Sociedade Editora Portugal-Brazil.
- , (1935): *O romance de Amadis*, Lisboa, Livraria Bertrand. 3ª ed. corrigida.
- , (1940a): *Onde a Terra se Acaba, e o Mar Começa*, Lisboa, Imprensa de Portugal-Brasil.
- , (1940b): *O Carácter de Camões*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil. *Conferência proferida o 9 de Janeiro de 1940 na Sociedade de Geografia de Lisboa.*
- , ed. (1940): *Poesias*, Lisboa, Sá da Costa. Compilação, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira.
- , (1942): *Nova Demanda do Graal*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- VV.AA. (1947): *In Memoriam – Afonso Lopes Vieira*, Lisboa, Sá da Costa.

A corrente e a margem: percursos de um tradutor

Delfina Rodrigues

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Em 1988, na 2ª Conferência do Instituto Britânico de Tradução e Interpretação, Lana Castellano, dirigindo-se à comunidade de tradutores, referia-se à sua actividade nos seguintes termos:

«A nossa profissão baseia-se no saber e na experiência, e só se alcança ao fim de uma longa aprendizagem. Só aos trinta anos começamos a ter alguma utilidade como tradutores e apenas aos cinquenta estamos no auge da nossa carreira.

O primeiro degrau da pirâmide profissional corresponde ao tempo que dedicamos a investir em nós próprios, adquirindo conhecimento e experiência de vida. Deixem-me propor-lhes um caminho: avós de diferentes nacionalidades. Uma boa educação básica que vos ensine a ler, escrever, decifrar, analisar e amar a vossa própria língua. Depois, partam à conquista do mundo, façam amigos, vivam. Voltem à escola para fazer um curso técnico ou comercial, mas não directamente relacionado com línguas. Passem o resto dos vossos vinte anos e o início dos trinta nos países cujas línguas falem. Nunca casem com alguém da mesma nacionalidade. Tenham filhos. Depois façam um curso de pós-graduação em tradução. Trabalhem num gabinete de tradução e, finalmente, tornem-se *freelancers*. Por essa altura, estarão já na casa dos quarenta e aptos a começar.» (1988: 133)

No essencial, as palavras de Castellano são um retrato razoavelmente fiel de um percurso espinhoso durante o qual, não raras vezes, os profissionais da tradução se deparam com inúmeras dificuldades decorrentes da especificidade das próprias traduções e dos preconceitos que ainda subsistem em relação a este domínio do saber.

Para compreendermos melhor o fenómeno da tradução e podermos melhorar o nosso trabalho enquanto tradutores ou formadores de profissionais da tradução, impõe-se, desde logo, encontrar respostas minimamente satisfatórias para duas perguntas fundamentais: o que é a tradução? o que se espera de um/a tradutor/a? Ao contrário das perguntas, as respostas não são nem simples, nem directas.

A origem da tradução remonta à origem do homem e prende-se com a necessidade incontornável de comunicar. Nas palavras de Mario Pei, «quando o homem se deu conta que já não conseguia comunicar com o seu semelhante por via da confusão de línguas, começou a procurar modos e meios de contornar a vontade do seu criador. O resultado foi os tradutores, os intérpretes e as escolas de línguas.» (1949: 426)

Num contexto de globalização, como aquele em que vivemos, em que os meios de comunicação apagaram as distâncias e fizeram de todos os povos do mundo potenciais vizinhos partilhando o mesmo espaço, a necessidade de comunicar tornou-se um imperativo. Por essa razão, é surpreendente o modo displicente, secundário, por vezes equívoco, como o fenómeno da tradução tem sido e, em muitos casos ainda é, encarado por parte de outras áreas do conhecimento. Os estudos de tradução têm sido dominados pelo debate em torno da sua natureza, em que a dúvida se põe entre considerá-la uma arte, por um lado, ou uma ciência, pelo outro.

Naturalmente, os linguistas abordam a questão pela via da perspectiva científica, procurando fazer uma descrição objectiva do fenómeno, enquanto que a Literatura, nomeadamente a Literatura Comparada, se preocupa exclusivamente com a problemática da tradução do texto literário. Num caso e noutro, as posições assumidas são, quase sempre, redutoras, quer porque a tradução escapa a qualquer tentativa de categorização, quer porque, hoje em dia, a grande maioria das traduções não são literárias, mas técnicas, do foro da medicina, do direito, da economia, e os tradutores, profissionais que fazem da tradução uma certa forma de estar na vida, e não apenas, como diz Roger Bell, um entretenimento para as noites de inverno.

Não obstante as várias definições de tradução que, ao longo dos tempos, foram surgindo, facilmente verificamos que existem pontos de contacto entre elas, como a noção de movimento entre as línguas, a existência de um contexto e a necessidade de preservar, o mais possível, o original, através da procura de equivalentes.

A questão da equivalência, no entanto, levanta algumas dificuldades. A experiência diz-nos que as línguas diferem umas das outras – diferem nas formas, nos códigos e regras que ditam a construção de uma gramática, nos sons – e que,

enquanto sistemas dinâmicos em constante evolução, contribuem para o acentuar dessas diferenças. Pei defendia que cada língua está carregada de expressões e construções que lhe são peculiares, que não podem ser traduzidas literalmente, e cujo sentido não pode ser depreendido a partir dos seus componentes. Mesmo entre as línguas que provêm dum tronco comum, como acontece com as línguas latinas, a coincidência semântica não está sempre garantida. A questão da falta de coincidência semântica na passagem de uma língua para outra, prende-se com a relatividade do significado das palavras e, na opinião de alguns autores, não é, de todo, surpreendente, já que também não existe uma absoluta sinonímia entre as palavras de uma mesma língua.

Além de que a língua não é, apenas, uma estrutura formal, um código constituído por elementos que se combinam de forma a criar um significado semântico; é, também, um sistema comunicativo que usa as formas do código para representar entidades e criar sinais aos quais confere valor comunicativo. Durante muito tempo, o trabalho do/a tradutor/a era encarado em termos da escolha entre dois caminhos possíveis: preservar o sentido semântico do texto, independentemente do contexto comunicativo, ou privilegiar o seu valor comunicativo e o do contexto em que surge integrado, à custa do seu valor semântico. Reduzida à expressão mais simples, a distinção fazia-se entre a tradução literal e a tradução livre. Independentemente da escolha que fizesse, o/a tradutor/a nunca estava ao abrigo de críticas: ou porque traduzira fielmente um texto e obtivera, como resultado, um produto inócuo, asséptico, despersonalizado; ou porque produzira um belíssimo texto que já pouco tinha a ver com o original.

Quer os defensores da tradução literal, quer os defensores da tradução livre pareciam ignorar a possibilidade de na presença de um texto numa língua que conhecemos razoavelmente, sermos, enquanto leitores, naturalmente capazes de apreender o significado semântico de cada palavra ou frase, e, ao mesmo tempo, o seu valor comunicativo. Entende-se por valor comunicativo um conjunto de informações que situam o texto num determinado contexto espácio-temporal e nos revelam algo acerca do universo do autor e, eventualmente, do dos seus leitores. Esta situação não se altera quando, juntamente com a função de leitores acumulamos a de tradutores/as. Em 1969, Meetham e Hudson definiam tradução

como «o processo ou resultado de converter informação de uma língua ou dialecto para uma outra. O objectivo é reproduzir tão rigorosamente quanto possível, todas as características gramaticais e lexicais do texto na língua original através da procura de equivalentes na língua de chegada, ao mesmo tempo que se retém toda a informação factual.» (1969: 242)

A estes dois aspectos, tradução enquanto processo – translating – e enquanto produto – a translation – Roger T. Bell acrescenta um terceiro: tradução – translation – o conceito abstracto que engloba o processo de tradução e o produto desse processo.

Que papel cabe ao tradutor enquanto agente directo no processo e responsável pelo produto?

A tradução é, obviamente, um aspecto particular de um fenómeno mais alargado, que é a comunicação. Enquanto receptor, o/a tradutor/a, como um falante monolíngue, recebe uma mensagem que tem de descodificar. As diferenças surgem quando passa a emissor. Enquanto o segundo, o falante, codifica mensagens necessariamente diferentes das que recebeu e as envia ao emissor inicial, o primeiro não codifica mas recodifica a mesma mensagem que recebeu numa língua diferente e envia—a a um grupo de receptores que não têm qualquer relação com o emissor inicial. É sobretudo a recodificação que distingue um falante monolíngue de um/a tradutor/a. Ambos possuem um conhecimento da língua que podemos designar por conhecimento processual, pois ambos sabem como operar esse sistema; porém, só o/a tradutor/a necessita de possuir conhecimento factual, isto é, saber a língua e saber sobre a língua.

Entre o texto de partida, na língua de origem, e o texto de chegada, na língua de recepção, há todo um trabalho de interpretação, decifração, codificação e descodificação. E há os desafios que é preciso aceitar e tentar transpor, uma tarefa difícil, para alguns utópica. Pei defendia que traduzir e interpretar requer um domínio perfeito de duas línguas, e que a maioria dos humanos não domina, sequer, uma. Recorrer ao dicionário acabava por ser, na sua opinião, uma perda de tempo, «because most words in one language have a dozen possible translations in another, which means that to use a dictionary properly you must have command of the two languages in which case you are not likely to need the dictionary»

(1949: 427) No entanto, o fascínio da tradução, para José Ortega y Gasset, reside, precisamente, em sermos capazes de levar, cada vez mais longe, os limites que a própria linguagem nos impõe «so that[it] might act as a ballistic spring to impel us toward the possible splendor of the art of translation» (1992: 97)

É normal aceitar-se que a linguagem das ciências, pela sua natureza, não coloca dificuldades a quem a traduz. No entanto, ao aceitarmos essa distinção, fechamos a porta ao verdadeiro problema subjacente a qualquer acto traslatório. Ao passar ao papel, ou, nos tempos que correm, ao computador, o seu pensamento científico, um autor está, desde logo, a traduzir o seu conhecimento de uma linguagem da qual vive e na qual se revê e movimenta, para uma outra, feita de termos técnicos, artificiais sob o ponto de vista linguístico, carecendo, muitas vezes, de definição, e dando origem a uma pseudo linguagem, designada por terminologia.

A linguagem das ciências, da técnica, do comércio, do direito, da literatura têm o seu próprio domínio linguístico. Para ter acesso a esse domínio, o/a tradutor/a tem de meter ombros à tarefa de conhecer o campo científico em que se está a movimentar de modo a penetrar na terminologia que esse campo engendra.

Recordo-me, ainda, das minhas primeiras incursões nesta aventura da tradução, há já vinte anos. Era um texto do âmbito da matemática e destinava-se a fazer parte do material da sebenta de um amigo que iniciava, também ele, a sua carreira de docente universitário na disciplina de Investigação Operacional. Desde logo, o título em inglês, *Operations Research*, não me dizia nada, com a agravante de em português não me dizer muito mais. Ao longo do trabalho, tive de dar conta de expressões que entravam em completa rotura com os conhecimentos de toda uma aprendizagem, como, por exemplo, o conceito matemático de *square error*. Na minha representação semântica de erro, não cabia a noção de figura geométrica com quatro lados e quatro ângulos absolutamente iguais. Nunca me ocorreria pensar que um erro pudesse ser quadrado, triangular ou redondo, ou que pudesse estar redondamente errada.

A linguagem da publicidade é outro dos domínios da língua que pode trazer alguns problemas sérios ao/à tradutor/a, se não houver entre a língua de partida e a língua de chegada uma coincidência de hábitos de consumo, e se este/a não for capaz de dar conta das diferenças. Se somarmos a este aspecto a questão das

expressões coloquiais e do calão, o máximo a que poderemos aspirar é uma tradução satisfatória, com muito esforço à mistura.

E que fazer com a linguagem do poder, assente no carácter polissémico da língua, percorrendo vários estádios, desde a mera sugestão, à antítese evidente? Porque o peso da ideologia não se faz sentir, apenas, ao nível da criação. Para André Lefevere, para quem traduzir é reescrever, «quer produzamos traduções, textos literários, obras de referência, antologias, crítica ou edições, ao reescrevermos adaptamos, em certa medida manipulamos os originais com que trabalhamos de modo a incorporá-los na corrente ideológica e poética dominante.» (1992:8) Que acontece quando, como diz George Steiner, o significado conceptual de uma palavra pode ser alterado por decreto? Referindo-se a uma notícia publicada no jornal soviético *Izvestia* de 27 de Agosto de 1968, depois da invasão de Praga pelas tropas da então União Soviética, o autor afirma que, quando a entrada de tanques estrangeiros numa cidade livre «is glossed as a spontaneous, ardently welcomed defence of popular freedom, the word freedom will preserve its common meaning only in the clandestine dictionary of laughter». (1998: 38) Estamos perante um exemplo claro de como o poder interfere ao nível do discurso, fazendo com que a tradução, no sentido comum, seja impossível.

Quando não compreendemos ou voluntariamente subvertemos o significado das palavras e estruturas internas de um texto, não atingimos ou deturpamos o seu significado implícito. Para manter a coerência de um texto, o/a tradutor/a deve ser capaz de identificar as referências a sujeitos ou entidades da língua de origem e, quando estes não existam na língua de chegada, substituí-los por outros que se lhe assemelhem de forma eficaz. Dá-se, então, início a um processo que Román Alvarez e Carmém África Vidal designam por *naturalização* e a que Lawrence Venuti chama *domesticação*: tornar o texto original inteligível na e para a cultura de chegada.

Gostaria de, chegada a este ponto, poder enunciar um conjunto de regras universais e infalíveis, uma espécie de Dez (ou mais) Mandamentos do Tradutor. Mas, quando se trabalha sobre algo tão fugidio e em permanente mudança, o máximo que poderemos desejar, e não é pouco, é termos ao nosso dispor um conjunto de estratégias capazes de dar conta das diferentes questões suscitadas

pela tradução, que nos permitam resolver satisfatoriamente os problemas com que deparamos no decorrer da nossa actividade.

Em 1989, o tradutor W. Weaver, de certo modo, resumia o problema principal com que se têm confrontado os estudos de tradução, ao afirmar: «Se me perguntam como traduzo, tenho alguma dificuldade em responder, pois só posso descrever o processo físico: faço um primeiro esboço muito rápido, ponho-o de lado durante algum tempo, para logo voltar a ele, demorada e dolorosamente, lápis- e borracha-na mão Mas isto é o que é observável do lado de fora; dentro, a tarefa é infinitamente mais complexa.» (1989: 117) Sobretudo a partir da década de 60, os estudos de tradução têm procurado criar uma base técnica sólida orientada no sentido da descrição dos processos, afastando-se de posições normativas. A ênfase começa a ser posta não no produto, no *traslato*, mas no processo, acentuando a dimensão pragmática da tradução e a relação cúmplice entre autor/tradutor/leitor. Lefevere afirma mesmo que os/as tradutores/as são tão ou mais responsáveis do que os próprios escritores pela recepção e sobrevivência das obras literárias. Sobretudo nos últimos vinte anos, tem-se assistido ao acentuar da dimensão cultural do fenómeno da tradução. Em vez de procurar dar resposta às tradicionais questões: como traduzir? o que é uma tradução correcta? – os Estudos de Tradução privilegiam uma abordagem descritiva, procurando informação sobre o que é traduzido e o modo como é traduzido, e a recepção que essas traduções têm por parte das diversas clientelas e do universo dos leitores. Traduzir não consiste, apenas, numa transferência de palavras. É, como dizia Torga, «florir o génio de uma língua no génio de outra. Fazer o milagre de dar ubiquidade a um texto, que, com força nativa, tenha voz alheia.» (1990: 85) é o transportar de uma cultura para outra, com todas as possíveis implicações ao nível do discurso, da ideologia, do cânone, das opções linguísticas e estéticas. Enquanto entidade que manipula a cultura, a política, a literatura e a recepção ou repúdio do texto original na língua e cultura de chegada, o tradutor tem a liberdade de escolher entre dois caminhos: ou se situa dentro dos parâmetros delimitados pelos constrangimentos a que voluntária ou involuntariamente se submete – a corrente – ou desafia-os, numa tentativa de ir mais além. Se enveredar por este último, cabe-lhe a, por vezes, dura e perigosa responsabilidade de situar exacta e transmitir intacta a essência distinta do Outro.

Tarefa tanto mais difícil, porquanto o confronto com o Outro nem sempre é pacífico, o que talvez explique a tradicional secundarização do fenómeno da tradução.

De resto, durante séculos, a tradução foi uma actividade maioritariamente feminina, o que, tendo em conta o estatuto da mulher no seio da sociedade patriarcal, também não será particularmente abonatório. A própria linguagem utilizada para descrever os processos tradutológicos assume, frequentemente, um carácter claramente sexista, adoptando-se todos os lugares comuns tradicionalmente associados ao estatuto da mulher; e, assim, as traduções são inferiores ao original, que lhes é sempre superior, produtos passivos de comunicação, por oposição ao acto que esteve na sua origem ou, usando a expressão de Ménage (1613 – 1692), «es belles infidèles», uma dicotomia que preconizava para a tradução, a exemplo do que a sociedade fazia para a mulher, um destino em alternativa, oscilando entre a beleza e a fidelidade. Ainda no século XVII, John Florio, autor da primeira tradução para inglês dos ensaios de Montaigne, dizia que as traduções, porque são necessariamente imperfeitas, são, naturalmente, femininas. Quase poderíamos dizer que a tradução, como as mulheres, mantém com o ideal de perfeição uma relação assintótica, isto é, ambas tendem para ela mas nunca se encontram.

