

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



17.3  
2003

REVISTA DO  
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

# DIACRÍTICA

(N.º 17/3 – 2003)

**Série CIÊNCIAS DA LITERATURA**

## DIRECÇÃO

MARIA EDUARDA KEATING e ANA GABRIELA MACEDO

## COORDENADOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

## COMISSÃO REDACTORIAL

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

## COMISSÃO CIENTÍFICA

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

## PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA

**FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA**

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados aos Coordenadores.

Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

## DEPOSITÁRIO:

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

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

## COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

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

# ÍNDICE

## JORGE LUIS BORGES OS JOGOS COM O TEMPO E O INFINITO

APRESENTAÇÃO	
Ana Gabriela Macedo.....	7
FOREWORD	
Ana Gabriela Macedo.....	9
ETIMOLOGIAS NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES	
Anabela Leal de Barros.....	11
BORGES: NAS MARGENS DA POLÍTICA	
Pedro Miguel P. S. Martins.....	53
«O JARDIM DOS CAMINHOS QUE SE BIFURCAM» OU, A NARRATIVA INFINITA DE BORGES, CALVINO E BYATT	
Margarida Esteves Pereira.....	89
BORGES EM SARAMAGO. O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS – ROMANCE POLICIAL SEM ENREDO	
Orlando A. A. Gorssegese.....	105
SINOPSES	
HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA: <i>para uma poética da metaficcionalidade</i> , Maria da Penha Campos Fernandes.....	135
<i>Borges e outras cartografias: Sobre a HISTÓRIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> , Maria Filomena Louro.....	137
THINGS THAT MIGHT HAVE BEEN: <i>O juízo de João Cabral sobre Borges</i> , Carlos Mendes de Sousa.....	139
<i>O infinito da linguagem ou «a escrita como adiamento da morte»: Foucault lendo Blanchot lendo Borges</i> , Ana Gabriela Macedo.....	143
RESUMOS.....	147

### OUTRAS LITERATURAS OUTROS LABIRINTOS

LITERATURA E METAMORFOSE	
Maria da Conceição Carrilho.....	153
ÉCRITURE ET RÉCIT. L'ESPRIT, LA LETTRE ET LA SUBSTANCE DU SENS	
Cristina Álvares.....	163
UT PICTURA POESIS, UT PICTURA RHETORICA DIVINA. ÉTICA E ESTÉTICA NA ARTE BARROCA	
Micaela Ramon.....	177
LE GENRE DES CARTAS DE OLINDA E ALZIRA ATTRIBUÉES À BOCAGE	
Florfence Nys.....	189
GEORGE BÜCHNER – A ESCRITA DE CONTRABANDO	
Orlando Grossegeese .....	211
DA FINITUDE DE UM MUNDO: O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS COMO METACONTO	
Maria da Penha Campos Fernandes .....	233
TRAMPS AND TINKERS: THE «WISE FOOL» IN SYNGE'S PLAYS	
Lúcia Maria Pinto Loureiro.....	251
A DESMITIFICAÇÃO DE DON JUAN EM RAMÓN DE VALLE-INCLÁN	
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes.....	269
CONTINGÊNCIAS E CONTRADIÇÕES: A (IM)POSSIBILIDADE DO NEO-REALISMO PORTUGUÊS	
Carlos Machado.....	297
JACK KEROUAC: VISIONS OF CODY AND AESTHETIC PATTERN	
Joseph Eugene Mullin.....	321
A LÓGICA DA OBSERVAÇÃO: CONTRIBUTOS PARA O ESCLARECIMENTO DO CONCEITO CONSTRUTIVISMO	
Clara Costa Oliveira .....	339
RESUMOS/ ABSTRACTS/ RÉSUMÉS .....	351
RECENSÕES .....	357

**JORGE LUIS BORGES**

**OS JOGOS COM O TEMPO  
E O INFINITO**



## Apresentação

À semelhança de outros projectos anteriormente organizados no âmbito do ILCH, com a participação de docentes e investigadores membros do CEHUM, realizou-se um projecto tendo como ponto de partida a multifacetada obra de **Jorge Luis Borges**, no qual se procurou fazer convergir uma multiplicidade de olhares, de análises críticas e de hipóteses interpretativas, em relação a, ou suportadas por, diferentes correntes do pensamento e áreas do saber – da poética à linguística, à retórica, à filologia, à filosofia política, aos estudos comparatistas. Seguindo o modelo já anteriormente testado, o projecto estruturou-se através de um conjunto de seminários, respectivamente da responsabilidade de cada um/a dos seus intervenientes, constando de uma exposição do tema a tratar e da discussão alargada do mesmo. Os participantes deste projecto, em número de oito, e os seus temas propostos, foram os seguintes:

Anabela Leal de Barros – «Etimologias na obra de J. L. Borges»; Pedro Martins – «Borges: nas margens da política»; Margarida Esteves Pereira – «'O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam' ou, a narrativa infinita de Borges, Calvino e Byatt»; Orlando Grossegese – «Borges em Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis, romance policial sem enredo»; Maria da Penha Campos Fernandes – «Historia Universal de la Infamia: para uma poética da metaficcionalidade»; Maria Filomena Louro – «Borges e outras cartografias: sobre a História Universal da Infâmia»; Carlos Mendes de Sousa – «Things That Might Have Been: o juízo de João Cabral sobre Borges»; Ana Gabriela Macedo – «O infinito da linguagem ou 'a escrita como adiamento da morte': Foucault lendo Blanchot lendo Borges».

*Na impossibilidade de apresentarmos neste dossier a totalidade dos textos então apresentados na forma dialógica de seminário e o testemunho dos debates então havidos, publicamos aqui aqueles que os autores assim no-los ofereceram, e, em alternativa, uma sinopse de todos os outros, para que não se perca, na memória do tempo, o registo da sua criatividade e as sinergias que o trabalho de projecto fomenta.*

ANA GABRIELA MACEDO

## Foreword

*In a similar fashion to previous projects organized within the frame work of the ILCH and the CEHUM, bearing the participation of researchers who belong to different Departments – in the present case English, German, Portuguese and Philosophy, we carried out this new one, with the aim of converging a multiplicity of interpretative views and critical perspectives on the work of **Jorge Luis Borges**. The dialogic pattern of this project meant that each participant was responsible for the organization of a seminar discussing Borges's work from a particular angle, which could be either in the realm of comparative studies, or strictly hermeneutical, but always informed by different fields of study, from poetics to philology, to political philosophy or to rhetoric. The team was composed of eight researchers and their topics were the following:*

*Anabela Leal de Barros – «Etymologies in the work of J. L. Borges»; Pedro Martins – «Borges: at the margins of politics»; Margarida Esteves Pereira – «The Garden of Forking Paths', or the infinite narrative of Borges, Calvino and Byatt»; Orlando Grossegeesse – «Borges in Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis – a detective novel without a plot; Maria da Penha Campos Fernandes – «The Universal History of Infamy: toward a poetics of metafictionality»; Maria Filomena Louro – «Cartographies of the work of «J. L. Borges: The Universal History of Infamy»; Carlos Mendes de Sousa – «Things That Might Have Been: o juízo de João Cabral sobre Borges»; Ana Gabriela Macedo – «The infinity of language or 'Writing so as not to die': Foucault reading Blanchot reading Borges».*

*The texts printed in this dossier comprise either the complete version of the essays then presented in the dialogic seminar format, or, alternatively, an abbreviated version of all the others, following their authors' choice. Only the debate that ensued each presentation cannot be fully accounted for here ... Nevertheless, we hope that this dossier may somehow transmit the liveliness and the creativity of the arguments put forward and, even more so, the synergies induced by a collectively shared project work.*

ANA GABRIELA MACEDO

# Etimologias na obra de Jorge Luis Borges

ANABELA LEAL DE BARROS  
(DEP)

Quem visite assiduamente a obra de Jorge Luis Borges saberá até que ponto ele é um homem de palavras. Desde o autor até ao seu universo de narradores, personagens e sujeitos poéticos, deparamo-nos invariavelmente com seres que conhecem o valor da palavra.

«Esos caminos fueron ecos y pasos, [...] / el compartido amor, **las palabras**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Elogio de la sombra», II, 395-396)<sup>1</sup>

«nos une indesciframente / **El misterioso amor de las palabras**, / Este hábito de sonos y de símbolos» (*El oro de los tigres* (1972), «Al primer poeta de Hungría», II, 497)

«**Descubrimos las cosas que descubren todos los jóvenes**: el ignorante amor, la ironía, el anhelo de ser Raskolnikov o el príncipe Hamlet, **las palabras** y los ponientes.» (*Los conjurados* (1985) «Elegía», III, 466)

A sensibilidade de Borges relativamente às palavras não é sequer privativa da idade adulta; numa entrevista ao diário *La Razón*, em 1931, refere ter aprendido com a mãe as primeiras letras, «quase com alacridade e impaciência», e ter tido depois uma professora inglesa cuja pedagogia foi «deletéria ou inútil» – ao entrar na quarta classe, em 1909, descobriu com temor que não conseguia entender-se com os

---

<sup>1</sup> A referência bibliográfica, embora incluindo o título e data da obra de Borges, e ainda o do poema, conto, recensão, etc., faz-se sempre a partir da edição das *Obras Completas*, cuja página se indica, ou dos *Textos Recobrados (TR)*. Todos os sublinhados nos excertos que apresento são da minha responsabilidade.

seus condiscípulos, pois “carecía del léxico más común: «Biaba», «biaba caldosa», «otario», «piña», «muy de la garganta», «ganchudo», «faso», «meneguina», «batir»” (*TR II*: 18-19).

Seria necessário um trabalho de muito maior fôlego para dar conta da importância da palavra no universo borgesiano: o poder mágico e realizador das palavras, e em particular do nome <sup>2</sup>; as virtudes de todo o leque de línguas e linguagens (as palavras que criam e contêm as coisas <sup>3</sup>,

<sup>2</sup> São muitos os passos e vozes da sua obra que insistem nessa visão platônica da palavra: «**si pronunciamos o pensamos una palabra, ocurren paralelamente infinitos hechos en infinitos orbes inconcebibles.**» (*La Cifra* (1981), «Nihon», III, 338); «La historia del universo está dividida en ciclos y en esos ciclos hay largos eclipses en los que no hay nada o en los que sólo quedan las palabras del Veda. **Esas palabras son arquetipos que sirven para crear las cosas.**» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 249). São muito abundantes as referências e reflexões sobre o nome como código, essência ou natureza completa das coisas e dos seres, sobre a importância do seu conhecimento e da sua articulação para ter domínio sobre eles; apenas a título de exemplo: «el Cristo esencial atravesó los cielos superpuestos y se restituyó al pleroma. **Los atravesó indemne, pues conocía el nombre secreto de sus divinidades. [...] cada cielo tiene su propio nombre y lo mismo cada ángel y señor y cada potestad de ese cielo. El que sepa sus nombres incomparables los atravesará invisible y seguro, igual que el redentor.**» (*Discusión* (1932), «Una vindicación del falso Basilides», I, 213). Ao contrário, o homem não domina o mundo nem a sua própria vida porque esqueceu o seu verdadeiro nome e os nomes dos restantes seres e coisas: «No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero, su impercedero Nombre en el registro de la Luz...». (*Otras inquisiciones* (1952), «Del culto de los libros» [1951], II, 94) – Borges repete esta referência a León Bloy em *Otras inquisiciones* (1952), «El espejo de los enigmas», II, 98, com apenas um ensaio de intervalo e um só acrescento: «No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, **con certidumbre**». O autor tece muito frequentemente a sua obra com retalhos de outras que não esquecem o poder do nome: «En las 1001 Noches, en la entera novelística del Islam, es común **el caso del héroe que se enamora de una mujer hasta la palidez y la muerte, por el solo encanto de su nombre.**» («La Génesis de «El Cuervo», de Poe», 1935, *TR II*: 123); *vd.* también *Otras inquisiciones* (1952), «Historia de los ecos de un nombre», II, 128-129.

<sup>3</sup> «Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que **en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato.** Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril y blasfematoria. **Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud.** Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede

as palavras que são as coisas <sup>4</sup>, as coisas que são linguagens <sup>5</sup>); enfim, o compêndio de toda a filosofia da linguagem na sua dupla e inconciliável face (poderosa, criadora, sagrada / gasta, inadequada, falsa <sup>6</sup>).

---

comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo.*» (*El Aleph* (1949), «La escritura del dios», I, 593); «No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, **una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo**, cuyo más notorio atributo es la complejidad.» (*El Informe de Brodie* (1970), Prólogo, II, 399). Borges admite a possibilidade de a palavra constituir a chave e o registo essencial do ser, como se ampliásemos infinitamente o papel dos classificadores chineses, que, agregados a certas palavras, permitem desde logo fazer-lhes corresponder uma forma, consistência ou outra característica suficiente para as distinguir como grupo específico: «Teóricamente, **no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero.**» (*Otras inquisiciones* (1952), «El idioma analítico de John Wilkins», II, 87).

<sup>4</sup> «Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*. // Y, hecho de consonantes y vocales, / Habrá un terrible Nombre, que la esencia / Cifre de Dios y que la Omnipotencia / Guarde en letras y sílabas cabales.» (*El otro, el mismo* (1964), «El Golem», II, 263-264).

<sup>5</sup> Veja-se, por exemplo: «**Todas las cosas son palabras del /Idioma** en que Alguien o Algo, noche y día, /Escribe **esa infinita algarabía /Que es la historia del mundo.**» (*El otro, el mismo* (1964), «La brújula», II, 253); «Más lejos fueron los cristianos. El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió a imaginar que había escrito dos y que **el otro era el universo.**» (*Otras inquisiciones* (1952), «Del culto de los libros», II, 93-94). Borges, contudo, afirma não acreditar nessa visão comunicante do mundo que tanto se repete na sua obra: «Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aun que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos.» (*Otras inquisiciones* (1952), «El espejo de los enigmas», II, 100).