Nos últimos anos, porém, tal facto não parece incomodar de sobremaneira, quer os tradutores, quer as mulheres. Afigura-se-me que o que mais nos atrai nesta actividade é, sem dúvida, a busca imperativa, persistente e contínua, de que fala Steiner, «de todas as fendas, transparências, comportas, através das quais as múltiplas correntes do discurso humano perseguem o seu destino irreversível rumo ao mar do entendimento.» (1998: 256)

Bibliografia

BELL, Roger T. (1998) *Translation and Translating – Theory and practice*. London and New York: Longman.

CASTELLANO, Lana. (1988): *Get Rich But Slow. ITI Conference 2: Translators and Interpreters Mean Business*. Ed. C. Picken. London: Aslib.

LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

MEETHAM, A. R. and HUDSON, R.A. (1969): *Encyclopaedia in Linguistics, Information and Control*. Oxford: Pergamon.

ORTEGA Y GASSET, José (1992): *The Misery and Splendor of Translation. Theories of Translation An Antology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago and London: The University of Chicago Press. p.

PEI, Mario (1949): *The Story of Language*. Philadelphia and New York: J.B.Lippincott Company.

STEINER, George (1998): *After Babel – Aspects of Language & Translation*. Oxford and New York: Oxford University Press.

TORGA, Miguel (1990): *Diário XV*. Coimbra: Edição do Autor.

WEAVER, W. (1989): *The Process of Translation*. Ed. J. Biguenet and R. Schulte. Chicago and London: Chicago University Press, p 117-24.

Ouvir Steiner: o código de Pasternak

José Eduardo Reis

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Pela razão suficiente de ter sido a década que convergiu para o limiar do segundo milénio da era cristã, os anos noventa do século passado foram pródigos em balanços críticos e análises filosóficas, em retrospectivas documentadas e sínteses explicativas de múltiplos e heterogéneos fenómenos de natureza económica-social, político-ideológica, técnico-científica, religiosa e artística que relevaram do fluir e conferiram sentido ao encadeamento do tempo histórico.

Algumas dessas inquirições com valor de síntese hermenêutica assumiram a forma temática e jornalística da entrevista a personagens que se destacaram quer no plano axiológico da acção cívica, política e humanitária, quer no plano heurístico do conhecimento intelectual e da prática artística.

Inscribe-se nessa lógica de inquérito reflexivo à densa e, em muitos aspectos, trágica história do século XX, a série televisiva, concebida e realizada pelo jornalista holandês Wim Kayser, intitulada *Da Beleza e Consolação*, e constituída por 27 entrevistas autónomas a 27 personalidades destacadas e representativas dos mais diferenciados domínios da cultura europeia.

Dessa série desejaríamos aqui dar conta da entrevista feita ao ensaísta, filósofo, ficcionista e professor de literatura comparada George Steiner. Mais do que analisá-la na íntegra, pareceu-nos ser útil dar a ver e ouvir fragmentos da versão original, apoiados por uma proposta de tradução pessoal que, no essencial, procurou respeitar o tom de oralidade característico do género jornalístico da entrevista, tom que é exercido por Steiner com a eloquência e o vigor de expressão de um pensador que não descarta a pedagogia do seu magistério.

Não é este o momento para ensaiarmos uma reflexão sobre a obra de George Steiner. Do conhecimento parcial que dela temos, gostaríamos, no entanto, de destacar muito brevemente quatro títulos superiormente traduzidos para português

por Miguel Serras Pereira, que tem sido no nosso país o principal divulgador do pensamento de Steiner, e por Margarida Vale do Gato, a saber, e por ordem cronológica: *In the Bluebeard's Castle* (1971) – No Castelo do Barba Azul (1992) –, *Antigones* (1984)- Antígonas (1995) –, *Real Presences* (1989) – Presenças Reais (1995) –, e *Errata: An Examined Life* (1997) – *Errata: Revisões de uma vida* (2001).

Qualquer um destes ensaios se desenvolve a partir da expansão de uma tese nuclear de original e forte irradiação intelectual com evidentes implicações éticas e axiológicas.

In the Bluebeard's Castle, livro que se situa na linha da tradição crítica do pensamento inglês sobre o conceito de cultura e que tem como seus precedentes referenciais, *Notes Towards a Definition of Culture* (1947) de T.S. Eliot e mais longinquamente *Culture and Anarchy* (1869) de Matthew Arnold, Steiner diagnostica as causas e os efeitos do enfraquecimento do estatuto da literatura enquanto instância soberana na modelação intelectual da cultura europeia.

Antigones, como indica o número plural do título, é uma análise temática das diferentes materializações literárias e interpretações filosóficas de um, entre “um punhado de mitos gregos antigos [que continuam] a dominar, a dar forma vital ao nosso sentido de nós próprios e do mundo”, (Steiner: 11) isto é, que encena, na sua ambiguidade e metamorfose estrutural, motivos contraditórios que oscilam entre a apologia da liberdade da consciência individual face ao poder discricionário e cego da lei, e a defesa da lógica da razão de estado.

Real Presences é uma desconstrução dos fundamentos do estruturalismo e do desconstrucionismo enquanto teorias imanentes e hiperformalizadas da natureza e função comunicativa da linguagem, a favor da tese de que a experiência do sentido, em particular do sentido literário e do estético, assenta na “suposição da presença de Deus”, por outras palavras, que a mecânica formal da comunicação linguística e artística não se reduz a um sistema de combinações de signos arbitrários, mas manifesta um resíduo de inefabilidade transcendente.

Errata é uma memória electiva autobiográfica na qual Steiner, mais do que examinar aspectos anedóticos da sua vida pessoal, evoca momentos paradigmáticos da história do século XX como cenários de contextualização aos temas fundamentais

que pontuam a originalidade do seu pensamento – e.g. o reconhecimento da irreductível especificidade do fenómeno particular em detrimento do modelo da abstracção totalizadora, o valor ontológico e cultural da memória e do seu exercício, o sentido modelar e a perenidade da sabedoria dos clássicos, a consciência dos limites da linguagem e da tradução, as aporias, tornadas evidentes em conjunturas históricas favoráveis, duma conduta humana que pode ser simultaneamente sensível à compreensão e fruição dos bens simbólicos da arte e da cultura e possuída por ódios atávicos de intolerância política e de aniquilação da alteridade racial.

A entrevista conduzida pelo jornalista Wim Kayser a George Steiner tem justamente como ponto de partida e como pretexto recorrente a leitura de algumas passagens de *Errata*. São quatro os blocos que seleccionámos para o seu visionamento e que ilustram quatro temas recorrentes em Steiner, a saber: (i) a agonia da memória literária como factor de aculturação e a generalizada erosão da sensibilidade intelectual para a estética da linguagem verbal; (ii) a literatura como expressão da liberdade inviolável da consciência humana e como forma limite de resistência ao terror ideológico e ao exercício maquiavélico da manipulação das consciências pelo poder acéfalo e totalitário; (iii) a escrupulosa obrigação socrática do auto-exame intelectual; (iv) o entendimento do acto de leitura como acto livre de cortesia – a expressão é de Steiner – isto é como um encontro livre com a liberdade do ser outro e como via de acesso à revelação de si.

Esperemos que esta entrevista possa cumprir com o objectivo da sua exibição, a de dar a ver e ouvir o exemplo vivo de um dos grandes pensadores da segunda metade do século XX, discípulo de Sócrates, que não dissocia o conhecimento filosófico do mundo exterior de um implacável exame do conhecimento de si próprio.

George Steiner: On beauty and consolation

He lives here just around the corner in Cambridge, England. From the fair is a five minutes walk to his house. It's Sunday afternoon. He hates fairs, as I presume. He calls himself "a collector of silences". Nobody understands why the sound level in our culture has been rising. A Haydn symphony is many times lower than a Beethoven symphony and Beethoven was again decibels lower than Wagner. By now, Stravinsky is ten times louder than a Haydn symphony. Nobody understands why. The noise that surrounds us today everywhere is maybe a way to settle our fears down. Maybe. I don't know. He will never come here, although he lives around the corner. These images don't touch him but they are beautiful anyway, especially accompanied with the last composition of Schubert written before his death when he already knew that he was dying. We shall be talking about these issues, as well as about love, about the kingdom of memory and about Chardin's "Reading Philosopher". And we shall be talking about that one single question, the question that he asked himself nine years ago when we met for the first time, the question that, strangely enough, has everything to do with beauty and maybe with consolation: how in God's name is it possible that people who enjoy Goethe and Rilke and that played splendidly Beethoven's piano music, how was it possible that these people on the next morning went to their job in the concentration camp where they finished people as if they were stamping forms?

The code of Pasternak

George Steiner stands with his back to the camera and he looks to his bookshelf scanning it in search of a book.

George Steiner, virado de costas para a câmara, perscruta a sua biblioteca na tentativa de identificar a colocação de um livro.

George Steiner. It's a terrible question of *embarras de richesse*: You've got to give me a few seconds .

George Steiner. É uma situação incómoda de *embarras de richesse*. Tem de me dar um minuto

Wim Kayzer. Take your time.

Wim Kayzer. Esteja à vontade.

George Steiner.... Because it's too much..., you know, and I don't...

George Steiner... Porque é demasiado..., percebe, e eu não sei...

Wim Kayzer. Sixty two years of reading?

Wim Kayzer. Sessenta e dois anos de leituras?

George Steiner. Exactly, and you are asking... a terrible question, a terrible question.

George Steiner. Exacto, e está-me a fazer uma... pergunta terrível, uma pergunta terrível.

Wim Kayzer. Well, if the answer is impossible...

Wim Kayzer. Bem, se lhe é impossível responder...

George Steiner. No, no, of course it is not impossible.

George Steiner. Não, não, claro que não é impossível.

Wim Kayzer. I think it's impossible. "There's too much to everything". Do you remember?

Wim Kayzer. Parece-me que é impossível. "Há demasiado de cada coisa". Recordá-se?

Steiner has meanwhile sat down with a book in his hands and he leafs through it, looking for a page. Steiner's dog can be heard barking in the distance.

George Steiner. She knows it's tea time. Sorry.

Steiner sentou-se, entretanto, com um livro e folheia-o na tentativa de localizar uma determinada passagem. Ouve-se a cadela de Steiner a ladrar à distância.

George Steiner. Ela sabe que está na hora do chá. Desculpe.

George Steiner. Tell me when you are ready.

George Steiner. Avise-me quando quiser começar.

Wim Kayzer. We are ready.

Wim Kayzer. Podemos começar.

George Steiner. Even very great writers rarely change the power of very simple words. We are now coming after Ernest Hemingway. Nobody has used the little word “and” again in the same way since Hemingway. And one of the great passages which illustrates all my worries about people no longer recognising great references, people becoming deaf to the most moving literature, I owe one little passage from the novel “The Sun also rises” – the title of course is from the Ecclesiastes in the Bible – or as it is known in the English edition “Fiesta”. Two very close friends are on a bus and they think they love each other, they think they are really, totally true to each other.

“We went through the forest and the road came out and turned along a rise of land, and out ahead of us was a rolling green plain, with dark mountains beyond it. These were not like the brown, heat-baked mountains we had left behind. These were wooded and there were clouds coming down from them. The green plain stretched off. It was cut by fences and the white of the road showed through the trunks of a double line of trees that crossed the plain towards the north. As we came to the edge of the rise we saw the red roofs and white houses of Burguette ahead strung out on the plain, and away off on the shoulder of the first dark mountain was the grey metal-sheathed roof of the monastery of Roncesvalles.

“There’s Roncesvalles”, I said.

“Where?”

“Way off, there where the mountain starts.

“It’s cold up here”, Bill said.

“It’s high”, I said. “It must be twelve hundred meters.”

“It’s awful cold”, Bill said.”

Roncesvalles is the place where, in the great medieval epic of “Roland”, Roland and his friends are betrayed by one of their number and butchered in an ambush by the Saracens. The genius of Hemingway is not to say so. Only the word Roncesvalles tells us that these two friends are going to betray each other, that they are at the edge of the end of their relationship. And then the repetition “It’s cold up here, Bill said”. “It’s awful cold”. And of course, it is the cold of the heart. And only a very great artist can say everything without saying anything.

The importance of this is that my Oxford and Cambridge students, my Geneva and Harvard students, no longer recognise Roncesvalles, so that our next editions have to have a footnote which kills the whole thing. And in Hemingway, in his period and for his public, which was a general public, this was a successful novel, and he could assume that the word Roncesvalles....

Wim Kayzer.... Was known...

George Steiner.... It was all you needed. And we are reaching a point where the word “Elsinore” will need a footnote, where anything... where “La Mancha” no longer is recognisable. This is very frightening.

George Steiner. Até mesmo os grandes escritores raramente conseguem mudar o poder de palavras muito simples. Vejamos o caso de Ernest Hemingway. Ninguém voltou a usar a pequena palavra “e” da mesma maneira após Hemingway. E uma das grandes passagens que ilustram a minha inquietação em verificar que as pessoas deixaram de reconhecer referências fundamentais, em verificar que estão a ficar surdas para o que há de mais estimulante na literatura, é a seguinte do romance *O sol nasce sempre* – o título deriva obviamente da Bíblia, do livro do *Eclesiastes* –, também conhecido, na versão inglesa, por *Fiesta*. Dois grandes amigos viajam num autocarro e ambos julgam que se estimam reciprocamente, ambos pensam que são genuinamente verdadeiros um para o outro.

“Fomos pela floresta, e a estrada saiu e contornou uma elevação de terreno e à nossa frente estendia-se uma ondulada planície verde, com montanhas escuras ao fundo. Estas não eram como as outras, castanhas e queimadas do sol, que deixámos para trás. Eram arborizadas e delas desciam nuvens. A planura verde alongava-se. Era dividida por valados e a brancura da estrada destacava-se entre os troncos de uma dupla linha de árvores que cortava em direcção ao norte. Ao atingirmos o fim da elevação, vimos os telhados vermelhos e as casas brancas de Burguete emergirem, à nossa frente, da planície, e, ao longe, às cavaleiras da primeira montanha escura, estava o telhado de ardósia cinzenta do mosteiro de Roncesvalles.

- Ali está Roncesvalles – disse eu.
- Onde?
- Além, onde começam as serranias.
- Está frio cá em cima – observou Bill.

- É da altura. Devemos estar a mil e duzentos metros.
- Está um frio terrível.”¹

Roncesvalles é o lugar onde na grande epopeia medieval Rolando, Rolando e os seus amigos são traídos por um dos seus companheiros e massacrados numa emboscada pelos Sarracenos. A genialidade de Hemingway não é dizer-nos isso. Apenas a palavra Roncesvalles chega para nos dizer que estes dois amigos vão trair-se mutuamente, que estão no limiar do fim da sua relação. E depois a repetição: “Está frio cá em cima, Bill”, “Está um frio terrível”. E, claro, é o frio do coração. E só um grande escritor pode dizer tudo sem dizer nada.

A pertinência disto está em que os meus alunos de Oxford e de Cambridge, os meus alunos de Génova, de Harvard, já não reconhecem Roncesvalles, de maneira que as próximas edições terão de ter uma nota de rodapé, o que liquida tudo. E na época de Hemingway, para o seu público, que era o grande público, este romance teve um enorme sucesso, assumindo-se que a palavra Roncesvalles...

Wim Kayzer... Era conhecida...

George Steiner... Era tudo o que era preciso. E estamos a chegar a um ponto em que a palavra “Elsinore” precisará de uma nota de rodapé, em que tudo, em que “La Mancha” deixou de ser reconhecido. Isto é muito assustador.

* * *

George Steiner. And when one asks oneself, looking back on that kingdom of memory, where did the great movements of consolation come from, very often the answer is, from different concepts – underline different concepts – of beauty: intellectual, aesthetic, profoundly personal. But the two words are, if you want, like partners in a dance, in a dance. And when one comes near to thinking about the limits of language, again which one does after a lifetime of writing too many books, giving too many lectures, speaking too much...

Wim Kayzer. ... Reading too much...

George Steiner... Reading too much, when one comes to think about the frontiers of language, the picture of the dance becomes more and more important. Our concepts in some ways are very physical and circle around each other. And so what I meant by that was that this little book – *Errata* –, which is a memoir, an elective autobiography, could have had your very moving choice of title [for this programme] as a kind of subtitle. So I was rather struck and moved by the coincidence between your project and what I just happen to be at work upon.

¹ Utilizámos a versão de Jorge de Sena da sua tradução *The Sun Also Rises*. Cf. Hemingway, Ernest – *O Sol nasce sempre* (1926). Pref. e trad. Jorge de Sena. Lisboa, Livros do Brasil, 1996, p. 128.

George Steiner. E quando nos perguntamos, ao revisitarmos o reino da memória, de onde vêm os grandes movimentos de consolação, a resposta comum é: de diferentes conceitos – sublinho diferentes conceitos – de beleza; intelectual, estética, profundamente pessoal. Mas as duas palavras (beleza e consolação) são, se quiser, como um par numa dança, numa dança. E quando somos levados a pensar nos limites da linguagem, o que inevitavelmente sucede após uma vida inteira dedicada a escrever demasiados livros, a dar demasiadas aulas, a falar demais...

Wim Kayzer. ...A ler demais...

George Steiner. ...A ler demais, quando somos levados a pensar sobre os limites da linguagem, a imagem da dança torna-se ainda mais forte. Os conceitos que usamos são, por vezes, muito físicos e circulam uns em redor dos outros. Quero com isto dizer que este pequeno livro – *Errata*² –, que é uma memória, uma autobiografia electiva, podia ter tido como subtítulo a feliz combinação de palavras que você escolheu para intitular o seu programa (Beleza e Consolação). Por isso fiquei bastante tocado e sensibilizado pela coincidência do seu projecto com o trabalho que eu tinha entre mãos.

Wim Kayzer. “The kingdom of memories”. Memories came back from your early childhood and later on. Are you willing them to come back deliberately, or are they just coming back? Are they consoling? Or not at all?

George Steiner. Now you are asking a very difficult question. Psychologists tell us that between willing and the involuntary processes of memory, one fools oneself. Nevertheless, when you sit down to write a little autobiography or an essay, involving these early years, there is a part of willing [involved].

I am very, very lucky. I have had almost a photographic memory all my life. The French *lycée* train this memory just like you train the muscles of an athlete. Learning by heart, by heart, by heart, to which I owe everything. I still do it at my age. There are very few days when I don't try do learn something by heart. I do long memory exercises. It's very funny, it's very childish. I recently had a pretty bad fall during a Scottish trip or lecture tour. My head fell the wrong way. So immediately, in [that first] moment of bewilderment, I asked myself whether I could do the twelve months of the French revolution calendar correctly. And when that worked, I then tried another little hobby of mine: there is a list of composers who are either murdered or murder other people, from Gesualdo to Leclair. And immediately the memory was fine and I relaxed completely. There you have a case in which exercises – a tiny trivial thing – brings great consolation. Because memory when it is strong is also great consolation. And what, in my profession, in my circle of friends, is the nightmare? It is, of course, that memory begins to lose its power. And that, for anyone who works in literature, in scholarship, is a death

² Steiner refere-se à sua memória autobiográfica intitulada na versão inglesa *Errata: an Examined Life*.

sentence. So, I've been very, very lucky. The memory was strong to begin with and was systematically trained and has been in use all my life.

Wim Kayzer. “O reino da memória”. Memórias que regressam da sua infância e de momentos posteriores. Procura-as deliberadamente ou surgem-lhe, sem mais. De algum modo são para si uma consolação ou não?

George Steiner. Coloca-me agora uma pergunta muito difícil. Os psicólogos dizem que nos ludibriamos entre o uso deliberado da vontade e o uso involuntário da memória. Há, todavia, algo de voluntário quando nos sentamos para escrever uma pequena autobiografia ou um ensaio que envolve a rememoração dos anos da infância.

Eu tenho tido muita sorte. Ao longo de quase toda a minha vida tive uma memória fotográfica. O liceu francês treina esta memória como se treinam os músculos de um atleta. Aprender de cor, de cor, de cor. São raros os dias em que não procuro decorar algo. Faço-o ainda na minha idade. É muito divertido. É muito infantil. Recentemente, num ciclo de conferências na Escócia, fui vítima de um grave colapso que afectou a minha mente. Imediatamente, no momento da aflição, perguntei-me se conseguia enumerar correctamente os doze meses do calendário da revolução francesa. E, uma vez enumerados, recorri então a outro dos meus passatempos preferidos, o de enumerar a lista de compositores que foram assassinados ou que assassinaram outras pessoas, de Gesualdo a Leclair. E a memória respondeu, e pude então relaxar completamente. Aí tem um exemplo de como os exercícios de memória, pequenas trivialidades, são uma grande consolação. Uma boa memória é um grande consolo. E qual é o maior pesadelo na minha profissão e no meu círculo de amigos? É que a memória comece a enfraquecer. E para quem trabalha com a literatura, para um “scholar”, isso corresponde a uma sentença de morte. Tive, portanto, muita, muita sorte.

Wim Kayzer. “One morning, uncle Rudi drove into Salzburg. He brought back with him a small book in blue wax covers. It was a pictorial guide to coats of arms in the princely city and surrounding fiefs”. Is this memory? I am talking about the *summa summarum* where the passage ends. How important was it?

George Steiner. Enormously, enormously. I can remember it as if it were today. The peculiar shock of wonder and terror. Let me try to explain that. Wonder, at the detail of the world. I can put it no other way.

Wim Kayzer. Because in the book was...?

George Steiner. Maybe fifty or a hundred coats of arms of the different bishops, princes and monasteries, just around Salzburg. Each different. I remember my feeling: “If there can be for every castle, monastery, bishop or prince a different coat of arms, first of all, how many must there be for Austria, for Europe?” It was an enormous sense of great numbers, of detail. I didn't yet know William Blake, the great poet's favourite saying, “The

holiness of the minute particular”, and I did not know Aby Warburg’s famous saying that “God is in the detail”, which may actually have been said first by Thomas Aquinas . But I was physically struck. Suddenly I said to myself: “Every leaf on every tree is different, every blade of grass maybe is different from every other blade, every drop of water is a universe of its own”. And then immediately came the fear – as if someone had hit me in the stomach. (...) “If this is so, how can anyone know it all, how can anyone ever possess it or visit it all, how can anyone ever make an inventory of the totality of the available human existence”. (...)

I began night and day writing down lists, lists of capitals, lists of oceans, lists of popes, and endless, endless, lists of flowers. Many children do this. I had the feeling if you can just get the list down on paper and if it is complete – please let me underline that – the nightmare of the missing one. If one is missing, you’ve lost the bet, you’ve lost the gamble against totality. And, as I look back on my work, my deep distrust of theory, my deep distrust of the great models of totality comes probably from that day. I am fascinated by the inviolate, hard, rock-like core of the particular, of the specific, of the unrepeatable, of the terrifying fact that, if we repeat the same sentence, the second time cannot be quite the same; the vocal chords are slightly different, you are older, the vibrations are different. I asked great pianists: “when you do a trill in a Beethoven sonata, in a Liszt study, how do you know you are hitting the key the same number of times?” And they smile, and say: “We don’t”. Even the most accurate, even a Brendel, even the *facsimile* artists of a composer score are playing *ad libitum*. The finger is too quick. No one ever repeats the same trill on a piano, twice. Years later, I read a book, it’s perhaps his deepest book, by Soren Kierkegaard, the great Danish religious thinker and philosopher, called “Unrepetition”, where that is very much his point. And then Nietzsche, Nietzsche who says: “Yes, there is eternal return, it will all come back identical”. I don’t believe that, but I know why he said it. Because of the terror of the immensity of the particular in human existence and in the world. There are people who live with this very comfortably, who know that there are four billion stars out there [and] that they will never be able to count them, never be able to name them, never be able to make a systematic index – [that] even the greatest star atlas is incomplete...

Wim Kayzer. And does it worry you?

George Steiner. It worries me. I want to know why is the universe organised in this way. There is a legend I love. I love legends, because... Heidegger used to say that “if you can’t think, you tell a story”, and that crushes me. That is the cruellest thing you can say. He is perfectly right. But if one doesn’t have a systematic intellect – and I probably don’t –, one tells a story.

There's a castle in Scotland, the royal castle called Glamis where, for instance, the Queen Mother was brought up, and there are about two hundred windows, and they decided to find out how many rooms are in this castle by putting a candle in every window. Very easy, beautiful idea. There is always one window without a candle. However often you tried to visit every room. And that I find a haunting, beautiful image and illustration. However hard you try, there is always a window without a candle.

Wim Kayzer – “Certa manhã, o tio Rudi foi de carro a Salzburgo. Trouxe de lá um livrinho com uma sobrecapa azul e lustrosa.

Era um guia pictórico dos brasões da nobre cidade e feudos circundantes”.³

É isto memória? Estou-me a referir ao *summa summarum* com que conclui esta passagem. Que importância teve esse livro?

George Steiner – Uma importância enorme, enorme. Lembro-me como se fosse hoje. O choque peculiar de espanto e terror. Permita-me explicar. Espanto, pelo pormenor do mundo. Não consigo dizê-lo de outra maneira...

Wim Kayzer – Porque o livro continha...?

George Steiner – ... Continha talvez cinquenta ou cem cotas de armas de diferentes bispos, príncipes e mosteiros, apenas das imediações de Salzburgo. Cada qual com as suas diferenças. Lembro-me do que senti: “Se para cada castelo, mosteiro, bispado corresponde uma diferente cota de armas, quantos mais haverão ainda na Áustria, na Europa?” Senti a enorme grandeza dos números, do pormenor. Desconhecia então a frase, minha preferida, do grande poeta William Blake “A santidade da minúcia particular”, e desconhecia a famosa afirmação de Aby Warburg “Deus está no pormenor”, que, de facto, podia ter sido originalmente enunciada por Tomás de Aquino. Senti-me fisicamente atordoado. De repente, dei-me comigo a dizer: “Cada folha de cada árvore é diferente, cada folha de erva é provavelmente diferente de qualquer outra folha de erva, cada gota de água é em si um universo”. E, logo a seguir, senti medo, como se tivesse sido atingido no estômago. Senti um vazio no estômago. “Se isto é assim, como é possível alguém conhecer tudo, como é possível alguém poder vir a possuir ou a visitar tudo, como é possível alguém fazer um inventário da totalidade do conhecimento humano?” E comecei a fazer, noite e dia – julgo que há muitas crianças que fazem o mesmo – , listas, listas de capitais, listas de oceanos, listas de Papas e infindáveis, infindáveis listas de flores. Muitas crianças fazem o mesmo. Eu tinha a impressão de que se não pusesse a lista toda no papel, se ficasse incompleta – e permita-me, por favor, sublinhar isto –, eu tinha o pesadelo de que se faltasse um elemento, e bastava um, perdia a aposta, perdia o jogo contra a totalidade. Lançando agora um olhar retrospectivo sobre o meu trabalho, creio que a minha profunda desconfiança em

³ Utilizámos a versão portuguesa do livro de Steiner, traduzida por Margarida Vale do Gato, in Steiner, George – *Errata: Revisões de Uma Vida* (1997). Trad. Margarida Vale do Gato. Lisboa, Relógio D'Água, 2001, pp. 9-10.

relação à teoria, a minha profunda desconfiança em relação aos grandes modelos da totalidade vem muito provavelmente desse dia.

Sinto-me fascinado pela dureza inviolável do âmago rochoso do particular, do específico, do irrepitível, do facto aterrorizador de que se você repetir uma frase pela segunda vez, ela não é bem igual : as cordas vocais são ligeiramente diferentes, é-se mais velho, as vibrações são diferentes. Tenho perguntado a grandes pianistas: “Quando executam um trilo numa sonata de Beethoven ou num estudo de Liszt, como é que sabem que estão a tocar a tecla o mesmo número de vezes?” E eles sorriem e dizem-me: “Não sabemos”. Mesmo o mais exímio, até mesmo um Brendel, mesmo os pianistas que são o fac-simile da pauta de um compositor tocam *ad libitum*. O dedo é muito rápido. Nenhum pianista consegue repetir e executar duas vezes seguidas o mesmo trilo num piano. Anos mais tarde li aquele que deve ser o livro mais profundo de Soren Kierkegaard, o grande pensador religioso e filósofo dinamarquês, intitulado “Irrepetição”, em que ele enuncia esta mesma tese. E depois Nietzsche, Nietzsche que afirma: “Sim, há um eterno retorno e tudo regressará de modo idêntico”. Não acredito nisso, mas sei porque ele o disse. Por causa do terror causado pela imensidão do particular na existência humana e no mundo. Há pessoas que vivem confortavelmente sabendo isso, sabendo que há quatro biliões de estrelas que nunca hão-de poder contar, que nunca hão-de poder nomear, de que nunca hão-de poder fazer um índice sistemático – até mesmo o maior atlas estelar está incompleto...

Wim Kayzer. E isso preocupa-o?

George Steiner. Preocupa-me. Quero saber porque é que o universo está organizado deste modo.

Há uma pequena história... Eu gosto muito de pequenas histórias. Heidegger tinha o hábito de dizer que “quando não se consegue pensar, conta-se uma história”, e isso esmagou-me. É a coisa mais cruel que se pode dizer. Ele tem toda a razão, porque quando não se tem um pensamento sistemático – e eu provavelmente não tenho –, conta-se uma história.

O castelo real na Escócia, onde, por exemplo, foi educada a rainha-mãe, chama-se Glamis. Tem cerca de duzentas janelas, e, para saber quantos aposentos tem, decidiram colocar uma vela em cada janela. Uma ideia muito simples, muito bonita. Há sempre uma janela que fica sem uma vela. Por mais tentativas que se façam em visitar todos os aposentos. Vejo nisso uma obsidiana imagem e bela ilustração. Por mais árduas que sejam as tentativas, haverá sempre uma janela sem uma vela.

Wim Kayzer. *But in your childhood, it was frightening?*

Wim Kayzer. Mas na sua infância, isso era assustador?

George Steiner. *Frightening and exciting...*

George Steiner. Assustador e excitante...

Wim Kayzer. “There was simply too much to everything”. Details with no end. You wrote that it also generated fear. Why, for heaven’s sake, why did you make lists of everything in the world? Castles, knights...

Wim Kayzer. "Pura e simplesmente, havia demasiado de cada coisa". Pormenores infundáveis. Você escreveu que isso também lhe provocava medo. Porque é que fazia listas de tudo o que há no mundo? Castelos, cavaleiros...

George Steiner. . Popes, anti-Popes, particularly anti-Popes. An attempt probably to master that fear. To say: “I can get it right”...

George Steiner... Papas, anti-Papas, especialmente anti-Papas. Provavelmente numa tentativa de controlar o medo. Para dizer: “Eu sou capaz de fazê-lo”...

Wim Kayzer. But what was the fear? That you didn’t have the world under control?

Wim Kayzer. Mas qual era o medo? De que não tivesse o mundo sob controle?

George Steiner. Deep in the subconscious there must have been a sense of otherness, that, however well you try to study and understand the world, it will escape you, that there will always be a strangeness. This is the late nineteen thirties, before the word “strangeness” enters modern physics, before the word “singularity”, and the word “black hole”. But I had some intuitive sense that in life, in the substance of the world...

I come from a very Voltairian, Judeu-rationalist tradition which believed, absurdly perhaps, in the almost infinite power of human reason. When Karl Marx said – in one of the most deeply rabbinical things he ever said – “humanity only asks the questions when it is ready to find the answers”, he was wrong, but what a noble error! He was wrong, but in his time, in a certain optimistic liberal world of imagining, it looked as if that were a true promise.

George Steiner. No fundo do inconsciente deve ter sido o sentimento de alteridade, de que por mais que se tente estudar e compreender bem o mundo ele escapar-nos-á, de que haverá sempre uma estranheza. Isto passa-se no fim dos anos trinta, muito antes da palavra “estranheza” ter entrado no domínio da física moderna, muito antes da palavra “singularidade”, da palavra “buraco negro”.

Eu venho de um tradição muito voltairiana, judaica-racionalista, que acredita – talvez absurdamente, talvez absurdamente – no quase infinito poder da razão humana. Quando Karl Marx disse, na que deve ser a mais rabínica das suas afirmações, que “a humanidade só faz as perguntas quando está pronta para encontrar as respostas”, ele cometeu um erro, um nobre erro, mas, no seu tempo, naquele mundo de imaginação optimista e liberal, foi como se tivesse sido uma verdadeira promessa.

Wim Kayzer. If you look back at your childhood, that fear of not having the world under control, that nothing could ever be complete, this fear, how is your attitude towards it now? Very different or slightly different?

George Steiner. Slightly different: (a) I accept it; I am resigned to the obvious fact; (b) I now realise that exhaustive, analytical footnotes of life do not necessarily contain the truth one is looking for. I know that. And one of the things that changed my whole outlook, which is not in the little book, is the following.

I was briefly a guest professor in China and I met some of the archaeologists who have been digging up these unbelievable armies of terracotta, ten or twelve thousand soldiers, horses, emperors in the tombs of the West, in Szechwan. First they told me that every single figure had a different expression on his face. So I remembered my childhood. “But in that case don’t you want to see them all?” “No, no, we are putting the earth back over large parts of those armies. We are making sure that they are dry and safe. Let them be”. So I said: “Explain that to me”. They said: “Those we have seen are already so wonderful, they fill our scholarship, our imagination, let future generations have the joy of finding the next ten thousand. We tell them where they are. These are enough for us.” That was a very important moment for me. I was deeply moved. The *clichés* about Chinese wisdom and the Chinese sense of time certainly came home to me in a deeply personal way. So now, I say to myself: “Stop running around the libraries. You won’t read those books in your lifetime. Others will have the joy. There are museums you will never see, landscapes in which you will never sit or see the evening light come in. It’s alright, since is it possible for others after you.”

So my fear has shifted, it has shifted into the deliberate vandalism and destruction of our planet, of our resources; it has shifted to the question:

“will our children and grandchildren ever be able to see what we have not?” If I can believe that they will, there is a lot of consolation. But that Chinese wisdom is really worth thinking about, very, very hard. We would bring the bulldozers and get all those armies out and into the museums as fast as possible or, at least, we would say we have to photograph all of them immediately. There is, in the Chinese sense of leaving them unseen, a great confidence, a great maturity and a great sense of peace.