<sup>6</sup> «Sé que las palabras que dicto son acaso precisas, /**pero sutilmente serán falsas, /porque la realidad es inasible /y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos.**» (*El oro de los tigres* (1972), «East Lansing», II, 514); «**La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría.** La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar.» (*La rosa profunda* (1975), Prólogo, III, 77); «**haré que las comunes palabras / – naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe – /rindan la magia que fue suya / [...]** en el dialecto de hoy /diré a mi vez las cosas eternas» (*La rosa profunda* (1975), «Browning resuelve ser poeta», III, 79); «La materia de que dispone [o poeta], el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada. ¿Qué hacer con las gastadas palabras – con los *Idola Fori* de Francis Bacon – y con algunos artificios retóricos que están en los manuales? [...] Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios. Una connotación desdichada, un acento erróneo, un matiz, pueden quebrar el conjuro. Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario

Quando, no prólogo a *Elogio de la sombra* (1969), Borges afirma ter dedicado toda a sua vida às *letras*, estas *letras* recordarão aos seus leitores, para além ou para aquém da literatura, a letra que encerra Deus; as letras das palavras com que Deus fez a luz; a letra que tem poder sobre o ar ou aquela que tem poder sobre a vida e criou desde o sol e o mundo até à quarta-feira e à orelha esquerda<sup>7</sup>. Aliás, nessa mesma frase o escritor nomeia especificamente a filologia, disciplina relativamente à qual, após longa vida de dedicação, gosta de se classificar como ignorante:

«he consagrado mi ya larga vida a las letras, a la cátedra, al ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filología, que ignoro...» (II, 353).

O leitor que tiver ignorado a prosa do prólogo pode contar com um seu reflexo poético bem explícito no interior do livro, em «Un lector» (*Elogio de la sombra*, II, 394):

---

perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. **El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido.**» (*Historia de la noche* (1977), Epílogo, III, 202); «[el Tiempo] Ha soñado **la palabra, ese torpe y rígido símbolo.** [...] Ha soñado el libro, ese espejo que siempre nos revela otra cara.» (*Los conjurados* (1985) «Alguien sueña», III, 471). Contudo, a palavra é como uma cinza nunca definitivamente apagada, uma cinza que se transforma em fogo na pena do poeta: «Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir.» (*La moneda de hierro* (1976), Prólogo, III, 121).

<sup>7</sup> Vejamos, por exemplo, estes dois passos da sua obra: «soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: ¿Qué busca? Hladík le replicó: *Busco a Dios*. El bibliotecario le dijo: **Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum.** Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me quedé ciego buscándola.» (*Artificios* (1944), «El milagro secreto», I, 511); «Aún más extravagantes que los musulmanes fueron los judíos. En el primer capítulo de su Biblia se halla la sentencia famosa: «Y Dios dijo; sea la luz; y fue la luz»; los cabalistas razonaron que la virtud de esa orden del Señor procedió de las letras de las palabras. [...] El segundo párrafo del segundo capítulo reza: «Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será.» Luego se revela qué letra tiene poder sobre el aire, y cuál sobre el agua, y cuál sobre el fuego, y cuál sobre la sabiduría, y cuál sobre la paz y cuál sobre la gracia, y cuál sobre el sueño, y cuál sobre la cólera, y cómo (por ejemplo) la letra kaf, que tiene poder sobre la vida, sirvió para formar el sol en el mundo, el miércoles en el año y la oreja izquierda en el cuerpo.» (*Otras inquisiciones* (1952), «Del culto de los libros», II, 93). Uma importante distinção perpassa a obra de Borges e merece estudo: entre letra e som, palavra escrita e palavra dita.

**«No habré sido un filólogo,**  
 no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa mutación  
 de las letras,  
 la *de* que se endurece en *te*,  
 la equivalencia de la *ge* y de la *ka*,  
**pero a lo largo de mis años he profesado**  
**la pasión del lenguaje.»**

Ora, se não são raros os passos da sua obra, quer poética quer em prosa, quer literária quer não literária, em que o autor nos brinda com conhecimentos e reflexões na área da filologia, sobre a linguagem e a linguística em geral <sup>8</sup>, também a cada passo, como bom cultivador de palavras, se debruça sobre as suas raízes e nos oferece reflexões etimológicas específicas, sem que, ainda assim, deixe ao nosso critério as conclusões sobre o quanto aprecia esta ciência:

**«Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología;** ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo.» (*Otras inquisiciones* (1952), «Sobre los clásicos», II, 151)

Curiosamente, desenvolve a afirmação concluindo que essas transformações semânticas das palavras tornam praticamente inútil o conhecimento dos étimos para o esclarecimento do seu significado, e demonstra-o sem desperdiçar a oportunidade para, a jeito de preterição, introduzir algumas etimologias de interesse:

«Dadas tales transformaciones, que pueden lindar con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra. Saber que cálculo, en latín, quiere decir piedrita

---

<sup>8</sup> O mero registo dessas passagens cobre várias páginas, pelo que não caberia nos limites deste artigo o estudo geral das reflexões filológicas na obra de Borges. A título de exemplo, a pessoa (mais ou menos e identificada com o sujeito poético) que afirma não ter inquirido (suficientemente) as declinações, a mutação das letras, é a mesma que aponta grafias e fenómenos analógicos impróprios a Jorge Max Rohde – «Cuando prefiere ser erudito, escribe Mahomet o sino Harun-al-Roschild (con una ele forastera el segundo, contaminada de Rachilde o de Rothschild)» («Jorge Max Rohde. *Oriente...*, 1933, *TR II*: 41) –, a mesma que tece ironias diante das «incapacidades» articulatórias dos espanhóis: «Deliberadamente escribo *psalmos*. Los individuos de la Real Academia Española quieren imponer a este continente sus incapacidades fonéticas; nos aconsejan el empleo de formas rústicas: *neuma*, *sicología*, *siquico*. Últimamente se les ha ocurrido escribir *vikingo* por *viking*. Sospecho que muy pronto oiremos hablar de la obra de Kiplingo.» (*Elogio de la sombra* (1969), Prólogo [nota], II, 354).

y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite dominar los arcanos del álgebra; saber que hipócrita era actor, y persona, máscara, no es un instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por clásico, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*<sup>9</sup>, flota, que luego tomaría el sentido de orden. (Recordemos de paso, la formación análoga de *ship-shape*.)»

Já em 1927, num artigo sobre o Gongorismo (*TR I*: 327), Borges relegava, com Novalis, a informação etimológica para o âmbito decorativo, enquanto verniz de erudição que fica bem aos homens das letras:

«La ambigüedad de las palabras es indesmentible. Piensa Novalis: Cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias y falsas (*Werke*, III, 207). Hay la significación usual, la etimológica, la figurada, la insinuada de ambiente. [...] **la segunda es ocasional decoro de literatos**».

No entanto, na sua poesia e na sua prosa – tanto anteriores como posteriores à conclusão sobre a incapacidade da ciência etimológica para nos colocar nas mãos a chave do geral conhecimento –, a etimologia tem sempre um lugar entre as melhores prendas do universo:

«**Me gustan** los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, **las etimologías**, el sabor del café y de la prosa de Stevenson» (*El hacedor* (1960), «Borges y yo», II, 165)

«**un hombre que ha aprendido a agradecer / las modestas limosnas de los días**: / el sueño, la rutina, el sabor del agua, / **una no sospechada etimología**, / un verso latino o sajón, / la memoria de una mujer...» (*El otro, el mismo* (1964), «Alguien», II, 304)

«**un poeta menor [...]/ a quien los hados o los astros / dieron [...]** el viejo amor de las enciclopedias / [...] y una incurable / nostalgia del latín [...] / y **el abuso de la etimología** / y el hierro de las sílabas sajonas...» (*La cifra* (1981), «Aqué», III, 299)

«Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire. / El que agradece que en la tierra haya música. / **El que descubre con placer una etimología**. / [...] / Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.» (*La cifra* (1981), «Los justos», III, 326)

---

<sup>9</sup> Vd., mais adiante, o comentário a *clásico*.

«Cuando nos anonada la desdicha, / **durante un segundo nos salvan** / las aventuras ínfimas / de la atención o de la memoria: / el sabor de una fruta, el sabor del agua / [...] un libro que creíamos perdido, / [...] el olor de una biblioteca o del sándalo, / [...] el nombre antiguo de una calle, / [...] **una etimología imprevista...**» (*La Cifra* (1981), «Shinto», III, 333)

Se esse pequeno saber etimológico é impotente para nos dar o conhecimento do universo, ou até somente das palavras (que criaram e a toda a hora criam o universo...), não seria por isso que Borges deixaria de procurá-lo, caso houvesse universo no sentido unificador que alardeia essa «ambiciosa palavra», e precisamente com o intuito maior de «penetrar o seu esquema divino»: «Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios». Esse pequeno saber etimológico é em Borges, paradoxalmente, uma daquelas coisas pequenas com que os homens todos os dias estão, sem o saberem, a salvar o mundo. Daí que nem o autor nem os seus personagens tenham por um momento desistido dessa «esmola dos dias», desse prazer, desse abuso, do gosto ou «degustação verbal», das caseiras conversas sobre palavras, por mais estrangeiras que sejam, e sobre os seus antecedentes ou o seu genoma, os étimos:

«La gustación verbal – esto es, el solazarse el ánimo con el lenguaje y sus trastrueques o con la sonoridad y sugestión de voces aisladas – no es, como universalmente se cree, una cualidad privativa de quienes frecuentan las bibliotecas o profesan de doctos. [...] Hace unos meses, Buenos Aires dio con el verbo *sufra* y la palabreja se despeñó por un millón y medio de bocas, rijosas y felices como Góngora, al dar con esa otra palabreja: *purpúreo*. En ambas coyunturas, la raigambre del placer fue la misma. Placer verbal, oral, de palabra.» («Acotaciones. Guillermo de Torre, *Hélices...*», 1923, *TR I*: 174)

«Hablamos de vida pastoril, de capangas, de la etimología brasilera de la palabra *gaucho*<sup>10</sup> (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*)» (*Ficciones*, 1944, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», I, 433).

---

<sup>10</sup> A etimologia obscura da palavra dá, de facto, azo a conversas. José Pedro Machado teria discordado de Borges por conceder que nos tenha chegado através do cast. *gaucho*, de origem controversa (da líng. cigana?); significando no Brasil 'vaqueiro, pastor', tem correspondência no índio *cauchu* (Lenz) e no araucano *cachu*, 'companheiro, camarada'; já *gauchi* é 'boizinho, animal bovino', talvez do persa *gau*, 'vaca ou boi'. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* não é mais esclarecedor: «**gaúcho** adj. s.m. (1876 cf. JM<sup>3</sup>) 1 diz-se de ou o habitante da zona rural do Rio Grande do Sul e, por extensão, de todo o estado; rio-grandense \* s.m. 2 o habitante da zona rural (pampas)

Interrogando a obra de Borges verifica-se que, de facto, a sua paixão pela etimologia, não sendo menor que o fascínio pelas línguas em geral, teve vasta concretização, e não somente no âmbito do espanhol e seus *dialectos*, mas também no de muitas outras línguas do mundo <sup>11</sup>:

**volumen** <sup>12</sup>:

«Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un *volumen*, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en cursiva mayor; nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un *ex libris* con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir.» (*Evaristo Carriego* (1930), «Las misas herejes», I, 121)

**hombre; virtus** <sup>13</sup>:

«La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. És verdad que las dos son modos o manifestaciones de un

do Uruguai e da Argentina, que se dedica à criação de gado 3 peão de estância 4 bom cavaleiro \* ETIM plat. **gaucho** (1782) ‘nativo rural do Rio da Prata’, de orig. duv., prov. indígena americano.»

<sup>11</sup> Opto aqui pela sua apresentação de acordo com critérios cronológicos; a separação por línguas, embora interessante, implicaria, por exemplo, retirar ao castelhano palavras que também já lhe pertencem. Apesar de o seu comentário linguístico sistemático constituir a parte mais atractiva deste tipo de trabalho, tal não caberia na economia de um pequeno artigo, pelo que me limito a anotar brevemente as formas mais irresistíveis, deixando para outra oportunidade o estudo completo destes dados. Por outro lado, alguns étimos são bastante evidentes para o leitor de um trabalho sobre etimologias.

<sup>12</sup> Borges não convoca neste caso o sentido original do lat. **volumen, -inis**; tendo a mesma raiz do verbo *volvĕre* (com acepções como ‘deslocar-se em trajetória ou órbita circular’, ‘mover-se em círculo’, ‘rolar; fazer rolar’, ‘*revolver* no espírito’, ‘decorrer, *volver* [o tempo]’), significou primeiramente ‘coisa enrolada, rolo’, e daí também ‘rolo manuscrito, rolo de papiro escrito’, portanto, ‘manuscrito, livro, tomo, obra, tratado’, mas antes de mais o enrolado em torno de uma vareta (lê-lo, desenrolá-lo, folheá-lo equivaliam também ao verbo *volvĕre*), e só por extensão o geral ‘volume’ paralelepípedo, o livro ou tomo concreto, objecto (mais ou menos «volumoso») que difere do livro enquanto criação e escrita. O autor repete pelo menos mais uma vez o vocábulo *volumen* para *livro*, tornando-o talvez mais plástico ou físico, à semelhança da interpretação que deu acima, porém, refere-se ao livro enquanto criação artística: «Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos.» (*Los conjurados* (1985) «Alguien sueña», III, 471).

<sup>13</sup> Enquanto **homō, -inis** (> port. *homem*, cast. *hombre*, etc.) significava o ‘ser humano, homem em geral, homem e mulher’ (cf. lat. arc. *hemo* com *nemo* < *ne hemo*,

mismo impulso, y así **la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón.**» (Evaristo Carriego (1930), XI, «Historia del tango», I, 160)

#### propaganda <sup>14</sup>:

«no es discutible una lasitud general en la propaganda de ese establecimiento. (Nadie se sobresalte aquí: **la voz *propaganda* no es de genealogía comercial, sino católica; es una reunión de los cardenales.**)» (Discusión (1932), «La duración del infierno», I, 235)

#### gêner <sup>15</sup>:

«**Una etimología significativa deriva el inocuo verbo francés *gêner* de la poderosa palabra de la Escritura *gehenna***» (Discusión (1932), «La duración del infierno», I, 235)

---

‘nenhuma pessoa, ninguém’), antes de significar ‘homem, por oposição a mulher’, **vir**, **-virī** opõe-se-lhe ao ser desde logo ‘homem, por oposição a *femina*, mulier’, e por isso também ‘macho, homem do ponto de vista das qualidades másculas e viris’; ‘homem quanto à idade e experiência sexual, opondo-se a *puer*, ‘criança’; ‘homem com capacidade sexual, opondo-se a eunuco’; ‘homem quanto aos gostos, vestuário e demais características masculinas’ (esta primeira categoria de significações permanece bem estampada no port. *viril*, *virilidade*). Somente depois, numa segunda acepção não distante destas, seria o ‘homem em relação a uma mulher em particular, o marido, o amante’, e em seguida ‘o que possui as virtudes masculinas da coragem, decisão, etc., o verdadeiro homem’ (Glare, 1968-1982). O lat. **virtus**, **-ūtis**, > port. *virtude*, numa época em que o machismo também se cristalizava nas palavras, não era o conjunto de qualidades (físicas e morais) que distinguia o homem em geral, homem e mulher; mas o conjunto de qualidades que distinguia o *vir*; o macho (< **masculus**), ser *masculino*, *másculo* e *viril* que também tem, portanto, a «virtude» de se opor à mulher, ser não *virtuoso*; homem com *h* pequeno, digamos...

<sup>14</sup> De facto. E Borges logo a aproveita como sinónimo de *publicidade*. *Propaganda*, segundo Machado (1995), do fr. *propagande* (1753), no termo ecles. *Congrégation de la Propagande* (1740), trad. do lat. *Congregatio de propaganda fide* (‘congregação para propagar a fé’, fundada em 1622. Corominas (1980-1983) confirma, apenas traduzindo mais literalmente ‘...sobre a propagação da fé’. Gaffiot (1934) atribui ao v. lat. *propagare* uma acepção primeiramente agrícola – ‘propagar por estaca, mergulhar [videiras]’, multiplicando assim a vinha –, e só depois o fig. ‘perpetuar, propagar’ e acepções como ‘aumentar, estender’; ‘prolongar, fazer durar’. *Propagar* está documentado em cast. desde 1614, em Góngora (Corominas, 1980-1983), e em port. desde 1713 (Morais, em Machado, 1995), nesses diferentes sentidos.

<sup>15</sup> Guiraud (1982) contraria a mais fantasiosa opção de Borges, partilhada por muitos até ao séc. XVII: «GÊNE, 1538. Issu de *gehine*, 1213, qui dérive de l’anc. verbe *jehir*, *gehir* «avouer». Celui-ci représente un francique \**jehhjan* (par métaphonie pour un plus ancien \**jahhjan*, «id.», cf. anc. haut all. *jehan* «avouer» (-*jan* a ici une valeur d’intenté). Le part. passé est déjà *iectus* dans la Loi Sallique. Aussi a. prov. *gequir*, *giquir*. L’anc.

**providencia** <sup>16</sup>:

«**Boecio**, en este argumento, **da a la palabra providencia** [a Providência divina] **el valor etimológico de previsión**; ahí está la falacia, pues la providencia, como los diccionarios lo han divulgado, no se limita a prever los hechos; los ordena también.» (*Discusión* (1932), «Notas. M. Davidson», I, 283)

**átomo** <sup>17</sup>:

«la idea – tan escandalosa para un filólogo – de que pueda partirse un átomo.» (*Historia de la eternidad* (1936), «La doctrina de los ciclos», I, 386)

«El abderitano Demócrito, inventor de los **átomos indivisibles**» («Dos antiguos problemas», *El mentiroso*, 1934; 1936; 1976, *TR II*: 91)

**standardizar**:

«todos prefieren resolver que [...] D. Arturo es un escritor que se ha «standardizado» – como si la palabra *standard* fuera un oprobio, en vez de una medida de perfección.» («Arturo Capdevila. *Joán Garín e Satanás...*», 1936, *TR II*: 136)

it. *gechire* «humilier» est emprunté du gallo-roman. *Gêne* et *gêner* ont conservé jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> s. les sens très forts de «tourment, tourmenter (physiquement et moralement)», ce qui explique qu' on ait vu du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> dans *gêne* le même mot que *gehenn* «enfer»; de là l' orthographe *gehenn* au sens de «gêne» fréquent au XVI<sup>e</sup> s.; cf. aussi *gehenn* «gêner» chez Commynes et, d'autre part, *gêne* au sens d' «enfer» chez Bossuet et Furetière. – Dér.: GÊNER, 1381; GÊNEUR, 1868. – Comp.: SANS-GÊNE, 1778 (nom d'une association d'ouvriers) (B.W.).»

<sup>16</sup> *O port. providência*, do lat. **prōvidentia**, 'previsão, conhecimento do futuro'; 'Providência'; 'a Providência (Deus)', desde o s. XV (Machado, 1995).

<sup>17</sup> Quando, dois anos antes de aludir ao paradoxo etimológico de se partir um átomo, Borges escrevia «átomos indivisíveis» estava já a solicitar ao leitor algum conhecimento de etimologia (e de física e química), enquanto provocava os filólogos, ou melhor, a si mesmo, o filólogo; de facto, a palavra *átomo*, do adj. gr. **átomos**, 'não cortado, indivisível' – s. **átomos**, 'corpúsculo indivisível' (pelo lat. **atōmus**), encontra-se documentada em cast. desde o séc. XIV (Corominas, 1980-1983), e em port. desde o XV (Machado, 1995; Cunha: 1997), para significar 'partícula mínima de matéria, não divisível'; todavia, desde que passa a designar o elemento da física e da química do século XX, de início 'mínimo, não susceptível de mais divisão', a ciência acaba por ultrapassar a etimologia e a fissão do átomo vem dar-nos a possibilidade de escrever contrasensos etimológicos como «átomos indivisíveis». Recordemos que a palavra gr. **tómos**, não prefixada, é que significa 'corte, incisão'; 'pedaço cortado, porção'. Daí nos chega o s. *tomo* (pelo lat. **tōmus**), 'parte ou divisão de uma obra', 'volume'.

**laberinto**<sup>18</sup>:

«El concepto de laberinto – el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes – es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios. El nombre, sin embargo, proviene de una antigua voz griega que significa los túneles de las minas, lo que parece indicar que hubo laberintos antes que la idea de laberinto.» («Laberintos», 1936, *TR II*: 158)

**chronic**:

«La primera versión se tituló *The Chronic Argonauts* (en este título abolido, *chronic* tiene el valor etimológico de *temporal*); la definitiva, *The Time Machine*.» (*Otras inquisiciones*, 1952, «La flor de Coleridge», II, 17).

**Erígena**:

«Redactados en griego, los tratados y las cartas que forman el *Corpus Dionysiacum* dan en el siglo IX con un lector que los vierte al latín: Johannes Erígena o Scotus, es decir Juan el Irlandés, cuyo nombre en la historia es Escoto Erígena o sea Irlandés Irlandés.» (*Otras inquisiciones* (1952), «De alguien a nadie», II, 115-116)

**biblia**:

«Es sabido que en griego la palabra Biblia es plural; quiere decir libros y designa el heterogéneo conjunto de los sesenta y tantos libros canónicos de Roma y de Israel.» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 299)

**gentiles/cristianos; pagānus/christiānus**<sup>19</sup>:

«En la Epístola de San Pablo a los Gálatas recurre [a] la palabra *gentiles*, que se opone a *cristianos*; Ulfilas, **fiel al rigor etimológico**, la traduce

<sup>18</sup> Os «clássicos» labirintos do Egipto e de Creta parecem ter eclipsado essa origem mais remota, correndo pelos manuais etimológicos do port., à semelhança do que acontece nos de outras línguas românicas, a origem gr. **labýrinthos** (pelo lat. **labyrinthus/labyrinthos**) já com essa significação como primeira: 'construção com muitos caminhos sinuosos e entrecruzados, inextricáveis, particularmente o labirinto do Egipto e o de Creta' (Machado, 1995). Em Rey (dir., 1993), a terminação do substantivo grego ('bâtiment dont il est difficile de trouver la sortie') parece situá-lo como pré-helenístico.

<sup>19</sup> Do adj. lat. **gentilis**, **-e** ('pertencente a uma família ou gens', etc.) advém o adj. *gentil* (pelo fr. *gentil*) enquanto 'educado, delicado' e 'nobre, fidalgo'. Como s.m.pl., em lat. tardio **gentilēs**, **-ium** indicava 'os bárbaros, estrangeiros' e 'os pagãos, gentios'. Daí *gentiis* no port. ant. (hoje apenas o sinónimo coetâneo *gentio(s)* < **genitívu**, **genetívu**-, 'nativo, natural'; nesse sentido, já no lat. tardio, conservamos *gentilidade*, 'paganismo') e o cast. *gentiles*, opondo-se a *cristãos*. Como Borges refere, a oposição sinónima **pagānus/christiānus** (que funciona no port. *pagão/cristão*) resultou igualmente de uma

por *thiudos*, plural de *thiudisks* (popular) que dará, al cabo de unos siglos, *teusch* y tudesco\*. Ker deplora la servil **literalidad** del trabajo de Ulfilas; olvida el embarazo que tiene que infundir en el traductor un texto sagrado».

«\* Ovidio y Juvenal usaron *paganus* como sinónimo de rústico; después el nombre se aplicó a los aldeanos (a los hombres del *pagus*, del pago) que permanecían fieles al culto de los antiguos dioses. Gibbon ha sugerido que el cristianismo no opuso *paganus* a *urbanus* sino a *miles*; el cristiano era soldado de Cristo; el idólatra, un mero paisano o civil. Paisano, en España, guarda los dos sentidos de rústico y de no militar.» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 300)

### **Tuesday; Wednesday; Thursday:**

«nos consta que los anglosajones adoraban a Tiw, a Woden y a Thunor, cuyos nombres, que traducen los de Marte, Mercurio y Júpiter, aún sobreviven en las voces inglesas Tuesday, Wednesday, Thursday.» («La apostasía de Coifi», 1953, *TR II*: 307)

### **pietistas; tories; cubistas:**

«Empezó [Spener] reuniendo gente en su casa; esas reuniones se llamaban «reuniones de piedad» o «reuniones de personas piadosas». Sus enemigos los llamaron «pietistas». Ocurrió con la palabra «pietista» lo que ha ocurrido con tantos motes burlescos: fue adoptado por las mismas personas a quienes atacaba». Esto ha ocurrido muchas veces en la historia. En Inglaterra ocurrió con los «tories». Y, ya en un terreno muy distinto, hemos visto el mismo fenómeno en Francia con los «cubistas». La palabra «cubista» fue un nombre burlesco aplicado por un crítico hostil, que vio una cantidad de cubos en el cuadro: «Qu'est-ce que cela? C'est du cubisme?» Luego, la palabra «cubismo» fue adoptada por los agredidos.» (*Cursos y Conferencias*, 1953, *TR II*: 321)

---

evolução semântica, a de **pagânus**, originalmente, como adj., 'da aldeia, do campo', e como s. o 'aldeão, camponês, habitante da aldeia ou *pagus*' (*pago* como 'burgo, aldeia' documentado em port. no séc. XVI – Machado, 1995); ora, por um lado, o cristianismo começou por assumir um carácter citadino, enquanto no campo se conservavam por mais tempo as crenças indígenas; por outro lado, os cristãos eram os «soldados de Cristo», opondo o seu carácter militante e militar (< **miles**, 'soldado') à natureza civil dos primeiros, que, não sendo soldados de Cristo e sendo *paganos*, camponeses, aldeãos, logo, eram *pagãos*, gentios, incréus. O port. *paisano* (pelo fr. *paysan*) conservou como o cast. o significado de 'civil, não militar' (entre outros, como o de 'leigo, pessoa inexperiente' e o de 'conterrâneo'), não, porém, o de 'rude', que de algum modo permaneceu no s.m. *paisana* ('insulto a pessoa rude ou grosseira'), também sinónimo de *paisano*, na acepção de 'civil' (recorde-se ainda a locução «à paisana», 'apresentando-se à civil, sem uniforme militar ou da guarda').

**aislado** <sup>20</sup>:

«En cuanto a sus hermanos y a su padre, ya sabrían por Daniel que estaba aislado – la palabra, etimológicamente, era justa – por la creciente.» (*El informe de Brodie* (1970), «El evangelium según Marcos», II, 448)

**pesadilla, efiates, incubus, alp, nightmare, märchen, cauchemar:**

«Ahora llegamos a la especie, a la pesadilla. No será inútil recordar los nombres de la pesadilla.

El nombre español no es demasiado venturoso: el diminutivo parece quitarle fuerza. En otras lenguas los nombres son más fuertes. En griego la palabra es *efiates*: Efiates es el demonio que inspira la pesadilla. En latín tenemos el *incubus*. El íncubo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. En alemán tenemos una palabra muy curiosa: *Alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión del elfo, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla. [...]

Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros «la yegua de la noche». Shakespeare la entendió así. Hay un verso suyo que dice, *I met the night mare*, «me encontré con la yegua de la noche». Se ve que la concibe como una yegua. Hay otro poema que ya dice deliberadamente *the nightmare and her nine foals*, «la pesadilla y sus nueve potrillos», donde la ve como una yegua también.