Wim Kayzer. Ao olhar retrospectivamente a sua infância, como encara agora esse medo de não ter o mundo sob controlo e de não poder completar nada, qual é a sua atitude perante esse medo? Muito diferente ou ligeiramente diferente?

George Steiner. Ligeiramente diferente: a) aceito-o, estou resignado ao facto óbvio; b) compreendo agora que exaustivas notas de rodapé analíticas não contêm necessariamente a verdade que se procura. Sei que é assim. E uma das coisas, que não se encontra referido em *Errata*, que mudou completamente a minha maneira de ver foi o seguinte: durante uma breve temporada em que estive na China como professor convidado viajei conhecimento com alguns dos arqueólogos que estavam a escavar os túmulos ocidentais, em Setsj’wam, daqueles inacreditáveis exércitos de terracota, de dez, doze mil soldados, cavalos, imperadores. Primeiro disseram-me que cada uma daquelas figuras tinha uma expressão facial diferente. Lembrei-me então da minha infância. “Mas, nesse caso, não desejam vê-las todas?” “Não, não, estamos a recolocar a terra sobre grande parte daqueles exércitos. Asseguramo-nos que ficam sem humidade e em segurança. Deixá-los estar.” E eu disse-lhes: “Expliquem-me isso.” E eles responderam-me: “Aqueles que vimos são já tão maravilhosas, ocupam já tanto o nosso estudo, a nossa imaginação, que deixamos às futuras gerações a alegria de encontrarem os próximas dez mil. Dizemos-lhes onde é que se encontram, e, para nós, isto chega”. Foi para mim um momento muito importante. Fiquei profundamente sensibilizado. De modo muito pessoal, vieram-me irresistivelmente à mente os *clichés* acerca da sabedoria chinesa e da percepção chinesa do tempo. Mas agora digo para mim mesmo: “Para de andar às voltas nas bibliotecas. Na tua vida não lerás esses livros. Outros terão esse prazer. Há museus que nunca visitarás, paisagens que não contemplarás ou em que não verás pousar a luz da tarde. Está certo, desde que isso seja possível para outros, depois de ti”.

Portanto, os meus temores mudaram e orientaram-se contra o vandalismo e contra a destruição deliberada do nosso planeta, dos nossos recursos, orientaram-se para a questão de saber se os nossos filhos e netos alguma vez conseguirão ver aquilo que nós não vimos. Sinto um grande consolo em poder acreditar que o farão. Esta sabedoria chinesa é verdadeiramente digna de ser meditada. Nós haveríamos de trazer os *bulldozers* para arrancar aqueles exércitos e colocá-los o mais rapidamente possível nos museus, ou, pelo menos, diríamos que tínhamos de os fotografar imediatamente a todos. Há na lição chinesa de os deixar ocultos uma grande confiança, uma grande maturidade e um grande sentido de paz.

* * *

George Steiner. I think we are what we remember. And what we have within us, they can't take away from you. Let me explain exactly what I mean. We've learned in our century that they can take everything away from you, your house, your family, your livelihood, that we are all wanderers, more or less hunted, on this earth. I will define the history of this century [as being one in which] now hundreds of millions of people in Africa, in the Balkans, Southeast Asia, soon in other places, are becoming Jews – quote, unquote – that is to say, are becoming hunted or hunters. What you carry with you, the bastards can't touch. They tell a true story of one of the camps, Birkenau. There was a librarian, from one of the important, great Polish Jewish seminaries. A man of those Tora, talmudic memories, not so rare in that culture. He knew the five books of Moses by heart, of course, but also much of the *Talmud*, the *Midrash* and the *Mishnah*. And in the camp, he said to people: "If you need to look up something, come and look up in me. Open the book of myself". Magnificent image. "I am carrying it with me, and you can check. And don't worry that you've lost all books. Look me up". It's a story which Kafka might have found; it's one of the lasting parables. Much less dramatic, in the Old Testament, in the Prophet Ezechiel, God dictates to the prophet a text and then says: "I want you to eat the scroll." Be careful, "eat" is "eat" in Hebrew, there's nothing metaphorical. Put it in your mouth and you eat like a spy eats a secret message, we are told in spy novels. And the surprised prophet does it, and of course the meaning is [that] it becomes part of you, it becomes totally part of you. The great Elizabethan playwright, Shakespeare's rival, Ben Johnson, will use the verb "ingest" like digest, but it is more powerful. You "ingest" [and] it becomes fibre of your fibre, heart of your heart, *cor cordis sursum*, and it will stay with you. And suddenly you realise that the house of your own inside has wonderful furniture. Most of us don't create very much. So, to be able to find in our house a company of the master's spirits, the great spirits, Milton called them "the life blood of the master's spirits", means you come to a very full house.

Well we've got to quote, we've got to quote, we've got to tell a great story, which will answer your whole question and which I hope you will not cut out [just] because it doesn't concern me. But it's one of the touchstones of civilisation.

In 1937, in the Soviet Writers Congress – it was the worst year, one of the worst years, one disappeared like flies, everyday – they told Pasternak: "if you speak they will arrest you, and if you don't speak, they will arrest you for ironical insubordination". Two thousand people there. Jdanov on the platform – this Stalinist killer, police killer. And it was a

three day meeting; every speech was thanks to Brother Stalin, thanks to Father Stalin, thanks to the Leninist-Stalinist model of truth. And not a word from Pasternak. On the third day, friends said to him: “Look, they are going to arrest you anyway, please, maybe you should say something for the rest of us to carry with us.” Now, he was over six feet, as you know, incredibly beautiful, and when Pasternak got up everyone knew. He gets up. I’m told you could hear the silence till Vladivostok. And he gives a number. A number. And two thousand people got up. It was a number of a certain Shakespeare sonnet of which he had done a translation which the Russians say is [along] with Pushkin one of their greatest texts. “When I summon up remembrance of things past”, a sonnet of Shakespeare on memory, and they recited it by heart, the two thousand people, the Pasternak translation. It said everything, it said: “you can’t touch us, you can’t destroy Shakespeare, you can’t destroy the Russian language, you can’t destroy the fact that we know by heart what Pasternak has given us”. And they didn’t arrest him. It’s one of the very great stories. “When to the sessions of sweet silent thought / I summon up remembrance of things past” . “The sweet session of silent thought”. I am told that in Russian it is even as magical, as magical.

Well, in that case the sons of bitches don’t arrest you, or if they do, it is too late. The other people have your treasure with them, nobody can arrest everybody. Mandelstam’s poems were all confiscated, and Nadezda, his wife, taught one poem to ten people, that means that for sixty poems, six hundred people had them, the ten taught them to ten and they were safe. Nothing could stop it. This, I think, is the deepest form of publication that we can possibly have, it is the publication of the human soul. So, yes, it is central to my techniques, to my teaching, to my beliefs, to the way I work, to what I am. Remember, I belong to a people [to whom], in modern times, it was said: “Nothing will remain of you, not even ash”. And it is perfectly correct that millions of the names are gone and no one knows where they are, because they are ash in the wind, they cannot even be buried or visited. The Nazis said: “The memories of memory will be gone”. So, the answer is, “No. You almost did, but not quite”.

George Steiner – Eu penso que somos o que nos lembramos. E penso que não nos podem roubar o nosso íntimo. Permita-me explicar. No nosso século, ficámos a saber que nos podem tirar tudo, a casa, a família, o sustento, e aprendemos também que todos nós vagueamos mais ou menos nesta terra como presas de caça. Eu definiria a história deste século como aquela em que centenas de milhões de pessoas, em África, nos Balcãs, no sudoeste Asiático e em breve noutros lugares, passaram a ser judeus – entre aspas – isto é, passaram a ser presas de caça ou caçadores.

Mas, no nosso íntimo, os patifes não conseguem tocar. Há uma história que se conta, e que é verdadeira, passada num campo de concentração, em Birkenau, com o bibliotecário de um dos maiores e mais importantes seminários judeus polacos. Era um desses homens, não tão raros assim naquela cultura, com uma memória de Tora, talmúdica. Sabia evidentemente de cor os cinco livros de Moisés, mas também muito do *Talmude*, o *Midrash* e o *Mishnah*. E, no campo de concentração, ele dizia às pessoas: “Se precisarem de consultar algo, venham ter comigo e consultem-me. Abram o livro do meu ser.” É uma imagem magnífica. “Trago comigo o Livro e vocês podem consultá-lo. Não se preocupem por vos terem tirado todos os livros. Leiam-me”. É uma história que Kafka podia ter inventado, uma parábola que perdura.

Muito menos dramática é a história do profeta Ezequiel, no Antigo Testamento. Deus dita ao profeta um texto e diz-lhe: “Come o pergaminho”. Atenção, em hebraico “comer” é “comer”, não tem nada de metafórico. Põe-se na boca e, tal como nos romances de espionagem, come-se, como um espião come uma mensagem secreta. E, surpreendido, o profeta come o pergaminho. Claro que isso significa que passou a participar totalmente dele. Ben Johnson, o grande dramaturgo Isabelino e rival de Shakespeare, usaria a palavra “ingerir”, que tem um sentido mais forte do que “digerir”. Ingere-se, torna-se fibra da nossa fibra, coração do nosso coração, *cor cordis sursum*, e passa a ser parte de nós. E, subitamente, damo-nos conta que o nosso lar interior está magnificamente mobilado. A maioria de nós não cria por aí além. Podermos encontrar no nosso lar a companhia dos grandes mestres, “o sangue da vida dos espíritos dos mestres”, como disse Milton, significa, portanto, habitar uma bela morada.

E temos de citar, temos de citar, temos de contar uma grande história, que responde completamente à sua pergunta, e que eu espero que você não corte por não ter directamente a ver comigo. É uma das pedras de toque da civilização.

Em 1937, no Congresso dos escritores soviéticos – foi o pior ano, um dos piores, todos os dias desapareciam pessoas como moscas – disseram a Pasternak: “se tu falas, eles prendem-te, e se tu não falas, eles prendem-te, por insubordinação irónica”. Estavam presentes duas mil pessoas, e Jdanov – esse estalinista assassino, esse polícia assassino – no palanque. O encontro durou três dias, e cada discurso era “obrigado ao irmão Estaline”, “obrigado ao pai Estaline”, “obrigado ao modelo de verdade leninista-estalinista”. E nem uma palavra de Pasternak. No terceiro dia, os amigos disseram-lhe: “Não tens hipóteses, eles vão prender-te. Por favor, seria bom que todos te ouvissemos e que disseses algo que pudesse ficar para sempre connosco”. Como sabe, ele era alto, tinha mais de um metro e oitenta, e era incrivelmente belo. Quando Pasternak se levantou, toda a gente percebeu. Ele levanta-se – dizem-me que se pôde ouvir o silêncio até Vladivostok – e diz um número. Um número... E as duas mil pessoas levantam-se. Era um número de um soneto de Shakespeare, de que ele tinha feito uma tradução, e que os russos dizem ser, com a tradução feita também por Puchkin, um dos seus maiores textos literários. “Quando sinto a lembrança de coisas passadas”, um soneto de Shakespeare dito de memória. E todos o recitaram de cor, as duas mil pessoas, na tradução de

Pasternak. Ficou tudo dito. Ficou dito: “Vocês não nos podem tocar, vocês não conseguem destruir Shakespeare, vocês não conseguem destruir a língua russa, vocês não podem destruir o facto de que sabemos de cor o que Pasternak nos deu”. E não o prenderam. É uma grande história. “Quando sentado em meu silêncio pensar / sinto a lembrança das coisas passadas”... “Quando sentado em meu silêncio pensar”. Dizem-me que em russo é igualmente mágico, igualmente mágico.

Bom, neste caso os patifes não conseguiram prender, ou se tivessem conseguido era demasiado tarde. Outras pessoas tinham consigo o tesouro e ninguém pode prender toda a gente. Os poemas de Mandelstam foram todos confiscados, e Nadezda, a esposa, deu a conhecer um poema por cada dez pessoas, o que significa que para sessenta poemas haveria seiscentas pessoas que os conheciam, e assim se salvaram. Nada pôde impedi-lo. Creio que esta é a mais indelével forma de publicação que se pode imaginar, a publicação da alma humana.

Portanto, sim, tudo isto é central para as técnicas que eu utilizo, para o meu magistério, para as minhas crenças, para o modo como trabalho, para o que eu sou. Eu pertenço a um povo a quem disseram nos tempos modernos: “De vocês nada há-de ficar, nem mesmo cinza”. E é absolutamente verdade que milhões de nomes se foram e ninguém sabe onde eles estão, porque são cinza levada pelo vento. Nem sequer podem ser enterrados. Os Nazis disseram: “A memória das memórias desaparecerá”. E a nossa resposta é: “Não, vocês quase conseguiram, mas não completamente.”

* * *

Wim Kayzer. In Chicago, there was one evening when you read for the first time *Sein und Zeit* of Martin Heidegger. How important was that experience? If we talk of beauty and consolation, and cultivating the most beautiful and the most consoling elements of life?

George Steiner. I have to stop you at the word “read”. I tried to read. What happened was a very wise rule by the great Chancellor of the University, Robert Hutchins. Undergraduates were allowed to sit in graduate seminars, [but the rule was] that they did not open their mouths. A brilliant idea. So the doctoral students were around the table and the few undergraduates against the wall, keeping quite. Wonderful idea. And Leo Strauss walked in and said: “In this seminar the name of – and he give a name – who is strictly incomparable, will never be mentioned”. The phrase “who is strictly incomparable” (“unvergleichlich”) went through me like a knife. I remembered that to this day. But I didn’t understand the name. (...) American graduate students, differently from many of us in Europe, are really very nice, they are very nice human beings. So I went up to one of them, I apologised, I said: “I’m terribly sorry, what was the name?” “I will write it down for you. Martin Heidegger – two g’s, e, r.” I ran to the library, I ran with the words “who is strictly incomparable”. I didn’t know why he couldn’t be mentioned, I knew nothing about his background, of

course, and I took out *Sein und Zeit*. And sentence 1 was the end of my hopes. This is literally true. I was a very arrogant little boy, and most books I could handle, or I believed I could handle. Sentence one – no, sentence two – hopeless. I stared at it and I stared at it, and said “One day I will try and understand it, but I am not giving the book back yet”. Its physical presence in the little dormitory room seemed to me to say: “What you can’t yet understand, what maybe will change your life if you do understand it, what you may never understand, what you must try to wrestle with is like Jacob and the Angel wrestling the whole night”.

I deeply believe that there is no harm in trying what you can’t yet cope with. In America they have a very good image for that from the sport of baseball, “pitching above your head”. When the ball is too quick and just over your head, you can’t quite handle it yet. No harm. In a great university, in a great family, in a school, among your friends, you will be introduced to things beyond your reach as yet, and your fingers will try to reach and reach, like they teach mountaineering, rock climbing. You say “I can’t reach that next crack, I am going to fall, my fingers are too short, my toes are slipping, my hands are getting paralysed”. And suddenly the nails go into the crack and you hold, you hold. You aren’t yet able to pull yourself up, but even when you just hold on something very important has happened. That was my encounter with that text.

Wim Kayzer. Uma noite em Chicago leu pela primeira vez “Sein und Zeit” (O Ser e o Tempo) de Martin Heidegger. Qual foi a importância dessa experiência, considerando que estamos a falar de beleza e consolação e em cultivar os mais belos e consoladores aspectos da vida?

George Steiner. Tenho de corrigi-lo na palavra “leu”. Tentei ler. O grande reitor da Universidade de Chicago, Robert Hutchins, criara uma norma muito sábia, segundo a qual os alunos do curso geral estavam autorizados a assistir aos seminários de pós-graduação na condição de não abrirem a boca. Uma ideia brilhante. Os alunos doutorandos sentavam-se à volta da mesa e os poucos alunos do curso geral ficavam, em silêncio, encostados à parede. Uma ideia maravilhosa. E Leo Strauss entrou e disse: “Neste seminário, o nome de – e disse o nome –, “que é estritamente incomparável, jamais será mencionado”. A frase “que é estritamente incomparável” – “unvergleichlich” – atravessou-me como uma faca. Ainda me lembro como se fosse hoje. Mas não compreendi o nome. Sucede que os estudantes de pós-graduação americanos, ao contrário de muitos de nós na Europa, são realmente muito simpáticos, são seres humanos muito simpáticos. Dirigi-me, por isso, a um deles e disse-lhe: “Peço-lhe imensa desculpa, mas qual foi nome?” “Eu anoto-lhe: Martin Heidegger, dois “guês”, “e”, “r””. Corri para a biblioteca, corri com as palavras “que é estritamente incomparável”. Não sabia porque é que o nome não podia ser mencionado, não sabia evidentemente nada do

contexto, e retirei “Sein und Zeit”. E a primeira frase foi o fim das minhas esperanças. Isto é a verdade literal. Eu era um rapazinho muito arrogante, e conseguia compreender a maior parte dos livros, ou julgava que conseguia compreender. Primeira frase, nada. Segunda frase, perdi as esperanças. Olhava e voltava a olhar para o livro, e dizia para mim: “Um dia hei-de tentar e hei-de compreender, mas não vou devolver já o livro”. A sua presença física no pequeno dormitório parecia querer dizer-me: “O que ainda não consegues compreender, o que talvez há-de mudar a tua vida se compreenderes, o que talvez nunca venhas a compreender, a luta que tens de travar, é a luta travada ao longo da noite de Jacob com o Anjo”.

Creio firmemente que não há mal nenhum em se insistir no que ainda não se consegue compreender. Na América há uma excelente imagem desportiva do *baseball* para explicar isto: “bolar acima da cabeça”. É uma bola que passa velozmente, mesmo acima da cabeça, e que não é ainda possível agarrar. Não há problema. Numa boa universidade, numa família excepcional, numa escola, entre amigos, podemos ser introduzidos em matérias que estão além do nosso alcance e que, tal como ensinam no montanhismo e no alpinismo, procuramos agarrar firmemente com os dedos. Dizemos então: “Não consigo agarrar aquela fenda, vou cair, os meus dedos são demasiado curtos, os meus pés estão a escorregar, os meus braços estão a ficar paralisados”. Porém, subitamente, as unhas agarram-se à fenda e consegues aguentar-te. Aguentas-te. Ainda não consegues içardes-te, mas algo muito importante aconteceu só pelo facto de te teres agarrado. Assim foi o meu encontro com esse texto.

* * *

Steiner, stands in front of a reproduction of a painting, ready to give us his interpretation of it.

George Steiner. “Le philosophe en lisant” of Chardin. In one single painting, it seems to me to incorporate every single aspect of what I’ve tried to do in my work, I’ve tried to teach as a teacher, and simply as an ordinary human being concerned with the miracle and mystery of reading. I want to show you the different features. He is beautifully dressed. In fact, this fur hat and the wonderful fur coat, some have said it is meant to suggest the solemn clothes of a rabbi on a high holiday. We don’t know. There is such a suggestion, as there is in Rembrandt pictures which have, of course, influenced Chardin. I like to read it differently. He is meeting his best friend, namely the author of the book, and when you meet a great friend you dress well, like we love to wash our hands before meeting a friend. You do him the Italian word *cortesia*, the courtesy of heart of saying: “Welcome into me, welcome into the home of myself. I am ready to receive you”. He has his pen next to what he’s reading. Serious reading means to

read with a pen in your hand. What do you do with a pen? You underline, you take notes on the page, you write around the margin. What are you really doing? You are in a dialogue with the book, you are answering it, you are speaking to it, and if you are very arrogant and very ambitious you are saying secretly: “I can write a better one”. And that is the beginning of a certain relationship of passionate joy and love with the text. I hope our viewers can see there are a number of heavy coins, beautiful Roman coins, here. They were used in that period to put weight on the page because in these great folios (...), with humidity and with time, the page would bend, and so you put on it a heavy metal weight. But Chardin means much more. He’s having great fun. He remembers that, in Latin poetry, literature has this boast: “I will last longer than bronze; I will last longer than the portrait of any emperor”. Horace: “Exegi monumentum aere perennius”. “I will outlive the proudest monument. Ovid says: “Marble and bronze and granite will not last as long as these words on the page”. So, he is having fun, Chardin. He says: “Ah, these wonderful metals are of ancient times perhaps, monuments of history, but compared to the life of the word they are quite ephemeral”. They simply keep the page down for a while. Behind him are mysterious instruments of alchemy, as if he were a magician. Why is he a magician? Because when we read through the power of imagination, there is alchemy. There are little signs on the page, and suddenly it’s Hamlet, it’s Madame Bovary, it’s Don Quixote, it’s Falstaff. What is this alchemy of magic where we collaborate with the author in giving to these little signs on the paper an immortal presence? No one has fully understood this. It needs reader and writer, we know that. It is like alchemy : something that will turn into gold, a mixture of chemicals, chemical interaction behind deep centres in the imagination, language. And suddenly something is created which will outlive its author, the book, our own life. At the end of his life, dying of stomach cancer, Flaubert screams: “That whore, Emma Bovary, is alive for ever and I am dying like a dog!” It’s one of the most terrible things a great artist as ever said. It’s wonderfully arrogant. He is right, Emma Bovary will live forever. And it’s full of a deep mystery of hatred. How can it be that that the creator dies like a dog and this – this what? – this “fantastication” on a page, is walking across the earth immortally and will not die? The persona of this man – we are told he was a Dutch friend of Chardin, himself an artist – it has become very funny. There have been delightful lectures, essays and articles on my book about this painting, where they all say “But Steiner is a complete fool if he doesn’t realise it’s a portrait of him”. This is becoming very amusing in England. People look at it and say: “It’s he”. I had never – I swear to you, but that is good naivety, obviousness – I had not seen it until people claimed that, quite obviously, it’s almost [a] photographic [likeness]. I don’t know whether it is, but I can now begin to see that it does resemble me rather closely. I wish I had seen it, because there are many, many famous paintings

of readers from Holbein's *Erasmus*, the countless reproductions of Hieronymus to Van Gogh and Picasso's *Les Liseurs et les Liseuses*. Now perhaps I know why I picked this, but it was subconscious, it was a subconscious act of autobiography. If there is a resemblance, the whole story becomes even more amusing, and not to be taken too seriously. Each of these things, in turn, has disappeared from our lives: the private library, the great books, the folios, the ceremonious way of approaching the act of reading, the pen or pencil constantly in your hand, the sense of silence. Chardin can paint silence. There aren't many painters who can do it. Vermeer supremely. Vermeer even more, because there is always a musical instrument, which means that the painting of silence is even more subtly emphasised. Chardin can make the light say "silence" to you. And it does in this absolutely glorious painting, which is in the Louvre. And on each visit to Paris, I go to meet my friend just to make quite sure he hasn't turned the page. He's taking his time.

Wim Kayzer. Has your imagination about what he is reading been changed?

George Steiner. It's a lovely question. The size of the book, the whole atmosphere suggests possibly an atlas, a book of botany, possibly a book of anatomy because of the scientific instruments. It is clearly a very serious reading, and Chardin has captured the loveliness of concentration. And, again, it's what the masters teach us. "Concentration", said Malebranche, a French philosopher of the time, "is the natural piety of the soul". This I always try to get my students to never forget. Concentration, attention is "the natural piety of the soul". You don't have to be at prayer to be pious. You are already very pious when you concentrate on something difficult and fascinating and try to let it enter into you. We take it so much for granted – the power of imagination from a page. It leaves me always profoundly astonished.

The misty light where you see the velvet of the curtain. The texture of such a painting. The texture of the paper, of the binding, of the whole civilisation of the world of the book, a civilisation to which we owe the images of the Book of Life, the Book of Revelation, and, perhaps [in the final analysis] – as when the French modernist, symbolist poet, Stéphane Mallarmé asks: "What is the aim and object of the universe?" – *le Livre*" with a capital L, the book of all books, the book which will contain all books and the sum of human life and which then, as the Bible has it, we will shut and the seven seals will close it.

Steiner, de pé, diante da reprodução de um quadro, está prestes a dar a sua interpretação.

George Steiner. “Le philosophe en lisant” (O filósofo a ler) de Chardin, pintura numa só tela, parece-me incorporar cada aspecto singular do que tenho procurado realizar no meu trabalho, do que tenho procurado ensinar como professor ou como simples ser humano intrigado com o milagre e o mistério da leitura. Desejaria mostrar-lhe as suas diferentes características. Ele [o filósofo] está vestido a rigor. Na verdade, há quem considere que este chapéu e este magnífico casaco feitos de pêlo de animal pretendem sugerir as roupas solenes próprias de um rabi numa festividade religiosa. Não sabemos. Há essa sugestão, também presente nos quadros de Rembrandt, que influenciaram nitidamente Chardin. A leitura que faço é diferente. Ele [o filósofo] encontra o seu melhor amigo, o autor do livro, e, quando encontramos o nosso melhor amigo, vestimo-nos a preceito, tal como também lavamos as mãos antes de o cumprimentarmos. Fazemos-lhe *cortesia*, no sentido da palavra italiana, a cortesia do coração, e dizemos-lhe: “Bem-vindo seja, bem-vindo à casa do meu ser. Estou pronto para te receber”. Ele tem uma caneta junto ao que está a ler. Uma leitura séria implica que se leia com uma caneta na mão. E o que se faz com uma caneta? Sublinha-se, fazem-se anotações na página, escreve-se em redor das margens. Mas, na realidade, o que se está a fazer? Está-se a dialogar com o livro, a responder-lhe, a falar-lhe, e quando se é muito arrogante e muito ambicioso dizemos em segredo: “Eu consigo escrever um melhor”. E este é o princípio de uma relação de paixão, de alegria e de amor com o texto. Espero que os espectadores consigam ver que há um conjunto de moedas maciças, lindas moedas romanas. Eram utilizadas naquela época para fazerem peso sobre as páginas. Estes grandes fôlios, com a humidade e com o tempo, enrolavam, e, portanto, punha-se-lhe em cima um peso metálico. Mas Chardin comunica-nos muito mais. Está a divertir-se imenso. Ele recorda-se que na poesia latina a literatura faz alarde em dizer: “Eu hei-de durar mais do que o bronze, mais do que o retrato de qualquer imperador”. Horácio: “Exegi monumentum aere perennius”. Eu hei-de sobreviver ao monumento mais imponente. E Ovídio diz: “Mármore e bronze e granito não hão-de durar tanto como estas palavras sobre a folha.” Chardin está, portanto, a divertir-se. Ele diz:” Ah, talvez estas lindas peças de metal sejam antigas, sejam monumentos da história, mas, comparadas com a vida das palavras são bastante efémeras. O filósofo mantém temporariamente a página aberta. Atrás de si estão misteriosos instrumentos de alquimia, como se ele fosse um mágico. Porque é que ele é um mágico? Porque há alquimia quando lemos com o poder da imaginação. Há uns pequenos sinais na folha de papel e, repentinamente, são Hamlet, são Madame Bovary, são D. Quixote, são Falstaff. Qual é a magia da alquimia, como é que colaboramos para darmos presença imortal a estes pequenos sinais na folha de papel? Ninguém compreende inteiramente como isso acontece. Sabemos que é preciso leitor e escritor. No fim da sua vida, a morrer de um cancro no estômago, Flaubert berra “Aquela prostituta – putain –, Emma Bovary, viverá para sempre e eu morro como um cão!” É uma das coisas mais terríveis jamais ditas por um artista. É de uma espantosa arrogância – ele tem razão, Emma Bovary viverá para sempre – e de um profundo ódio misterioso. Como é possível o criador

morrer como um cão e esta, esta quê?, esta “fantasticção” numa página continuar a caminhar pela terra, sem morrer?

A imagem da pessoa deste homem – a de um amigo de Chardin, ele também artista, segundo julgamos saber – tornou-se muito engraçada. Têm-se feito palestras, ensaios e artigos engraçadíssimos a propósito do livro que escrevi sobre este quadro. Todos dizem: “Mas o Steiner é completamente tolo se não se apercebe que se trata do seu retrato”. Tornou-se uma história muito divertida em Inglaterra. As pessoas vêem o quadro e dizem: “É ele”. É óbvio que se trata de uma grande ingenuidade, mas juro-lhe que nunca me tinha apercebido até as pessoas começarem a dizer que se tratava quase de uma fotografia. Não sei se é, mas comecei a ver nele pareenças comigo. Quem me dera tê-las visto antes, até porque existem muitos outros quadros de leitores, do *Erasmus* de Holbein, às incontáveis reproduções de Hieronymus [Bosh] e Van Gogh, aos *Liseurs e Liseuses* de Picasso. Agora talvez já saiba porque escolhi este. Mas foi inconscientemente, foi um acto autobiográfico inconsciente. Esta história torna-se ainda mais divertida, caso existam de facto pareenças, e não é para levar a sério.

Cada um destes objectos, por seu turno, desapareceu das nossas vidas: a biblioteca particular, os livros de grandes dimensões, o fôlio, o modo cerimonioso de aproximação ao acto de leitura, a caneta ou o lápis permanentemente na mão, o sentido do silêncio. Chardin consegue pintar o silêncio. Não há muitos pintores que o consigam. Vermeer superiormente, Vermeer acima de todos, porque nos seus quadros há sempre um instrumento musical, o que significa que ele sabia realçar subtilmente a pintura do silêncio. Chardin consegue fazer com que a luz fale em silêncio. E consegue-o neste quadro absolutamente glorioso, que está no Louvre. E, todas as vezes que visito Paris, faço questão em me encontrar com o meu amigo. Só para ter a certeza de que ainda não virou a página. Ele não tem pressa.

Wim Kayzer. Tem uma ideia do que ele está a ler?

George Steiner. É uma bela pergunta. O tamanho do livro, a ambiência geral sugere possivelmente um atlas, um livro de botânica, provavelmente um livro de anatomia devido aos instrumentos científicos. É evidente que se trata de uma leitura muito atenta, e Chardin conseguiu captar o encanto do estado de concentração. Ouçamos, mais uma vez, o que nos ensinam os mestres: “concentração”, diz Malebranche, um filósofo francês do tempo de Chardin, “é a piedade natural da alma”. Eis algo que eu procuro lembrar constantemente aos meus alunos. A concentração, a atenção são “a piedade natural da alma”. Não se tem de orar para se ser piedoso. É-se já muito piedoso quando nos concentramos em algo difícil e fascinante e procuramos deixar que entre em nós. Abrimo-nos então incondicionalmente à força da imaginação de uma página. O que me deixa sempre profundamente surpreendido.

A penumbra da luz em que se vê o veludo da cortina, a textura desta pintura, a textura do papel, da encadernação, é toda a civilização do livro. Uma civilização a que devemos a imagem do Livro da Vida, do Livro do Apocalipse, [a que devemos] por fim a imagem – do poeta simbolista e modernista francês, Stéphane Mallarmé, quando diz: “Qual é o fim e o objecto do universo? – le Livre”, com um L maiúsculo

– do Livro dos Livros, o Livro que há-de conter todos os livros, a súpula da vida humana, que fecharemos, e que, tal como vem na Bíblia, será encerrado com os sete selos.

George Steiner. Dante saw Beatrice when she was nine years old and that was it, the whole universe. I believe totally. It makes entire sense to me. The Greek word is “anagnorisis”, strange word, the shock of recognition. The comet’s light, the flash, the sunlight in your body. This is it. It happens you are on a street corner, you enter a shop, you see someone, a shadow on a wall. Does it happen twice? We don’t really know. Plato, Dante, Proust, some other ultimate masters of the meditation on Eros suggest it happens once and that our later love experiences are a compromise, a “mimesis”, an “imitatio”, an attempt to recapture it. Other men say. “No, the great love of my life came very late, it was totally different from [that of] my youth”.

I’ve been immensely fortunate, fortunate beyond words, in these moments, epiphanies – Joyce’s great word, “epiphany” – when the light shines through life. They have left me not with a sense of utter regret, because, for instance with that first young woman there never was a relationship – she saw quite rightly that I was a ridiculous goose – and a number of times in my life, it’s been only a moment, each one of them has built, I believe, towards my marriage with a very remarkable woman – we now have been together forty-five years – and with the acceptance of a seemingly dark word. Allow me a few moments, because we’re touching on something very central.

One of the sayings that guides my life is by the great poet Rilke. Rilke says that when there has been a deeply happy love, later on “one becomes the loving guardian of the other’s solitude”. Such depth! Eros does not last for ever, passion does not last for ever. I believe, contrary to Freudian exaggerations, that sexuality, powerful, wonderful, miraculous [it is], is only one of many fundamental forces, and for many human beings not the most important, but to become “the loving guardian of the other’s solitude”, you move into friendship, love moves into supreme friendship, and it maybe that friendship is finally more important than love. Montaigne said this. It is one of the great taboos in our culture. The Greeks knew this. There are moments in Keats’s letters when he says it. Very few dare to say it. The sacredness of friendship, the inviolate elective affinity. “Wahlverwandtschaften”. What does Montaigne say about La Boétie? “It’s because she is she and I am I”. There is no explanation. That great definition of the French. It can be between a man and a woman. And if a marriage flows into friendship, one has been blessed beyond words. Then the earlier epiphanies have flourished, maturing into something enduring.

I cannot imagine my existence without being in love in a certain sense, that is to say, I associate love with the future tense. Nothing mystical in this. Please, please, let me argue for its simplicity, for its concrete meaning, nothing mystical. We don't know whether the animals have a future tense: "tomorrow". We do. We can do something which is unbelievable. Astronomers speak about one billion years from now and give exact prediction. You and I can speak about the Monday morning after our funeral, what kind of day will it be, what will be the restaurant's "plat du jour", what will be going on in the politics of the Labour party...

Wim Kayzer. Who will talk about us...

George Steiner. ...Who will talk about us. The future tense. To be in love is to have a future tense, is to think things have a meaning tomorrow, that you are moving towards another human identity, a real presence, and that what you think, what you do when you brush your teeth in the morning is rather different. There is a wonderful poem by Robert Graves, and to explain to our viewers we come back to Homer, one always comes back to Homer. The great eighteenth century English translator Pope did a wonderful Homer, but a little stiff. And what English children love are nonsense rhymes by Edward Lear, "The jumblies and the womblies" This little poem says: "We learn Pope's Illiad by rote (which means by drill, by school drill) / We learn Lear's nonsense rhymes by heart / Oh children learn to tell these two apart / And never say that what I wrote in love / I wrote only for love of art." In other words, what you write in love you have learned like the nonsense rhymes. It changes the world.