Pero según los etimólogos la raíz es distinta. La raíz sería *nihht mare* o *nihht maere*, el demonio de la noche. El doctor Johnson, en su famoso diccio-

<sup>20</sup> A palavra é, de facto, etimologicamente exacta, dado que uma casa isolada já se chamava **insûla** (*ilha*) em latim, e esta é duplamente **insûla** porque, estando em posição mais elevada, ficara rodeada de água como uma *ilha* – para que esta etimologia não nos falhasse, o autor escreve dois parágrafos abaixo *isla*. O cast. *aislado*, tal como os adj. e part. port. *ilhado* e *isolado*, partilham essa origem última no s. lat. **insûla** ('ilha'; 'bairro em Siracusa'; 'casa isolada'; 'quarteirão, grupo de casas'; 'templo'). Machado (1995) considera que *isolar* teria vindo do ita. *isolare* (do ita. *isola*, < **insûla**), provavelmente pelo fr. *isoler*; contudo, para *isolado* já se registava em Apuleio o adj. **insulâtus**, -a, -um, 'transformado numa ilha' (Glare, 1968-1982). *Ilhado/ilhar* forma-se de *ilha*; contudo, segundo Machado (1995) esta forma teria que haver-nos chegado através do cat. **illa** ou do prov. **illa**, **ilha**. Corominas (1980-1983) deriva *aislado* e *aislar* (documentado desde o séc. XV) de *isla* e esta, tal como as restantes formas romances, de **insûla**, através de uma das duas formas evolutivas que coexistiam no latim vulgar: **iscla** e **is(u)la**. Para irmos ao encontro da alusão de Borges, recordemos algumas acepções antigas de *isla*, transferíveis para *aislado*: «Tiene bastante extensión en romance la aplicación de INSULA a lugares de tierra firme: además de *isla* 'manzana de casas' (*Aut.*), ac. arraigada sobre todo en portugués [...], catalán y occitano antiguo, se nota el paso al significado de 'paño de terreno entre hondonadas profundas' (así en la prov. argentina de Mendoza), 'bosquecillo de árboles en medio de una llanura' [...], 'lugar fértil vecino a un río' [...], 'pántano' [...], etc.» (Corominas, 1980-1983).

nario, dice que esto corresponde a la mitología nórdica – a la mitología sajona, diríamos nosotros –, que ve la pesadilla como producida por un demonio; lo cual haría juego, o sería una traducción, quizá, del *efialtes* griego o del *incubus* latino.

Hay otra interpretación que puede servirnos y que haría que esa palabra inglesa *nightmare* estuviese relacionada con *märchen*, en alemán. *Märchen* quiere decir fábula, cuento de hadas, ficción; luego, *nightmare* sería la ficción de la noche. [...]

Ya que hemos visto estas diversas etimologías, tenemos en francés la palabra *cauchemar*, vinculada, sin duda, con la *nightmare* del inglés. En todas ellas hay una idea (voy a volver sobre ellas) de origen demoníaco, la idea de un demonio que causa la pesadilla.» (*Siete Noches* (1980), «La pesadilla», III, 225)

**monstruo; elefante; olifán; alfil; marfil** <sup>21</sup>:

«Ese elefante es un monstruo. Recordemos que la palabra *monstruo* no significa algo horrible. Lope de Vega fue llamado «Monstro de la Naturaleza» por Cervantes. [...]

---

<sup>21</sup> Efectivamente, o s. n. lat. **monstrum** designa em primeiro lugar ‘coisa não natural, facto prodigioso, visto como sinal ou advertência dos deuses’ (o s. forma-se a partir de **monēre**, ‘fazer lembrar’, ‘advertir, admoestar’), depois ‘a coisa ou acontecimento terrível, monstruoso’, e só então a ‘criatura horrível ou monstruosa, o monstro’ (Glare, 1968-1982). Corominas (1980-1983) regista no cast. ant. *mostro*, *maestro*, *monstro* e *monstruo*, advindo este do b. lat. **monstruum**, alteração do lat. **monstrum** por influência de *monstruosus*, devido à oscilação entre formas como *mortus/mortuus*.

Borges parece comprazer-se em fazer levantar a poeira das dificuldades etimológicas antigas; quando, noutra passo da sua obra, escreve *malfil* ao lado de *marfil*, sublinha, sem comentários, a etimologia desta forma (port. *marfim*): «Tu frente es el espejo esmerilado que atesora el **malfil** [sic] de todos los novilunios. Tu frente es la bandera de **marfil** que ondeará levemente» (*Paréntesis Pasional*, TR I: 29). Corominas (1980-1983) considera *marfil* uma redução do antigo *a(l)ma(l)fil*, com origem na expressão árabe *‘azm al-fīl*, ‘osso do elefante’; rejeitando etimologias que atribui à mente obcecada de alguns filólogos, encontra atestações de *almāfil* desde 892, seguido de outras variantes, e de *marfil* a partir do séc. XII, referindo a utilização pontual de *marfil* na Idade Média para designar o próprio elefante vivo, por confusão popular com *arfil* (documentado ao lado de *alfil* para ‘o elefante’). *Marfil*, o material que fornecem os seus dentes, diz-se em ár. *‘āḡ*, mas também, no árabe do Ocidente, *‘azm al-fīl*, e ainda *‘azm al-‘āḡ* (‘osso de marfim’). Machado (1995) vê em *malfil* a forma primitiva em port. e cast., resultando por dissimilação *marfīl*, *marfī* e *marfīm* no port. arcaico, mas recusa a origem em ‘dente’ (*sinn*, vulgar *sinnâ*) ou em ‘osso do elefante’ e faz radicar o substantivo na expressão ár. **umm al-fil**, à letra ‘mãe do elefante’, mas equivalendo a ‘o que (é) do elefante’, pronunciado no linguajar vulgar árabe *m al-fil*, *malfil*: «o *m* – inicial representaria simplesmente a palavra arábica *umm*, propriamente, «mãe», mas que se emprega seguida de substantivo quando se pretende imputar a alguém ou a alguma coisa uma qualidade e se tem em vista pessoa ou coisa do género feminino (para as do masculino usa-se *abū*, «pai»...».

Le envían un elefante y esa palabra, «elefante», nos recuerda que Roland hace sonar el «olifán», la trompeta de marfil que se llamó así, precisamente, porque procede del colmillo del elefante. Y **ya que estamos hablando de etimologías, recordemos que la palabra española «alfil» significa «el elefante» en árabe y tiene el mismo origen que «marfil»**. En piezas de ajedrez orientales yo he visto un elefante con un castillo y un hombrecito. Esa pieza no era la torre, como podría pensarse por el castillo, sino el alfil, el elefante.» (*Siete Noches* (1980), «Las mil y una noches», III, 233-234)

**inventar; descubrir** <sup>22</sup>:

«Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra. Según se sabe, **en latín las palabras «inventar» y «descubrir» son sinónimas**. Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar.» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 257)

**indio; oriente/ occidente, morgenland/ abenland** <sup>23</sup>:

«Estamos conversando en un ilustre dialecto del latín que se llama lengua castellana y ello es también un episodio de esa nostalgia, de ese comercio amoroso y a veces belicoso del Oriente y del Occidente, ya que

<sup>22</sup> *Descubrir*, port. *descobrir* < **discōōpĕrĭre**, ‘descobrir, pōr a descoberto’; *inventar* do lat. tardio **inventāre**, iterativo de **invenĭre** (Cunha, 1997), com significados como ‘encontrar, achar, vir sobre alguma coisa’; ‘saber, conhecer’; ‘descobrir’; ‘obter, adquirir’; ‘inventar, imaginar’.

<sup>23</sup> Com efeito, a palavra *indio* (de *India*, < gr. **Indía**, pelo lat. **Indĭa** – adaptação do top. persa **Hindū**, e este de **Sindh**, com que os Indo-Árias queriam dizer ‘rio grande, mar’, já que começou por designar o rio Indo) aplicada aos indígenas da América cristalizou para sempre o erro de Colombo ao acreditar haver chegado à Índia. Daí também o nome *Índias Ocidentais* por que eram conhecidas as possessões espanholas da América Central.

Quanto ao par *oriente/occidente*, que Borges repetiu e fez variar em muitos passos da sua obra, nem sempre tecendo comentários etimológicos, veja-se nota mais adiante. A relação entre *oriente* e *oro* é puramente impressionística, já que o s. **aurum** (> port. *ouro*) e o v. **orior** (‘nascer’) não tinham maior afinidade que um som semelhante antes de o primeiro sofrer, no latim vulgar, a redução do ditongo *au* a *o*, fenómeno que o cast. aproveitou mais generalizadamente, enquanto o port. conservava o ditongo, por via popular com labialização de *a* (constituem excepção palavras como *foz*, < **fauce**-, divergente de **fauce**, ou *pobre*, < **paupere**-, com superlativo absoluto sintético culto *paupérrimo*). Esse tipo de motivação literária acaba, aliás, por ser inconsequente, já que noutro passo da sua obra o autor retira o ouro ao amanhecer para o atribuir ao entardecer: «en la tarde que es acaso de oro» (*Elogio de la sombra* (1969), «Junio, 1968», II, 376). Veja-se, a este propósito, o comentário a *occidente, poniente, ocaso* (e *acaso*), mais adiante.

América fue descubierta por el deseo de llegar a las Indias. Llamamos *indios* a la gente de Moctezuma, de Atahualpa, de Catriel, precisamente por ese error, porque los españoles creyeron haber llegado a las Indias. Esta mínima conferencia mía también es parte de ese diálogo del Oriente y del Occidente.

**En cuanto a la palabra Occidente, sabemos el origen que tiene, pero ello no importa.** Cabría decir que la cultura occidental es impura en el sentido de que sólo es a medias occidental. Hay dos naciones esenciales para nuestra cultura. Esas dos naciones son Grecia (ya que Roma es una extensión helenística) e Israel, un país oriental. [...]

**El Oriente es el lugar en que sale el sol.** Hay una hermosa palabra alemana que quiero recordar: *Morgenland* – para el Oriente –, «tierra de la mañana». Para el Occidente, *Abenland*, «tierra de la tarde». [...] Creo que no debemos renunciar a la palabra Oriente, una palabra tan hermosa, ya que en ella está, por una feliz casualidad, el oro. En la palabra Oriente sentimos la palabra oro, ya que cuando amanece se ve el cielo de oro\*...» (*Siete Noches* (1980), «Las mil y una noches», III, 235)

**yoga**<sup>24</sup>:

«El budismo fue, ante todo, lo que podemos llamar una yoga. ¿Qué es la palabra yoga? **Es la misma palabra que usamos cuando decimos yugo y que tiene su origen en el latín yugu.** Un yugo, una disciplina que el hombre se impone.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 242)

**clásico**<sup>25</sup>:

«Tomemos la palabra *clásico*. ¿Qué significa etimológicamente? **Clásico tiene su etimología en *classis*: «fragata», «escuadra».** Un libro clásico

<sup>24</sup> É normal atribuir-se a sua origem ao sânscrito *yoga*, ‘união’, podendo o port. *ioga/yoga* ter-nos chegado através do fr. ou do ingl. *yoga* (Cunha, 1997).

<sup>25</sup> Neste caso Borges parece não ter resistido a romancear a etimologia. Seria interessante averiguar que dicionários etimológicos e latinos consultava, contudo, não é, de qualquer modo, comum apresentar-se ‘frota’ como o significado primário de *classis*. Ernout e Meillet (1967) contestam-no explicitamente, apresentando atestações latinas: «le sens premier [de *classis*, – *is*] est sans doute «appel» [...]. Désigne ensuite les diverses sortes de «classes» de citoyens susceptibles d’être appelées sous les armes [...]. Puis *exercitus* ayant servi à designer l’armée de terre, *classis* s’est spécialisé dans le sens de «flotte» et *classiarius* a signifié «de la flotte, marin». Glare (1968-1982) considera como primeira acepção ‘classe social, divisão [do povo romano]’: «One or other of the five classes into which Servius Tullius is said to have divided the Roman citizens on the basis of property». Os etimologistas costumam, de qualquer modo, estar de acordo ao relacionar o adj. *clássico*, do lat. **classicu-**, com essa acepção principal de **classis**, portanto, ‘da primeira classe’ (s. ‘cidadão da primeira classe’); nesta lógica se dizia também do escritor de primeira ordem, exemplar, clássico. A hipotética origem de *classis* (port. *classe*) no verbo arc. **calāre**, ‘chamar, convocar, proclamar’ (de que nos restam palavras como *calendas*, *intercalar*, *nomenclador* ou *nomenclatura*) também não contradiz a opinião mais geral.

es un libro ordenado, como todo tiene que estarlo a bordo; *shipshape*, como se dice en inglés. Además de ese sentido relativamente modesto, un libro clásico es un libro eminente en su género.» (*Siete Noches* (1980), «La Cábala», III, 267)

### **Rhin, Reno:**

[Guillermo de Occam] «Dijo que **Rhin (cuya etimología / es *rinan o correr*)** no es otra cosa / que un arbitrario apodo que los hombres / dan a la fuga secular del agua / desde los hielos a la arena última.» (*La cifra* (1981), «Correr o ser», III, 324)

A simpatia pelos étimos leva mesmo o autor a tomar de empréstimo a Quevedo uma explicação etimológica que lhe sirva de epígrafe a «Utopía de un hombre que está cansado»: «Llamóla *Utopía*, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*» (*El Libro de Arena* (1975), III, 52). Ou por que não citar o humanista inglês Thomas More, ou Tomás Morus, e a sua criação latina *Utopia* (do gr. *óu*, 'não' e *tópos*, 'lugar'), nome de um país imaginário e título da sua obra de 1516 (Machado, 1995; Cunha, 1997) antes de ser 'projecto irrealizável', 'quimera' ou 'fantasia' ?

Ana María Barrenechea (1984: 228) refere que, por vezes, Borges chama a atenção para a etimologia por processos tipográficos – «(vana)gloriar» (*Historia de la Eternidad*); «han pre-ocupado» (*Sur*) –, sendo noutros casos ainda mais explícito: «respiratorio y divino verbo *inspirar*» (*Sur*); «quiso literalmente *com-padecer*: sufrir con los otros» (*Idioma*). Alguns neologismos põem igualmente em destaque a etimologia do termo que acompanham – «superioridad del *precursor* sobre el *precorrido*» (*Discusión*), tal como ocorre entre outros pares: «usado y abusado» (*Idioma*); «usado (o abusado)» (*Tamaño*); «*quehaceres* y *quesoñares*» (*Tamaño*); «*versión* (o *perversión*)» (*Sur*).