I can imagine that there are great abstract powers of mind – Wittgenstein would come to mind, Descartes certainly, Aristotle – for whom this is not true, for whom a certain solitude is the absolute condition of systematically going to the deep, deep, deep places of recognition. Are they enviable? I don't know. But I can't imagine myself into their lonely shoes. And I do admire people who are not afraid of being alone. Very much. They again have a reassurance against disaster. Nothing can touch them. And there are really people like that – Pascal is another one – who says: "Unless you can sit totally alone in an empty room, you haven't become a mature complete human being". No, I haven't, no I haven't. I wait for the knock on the door when I am in that room. And I know that to be true. And it's again the limits of one's work and the limits of one's understanding. But when that knock comes, again and again in my life I've heard the foot of the beloved on the stairs before she had entered the house, and that is a true experience. There is a projective passion when the feet are coming closer. Dante knew all about that. Great art knows all about that, music knows all about that. And, yes, it makes one extremely vulnerable, extremely. But I love keeping that wound open.

George Steiner. Dante viu Beatriz quando ela tinha nove anos e foi como se tivesse visto todo o universo. Acredito plenamente que assim foi. Para mim, isso faz todo o sentido. A palavra grega é “anagnosis”, palavra estranha, o choque do reconhecimento. A luz do cometa, o clarão, a luz solar no corpo. É isso. Acontece na esquina de um rua, à entrada de uma loja, ao vermos alguém, uma sombra numa parede. Acontece duas vezes? Na verdade, não o sabemos. Platão, Dante, Proust e outros mestres fundamentais da meditação sobre o eros insinuam que acontece uma única vez e que as experiências amorosas posteriores são um compromisso, uma “mimesis”, uma “imitatio”, uma tentativa de a recapturar. Outros dizem: “Não, o grande amor da minha vida chegou tarde, muito tarde e foi totalmente diferente do da minha juventude”.

Eu tenho sido muito favorecido, indizivelmente favorecido. Esses momentos, essas epifanias – a grande palavra de Joyce, “epifania” –, quando a luz atravessa a vida, não me deixaram uma grande mágoa, nem mesmo, por exemplo, aquando da primeira vez com aquela rapariga, com a qual nem cheguei a ter nenhuma ligação, e que percebeu, muito justamente, que eu era um ganso ridículo, nem noutras vezes na minha vida. Cada uma delas foi apenas – assim o creio – um momento específico em direcção ao meu casamento com uma mulher notabilíssima – faz agora quarenta e cinco anos que vivemos juntos – e com a aceitação de uma palavra aparentemente obscura. Dê-me alguns minutos, porque estamos a tocar em algo central.

Um dos aforismos que orienta a minha vida é da autoria do grande poeta Rilke. Rilke diz que aquele que vive um amor profundamente feliz, torna-se com a idade “o guardião amoroso da solidão do outro”. Que visão tão sábia! O eros não perdura para todo o sempre, a paixão não dura eternamente. Acredito, contrariamente aos exageros freudianos, que a sexualidade, uma força poderosa, maravilhosa, milagrosa, é apenas uma de muitas energias fundamentais – e, para muitos seres humanos, não a essencial –, mas tornar-se “o guardião amoroso da solidão do outro” é fluir para a amizade – o amor flui para a amizade suprema. E pode ser que, finalmente, a amizade seja mais importante que o amor. Montaigne disse isso. É um dos grandes tabus na nossa cultura. Os gregos sabiam isso. Há momentos nas cartas de Keats em que ele diz o mesmo. São raros os que admitem dizê-lo. O sagrado da amizade, a inviolável afinidade electiva. “Wahlverwandtschaften”. O que diz Montaigne de La Boétie? “É porque ela é ela e eu sou eu”. Não é possível explicarmos. [Essa afinidade] pode ser entre um homem e uma mulher. E se um casamento flui para a amizade, é-se abençoado para além das palavras. As epifanias florescem, amadureceram para algo duradouro. Não consigo imaginar a minha existência sem me sentir apaixonado num certo sentido. Quero com isto dizer que associo o amor ao tempo futuro. Não há nisto nada de místico. Por favor, por favor, permita-me depor a favor da simplicidade e do sentido concreto do que disse. Não há nada de místico nisto. Nós não sabemos se os animais têm um tempo futuro, um amanhã. Nós temos. Podemos fazer algo que é inacreditável. Os astrónomos falam-nos em um bilião de anos a partir de agora e dão-nos previsões exactas. Eu e você podemos falar sobre a manhã de

segunda-feira após o nosso funeral, que espécie de dia será esse, qual será o “plat du jour” da ementa do restaurante, o que é que sucede com a política do partido Trabalhista...

Wim Kayzer. Quem falará de nós...

George Steiner. Quem falará de nós. O tempo futuro. Estar apaixonado é possuir o tempo futuro, é pensar que as coisas têm um sentido amanhã, que vamos ao encontro de uma outra identidade humana, de uma presença real, e que, por isso, tudo aquilo que pensamos, tudo aquilo que fazemos, quando lavamos os dentes pela manhã, é muito diferente. Há um poema admirável de Robert Graves, e, para explicar aos nossos espectadores o que quero dizer, tenho de regressar ainda a Homero. O grande tradutor inglês do século dezoito, Pope, fez uma magnífica versão de Homero, mas um pouco rígida. Ora o que as crianças inglesas apreciam são as rimas insensatas de Edward Lear, “os mafarricos e os mafarrecos”. O pequeno poema é assim: “A Ilíada de Pope saibam-na de cor, / as rimas de Lear com amor. / Saibam, meninos, as duas à parte. / Mas não digam que o que escrevi / escrevi só por amor à arte”. Por outras palavras, o que se escreve com amor, aprende-se como as rimas insensatas de Lear. Transforma o mundo.

Eu consigo imaginar que haja grandes mentes abstractas – ocorrem-me nomes como Wittgenstein, certamente Descartes, Aristóteles – para quem isto não é verdade, para quem uma dada solidão é a condição absoluta para se avançar sistematicamente até se chegar aos lugares fundos, fundos, fundos do reconhecimento. Serão tais mentes invejáveis? Não sei. Mas não consigo imaginar-me nos seus sapatos celibatários. Tenho uma enorme admiração pelas pessoas que não temem viver a sós. Mesmo muita. São pessoas que possuem uma confiança renovada contra o desastre. Nada consegue perturbá-las. E há efectivamente pessoas assim. Pascal, uma delas, dizia: “Não és um ser maduro se não conseguires sentar-te a sós num quarto vazio”. Não, eu não consigo, eu não consigo. Espero ainda que me batam à porta, quando estou nesse quarto. E sei que isso é a verdade. Também aqui, são estes os limites do nosso trabalho, do nosso entendimento. Ao longo da minha vida ouvi muitas vezes os passos do ser amado nas escadas a entrar em casa antes de bater à porta. É pura verdade. Há uma paixão projectiva no aproximar dos passos. Dante sabia isso. A grande arte conhece tudo isso, a música também. Sim, é verdade, tornamo-nos extremamente vulneráveis, muito mesmo, mas gosto de manter essa ferida aberta.

* * *

Wim Kayzer. Now that we are philosophising about love, there is a beautiful passage in “Errata”: “I have stood through a rain sodden night to catch a glimpse of the beloved turning a corner. Perhaps it was not even she. God have mercy on those who have never known the hallucination of light which fills the dark during such a vigil.”

George Steiner. I totally believe that. People who are immune to these crises – I am sorry for. Perhaps one envies the illness of need which

is love, the sense that one is incomplete, that one is as it were limping on one leg of the heart, until one is with the other being, the insane things we do, the phone calls in the night, the trips to the airport, the attempts to guess where the other person is, completely irrational. I think life would be beggarly without them, but I repeat, the great ascetic, the saint, the pure metaphysician, perhaps the great mathematician, has no time for this.

Wim Kayzer. You have.

George Steiner. I have it. And now that I am really very old, it is perhaps becoming worse. I now am beginning to understand Yeats' great poems about the rage of love in the old. And when Dylan Thomas writes: "Do not go gentle into that good night; / Rage, rage against the dying of the light" he is talking both of his father's death and of the terror of the eclipse of love. I think when one will no longer have a physical shock at the sight of a beautiful woman passing by, of meeting the eyes of a beloved, then, then the winter will have begun.

Wim Kayzer. Uma vez que estamos a filosofar sobre o amor, deixe-me citar uma bela passagem de "Errata": "Esperei uma noite inteira debaixo de chuva torrencial para ter um vislumbre da amada a dobrar a esquina. Se calhar nem sequer era ela. Deus tenha piedade daqueles que nunca conheceram a alucinação de luz que preenche as trevas durante uma dessas vigílias".

George Steiner. Acredito profundamente nisso. Eu lamento as pessoas que são imunes a estas crises. Talvez seja invejável esta doença da necessidade, que é o amor, que se é incompleto, que se coxeia numa perna do coração até se estar com o outro ser. As coisas insanas que fazemos, os telefonemas a meio da noite, as idas ao aeroporto, as tentativas totalmente irracionais em adivinharmos onde está o outro. Penso que a vida seria imensamente pobre sem isso. Mas repito, o grande ascético, o santo, o puro metafísico, talvez o grande matemático, não têm tempo para isso.

Wim Kayzer. Você tem.

George Steiner. Eu tenho. Presentemente, com a velhice, parece ter piorado. Comecei a compreender agora os grandes poemas de Yeats sobre a raiva do amor nos velhos. E quando Dylan Thomas escreve: "Não entres devagar nessa suave noite, / Raiva, raiva contra o morrer do dia", ele está-nos a falar quer da morte do seu pai, quer do terror do eclipse do amor. Quando deixarmos de sentir um sobressalto físico por uma mulher bela que passa, ou no encontro com os olhos do ser amado, então é porque o nosso Inverno já terá começado.

* * *

Wim Kayzer. I quote you: “What other human presence can be stranger to myself than, at times I am”, you asked. Did the image of yourself as a stranger to yourself change the last years, getting older?

George Steiner. This is of course, as you know better than I, the attempt to return to the Delphic oracle’s commandment that we should know ourselves, or to the subtitle of the book “An Examined life”, [and to] the Socratic assertion that only an examined life is worth living. Maybe he is wrong, maybe there are too many people who don’t present themselves for that exam, because one usually fails, if one is honest with oneself. That’s what the word “errata” means. The margin of disappointment is very great and if you are really taught to think and to feel against yourself, which is one of Hegel’s greatest teachings – and I am a Hegelian in some senses – the lives one should have led, the other possibilities, get disturbingly vivid, the more you examined what actually has been. And you began thinking of the moments in your life which are unbearably shaming and shameful, which are disgraceful, deeply disgraceful. The moments when you were a coward, or when you betrayed someone close to you or when you lied profoundly or when you simply did second rate work, when you know that it was second rate. The last judgement is, first of all, ours. The tribunal is ours. I have a terrible suspicion that the real last judgement in the other world is a group of French professors. I have a real nightmare, and there will be a long line like in the “Baccalauréat” and it will exactly be a French system with 1/18 of a point, sending you to hell. I hope I’ am wrong. But somehow in this Kafka world there is Monsieur le Professeur of the Sorbonne, sitting up there waiting for the “Concours”, and it is run like a “Concours”. I am very worried about that. If it’s true, I at least want to be on the jury. But that’s my own arrogant and selfish hope.

If you appear in front of the court of your own remembrance and call for consolation, the best consolation is forgetting, and I am a very bad forgetter. I wish I weren’t. There are quite awful moments in one’s life. But let me step a little away from the anecdote to raise some of the taboo subjects, some of the things people will not face in themselves, why they are strangers to themselves.

In the last few days we have had the dreadful news of the earthquake at Assisi in Italy. In Umbria. And things have been destroyed which I haven’t yet seen, or which I have seen, and in the streets, two or three days later, say the journalists, the homeless people were screaming with rage “ Why is the whole world talking about one eighth of an inch of a Giotto fresco or a Cimabue fragment and no one is helping us to live”. I have no answer to that. During the war, the British diplomat, Harold

Nicholson, was asked: “If you had to choose between the life of your son – who was fighting at Monte Cassino – and the survival of the city of Florence, which would you choose?”. And that British scholar and gentleman had the immense courage to transcend honesty to say: “Florence, because though my grief may be unbearable, for centuries to come human beings will still have Florence.”

I spent my life, dangerously, dangerously, investing passion in art, literature, philosophy, music and I have certainly not always invested it in human relations. There is a little list I say to myself on very dark nights; it's three in the morning, of the people who have loved their dogs, their animals, more than any human being. It's a very worrying list. It includes Richard Wagner, Nietzsche, Heidegger and Adolf Hitler. But there are many more. I know that – I actually said this publicly and it has caused very great resentment, people say it makes them sick that I've said it – if the torturers were to touch one's wife or children, I believe one could scream to them “Hold out!”, because they would know what it was about. I know that if anybody began torturing my dog, I would break in ten seconds and would betray everybody. I know that. I can't defend it, I can't excuse it, I can't explain it, which is even more disturbing. I believe it to be the truth, and it's one of the great taboo truths in modern psychology. But many other examples where one has let down what one knew to be the ideal, for profoundly selfish or ambitious or intellectually luxurious reasons. The exam begins to be very harsh and it is very difficult to answer certain questions. And others will judge as they may wish to judge, but perhaps we let ourselves off sometimes a little too easily in our own sense of self. And when Socrates says “Know thyself.”, he meant something full of sunlight like Athens, at twelve o' clock noon, that brilliant light and the blue of the sea. I think he was perhaps a little naive, how dare I say it, but I say it. To really know oneself, like the Montaigne image, is to go down the spiral staircase of the tower into a great darkness, into a Piranesi darkness. It's not all sunlight. But one must try and do it. And unless you are prepared to go down that staircase, then you inhabit a “marionette”, you inhabit a “fait commedia” of the self. And no one else can do it for you, no psychoanalyst, no father confessor, no therapist, no crying therapy, no group consciousness exercises in the California uplands, no LSD. You damn well have to try it and do it yourself, sitting alone on a rather uncomfortable chair, with no help, and saying: “Who the hell was responsible for what went wrong? Answer yourself, answer yourself”. And to me a great education, the final justification of the education, is if you force yourself down those stairs and if you come up again – certainly damaged, certainly deeply saddened and disturbed – but that you do not take refuge either in blaming others, or in blaming society, or in blaming some organic defect – my God, we will soon have viruses of stupidity – the stupidity is only one's own.

Wim Kayzer. Cito-o: “que outra presença humana pode ser mais estranha para mim do que, por vezes, eu próprio?” É uma pergunta que faz. A imagem que tem de si como um estranho a si próprio mudou nos últimos anos, com a idade?

George Steiner. Essa frase corresponde, como sabe melhor do que eu, à tentativa de se regressar ao mandamento do oráculo de Delfos, de que devemos conhecer-nos a nós mesmos, e ao projecto socrático referido no subtítulo do livro – “Revisões de uma vida” – de que só vale a pena viver uma vida que é examinada. Talvez Sócrates se tenha enganado, talvez haja demasiadas pessoas que não se apresentam a esse exame, porque habitualmente nele se reprova, quando se é honesto consigo mesmo. É isso que a palavra “errata” significa. A margem de desapontamento é enorme e, quando se aprendeu a pensar e a sentir contra si mesmo, que é um dos grandes ensinamentos de Hegel – e em certo sentido eu sou um hegeliano –, a vida que se devia ter levado, as suas outras possibilidades tornam-se mais inquietantemente vivas, à medida que se examina o que de facto aconteceu. E começa-se a pensar nos momentos da nossa vida em que fomos insuportavelmente indignos e vergonhosos, infames, profundamente infames, os momentos em que fomos cobardes ou quando traímos alguém próximo de nós, ou quando mentimos sem escrúpulos, ou quando simplesmente fizemos um trabalho de segunda ordem, quando sabemos que fizemos um trabalho de segunda ordem. O juízo final é, antes de mais, o nosso. O tribunal é, antes de mais, o nosso.

Tenho uma terrível suspeita que o verdadeiro juízo final no outro mundo é feito por um grupo de professores franceses. Tenho este pesadelo, e haverá uma longa fila, como no exame do “Baccalauréat”, e será exactamente como o sistema francês, de um a dezoito valores, e mandam-nos para o inferno. Espero estar errado. Mas esse mundo de Kafka é, de algum modo, o do “Monsieur le Professeur” da Sorbonne, ali sentado, à espera do “Concours”, e será organizado como um “Concours”. Estou muito preocupado com isso. Mas, se for verdade, pelo menos quero estar no “Jury”. Essa é a minha egoísta e arrogante esperança.

Se comparecermos ao tribunal da nossa memória e se apelarmos ao consolo, o melhor consolo é o esquecimento, e eu sou alguém que esquece muito dificilmente. Quem me dera que não fosse assim. Na vida de qualquer pessoa há muitos momentos terríveis. Mas deixe-me desviar um pouco para o anedótico, para levantar alguns dos temas tabu, algumas das coisas que as pessoas são incapazes de encarar.