Mais comum ainda que a explicação directa de etimologias é a explicação lexicográfica ou tradução literal, através do retorno ao sentido primitivo ou etimológico:

### **Almotásim:**

«**Almotásim** (el nombre de aquel octavo Abbasida que fue vencedor en ocho batallas, engendró ocho varones y ocho mujeres, dejó ocho mil esclavos y reinó durante un espacio de ocho años, de ocho lunas y de ocho días) **quiere decir etimológicamente *El buscador de amparo***.» (*Historia de la eternidad* (1936), «Los traductores de las 1001 noches», I, 401)

**Zahir:**

«La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII. [...] **Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible**; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanes, lo dice de «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente».» (*El Aleph* (1949), «El Zahir», I, 593)

**Huang Ti** <sup>26</sup>:

«Quizá el Emperador quiso recrear el principio del tiempo y se llamó Primero, para ser realmente primero, y se llamó Huang Ti, para ser de

<sup>26</sup> É interessante o trocadilho que Borges aqui faz ao implicar na sua frase diferentes palavras do chinês e seu valor etimológico (a romanização permite uma ambiguidade que os caracteres chineses logo anulariam): *Huang Ti/Huang-di* 黃帝) e *huang ti/huang-di* (皇帝). Os caracteres chineses correspondentes a Huang Ti significam respectivamente ‘amarelo’ e ‘imperador’ (o componente superior do carácter traduz a ideia de ‘alteza, grandeza’, enquanto a parte inferior significa ‘longa barba’ – o atributo do ancião, do sábio, logo, do ‘poderoso’). Huang Ti, o ‘imperador amarelo’, o mítico primeiro imperador (Eberhard, 1986: 322), é, assim, o pólo remoto declarado da simbologia do amarelo como cor exclusiva do imperador (havendo exceção somente para certos monges budistas), que se disseminaria apenas a partir do séc. VI a.C. Esta cor não simboliza o imperador por mero acaso: «The color yellow is associated with the metamorphosis or ‘state of being’ earth, and with the fifth of the ‘heavenly directions’, i.e. the middle (China is the ‘Middle Kingdom’) is no doubt connected with the annual deposit of loess from the Gobi on the North Chinese plains, which then turn yellow; and this too was the colour of the Emperor who ruled the Middle Kingdom.» (Eberhard, 1986: 322). Contudo, se à primeira vista o nome Huang Ti nos recorda o lendário Imperador Amarelo (皇帝), figura inspiradora de seitas e religiões como a da Grande Paz (Gernet, 1991: 139), aprofundando a afirmação de Borges chegamos à figura de Qin Shihuangdi, Primeiro Imperador da China: por desejar mais do que o título *wang* (黃) da realeza (dos reis vassallos), fez-se chamar *Di/Ti* (帝), o que está ‘acima de todos’ – carácter de significado etimológico já acima referido; e, para que esse título desafiador das relações de vassalagem na terra não despertasse também a ira celeste, acrescentou-lhe *Huang*, 王 (o carácter inclui o componente inferior 王, já referido, que significa *rei*, pictograficamente o que está no meio e une céu – o traço superior – e terra – o inferior –, e um componente superior 白, ‘branco’, que traduz a forma iluminada de reinar, perfazendo o conjunto o significado de ‘soberano’): *Huangdi*, o ‘soberano imperador’. Qin atribuiu-se ainda, como Borges não se esquece de mencionar, a designação *Shi*, ‘Primeiro’, ‘inaugural, inicial’. Claude Larre (1998: 79-80) explica-o do seguinte modo: «Le souverain roi de Qin, après sa conquête des principautés, avait accédé à un pouvoir universel. Il trouva que la couronne royale serrait un peu. Il préféra [...] une couronne impériale. Il se fit appeler Di et, pour atténuer une appellation dont le Ciel pu être jaloux, Huangdi.

Le caractère pictographique *di* 帝 est très ancien; il se trouve dans les inscriptions sur os de la dynastie Shang (1765-1122); il est sacrificiel: un fagot enflammé pour

algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula.» (*Otras inquisiciones*, 1952, «La muralla y los libros», II, 12).

**cosmos** <sup>27</sup>:

«Ulfilas traduce mundo (*cosmos*, **orden**, en el original) por *fair-hvus* (*fair house*, bella habitación).» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 300)

**cábala** <sup>28</sup>:

«en **la cábala (que quiere decir recepción, tradición)** se supone que las letras son anteriores; que las letras fueron los instrumentos de Dios, no las palabras significadas por las letras.» (*Siete Noches* (1980), «La Cábala», III, 270)

**Inglaterra, England:**

«se llama Inglaterra por ellos, ya que «**Engaland**», **tierra de los anglos**, antes se llamaba «tierra de los britanos», que eran celtas.» (*Siete Noches* (1980), «La Ceguera», III, 280)

consumer une victime offerte en sacrifice. Par métonymie, la représentation aurait

ensuite désigné la divinité qui reçoit ce sacrifice. Dans le Ciel, pour ses descendants, un ancêtre fondateur de la lignée aurait été assimilé à une divinité. Pour cette raison, le «Premier Empereur» n'aurait osé se parer d'un tel titre.

Désormais, pour celui qui aura la responsabilité d'étendre le pouvoir de son influence sur la Terre entière, sur tout ce qui est sous le Ciel, le nom convenable apparaîtra être Huangdi; l'ancien titre de «roi», *wang*, 王 servira à désigner les grands vassaux de l'Empereur. Il suffira qu'on entende parler d'un roi vassal qui se fait appeler non plus Wang, mais Di pour que les armées impériales marchent contre lui, comme il convient quand on veut punir un usurpateur». Eis aquí alguma luz etimológica sobre a misteriosa mas etimologicamente exacta frase de Borges: Huang Ti chamou-se Primeiro para ser realmente o primeiro e chamou-se Huang Ti para ser realmente Huang Ti, chamando a si o título de Imperador supremo e a magia lendária e remota do Imperador Amarelo. (Agradeço à Dra. Sun Lam as recomendações bibliográficas sobre o assunto e as elucidações acerca da composição dos caracteres chineses).

<sup>27</sup> Nem mesmo aqui, entre a palavra sinónima da do original, a palavra do original, a palavra da tradução gótica, a palavra da tradução gótica traduzida em inglês e a palavra da tradução gótica traduzida em espanhol, Borges desiste de encaixar a sua informação etimológica: *cosmos*, o gr. *kósmos*, a palavra do original da Bíblia, cuja tradução Ulfilas empreendeu, significa 'ordem'. (Já o sinónimo lat. **mundus** tem um homónimo adjectival que significa 'limpo, asseado, elegante'. Terá ou não o *mundo* algo a ver com esse significado?)

<sup>28</sup> Rey (1993) confirma: «CABALE, CABBALÉ, KABBALÉ n.f. apparaît au XVI<sup>e</sup> s. (1532, Rabelais); François I<sup>er</sup> s'est fait exposer la kabbale dès 1519 par un franciscain et le mot a dû être employé alors. Il est emprunté à l'hébreu *qabbāla*, dérivé du verbe *qibbel* «recevoir par tradition», qui signifie littéralement «tradition», et désignait à l'origine toute tradition doctrinale (même biblique, à l'exclusion du Pentateuque) et plus particulièrement la transmission, orale puis écrite, d'enseignements concernant la pratique religieuse. C'est seule-

**Simurgh, Attar:**

«Farid al-Din Attar, persa de la secta de los sufíes, concibió el extraño Simurgh (Treinta Pájaros) [...]. Attar quiere decir en persa el que trafica en drogas. En las Memorias de los Poetas se lee que tal era su oficio.» (*Nueve ensayos dantescos* (1982), «El Simurgh y el águila», III, 367)

«El remoto rey de los pájaros, el Simurgh [...]. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros» (*Nueve ensayos dantescos* (1982), «El Simurgh y el águila», III, 367-368)

**Bláland, Etiopía:**

«Recordé haber leído que en islandés el nombre de Etiopía era «Bláland», Tierra Azul o Tierra de Negros.» (*Nueve ensayos dantescos* (1982), «Tigres azules», III, 381)

**bouestrophedon/boustróphedon**<sup>29</sup>:

«la lectura vertical de los textos sagrados, la lectura llamada *bouestrophedon*: de derecha a izquierda, un renglón, de izquierda a derecha el siguiente)» (*Discusión* (1932), I, 209)

«Luego se puede leer el texto (para usar la palabra griega) *boustróphedon*: es decir, de derecha a izquierda, luego de izquierda a derecha, luego de derecha a izquierda.» (*Siete Noches* (1980), «La Cábala», III, 270)

**Al Moqanna:**

«las fuentes originales de información acerca de **Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado)** del Jorasán, se reducen a cuatro» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «El Tintorero enmascarado Hákim de Merv», I, 324)

**El Masmudí:**

«el hechicero Abderráhmen **El Masmudí (cuyo nombre se puede traducir El Servidor del Misericordioso)**» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «Etcétera», «El espejo de tinta», I, 341)

**Elohim:**

«En el principio, Dios es los Dioses (Elohim), plural que algunos llaman de majestad y otros de plenitud y en el que se ha creído notar un eco de

ment au XIII<sup>e</sup> s. qu'il désigne un système doctrinal particulier et ésotérique...».

<sup>29</sup> No castelhano não parece ter-se conservado o termo, mas ele tem uso no fr. *boustróphedon* e no port. *bustrofédon* (1. 'Escrita primitiva que se apresenta da esquerda para a direita e vice-versa, sem interrupção. 2. Anagrama perfeito obtido pela inversão

anteriores politeísmos o una premonición de la doctrina, declarada en Nicea, de que Dios es Uno y es Tres. Elohim rige verbos en singular; el primer versículo de la Ley dice literalmente: *En el principio hizo los Dioses el cielo y la tierra.*» (*Otras inquisiciones* (1952), «De alguien a nadie», II, 115)

#### **Lalitavistara:**

«*Minuciosa relación del juego* (de un Buddha) quiere decir Lalitavistara, según Winternitz; un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño.» (*Otras inquisiciones* (1952), «Formas de una leyenda», II, 120)

#### **rúnico, runa** <sup>30</sup>:

«Su obra capital fue la traducción gótica de la Biblia. Para escribirla, tuvo que crear un alfabeto, porque los godos carecían de escritura cursiva y el alfabeto **rúnico** empleado para la escritura epigráfica [...] evocaba las viejas hechicerías y las viejas divinidades. **Runa, en los idiomas germánicos, significaba letra y misterio**» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 299)

#### **Behemot/th:**

«no son menos monstruosos para nosotros que el Leviatán y el Behemot (cuyo nombre es plural y significa muchos animales en hebreo).» (*Siete Noches* (1980), «La Divina Comedia», III, 216)

«Debemos sentir, observa Max Brod, que el elefante, *Behemoth* («los animales») es tan grande que tiene nombre en plural, y luego *Leviatán* puede ser dos monstruos, la ballena o el cocodrilo.» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 272)

#### **Craigie, crag:**

«Pienso (yo lo he pensado) / que el nombre Craigie es escocés / y que la palabra *crag* es de origen celta.» (*Elogio de la sombra* (1969), «Cambridge», II, 358)

da ordem das letras de uma palavra». (*DLPC*, 2001).

<sup>30</sup> Rey (1993) escreve: «RUNE n.f. est un emprunt (1653) au danois *rune*, au norvégien *rune* ou au suédois *runa* qui désignent un caractère de l'ancien alphabet des langues germaniques orientales (gotique) et septentrionales (norois). [...] Ces mots scandinaves sont issus du vieux nordique et islandais *rún* «secret»; signe magique, *rune*» (pluriel *rúnar* puis *rúnir*), mot apparenté au gotique *rūna* «mystère, secret». [...] *Rune* a

**Pleroma:**

«ese Dios que se llama *Pleroma* (la Plenitud)» (*Siete Noches* (1980), «La Cábala», III, 271)

**Adán**<sup>31</sup>:

«Dios toma un terrón de tierra (**Adán quiere decir tierra roja**), le insufla vida y crea a Adán» (*Siete Noches* (1980), «La cábala», III, 274)

**Buddha**<sup>32</sup>:

«hace dos mil quinientos años hubo un príncipe del Nepal llamado Siddharta o Gautama que llegó a ser **el Buddha, es decir, el Despierto, el Lúcido** – a diferencia de nosotros que estamos dormidos o que estamos soñando ese largo sueño que es la vida» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 243)

**Maya:**

«Hay una reina, Maya. Maya significa *ilusión*.» [lenda indu] (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 244)

**Mara:**

«El demonio se llama Mara. Ya hemos visto esa palabra *nightmare*, demonio de la noche.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 246)

**Mahayana, Hinayana:**

«el lamaísmo, el budismo mágico, el Mahayana o gran vehículo, que sigue al Hinayana o pequeño vehículo, el budismo zen del Japón.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 247)

produit immédiatement RUNIQUE adj. (1653) «formé de runes, relatif à cet alphabet»...».

<sup>31</sup> Borges já antes provoca o seu leitor ao chamar *vermelho* a Adão, o que somente pode compreender-se com base na informação etimológica que aclara vinte anos depois: «como el **rojo** Adán del Paraíso» (*El hacedor* (1960), «La luna», II, 197). É esta a etimologia defendida por Withycombe e explicada pelo P.<sup>o</sup> António Vieira nos *Sermões*: «Adão quer dizer: *ruber*, o vermelho: porque o pó do campo Damasceno, de que Adão foi formado, era vermelho» (em Machado, 1984). Esta não é, contudo, uma etimologia pacífica. Machado (1984) prefere fazer radicar *Adão* no lat. **Adam**, e este no controverso voc. hebr. **Adamah**, ‘terra arável’, embora enumere outras possibilidades: um nome hebraico que começou por ser comum e designaria quer um ‘ser humano único’ quer a ‘humanidade em geral’; o hebr. **ādām**, ‘homem’, ‘homem feito de terra (barro)’; o assírio **adāmu**, ‘fazer, produzir’, apontando o homem como ser *produzido*, *criado*.