Nestes últimos dias temos sido confrontados com as terríveis notícias sobre o terramoto em Assis, na Itália, na Úmbria. Muitas coisas foram destruídas, coisas que nunca vi, ou que vi. Dizem-nos os jornalistas que, dois ou três dias depois do terramoto, as pessoas que ficaram sem abrigo gritavam enfurecidas: “Porquê é que o mundo inteiro só fala de um oitavo de uma polegada de um fresco de Giotto ou de um fragmento de Cimabue e ninguém nos ajuda a viver?” Eu não tenho uma resposta para isso. Durante a guerra, perguntaram ao diplomata britânico, Harold Nicholson: “Se tivesse de escolher entre a vida do seu filho – que lutava no Monte Cassino – e a sobrevivência da cidade de Florença, o que escolheria?” E aquele erudito britânico, e cavalheiro, teve a imensa coragem de transcender a honestidade

para dizer: “Florença, porque apesar da minha dor poder vir a ser insuportável, nos séculos vindouros os seres humanos ainda teriam Florença”.

Passei a minha vida a investir, perigosamente, perigosamente, paixão na arte, na literatura, na filosofia, na música e tenho a certeza que nem sempre investi nas relações humanas. Há uma pequena lista, que digo para mim mesmo em noites de breu – são três da manhã –, de pessoas que amaram mais os seus cães, mais os seus animais de estimação, do que qualquer ser humano. É uma lista muito preocupante. Ela inclui Richard Wagner, Nietzsche, Heidegger e Adolf Hitler. Mas há muitos mais. Sei – já disse isto publicamente e provocou uma enorme indignação, há mesmo pessoas que dizem que lhes provocou náuseas por eu o ter dito – que se a esposa ou os filhos estivessem a ser torturados pelos carrascos, podia-se-lhes gritar: “Aguentem!”, porque eles compreenderiam as razões. Sei que se alguém começasse a torturar o meu cão, eu cederia em dez segundos e trairia todos! Eu sei isso. Não consigo defendê-lo, não consigo evitá-lo, não consigo explicá-lo, o que é ainda mais inquietante. Sei que isso é verdade e que é uma das grandes verdades tabus da psicologia moderna. Mas há muitos outros exemplos em que, por razões egoístas ou ambiciosas ou intelectualmente luxuosas, virámos as costas ao que sabíamos ser o ideal. O exame começa então a ser muito severo, e é muito difícil responder a certas perguntas. Os outros hão-de julgar-nos como acham que nos devem julgar, mas pode ser que, aqui e ali, nos tenhamos desculpado no nosso egoísmo com excessiva facilidade. E quando Sócrates disse: “Conhece-te a ti mesmo”, referiu-se a algo cheio de luz, como Atenas ao meio-dia, àquela luz resplandecente, e ao azul do mar. Julgo que ele foi talvez – ousou dizê-lo – um pouco ingénuo. Conhecer-se realmente a si mesmo é descer, como na imagem de Montaigne, as escadas em espiral da torre, até a uma grande escuridão, a uma escuridão de Piranesi. Não é tudo luz solar. Mas temos de tentar fazê-lo. E seremos uma marioneta, habitaremos uma falsa comédia do eu, se não estivermos dispostos a descer essas escadas. E ninguém pode fazê-lo por nós, nenhum psicanalista, nenhum padre confessor, nenhum terapeuta, nenhuma terapia do choro, nenhuns exercícios de terapia de grupo nas montanhas da Califórnia, nenhum LSD. Temos de ser nós, que raio, a procurar fazê-lo, sentados, sozinhos, numa cadeira bem desconfortável, sem ajudas, perguntando: “Quem, c’os diabos, foi o responsável pelo que correu mal? Responde a ti mesmo, responde a ti mesmo”. E, para mim, uma educação superior, a justificação final da educação é de forçarmo-nos a descer essas escadas, para voltarmos a subi-las, certamente afectados, certamente com um grande tristeza e altamente perturbados, mas sem procurarmos refúgio em culpar os outros ou em culpar a sociedade ou em culpar um qualquer defeito orgânico – meu Deus, em breve teremos vírus da estupidez, quando a estupidez está somente em nós mesmos.

Epilogue

George Steiner. *While listening to the scherzo of Schubert's C major string quintet.* Now we shall take the second movement... Notice how they start the next part... *Listening to the first bars of the slow part of the scherzo.* That is superhuman... This movement... Superhuman... The whole sadness of the world... Superhuman... He knew he was dying. We are an animal which can produce that... And there were many men, as you know, who loved it and played it and then produced concentration camps... The same men, in the same streets.

Wim Kayzer. You were always busy with the question, how can people in the evening read Rilke, or love Beethoven

George Steiner. ...Or play Schubert...

Wim Kayzer. ...Or play Schubert, or play Beethoven, and slaughter other people in the morning as if they were stamping forms. Did you get any further with the answer?

George Steiner. I have no answer. It's probably the question which has dominated my work and other human beings' identification with my work. That question is always seen as one I asked [throughout] my whole life and was the only one I asked. Near the end of my life, I find no theory acceptable, not the idea of a collective schizophrenia, not the idea which Koestler in this very room always said to me: "But I have the answer. Part of our brain is pre-historic, sadistic, animal, and only a tiny part has evolved humanity, and they haven't got together". It's a lovely story, but there is not a shred of evidence for it. I've been, as you know, even more pessimistic. Could it be that in very high culture there is something inhuman? We've spoken about it already – Walter Benjamin, the great master, said: "The foundation of every cultural monument is a piece of barbarism". That's too extreme again. I have no answer. I know that for me, without this movement of Schubert's posthumous quintet much in life would not be worth living. I couldn't bear it. I've said in "Errata" that to lose one's eyesight must be unimaginably terrible. But I do carry a lot of literature in myself; a lot of luggage would stay with me. Not to be able to hear music anymore, I believe to be the darker darkness of the two. May God preserve me from it. But the presence of such a work defines for me the inexhaustible magic and terror of Europe, the coexistence in the same heartland of the highest that Man has achieved and the lowest, the most inhuman and sadistic. If we knew that music like that made you incapable of doing certain things, we would be safe. And perhaps Man is not meant to feel safe. There is a wonderfully anti-Semitic joke – by Hegel – but a wonderful one. Hegel says: "God comes, there is a Jew in front of Him.

And God says: ‘In one hand I have eternal salvation for you and in the other I have tomorrow morning’s newspaper. Which would you choose?’ And the Jew, of course, says Hegel, chooses the newspaper”. I entirely understand this, because there is something in us which does not want to come to rest, which does not want peace and safety, which wants to live on the edge, which wants to be in inner doubt, in inner questioning. And that is our *dignitas* as thinking human beings. But it seems to make us capable of or perhaps in need of great savageries, great cruelties. We grow impatient with peace, we grow impatient with repose, we grow impatient with decency – that is a very dangerous thought – but there is something about decency which brings out in us a certain arrogant boredom. We are fascinated by the dark. We always have been since the beginning of great art. The number of human beings who read the “Inferno” of Dante over and over is a hundred times those who read the “Paradiso”, and that always has been so from the beginning. There is a terrific problem there: Freud did say some very interesting things about tragedy, saying we keep returning to blackness so as to be able to endure it, so that we control our own fear of it. Yes, but why do we do it to other human beings ? And to that I have no answer. But because there was a Schubert, maybe – maybe – somewhere there is an excuse for the rest of us.

Epílogo

George Steiner. *Enquanto escuta o scherzo do quinteto em dó maior de Schubert.* Agora ouviremos o segundo andamento... Repare como dão início à parte que se segue... *Escutando os primeiros compassos da parte lenta do scherzo do quinteto de Schubert.* Isto é super-humano... Este andamento... Super-humano... Toda a tristeza do mundo... Super-humano... Ele sabia que estava a morrer. Somos um animal que consegue produzir isto... E houve muitos homens, como sabe, que amavam este quinteto e que o tocavam e que depois faziam campos de concentração... Os mesmos homens, nas mesmas ruas.

Wim Kayzer. Nunca deixou de se interrogar porque é que as mesmas pessoas que podem à noite ler Rilke, ou amarem Beethoven...

George Steiner....Ou tocarem Schubert.

Wim Kayzer.... Ou tocarem Schubert, ou tocarem Beethoven, podem de manhã chacinar outras pessoas como se estivessem a timbrar papel. Conseguiu avançar na resposta?

George Steiner. Não encontrei uma resposta. Essa é a pergunta que muito provavelmente tem dominado o meu trabalho e determinado a identificação de outros seres humanos com o meu trabalho. Foi como se eu tivesse feito essa pergunta toda a minha vida e como se ela tivesse sido a única. Perto do fim da minha vida não encontro nenhuma teoria aceitável: nem a ideia de uma esquizofrenia

colectiva, nem a ideia que Koestler, nesta mesma sala, sempre me comunicou: “Mas eu tenho a resposta. Há uma parte do nosso cérebro que é pré-histórica, sádica, animal, e só uma pequena parte é humanidade evoluída, e as duas não conseguem juntar-se”. É uma história sedutora, mas não há nela uma ponta de evidência. Como você sabe, tornei-me ainda mais pessimista. Pode ser que haja algo de desumano na alta cultura. Já falámos disso. Walter Benjamin, grande mestre, disse: “A fundação de qualquer monumento cultural é um acto de barbárie”. Isto é ainda demasiado extremista. Não encontro uma resposta. Sei que, para mim, sem este andamento do quinteto póstumo de Schubert, muitas coisas da vida não seriam dignas de ser vividas, eu não a suportaria. Em *Errata* escrevi que perder a visão deve ser horrível e inimaginável. Transporto comigo muita literatura e ficaria ainda com imensa bagagem. Nunca mais poder escutar música, creio, seria a mais escura das duas escuridões. Que Deus me preserve disso. Mas, para mim, a presença desta obra musical define a magia inesgotável e o terror da Europa, a coexistência, na mesma terra mãe, do mais elevado que o Homem conseguiu realizar e o mais baixo, o mais desumano e o mais sádico. Estaríamos salvos se soubéssemos que música desta nos impedia de fazer certas coisas. Mas talvez o destino do Homem não seja o de sentir-se salvo. Há uma anedota anti-semita engraçadíssima que Hegel conta: “Deus chega diante de um judeu e diz-lhe: ‘Numa mão tenho a tua salvação eterna, na outra tenho o jornal de amanhã de manhã. Qual a que escolhes?’”. E o judeu, claro – diz Hegel – escolhe o jornal”. Compreendo isso perfeitamente, porque há algo em nós que não deseja parar, que não quer paz e segurança, que quer viver no limiar, que quer permanecer interiormente na dúvida, na interrogação. E essa é a nossa *dignitas* de seres humanos pensantes. Mas parece que isso nos torna aptos ou nos faz ter a necessidade de cometer grandes selvajarias, grandes crueldades. Impacientamo-nos com a paz, impacientamo-nos com o repouso, impacientamo-nos com a decência – é um pensamento muito perigoso. Há algo na decência que gera em nós uma espécie de tédio arrogante. Fascinamo-nos com as trevas. Elas sempre nos fascinaram, desde os começos da grande arte. O número de seres humanos que leram o “Inferno” de Dante é cem vezes maior do que aqueles que leram o “Paradiso”. Sempre assim foi, desde o princípio. Há aí um problema terrível sobre o qual Freud disse algumas coisas muito interessantes, sobre a tragédia, afirmando que insistimos em regressar à escuridão para poder suportá-la, para controlarmos o medo que dela temos. Sim, mas porque é que a impomos a outros seres vivos? Eu não encontro uma resposta. Mas porque houve um Schubert, talvez – talvez – haja algures uma desculpa para os outros como nós.

Recensões

Hennetmair, Karl Ignaz: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972* [Um ano com Thomas Bernhard. O diário selado notarialmente 1972], Residenz, Verlag, 2000.

O nome de Johann Peter Eckermann (1792-1854) ficou gravado na memória colectiva como o secretário fiel de Johann Wolfgang von Goethe que, durante a última década da vida do escritor, anotava cuidadosamente o que o *génio* ditava e descodificava as ideias por ele apontadas em palavras-chave, de forma a transformá-las numa espécie de *Dichtung und Wahrheit*, mais tarde publicadas sob o título: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [Conversas com Goethe durante os últimos anos da sua vida].

Com a publicação de *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972* de Karl Ignaz Hennetmair, pode-se afirmar que também Thomas Bernhard (1931-1989), hoje indiscutivelmente já um clássico da literatura de expressão alemã do século XX, teve o seu *Eckermann*. Nesta monografia, o amigo e vizinho do escritor revela ao público a crónica da sua convivência com o escritor ao longo do ano de 1972, redigida nesse mesmo ano e mantida selada praticamente até esta data.

Contudo, enquanto o próprio Goethe apoiou e moldou Eckermann para a função de cronista e essas actividades eram sobejamente conhecidas ao público, constituindo mesmo fonte de troça e inveja, Karl Ignaz Hennetmair escreveu o diário ocultamente, temendo que Bernhard descobrisse o projecto, apesar de, por vezes, sentir que Bernhard já suspeitava do seu plano.

A redacção do diário provou ser, por isso, um empreendimento difícil. Com o sentido de humor tipicamente austríaco, Hennetmair descreve que, sempre que se dedicava à escrita do diário, tinha de estar alerta e preparado para esconder a máquina de escrever, não fosse o escritor visitá-lo inesperadamente, como

frequentemente fazia. Paradoxalmente, quanto mais tempo passava com Bernhard e, deste modo, mais material podia recolher, menos tempo tinha para anotar o vivenciado. Frequentemente carecia de tempo livre para ler o jornal e, quando deparava com uma informação relevante para a crónica, por exemplo com o conteúdo de um telegrama que Bernhard acabava de receber, esforçava-se por disfarçar desinteresse, quando, na verdade, tentava saber e até decorar o conteúdo da mensagem de forma a poder reconstruí-la mais tarde o mais fielmente possível.

Hennetmair tentava, assim, evitar pôr em jogo a amizade de Bernhard, pois estava consciente que o escritor apreciava nele precisamente a discrição que mantinha em relação à obra literária e o facto de eles se moverem em mundos completamente distintos. Hennetmair exercia a profissão de agente imobiliário, tinha sentido de humor e um carácter enérgico e pragmático, qualidades que atraíam Bernhard ao ponto de, por vezes, o acompanhar para o observar a negociar com clientes. Foi precisamente no âmbito de um transacção comercial que Bernhard e Hennetmair se conheceram, mais exactamente em 1965, quando Bernhard adquiriu, por intermédio do amigo, a propriedade Obernathal 2 na freguesia de Ohlsdorf (Gmunden/ Oberösterreich), seguindo-se, mais tarde, a compra das propriedades a “Krucka” em Reindlmühl e a “Hauspäun” em Ottnang.

O olhar que Hennetmair lança aos acontecimentos do quotidiano privado e literário de Thomas Bernhard em 1972 é essencialmente pragmático, de um cronista sem formação no campo das letras que captou os aspectos mais profanos da rotina literária do autor, tais como assuntos relacionados com editores, prémios e críticas literárias. Para esta perspectiva, terá contribuído certamente o hábito de Bernhard comentar assuntos desta natureza com Hennetmair.

A perspectiva pragmática do cronista não significa, contudo, que o diário seja irrelevante para os leitores interessados primariamente em aspectos literários. É que, nos textos bernhardianos, a indústria cultural não funciona apenas como pano de fundo, mas desempenha um papel constitutivo nos próprios textos na medida em que a reflexão sobre o processo artístico e a paródia dos mecanismos do funcionamento da arte como *produto* numa sociedade de consumo revelam ser um tema central, principalmente na obra tardia.

Deste modo, algumas informações com que aqui se depara, por exemplo sobre a reacção de Bernhard a determinados eventos como à realização do filme *Der Italiener* ou à atribuição dos prémios Grimmes e Grillparzer, contêm pistas interessantes para melhor se compreender certos pontos da obra bernhardiana. Ao comentar, por exemplo, que teria preferido receber o prémio Stifter ao prémio Grillparzer e que a atribuição deste prémio a um escritor com o seu perfil não fazia sentido devido à falta de afinidades entre a sua obra e a de Grillparzer, Bernhard deixa transparecer que, sob o ponto de vista da tradição literária austríaca, se sentia mais próximo de Adalbert Stifter do que de Franz Grillparzer (Hennetmair escreveria mais tarde uma carta ao ministro da província de Oberösterreich apelando para que concedesse o prémio Adalbert Stifter a Thomas Bernhard). Fica-se a saber também que a ideia de escrever a obra *Korrektur* (1975) ocorreu ao escritor já em Maio de 1972, aquando de uma visita a Viena, e que, segundo a explicação do próprio Bernhard, o título do livro se baseia na constatação do protagonista central da necessidade de corrigir a sua opinião sobre o seu país natal.

Um dos momentos centrais do diário constitui sem dúvida a “crónica do escândalo” provocado por Claus Peymann e Thomas Bernhard ao cancelarem a peça *Der Ignorant und der Wahnsinnig*, que integrava o programa do prestigiadíssimo Festival de Salzburg, devido à recusa do director, Josef Kraut, deixar desligar a luz de emergência no fim da peça, de forma a se obter escuridão total exigida pelo autor. Sobre este escândalo, um dos muitos em que Bernhard este envolvido e que chocou o público austríaco, Hennetmair reuniu diverso material, desde críticas de jornais e revistas a programas da encenação, até anotações sobre a reacção do público que aqui apresenta aos leitores.