<sup>32</sup> Rey (1993) refere que o nome comum de Bouddha, título espiritual dado a Siddhârtha Gautama, fundador do Budismo, se utiliza em fr. desde 1754 (un budha); este título significa ‘o Acordado’, *‘budha étant le participe passé du verbe sanskrit budh*

**zen**<sup>33</sup>:

«Tenemos al principio el sufrimiento, que viene a ser la zen.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 250)

**nirvana**<sup>34</sup>:

«Parece imposible que la palabra nirvana no encierre algo precioso. **¿Qué es el nirvana, literalmente? Es extinción, apagamiento.** Se ha conjeturado que cuando alguien alcanza el nirvana se apaga. Pero cuando muere, hay gran nirvana, y entonces, la extinción. [...] la idea de extinción no era entonces la misma que ahora: porque se pensaba que una llama, al apagarse, no desaparecía. Se pensaba que la llama seguía viviendo, que perduraba en otro estado, y decir nirvana no significaba forzosamente la extinción. Puede significar que seguimos de otro modo.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 253)

**metáfora:**

«Como todas las palabras abstractas, **la palabra metáfora es una metáfora, ya que vale en griego por traslación.**» (*Nueve ensayos dantescos* (1982), «Purgatorio, I, 13», III, 364)

«Emerson dijo que el lenguaje es poesía fósil; para comprender su dictamen, bástenos recordar que todas las palabras abstractas son, de hecho, metáforas, **incluso la palabra metáfora, que en griego es traslación.**» (*Atlas* (1984), «Ars Magna», III, 440)

**omni-:**

«En los primeros siglos de nuestra era, los teólogos habilitan el prefijo *omni*, antes reservado a los adjetivos de la naturaleza o de Júpiter; cunden las palabras *omnipotente*, *omnipresente*, *omniscio*, que hacen de Dios un respetuoso caos de superlativos no imaginables.» (*Otras inquisiciones* (1952), «De alguien a nadie», II, 115)

Quando Borges faz afirmações como «del Labrador procede la palabra *cultura*, de las ciudades la palabra *civilización*» (*Evaristo Carriego*, VIII (1930), I, 155), ou quando simplesmente elege o verbo

«*éveiller*» et «*savoir, percevoir*».

<sup>33</sup> Não se compreende exactamente se Borges pretende apresentar o significado etimológico de *zen*, já que a palavra, romanização de outra japonesa (para o fr. em 1895) adaptada do termo chinês *ch'an*, 'quietude', abreviação de *ch'an-na*, corresponde ao sânscrito *dhyana*, 'meditação, contemplação', segundo Rey (1993). Em fr. e port. é masc.: o *zen* e o budismo *zen*.

<sup>34</sup> Em Corominas (1980-1983) *nirvana*, do sânscrito **nirvāna**, 'destruição',

*rubricar* para escrever «El otro huyó, apenas **rubricada** la frente por un hilo ténue de sangre...» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», «La cinta desatada», I, 320), vemos obliquamente o seu conhecimento da etimologia e a sua proximidade relativamente aos sentidos etimológicos a colaborar no entretecer do texto. Trata-se, contudo, de uma dimensão para a qual o autor solicita e provoca o leitor, sem cujos conhecimentos linguísticos a fruição literária, e mesmo a simples comunicação, ficarão muito aquém das suas possibilidades. A primeira asserção só será cabalmente compreendida pelo leitor que estiver a par da origem campestre e agrícola de *cultura* (do lat. **cultūra**) – cujo sentido etimológico era ‘acto, efeito ou modo de cultivar’, e que, por extensão, nos terá chegado do al. *kultur*, através do fr. *culture*, na acepção de ‘civilização’, provavelmente no séc. XVI (Cunha, 1997: 233) – e da raiz citadina de *civilização* (através do fr. *civilisation*, termo criado em 1756 por Mirabeau, que radica no adj. lat. **cīvilis**, **-e**, e este no s. **cīvis**, ‘cidadão, membro livre de uma cidade; concidadão’ – Machado, 1995; Cunha, 1997; Ferreira, 1983). Na segunda frase, a fruição estética depende especialmente da relação pleonástica que se estabelece entre a fronte rubricada e o fio de sangue, rubro, que a rubrica – do s. **rubrīca**, < **ruber**, subentendendo-se *terra rubrīca*, ‘terra vermelha, giz vermelho’; ‘título das leis, lei (escritos com esse giz)’; ‘vermelhão, tinta vermelha (para o rosto)’. Assim, o adj. *rubricātus* já em latim existia para significar ‘avermelhado, enrubescido’, antes que o verbo *rubricāre* chegasse a significar (também) ‘assinar, fazer uma rúbrica ou rubrica’. Atestado em português desde o século XIV, o s. *rubrica* representa o ‘título dos livros de direito civil ou canónico’; a ‘letra ou linha inicial de capítulo, escrita a vermelho nos antigos manuscritos’, e a ‘firma ou assinatura abreviada’. *Rubricar* está documentado desde o séc. XV (Machado, 1995; Cunha, 1997). Jorge Luis Borges, que não raras vezes repete os seus achados estilísticos e linguísticos, volta a empregar esse verbo ainda no sentido primitivo de ‘marcar, riscar a vermelho’: «De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero **le rubriqué en la cara**, para siempre, **una media luna de sangre**»<sup>35</sup>.

‘extinção’, documentado pela primeira vez em cast. em 1914 ou 1899 (*Acad.*).

<sup>35</sup> É claro o jogo semântico, aqui sem contribuição etimológica, entre o apelido *Moon*, a noite que enegrece os corredores de pesadelo e a meia lua da arma replicando-se em meia lua de sangue: «un afiliado de Munster: un tal John Vincent **Moon** [...]. Sé que perseguí al delator a través de **negros corredores de pesadilla** y de hondas escaleras de vértigo. **Moon** conocía la casa muy bien [...]. De una de las panoplias del

É o conhecimento quotidiano e relaxado da etimologia que o inclina a classificar simplesmente um livro como «**prenatal**» («Barón de la Roche. *Se Alquila*, Poesías», 1933; 1995, *TR II*: 70), com o mesmo adjectivo que lhe faz fluir a frase «el bengalí Tagore debió su lucrativa apoteosis a la circunstancia **natal** de ser bengalí» («Infinita Perplejidad», 1932, *TR II*: 339).

Como refere Barrenechea (1984: 229), Borges «sabe que las palabras cambian de significado con el tiempo, pero le gusta detenerse en las incongruencias etimológicas de expresiones como *estilo llano*, o en despojar a *inefable* de su halo emocional, o en denunciar el engaño que oculta *imagen*...».

São incontáveis as opções vocabulares que na obra de Borges parecem evidenciar por parte do autor, e exigir aos leitores, o conhecimento dos étimos, dos sentidos etimológicos e da sua evolução; vejamo-nos as seguintes:

general arranqué un alfanje; con **esa media luna** de acero le rubiqué en la cara, para

---

siempre, **una media luna** de sangre.» (*Artificios* (1944), «La forma de la espada», I, 492-495). Alguns anos mais tarde, ainda Borges interroga as duas palavras e a motivação literária cabível na sua arbitrariedade: «Todos, alguna vez, hemos padecido esos debates inapelables en que una dama, com acopio de interjecciones y de anacolutos, jura que la palabra **luna** es más (o menos) expresiva que la palabra **moon**. Fuera de la evidente observación de que el monosílabo **moon** es tal vez más apto para representar un objeto muy simple que la palabra bisilábica **luna**, nada es posible contribuir a tales debates; . descontadas las palabras compuestas y las derivaciones, todos los idiomas del mundo (sin excluir el *volapük* de Johann Martin Schleyer y la romántica *interlingua* de Peano) son igualmente inexpresivos No hay edición de la Gramática de la Real Academia que no pondere «el envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas de la riquísima lengua española», pero se trata de una mera jactancia, sin corroboración.» (*Otras inquisiciones* (1952), «El idioma analítico de John Wilkins», II, 84). Apesar da aparente censura à inapelável discussão iniciada pela dama que defende a eficácia de uma palavra em detrimento da outra, muitas vezes empreende ainda Borges a mesma comparação desses signos: «Yo diría que la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa **moon** tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra **luna**, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso. [...] En alemán, la voz *luna* es masculina. [...] Cada palabra es una obra poética.» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 255); «Sé que la **luna**, para Shakespeare, era menos la **luna** que Diana y menos Diana que esa obscura palabra que se demora: **moon**.» (*La Memoria de Shakes-*

**piEDAD**<sup>36</sup>:

«El numeroso estilo del autor [...] condice con los tiempos que estudia. [...] Los estudia con las dos significaciones que cubre la palabra **piEDAD**. Así es y así debe ser.» (Arturo Capdevila. *La Santa furia del padre Castañeda...*, 1933, *TR II*: 40)

**juGAR**<sup>37</sup>:

«Charles Lamb se duele de los jugadores despreocupados que en vez de jugar a los naipes, *juegan a jugar* a ellos; yo prefiero creer que los griegos sólo *jugaron* a la perplejidad y al misterio con la broma anterior» («Dos antiguos problemas», 1934; 1936; 1995, *TR II*: 91)

**sanatorio**:

«la palabra «sanatorio» es una especie de sofisma sutil o de petición de principio. ¿Cómo no sanar en un sanatorio? se pregunta el enfermo. («Raúl E. Fitte. *Sanatorios de Altitud...*», 1936, *TR II*: 161)

**Bacourt, Bagnoregio**:

«La baronesa de **Bacourt** [...]. La condesa de **Bagnoregio**, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco» (*Ficciones* (1944), «Pierre Ménard, autor del Quijote», I, 444)

peare, «La memoria de Shakespeare» (1980), III, 397).

<sup>36</sup> Uma palavra tão importante como *piEDAD* tem, em rigor, mais de duas significações; já em latim **piETās, -ātis** as tinha múltiplas. As duas acepções que Borges evoca, nesta recensão à biografia romanceada de Castañeda, por Arturo Capdevila, tornam-se nos claras ao comparar as principais acepções de **piETās** com as palavras que acima ficaram representadas pelas reticências: evitando tanto a falta de pormenores, que torna estas obras irreais, como a sua abundância, que lhes retira crédito, Capdevila combina a interrogação dos arquivos com a invenção, apresentando neste ‘meritíssimo livro’ um estilo ‘hilado de amenos sobresaltos y de alarmas sabrosas’, tal como os tempos que estuda «con intimidad, con cariño, con ironía, con cierta inevitable nostalgia». Portanto, com as duas significações que abrange a palavra *piEDAD*: as primeiras de **piETās**: 1. ‘sentimento dos deveres (para com os deuses, os pais, a Pátria, etc.)’, implicando sinónimos como religiosidade, devoção, afecto, patriotismo (recorde-se o *pius Aeneas*, reverente para com os deuses, dedicado à Pátria, levando carinhoso às costas o seu idoso pai cego e parálítico, Anquises, e o filho pela mão). 2. ‘amor, dedicação, ternura’ (sentido geral). E é graças a estas virtudes do biógrafo, conclui Borges, que um jornalista «estrafalario» de há cem anos se torna agora enternecedor. Porque «assim deve ser e assim é».

<sup>37</sup> O lat. **jocus**, que existia com o significado de ‘burla, engano ao jogo’, passou a significar ‘jogo’ quando acabou por substituir, no latim vulgar, a forma clássica **ludus**.

**pánico** <sup>38</sup>:

«su terror **pánico**» (*Ficciones* (1944), «La lotería en Babilonia», I, 459)

**lámpara** <sup>39</sup>:

«La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de **lámparas**. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.» (*Ficciones* (1944), «La Biblioteca de Babel», I, 465)

**vademecum** <sup>40</sup>:

«el manejo de ese **vademecum** sedoso no sería cómodo» («La Biblioteca de Babel», I, 471).

**oriente / occidente, poniente, ocaso** <sup>41</sup>:

«Pensó que apenas un amanecer y un **ocaso** (un viejo resplandor en el **oriente** y otro en el **occidente**) lo separaban de la hora anhelada...» (*Artificios* (1944), «Tema del traidor y del héroe», I, 504)

Daí este sentido de 'ludíbrico' em «jugar a jugar».

<sup>38</sup> *Terror pánico* correspondia precisamente à original expressão grega **tárachos pānichós**; de «terror de Pā» – a divindade aterrorizadora das ninfas, a quem se atribuíam os ruídos de montanhas e bosques – ou *pānico terror* (documentado em port. pelo menos desde *Os Lusíadas*) manteve-se o adj. substantivado, através do lat. **pānicus** > *pánico*. A expressão utilizada por Borges é actualmente tão pleonástica como, por exemplo, *pedra esmeralda* (vd., adiante, comentário a *fraterno*). Mas em cast. a palavra ainda se utiliza como adj. *pánico*, -a, na acepção de 'muito grande ou extenso'. É com esse significado que surge numa passagem que Borges cita de Emilio Oribe: «En medio de la **pánica** llanura interminable» («Utopía de un hombre que está cansado», *El Libro de Arena* (1975), III, 52). Neste sentido também se manteve a expressão «de pánico», ou seja, 'muito grande ou elevado' (por ex., precios «de pánico» em Sánchez, 2001).

<sup>39</sup> Que se dê o nome de *lámparas* a estas frutas que emitem luz não é etimologicamente indiferente. O gr. **lampás**, -**ádos**, que significava 'archote; vela; luz do dia; brilho do relâmpago; meteoro ígneo', mantém nas formas românicas esses sentidos ligados à emissão de luz: em port. *lâmpada* (através do lat. tardio **lampāda**), mas também o antigo *lampa*, e derivados como *relâmpado* > *relâmpago*; *pirilampo*, etc.

<sup>40</sup> O jogo irónico e enfático proporcionado pela utilização de certas palavras não costuma ser ocasional em Borges: o *vademecum* ou *vademeco*, com origem na expressão lat. **vade mecum** ('vai comigo'), originalmente 'manual' e 'pasta de estudante', deveria ser o «livro de bolso», o «passe-partout» da bibliografia, contudo, este livro infinito de que se fala, ainda que sedoso, não é cómodo – é infinito... Esse sentido do «que vai para todo o lado» facilmente se dilatou até ao de *badameco* (1813 – Machado, 1995), na sua acepção de 'vadio, vagabundo', depois, por extensão, 'pessoa sem valor nem escrúpulos'.