A polémica à volta da encenação da peça *Der Ignorant und der Wahnsinnig*, tal como outras experiências negativas que se foram sucedendo a partir dos anos 60, marcaram o escritor de tal modo que ele ponderava escrever ao seu editor, Siegfried Unseld, proibindo as encenações das suas peças na Áustria, porque achava que o seu país natal ainda não tinha maturidade suficiente para elas. Tal não surpreende, uma vez que Bernhard acabou, de facto, por tomar esta decisão mais tarde, ao deixar determinado no seu testamento que interdizia a publicação, a encenação e a leitura da sua obra na Áustria durante um período de

70 anos após a sua morte. O que surpreende é que Bernhard tenha proferido esta intenção já em 1972.

O prazer da leitura do diário de Hennetmair jaz também em grande parte na componente *voyeuerista* patente no relato de pormenores, muitas vezes humorísticos, do dia-a-dia de um dos escritores mais controversos que a Áustria já conheceu. Hennetmair não desmente a imagem de carácter difícil e misantrópico frequentemente atribuída a Bernhard, caracterizando-o mesmo de ingrato, avaro e egoísta, mas as cenas de humor e a perspectiva *privada* da crónica aproximam automaticamente o leitor de Bernhard num movimento de empatia.

Assiste-se, assim, a um Thomas Bernhard preocupado com as críticas literárias que acompanhava atentamente os jornais, revistas e televisão, encolerizando-se quando julgava ser tratado injustamente. Um escritor para quem as caminhadas quase diárias eram uma actividade essencial e inspiradora, o que se reflecte na sua obra em que o motivo caminhar/pensar é constante. Um escritor, que apesar da sua imagem de misantrópico, era assaltado por momentos de solidão tão intensos que procurava assiduamente a companhia de Hennetmair, passando assim momentos com o vizinho que viria a imortalizar na obra *Ja* (1978) em que a personagem Moritz revela nitidamente traços de Hennetmair.

Neste dia-a-dia de Thomas Bernhard, Hennetmair desempenhou, portanto, um papel relevante principalmente em questões práticas. Era ele que lhe levava o correio e os imprescindíveis jornais, protegia-o de intrusos e o aconselhava em assuntos relacionados com as suas propriedades. Contudo, e ao contrário de Eckermann, a dedicação de Hennetmair não foi produto da devoção e da admiração incondicionais pelo talento artístico de Thomas Bernhard. Hennetmair nunca se pronuncia sobre questões estéticas e deixa transparecer que era principalmente o lado humano e *banal* do escritor que o atraía, assim como o desafio que para ele representava lidar com uma natureza tão difícil e polémica como a de Thomas Bernhard.

Alguns aspectos da crónica dão azo à interpretação de que um homem de apurado sentido para negócios como Hennetmair tenha encarado na amizade de Bernhard e na ideia de escrever o diário a oportunidade de realizar um investimento lucrativo. Hennetmair pôde observar o suficiente ao longo da sua convivência

com o escritor para se aperceber que, um dia, um testemunho exclusivo em forma de diário sobre uma das personalidades mais célebres e polémicas da Áustria teria todo o potencial para se tornar num rendimento lucrativo. O cuidado com que ele colecionava tudo o que se pudesse converter numa relíquia do autor, desde rascunhos com anotações até um par de calças (!) que Bernhard tinha rasgado durante um acidente e que Hennesmair mandou a sua mãe consertar para ficar em posse delas, apontam para esta interpretação. Não admira, portanto, que um pequeno extracto do diário, contendo as passagens sobre o Natal de 1972, tenha já sido publicado sob o título *Aus dem versiegelten Tagebuch. Weihnacht mit Thomas Bernhard* [Do diário selado. Natal com Thomas Bernhard] em 1992 e que ele, tal como agora esta versão integral da crónica, tenha saído numa altura próxima das comemorações do aniversário do nascimento do autor, uma data importante para autores e editoras sob o ponto de vista comercial.

Tal não anula o interesse e o prazer da leitura deste diário. Apenas levanta a questão acerca da porção de *Dichtung* e de *Wahrheit* da crónica e se certas pinceladas burlescas não foram propositadamente empregues de modo a tornar a obra atractiva a um grande público – o livro foi, de facto, um *best-seller* no espaço alemão. Esta é, contudo, uma questão que terá de ficar em aberto até à data da publicação de uma biografia bem fundamentada sobre o Thomas Bernhard.

Clara Guimarães Ervedosa

Clara Sarmiento, *As Palavras, a Página e o Livro: A Construção Literária na Obra de Paul Auster*, Lisboa, Ulmeiro, 2001, 250 pp.

As Palavras, a Página e o Livro: A Construção Literária na Obra de Paul Auster é um ensaio de leitura intertextual da extensa produção literária de um escritor que faz da vivência contemporânea do universo urbano o grande veículo da sua originalidade.

Tanto na vertente poética como ensaística e ficcional, Paul Auster (Newark, 1947-...) encara o trabalho da escrita como um esforço físico concreto de construção efectiva, como se as palavras a alinhar no poema-texto fossem pedras a enfileirar no erguer de um muro ou de qualquer outra estrutura arquitectónica.

O livro é uma tentativa de afirmar o poder da memória num mundo que escapa sempre à nossa compreensão, explorando questões contemporâneas sobre a linguagem, enquanto instrumento de expressão autobiográfica e fenomenológica. Os trabalhos de Auster são, por isso, de uma variedade desconcertante, abarcando sempre os mais vastos contextos e respectivas ideologias e estéticas.

Na obra de Auster, o labirinto exterior é a própria cidade de Nova Iorque, ícone do pós-modernismo, onde a realidade muda em cada esquina, porque aí se sente mais agudamente a questão da identidade do sujeito que se dilui na multidão. Nova Iorque tem a imagem utópica de um espaço inesgotável a explorar, pois existe uma correspondência entre a vastidão do espaço natural e o espaço selvagem da floresta de arranha-céus, como utopia e distopia. Auster compreende que a identificação omnisciente com a metrópole nasce da observação invisível, da fusão com as pedras e as ruas da cidade.

A pluralidade humana e arquitectónica de Nova Iorque reencarna a mítica Babel, estabelecendo em si, como Paul Auster demonstra, o paralelismo lógico-psíquico entre o mundo e a linguagem. Em Nova Iorque tudo parece acontecer simultaneamente, todos os níveis sociais, todas as actividades, perigos e raças se interseccionam nas suas ruas, carregando-as de uma energia e de uma loucura

altamente inspiradoras. Encerrado no seu quarto, o escritor cria um sentido próprio e imaginário para tudo, ou seja, reescreve o universo.

No coração das grandes metrópoles ocidentais, prolifera a insignificação generalizada, pontuada regularmente de acontecimentos absurdos. Escrever (a história ou o texto) não é só conferir forma ao informe, é também preservar a zona de penumbra onde sobrevive o informulável e assegurar um mínimo de caos necessário à vida. O escritor é o guardião dessas fronteiras, tornando-se num condutor de forças capaz de reconciliar a arte com as suas fontes transcendentais e de desenvolver novas formas de arte e de vida.

Clara Sarmiento nasceu em 1970 no Porto, onde reside e trabalha. É professora no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), na área científica de Línguas e Culturas.

É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Ingleses, ramo Científico) e mestre em Estudos Anglo-Americanos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde prepara Doutoramento em Cultura Portuguesa. Foi vencedora do *1993 American Club of Lisbon Award for Academic Merit*. Esteve como investigadora na Universidade de Brown, Providence, Rhode Island, EUA, e é membro da equipa de investigação do Instituto de Estudos Norte-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Membro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, da *European Association for American Studies*, da *International Comparative Literature Association* e da *Northeast Modern Language Association*.

Autora de numerosos trabalhos de investigação, conferências e publicações em Portugal e no estrangeiro, nas áreas da Literatura e Cultura Anglo-Americana, Literatura e Cultura Portuguesa, Literatura Comparada e Etnografia. Pertence à comissão editorial da *Polissema: Revista de Letras do Iscap*.

Joaquim Matos, *Sob a Névoa, a Cidade e Outros Contos*, Porto, Campo das Letras. Coleção “Instantes de Leitura”. Prefácio de Hélder Pacheco, 2001, 120 pp.

Diz Walter Benjamin que «aquele que procura aproximar-se do seu próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem que faz escavações.» Primeiro livro de ficção do poeta Joaquim Matos, *Sob a Névoa, a Cidade* remete-nos para o tempo irrecuperável da infância num mundo onde, sem deixar saudades, transparece um melancólico resíduo de brincadeiras e tropelias.

O livro é constituído por treze histórias com um fundo biográfico bastante visível, todas elas tendo como cenário o Porto, Matosinhos e os arredores, num período que vai desde a Segunda Guerra Mundial até aos anos setenta do século XX. As crianças e os adolescentes interagindo com os adultos são o motivo principal dessas histórias.

Assim, na história intitulada «Um gesto inconclusivo», surge o senhor Sousa, estereótipo do professor mau e exigente do tempo do Estado Novo, e o Sidónio, um dos seus alunos. O miúdo tinha dentro da sala de aula um verdadeiro pavor ao docente e esse facto era motivo para se tornar numa das vítimas privilegiadas da palmatória com uma tacha na ponta. Na aula do senhor Sousa ninguém reprovava e «a palmatória, a régua e a vara, utilizadas na hora certa, faziam milagres, pois conseguiam o que não conseguia uma psicologia de ponta». Até que um dia, por ter sido castigado injustamente, o Sidónio tramou uma vingança. Mas o senhor Sousa faleceu quando o miúdo se preparava para a satisfazer. Em vez de incendiar a escola, esconder a palmatória ou rachar-lhe a cabeça com uma físgada, roubou numa florista um ramo de flores e foi depositá-lo nas mãos do senhor Sousa dentro do caixão.

Na história intitulada «Clarisse», o Norberto desejou festejar o dia de aniversário tal como tinha feito a Clarisse, sua colega de carteira, filha de pais com algumas posses. Mas a família do miúdo, com o pai desempregado e a mãe a trabalhar nas conservas quando havia peixe, era pobre. A mãe, face aos rogos do

filho, decidiu fazer um sacrifício e preparar-lhe uma festa surpresa. Encheu a mesa da sala de jantar de guloseimas e convidou-lhe os amigos. A Clarisse, que também foi convidada, sentou-se ao seu lado durante a festa e pôs-lhe o braço por detrás das costas. As crianças cresceram, separaram-se e o Norberto, que foi subindo na vida, acabou por reencontrar a Clarisse e casar-se com ela. Mas a Clarisse não passava sem conforto e o Norberto, para lhe satisfazer todos os caprichos, acabou por ser preso por desfalque na empresa onde trabalhava. Como se as coisas lhe passassem ao lado, a Clarisse pediu o divórcio e foi vivendo no conforto que o ex-marido lhe proporcionou. Um professor de Educação Física fazia-lhe de vez em quando uma visita. Ela, «para que a lama não lhe tocasse», nunca chegou a visitar o Norberto na prisão.

Na história intitulada «Ainda não morreu, pode esperar», a personagem principal, decalcada na que Camilo imortalizou, é o Zé do Telhado que, aos catorze anos, tinha «uma vida de uns sessenta», tantas foram as tropelias que cometeu. O seu principal inimigo era a polícia, tendo, aos nove anos, incendiado uma esquadra com uma lata de gasolina. No hospital, mortalmente ferido depois de uma pega sangrenta, aguardava que os médicos se dignassem tratar-lhe dos ferimentos. A mãe, a seu lado, com aspecto de cigana, não compreendia por que razão outros que entraram mais tarde na urgência eram tratados em primeiro lugar e ao filho deixavam-no ali a morrer sem assistência. Condenado a vinte anos de prisão por homicídio qualificado depois de ter acordado na morgue do hospital quando todos o julgavam morto, conseguiu evadir-se, vindo a morrer cinquenta anos mais tarde. Nem toda a gente ficou tranquila com a sua morte. Havia quem afirmasse tê-lo visto durante a noite de facalhão em punho.

Na história que dá título ao livro, «Sob a névoa, a cidade», o Daniel, com o pai desempregado e a mãe a trabalhar nas conservas, terminada a quarta classe, foi trabalhar para o Porto. Sentia-se «uma criança lançada ao mar sem saber nadar e sem bóias». A grande cidade, que de início se assemelhava ao mar desconhecido e tempestuoso, foi-se transformando a seus olhos num lugar familiar e tranquilo, malgrado os pequenos dramas da gente simples que a habitava. Era gente que não tinha «noção do passado, nem do futuro, apenas do presente e, mesmo deste, da fatia que está à vista». De carrejão com um salário que mal dava

para pagar o transporte de regresso a casa, o Daniel vai subindo no emprego, conhece a Rosa e casa-se com ela. O Américo, seu amigo de confiança, envolve-se com a esposa nos dias em que ele ia matar o vício da pesca. Tendo-os apanhado em flagrante, o Daniel desaparece. Alguns anos depois, casa-se com a Carlota, uma colega da escola de cabelos loiros que lhe fazia recordar a infância.

Num mundo em que as crianças eram adultos em miniatura para as famílias pobres que viam nelas ainda pequenas mais uma boca para alimentar e, quando suficientemente fortes para aguentarem um peso às costas, mais dois braços para o trabalho, este livro de Joaquim Matos é um testemunho de um tempo que as gerações recentes não viveram mas é forçoso que conheçam para compreenderem que as carências de hoje são, em comparação, as bagatelas de ontem.

José Barbosa Machado

Fernando Aires, *Era uma Vez o Tempo – Diário V*, Lisboa, Edições Salamandra, 1999, 172 pp.

O escritor açoriano Fernando Aires tem, há mais de uma década, vindo a publicar o seu diário, contribuindo por um lado para o crescimento de um género literário que em Portugal nunca foi muito cultivado, e por outro para a problematização da escrita em si. Há três ideias que caracterizam o período pós-moderno: o pessoalismo, a historicidade e a temporalidade. O diário de Fernando Aires, ao comungar destas três ideias, está sem dúvida na linha do pós-modernismo.

O diário sendo, por natureza, pessoal, é o género literário que mais se coaduna com o desejo de um autor se desvelar em considerações sobre si próprio, sobre os outros e sobre o mundo que o rodeia. Fernando Aires não fala apenas de si em *Era Uma Vez o Tempo*. O falar de si é, no entanto, uma das componentes fundamentais, por ser intrínseco a este género literário. No entanto, o que o autor faz, falando dos outros e do mundo que o rodeia (e aqui por mundo entendemos a paisagem natural ou não), é interrogar-se analisando-se introspectivamente. O *eu*, estando sempre presente, não cai no egocentrismo revelado, por exemplo, no diário de Amiel. Em Fernando Aires, o *eu* enunciador representa a contingência de um ser no meio de outros milhões de seres. Nem melhor, nem pior; apenas diferente e imperfeito.

Fernando Aires não é um autor historicamente desenraizado, tentação aliás frequente noutros diaristas, como Torga, que evitam o confronto directo com os acontecimentos sociais e políticos do momento em que escrevem, ora para não se comprometerem, ora por acharem que estão acima do quotidiano, em que o que interessa são os estados de espírito do escritor e não o que os motivou. E muitas vezes o que motiva os estados de espírito é bem mais interessante do que as reflexões quase sempre repetitivas e derivadas de *tópoi* por demais gastos. No diário de Fernando Aires, e neste último volume ainda mais, há a preocupação de se escrever sobre o que historicamente vai acontecendo, quer nas ilhas, quer no país, quer no mundo, sendo isso pretexto para a elaboração de reflexões sobre os factos.

O diário é, de todos os géneros, o que mais se aproxima do tempo cronológico. Isto porque o seu autor procura fixar instantes acontecidos, referenciando-os através de uma data, que contém o ano, o mês, o dia e às vezes a hora. As referências temporais explícitas são aliás uma das características fundamentais da escrita diarística. No caso do diário de Fernando Aires, além dessas referências, toda a escrita anda como que submetida ao tempo. O título genérico remete para a sua história: *Era uma Vez o Tempo*. Este tempo é, por um lado, o tempo cronológico que o autor vai fixando pela escrita através dos instantes vividos, e por outro o tempo que deriva da intimidade e a que certa crítica passadista chamou psicológico. É na temporalidade que se estrutura todo o corpo do texto diarístico de Fernando Aires. As horas, os dias, os meses, os anos vão passando e o autor, envelhecendo, uma vez que o tempo é inexorável, permanece, pela memória, nos momentos que mais o impressionaram desde a infância até ao passado recente.

A fragmentaridade da escrita diarística, que levou a alguns exageros nas últimas décadas, parece não ajustar-se ao diário de Fernando Aires. De facto, em vez de fragmentos, ou estilhaços (conforme a etimologia latina da palavra), em *Era uma Vez o Tempo* temos uma unidade temática, estilística e factual. Não há cortes cronológicos substanciais, suspensões, inverosimilhanças, incongruências. Os textos sucedem-se sem grandes sobressaltos, confinando-se a um todo que se completa em cada volume publicado.

O quinto volume do diário de Fernando Aires vem pois completar a sequência encetada pelos volumes anteriores, sem no entanto se exaurir a si próprio.

José Barbosa Machado