<sup>41</sup> Borges resiste intencionalmente aos pares tradicionais *oriente/occidente* (presente em passos da obra incluídos na secção das etimologias explícitas) e *naciente/poniente*, em evidente provocação etimológica: sendo todos substantivos resultantes de

«la palabra **ocaso** es una petición de principio, ya que postula una relación entre resplandor que algunas personas creen advertir en el **occidente** (¡otra petición de principio!) y la cotidiana **puesta de sol**.» («En forma de Parábola», 1946, *TR II*: 365)

«...Rijo el **Poniente** / Y el **Oriente** de oro» (*El oro de los tigres* (1972), «Tamerlan», II, 462)

«la apretada / batalla del **Oriente** y del **Poniente**.» (*Atlas* (1984) «Los dones», III, 411)

«y que rigió el **oriente** y el **poniente**» (*Los conjurados* (1985) «César», III, 459)

«Antes de la **caída del sol**, el demonio ha sido derrotado.» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 246)

#### **Océano** <sup>42</sup>:

«De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano» (*El Aleph* (1949), «El inmortal», I, 534)

part. presentes latinos, os primeiros radicam, respectivamente, no verbo depoente e

clássico **orīor**, de infinitivo **orīrī** ('levantar-se, elevar-se, surgir' [especialmente astros como o sol]; 'nacer', etc. – daí *origem, orientação*) e **occidēre** (*ob* + *cadēre*) ('cair por terra'; 'pôr-se [o sol]'), enquanto os segundos resultam do lat. vulg. **nascēre** (que substitui o depoente *nāscor*, de infinitivo *nāsci*, 'nacer'; 'ter origem em, provir'; levantar-se, nacer [os astros, o vento]) – em port. *nascer*, cast. *nacer* –, e **ponēre** (> port. *pōer* > *pôr*; em lat. 'pôr de lado, afastar, abandonar', etc.). De **cadēre** o s. *caída* del sol, de **ponēre** o s. *puesta* del sol (port. *pôr-do-sol*), que o autor põe também em jogo com as formas restantes. O sinónimo *ocaso* (< lat. *occasu-*, formado a partir do participio e supino de *occidēre*), de significado etimológico idêntico, entra nesta *variatio*, neste «cruzamento etimológico» e é mesmo aproveitado para um trocadilho com *acaso*, termo etimologicamente aparentado, do s. **casus**, **-ūs**, formado com base no part. passado de *cadēre* (Corominas, 1980-1983), segundo Machado (1995) a partir da expressão em ablativo *a casu*, com o valor adverbial de 'por acaso, acidentalmente': «en la tarde que es **acaso** de oro» (*Elogio de la sombra* (1969), «Junio, 1968», II, 376); que é «ocaso de ouro» e «acaso circunstância fortuita, eventual momento de ouro». Veja-se também, adiante, a referência ao jogo entre palavras de etimologias distintas, incluindo *aurora* e *ocaso*.

<sup>42</sup> Esta econômica frase exige ao leitor o conhecimento da origem de um termo nem sequer nomeado. A montanha que deu nome ao *Oceano* (< gr. **Okeanos**, pelo lat. **ōcēānū-**) por excelência, o *Atlântico* (< lat. **atlânticu-/Atlânticu-**), foi Atlas, o gigante filho de Jápeto e Clímene petrificado. Além de nomear o deus do mar, filho de Geia e Úrano, a palavra *oceano* acompanhava invariavelmente *mar* para indicar a 'vasta extensão de massa líquida', o 'mar exterior' – documentado em port. desde o séc. XIV: «mar *oceano*», «mar *oucião*», etc. (Machado, 1995). Posteriormente seguiu a tendência de muitos outros termos e passou a encerrar isoladamente todo o significado da

**siniestro** <sup>43</sup>:

«un trabajo intelectual que es muy superior a la fétida emanación [...] de ensayos **siniestros** sobre el centenario de Goethe» («Edgar Wallace», 1932; 1989, *TR II*: 20)

«El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. [...] Aforismos como el de Hegel «El Estado es la realidad de la idea moral» le parecen bromas **siniestras**.» (*Otras inquisiciones* (1952), «Nuestro pobre individualismo», II, 36)

«Para ascender por el Purgatorio se va por la derecha; para descender por el Infierno, por la izquierda. Es decir, el lado «**siniestro**» es doble; dos palabras con lo mismo.» (*Siete Noches* (1980), «La Divina Comedia», III, 219)

**monumento** <sup>44</sup>:

«...la ajada / Violeta, **monumento** de una tarde /Sin duda inolvidable y ya olvidada» (*Elogio de la sombra* (1969), «Las cosas», II, 370)

expressão.

---

<sup>43</sup> Borges não parece alheio ao facto de estar a repetir uma palavra com certa motivação, decorrente da sua etimologia; em primeiro lugar, o adj. lat. *sinister*, *-tra*, *-trum* significava inocentemente ‘esquerdo, – a’, tal como ainda era possível observar em port. no frequentíssimo par *destro* e *sestro* (*seestro*, *senestro*, *sinistro*) (preterido por ‘direito e esquerdo’ desde o séc. XVI, altura em que esta forma basca entrou na língua). Em segundo lugar, na linguagem dos áugures tanto podia significar ‘favorável, de bom augúrio’ (olhando aqueles para sul e tendo o oriente à esquerda, segundo o rito romano), como, mais frequentemente, ‘desfavorável, funesto, de mau augúrio’ (olhando eles para norte e com o oriente à direita, segundo o rito grego). Aqui se enraizam as acepções negativas de *sinistro* que vieram a prevalecer, relacionadas com o horrível, o perverso, o funesto e tudo quanto tem afinidades com o lado esquerdo (veja-se *sinistralidade*...). Borges também refere a palavra *siniestro* a este propósito: «A principios del siglo XIX o a fines del XVIII entran en la circulación del inglés diversos epítetos (*eerie*, *uncanny*, *weird*), de origen sajón o escocés, que servirán para definir aquellos lugares o cosas que vagamente inspiran horror. [...] En alemán, los traduce con perfección la palabra *unheimlich*; en español, quizá la mejor palabra es *siniestro*» (*Nueve ensayos dantescos* (1982), «El noble castillo del canto cuarto», III, 347). Quando, porém, escreve *ensayos siniestros* está a chamar-lhes também, ou acima de tudo, canhestros, infelizes, escritos com a mão esquerda ou, modernamente, «com os pés»; assim são também as piadas, sinistras e avessas; mas é sobretudo quando refere *el lado «siniestro»* que a palavra regressa ao seu sentido primeiro para poder jogar com o segundo: Inferno e Purgatório são duplo lado ‘sinistro, funesto’, ainda que para o Purgatório se suba pela direita. Mas para o Inferno é a palavra que é dupla: desce-se pela *izquierda* ou *siniestra* (pela mão *sestra*).

<sup>44</sup> Antes de ser *monumento*, o s. n. lat. **monumentum** ou **monimentum** (com

«la luna sera su **monumento**» (*El oro de los tigres* (1972), «1971» II, 482)  
 «Las armas y el guerrero, **monumentos**,...» (*La Cifra* (1981), «El hacedor», III, 311)

**universo** <sup>45</sup>:

«cabe sospechar que **no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra.**» (*Otras inquisiciones* (1952), «El idioma analítico de John Wilkins», II, 87)

«Sus viejas guerras andan por el **verso**, / Que es la única memoria. El **Universo** / Las siembra por el Norte y por el Sur.» (*El oro de los tigres* (1972), «Tamerlan», II, 463).

«De chico, yo aceptaba esas fealdades como se aceptan esas cosas incompatibles que sólo por razón de coexistir llevan el nombre de **universo.**» (*El libro de arena* (1975), «El congreso», III, 33)

**labrador, laborioso; iletrado, literatura** <sup>46</sup>:

«...¿Dónde estará la pura / Noche que al rudo **labrador** confía / El iletrado y **laborioso** día, / Según lo quiere la literatura?» (*El oro de los tigres* (1972), «Lo perdido», II, 479)

origem no v. **monêre**, ‘fazer lembrar’) era ‘recordação, lembrança, tudo aquilo que

lembra alguém ou alguma coisa’. É assim que a violeta, a lua, as armas e o guerreiro são monumentos – o que deve ser lembrado, o que há-de ser lembrado e trazer lembranças. E daí também que Borges possa fazer o jogo antitético entre o monumento ou lembrança que é a violeta maltratada e o facto de ser inesquecível mas já esquecida. *Vd.* efeitos antitéticos, oximóricos e paradoxais adiante.

<sup>45</sup> De facto, o adj. lat. **ūniversus**, formado de **ūnus** + **versus** (part. de **vertēre**, ‘voltar’, mas também ‘transformar’, ‘traduzir’, etc. – digamos, ‘convertido em um’), significava ‘todo, inteiro’, no pl. ‘em conjunto, não individualmente’. Em latim o universo era designado por um neutro plural, *ūniversa, -ōrum* (‘todas as coisas, tudo sem excepção’), contudo, as línguas românicas preferiram deslocar esse significado para a forma derivada do singular, **ūniversum**. Em «Tamerlan», Borges chama a atenção para a etimologia da palavra ao fazê-la rimar com *verso*. A utilização conjunta destes termos é comum, tanto na literatura em espanhol como em português (recordem-se mesmo títulos como *Verso Universo em Drummond*, de Merquior; *Verso Universo Reverso*, livro de poesia de Sarita Vicencio de Barros, ou Agostinho da Silva, *Verso, Universo, Reverso* – encontro científico). O mesmo procedimento ocorre em «Las cosas», embora incluindo termos relacionados semântica mas não etimologicamente, como *clavos/esclavos; tardías/días; tarde/arde; olvido/ido*. Por ex.: «¡Cuántas cosas, / Limas, umbrales, atlas, copas, **clavos**, / Nos sirven como tácitos **esclavos**,/ ciegas y extrañamente sigilosas!» (*Elogio de la sombra* (1969), «Las cosas», II, 370).

<sup>46</sup> Esta requintada interrogação em rima interpolada e emparelhada tem mais de emparelhado e interpolado: se o *labrador* – port. *lavrador* (de **laborare** > *labrar*, port. *lavar*) – que lava ou cultiva a terra é por seu lado rude ou inculto, o dia, também «labo-

**gramático** <sup>47</sup>:

«...con mi oscura pluma de **gramático**, /Docta en las nimiedades académicas» (*La rosa profunda* (1975), «1972», III, 104)

**fraterno** <sup>48</sup>:

«dos ochavos de lengua toscana me fueron dados por la semejanza **fraterna** del italiano y del español. (*Siete Noches* (1980), «La Divina Comedia», III, 209)

rador», porque *labora* o dia inteiro até poder entregar a noite ao lavrador e porque *exige*

*labor* (*laboriōsu* – nas duas acepções), é também iletrado. Ambos trabalham de sol a sol e desconhecem as letras, ao contrário da *literatura*, etimologicamente ‘saber relativo às letras, a ler e escrever’, que tudo isto pode escrever e pretender; ao contrário do auto-intitulado *gramático* que isto tudo concebe em quatro versos (vd. a seguir o comentário a esta palavra).

<sup>47</sup> Este *gramático* que domina as ninharias académicas, que é homem de letras, faz-nos imediatamente remontar à origem da palavra, o gr. *grámma*, -átos, ‘letra, sinal gravado’, e à evolução semântica do seu derivado **grammatikós**, que nos chega pelo lat. **grammaticu-** com o sentido primitivo de ‘conhecedor das letras, da arte de ler e escrever’, logo, ‘professor de linguagem’, mas também ‘erudito, filólogo, homem de letras, literato’; a palavra lat. **litteratus**, com base em **littera**, ‘letra, carácter alfabético’, seguiu semelhante percurso semântico até divergir de acordo com as mesmas diferenças que hoje apresentam *gramática* e *literatura* (Robins, 1974: 25; Aguiar e Silva, 1986: 2; Barros, 1997: 252; Machado, 1995). Se houver dúvidas sobre a acepção em que Borges pretende utilizar a palavra, basta recordar a opinião que o próprio apresenta dos gramáticos, em sentido restrito e normativo: «**La Gramática – que es el presente sucedáneo español de la Inquisición** – se ha identificado con el Quijote, nunca sabré porqué. El Purismo, no menos inexplicable y violento, lo ha hecho suyo también – pese a las aficiones itálicas de Cervantes» («Una sentencia del Quijote», 1933, *TR II*: 65). Quanto a *literatura*, surge usada pelo autor tanto na acepção mais comum como nas não necessariamente literárias de ‘conjunto de tudo o que se escreve ou diz’ e ‘texto, livro, qualquer extensão de palavras e letras’: «Cuando la Biblia visigótica se escribió, no había otro libro germánico. Palabras sueltas grabadas en un hierro de lanza o en un collar, ásperos cantos para entrar en batalla o para suplicar a los dioses, ensalmos para componer huesos dislocados o para mitigar un dolor reumático, agotaban la pobre «literatura» de las tribus del Norte» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 301); no mesmo texto (299), referindo-se aos «sessenta e tantos» livros da Bíblia, chama-lhes «esa larga *literatura*».

<sup>48</sup> A palavra, retirada do seu âmbito familiar comum e usada a respeito da «família» das línguas indo-europeias, guarda ainda bem claramente o significado original; o italiano e o espanhol têm, de facto, afinidades linguísticas ‘de irmãos’, assim como os frades têm afinidades religiosas de irmãos e os cogumelos a que se chama ‘frades’ têm afinidades biológicas de irmãos, já que onde se encontra um é forçoso que esteja sempre também o seu par. Como ocorreu muito frequentemente do latim ao português e demais línguas românicas, o adj. das expressões acabou por prevalecer isoladamente com o significado de toda a expressão: *frater germanus*, ‘irmão de sangue’, passou a *germanus* > irmão; *metus panicus*, ‘medo de Pã’, a *panicus* > pânico, ‘medo, grande medo’; *amphit-*

**mecanismo** <sup>49</sup>:

«Quisiera demorar-me sobre el curioso mecanismo de ese verso, salvo que **la palabra «mecanismo» es demasiado dura para lo que quiero decir.**» (*Siete Noches* (1980), «La Divina Comedia», III, 211)

O mesmo Borges que chama a atenção para «el buen pleonasma de *embarcarse en un barco*» (*Discusión* (1932), «Las versiones homéricas», I, 242) como um dos «agrados subalternos» da obra de Homero, irmana ou alinha frequentemente numa expressão ou frase palavras com o mesmo radical, procurando esse efeito pleonástico da figura etimológica <sup>50</sup>:

«el roce de una telaraña me había hecho **soñar** aquel **sueño**» (*El Aleph* (1949), «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», I, 602)

«no un **sueño soñado** por mí» (*El hacedor* (1960), II, 170)

«un **sueño** no **soñado** por alguien» (*El hacedor* (1960), «Everything and nothing», II, 181)

«un **sueño** que ya nadie **sueña**» (*El hacedor* (1960), «Ariosto y los Árabes», II, 216)

«el **sueño** que ha **soñado** el griego» (*El oro de los tigres* (1972), «La pantera», II, 490)

«estamos **soñando** ese largo **sueño** que es la vida» (*Siete Noches* (1980), «El budismo», III, 242)

*heatrum colosseum*, ‘anfiteatro enorme, colossal’, a *colosseum* > coliseu, etc. Ao utilizar

expressões pleonásticas como «pedra esmeralda» Borges parece pretender capitalizar estilisticamente com a realização desse caminho em sentido inverso: «la mesa de Solimán [...] tallada en una sola **pedra esmeralda**» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «Etcétera», «La cámara de las estatuas», I, 337).

<sup>49</sup> Com raízes no gr. **mēchané**, ‘máquina; invenção engenhosa; astúcia’, a palavra *mecanismo*, documentada em port. desde 1813 (Cunha, 1997), chegou-nos pelo fr. *mécanisme* com dominante conotação «mecânica» (< gr. **mēchanikós**, pelo lat. **mēchānicu-**), «maquinal», de operário ou artesão, o que leva Borges a considerá-la rígida, dura, para se referir, não ao clássico trabalho árduo do limar do verso, mas inversamente ao romântico achado que por inspiração ela parece conter.

<sup>50</sup> Nem sempre a figura etimológica redundante em pleonasma; além de efeitos que depois refiro, pode simplesmente economizar outros étimos ganhando significados bem diferentes: «¿Qué trama es ésta / Del **será**, del **es** y del **fué**?» (*Elogio de la sombra* (1969), «Heráclito», II, 357) – aqui o amanhã, o hoje e o ontem compaginados no verbo *ser*. Outras vezes, segue-se-lhe forma foneticamente distinta mas esclarecedora do étimo: ««pues el que **engendra** es anterior a lo **engendrado**», si bien admite que la misteriosa **generación**...»» («El destino de Ulfilas», 1953, *TR II*: 298). Sempre formas que radicam em **generāre** (‘engendrar’; ‘conceber, dar à luz’; ‘produzir’, etc., > cast. *generar*, port. *gerar*), mas com epêntese «desfiguradora» no cast. e port. *engendrar*, como no fr. *engen-*

«**soñé un sueño**» (*Atlas* (1984) «Un sueño en Alemania», III, 418)

«**Sueño soñado** en Edimburgo» [título]; «Antes del alba **soñé un sueño**» (*Los conjurados* (1985) «Sueño soñado en Edimburgo», III, 484)

«el **sueño** que **soñaste** en el alba» (*Los conjurados* (1985) «1982», III, 499)<sup>51</sup>

«**aclarar esa aclaración**» (*Otras inquisiciones* (1952), «El tiempo y J. W. Dunne», II, 25)

«Por mí el Eterno / **Sabe el sabor** del fuego del infierno.» (*El otro, el mismo* (1964), «Él», II, 276)

«hombres cuya profesión es **contar cuentos** durante la noche» (*Siete Noches* (1980), «Las mil y una noches», III, 236)

«**dicen** que **dice** alguna página de Eugenio d'Ors» («El querer ser otro», 1933; 1993, *TR II*: 32)

«a **decir** lo que siempre está **diciendo**» (*El otro, el mismo* (1964), «Ewigkeit», II, 306)

«el curioso **color** del **colorado**» (*El hacedor* (1960), «La lluvia», II, 199)

«Es verosímil que estas **razonables razones** sean un fruto de la fatiga.» (*El Informe de Brodie* (1970), Prólogo, II, 400)

«no soy de los que **misteriosamente** desdeñan las tramas **misteriosas**» («Edgar Wallace», 1932; 1989, *TR II*: 20; 36).

«Lo cierto es que vivimos **postergando** todo lo **postergable**» (*Artificios* (1944), «Funes el memorioso», I, 488)

Por vezes, aprecia mesmo a desfaçatez de uma redundância esclarecedora, a coberto do efeito enfático, como se eventualmente a sua linguagem se lhe afigurasse demasiado culta para o universo multi-color dos leitores:

«una creación **preadamita, anterior a Adán**» (*Siete Noches* (1980), «Las mil y una noches», III, 238).

Outras vezes promove a aliança pleonástica de palavras com significados etimológicos semelhantes mas étimos distintos. Assim, por exemplo, em «**arabescos verbales**» (*Otras inquisiciones* (1952), «So-drer (< *ingenerāre*)).

<sup>51</sup> Muito mais rara é a opção de Borges por fórmulas não redundantes: «El **sueño** que Pedro Henríquez Ureña **tuvo**» (*El oro de los tigres* (1972), «El **sueño de** Pedro Henrí-

bre Oscar Wilde», II, 70), o s. *arabesco* – (pelo ita. *arabesco*) originalmente ‘árabe’, depois ‘ornamento em estilo arábico’, mas designando por evolução semântica efectivamente os caracteres e palavras árabes (ornamentos por excelência) – enfatiza e vê-se enfatizado pelo adj. *verbal* (< lat. **verbális**, de **vĕrbum**, ‘palavra’); em «la **enorme** cara **babilónica** del bisonte» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «El asesino desinteresado Bill Harrigan», «Go West!», I, 317), o adj. *enorme*, do lat. **ēnorme**-, ‘irregular; desproporcional; muito grande’, revê-se e reafirma-se no adj. *babilónico* (< lat. **babilonīcu-**, ‘de Babilónia’), que, sendo sinónimo de *babilónio*, partilha também o seu segundo significado de ‘muito grande, formidável’ (tanto quanto a cidade da Babilónia), documentado no português do Brasil do Norte (Machado, 1995); em «¡Cuántas cosas, [...] / Nos sirven como **tácitos** esclavos, / ciegas y extrañamente **sigilosas!**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Las cosas», II, 370), o adj. *tácito* (< lat. **tacītu-**, part. de **tacēre**, ‘calar’; ‘calar-se’) vê repetidos os seus significados etimológicos de ‘secreto, de que não se fala’ e ‘silencioso, que não fala’ em *sigiloso* (< lat. **sigīllu-**, evoluindo em port. para os divergentes *sigilo* e *selo*)<sup>52</sup>.

A variação a partir do radical pode igualmente servir interesses oximóricos, antitéticos e paradoxais:

«**desesperadamente esperanzado**» («Arrabal”, 1921; 1923, *TR I*: 99)

«Sin duda **inolvidable** y ya **olvidada**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Las cosas», II, 370)

«tan expuestos a la **desdicha**, tan momentáneos en la **dicha**.» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 272)

Esses mesmos efeitos, mais vulgarmente conseguidos pelo relacionamento de palavras de origens diferentes<sup>53</sup>, podem por vezes, *quez Ureña*, II, 507).

<sup>52</sup> Vd. também, nesse sentido original, «El alba **sigilosa**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Heráclito», II, 357).

<sup>53</sup> Naturalmente, qualquer par antitético de palavras pode ser mais iluminado com base nas etimologias diferentes, mas tal seria pouco útil quando o simples conhecimento do seu significado já nos concede toda a informação, como acontece no sintagma «mujeres de **frágil** peinado **monumental**» (*Historia Universal de la Infamia* (1935), «El proveedor de iniquidades Monk Eastman», «Los crujidos», I, 315), ou na frase «Esta declaración era **oscura**, pero puede **encender** la curiosidad de mis eventuales lectores» (*El libro de arena* (1975), «El congreso», III, 20). Já existe certo grau de interesse etimológico em expressões como «las paredes petrificadas» («Casa Elena», 1921, *TR I*: 112), dado que, ainda antes de ficarem petrificadas de espanto ou horror, as paredes já

ainda assim, depender muito em especial do valor etimológico de um dos termos, já directamente explicado pelo autor noutros passos da sua obra:

«la **tenue pesadilla** se dispó» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 479)

«El rojo espejo **occidental** en que arde / Una ilusoria **aurora**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Las cosas», II, 370)

«Y buscaré la **aurora** en mi **occidente**» (*El oro de los tigres* (1972), «Una mañana», II, 516).

*Se pesadilla* tem a sua origem no pouco *ténue* part. *pesado*, do verbo divergente de *pensar* (< lat. **pensare**), o *occidente*, do part. presente de **occidēre** (*ob* + *cadēre*), ‘cair por terra’; ‘pôr-se [o sol]’, também não é o lugar da verdadeira *aurora*, mas do *ocaso* (lat. *occasu-*, do participío e supino de *occidēre*).

Outra dimensão do jogo vocabular são as abundantes repetições de vários tipos (a linguagem, espelho do mundo, «transcrição» do universo, mostra-se como ele especular, simétrica, circular, repetitiva)<sup>54</sup>, muitas vezes com as pequenas flexões típicas e a diferente perspectiva sintáctica do poliptoto:

estavam petrificadas, já eram *pétreas*, de *pedra* (lat. **petra**).

<sup>54</sup> Borges recorre, de facto, frequentemente à repetição de palavras, nas várias colocações possíveis (em quiasmo, anáfora, epanalepse, epífora, diácope, epânodo, etc.), mesmo sem que haja variação ou flexão do termo em causa; por ex.: «los tiempos que **estudia**. Los **estudia** [...]. Los **estudia**...» («Arturo Capdevila...», 1933, *TR II*: 40); «averiguar si la **condesa** es la **condesa**» («Cine. Cinco breves noticias», 1933, *TR II*: 45); «de **libros** que más parecen muebles que **libros**» («Una sentencia del Quijote», 1933, *TR II*: 65); «**siquiera** por cuarenta minutos, **siquiera** por un favor del azar» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 474); «**Argüí** que esa **victoria mínima** prefiguraba la **victoria** total. **Argüí** que no era **mínima**, [...]. **Argüí**...» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 474); «la **música** venía del pabellón, la **música** era china» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 475); «del fondo de la íntima casa un **farol** se acercaba; un **farol** que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un **farol** de papel» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 475); «había un solo **hombre**; pero ese **hombre** era fuerte como una estatua, pero ese **hombre** avanzava...» (*Ficciones* (1944), «El jardín de los senderos que se bifurcan», I, 480); «Albert se levantó. **Alto**, abrió el cajón del **alto** escritorio» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 480); «vi un muchacho que corría por la **estrecha y rota** vereda como por una **estrecha y rota** pared» (*Artificios* (1944), «Funes el memorioso», I, 485); «lo más **admirable** que comprende su obra **admirable**» (*Otras inquisiciones* (1952), «El primer Wells», II, 76); «**Traza** la recta que

«Un **hombre** que apesar de los **hombres**» (*Elogio de la sombra* (1969), «Israel», II, 375)

«renunciar al **hermoso** juego de combinar palabras **hermosas** era insensato» (*El libro de arena* (1975), «Undr», III, 50)

«Pensé en un **laberinto de laberintos**<sup>55</sup>, en un sinuoso **laberinto** creciente...» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 475)

«Pensé que un **hombre** puede ser enemigo de otros **hombres**, de otros momentos de otros **hombres**» (*Ficciones* (1944), «El jardín de senderos que se bifurcan», I, 475)

«Lo cierto es que vivimos postergando **todo** lo postergable; tal vez **todos** sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, **todo** hombre hará **todas** las cosas y sabrá todo<sup>56</sup>.» (*Artificios* (1944), «Funes el memorioso», I, 488)

Este cultivo minucioso e atento da palavra, que conhece desde a pétala de conotação mais subtil até à raiz mais exótica, exige do leitor mais do que a habitual leitura; especularmente, exige-lhe o mesmo: a atenção minuciosa e culta diante da palavra. Se bem que Borges reco-

---

un eterno Aquiles / **Traza**» (*El oro de los tigres* (1972), «La pantera», II, 490); «los hechos

**memorables** prescindem de frases **memorables**» (*El libro de arena* (1975), III, 14). A simetria e a repetição linguística – «Hablar es incurrir en tautologías.» (*Ficciones*, «Biblioteca de Babel», 1941, I, 470); «La lengua es un sistema de citas.» («Utopía de un hombre que está cansado», *El Libro de Arena* (1975), III, 55) – é a mesma que Borges observa na vida e no mundo: «Consideremos una vida en cuyo decurso las repeticiones abundan: la mía, verbigracia. No paso ante la Recoleta sin recordar que están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y trasabuelos, como yo lo estaré; luego recuerdo ya haber recordado lo mismo, ya innumerables veces [...]; cada vez que el aire me trae un olor de eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez; cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: *No bajarás dos veces al mismo río*, admiro su destreza dialéctica [...]. Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?» (*Otras Inquisiciones* (1952), «A», II, 140-141).

<sup>55</sup> O superlativo hebraico não é raro na escrita borgesiana.

<sup>56</sup> Em cast. o pron. inv. *todo* (< lat. **tōtu-**) é homónimo do pron. e adj. *todo*, *a* (lat. **tōtus**, **-a**, **-um**); no port. ant. também convergiam os significados de 'tudo' e 'todo' na forma *todo*, embora haja registo da forma lat. *tutu* – e se conheça *tudo* em port. desde o séc. XII; a alternância *tudo/todo* só dá lugar a *tudo* em «época relativamente moderna»

nheça ser a linguagem uma «memória partilhada»<sup>57</sup>, também se mostra ciente da sua falta de transparência (e daí a importância de constantemente purificar as palavras, «cartas marcadas», «moeda da plebe», na água lustral da sua etimologia). Não só a literatura, mas já a própria língua e cada uma das suas palavras são um palimpsesto: cada falante vai perdendo a cada momento notações sémicas remotas e agregando a cada instante novos semas, novas cargas simbólicas; algumas serão ou tornar-se-ão comunitárias, outras, porém, permanecerão individuais e intransmissíveis. Se existe sempre muito de comunicável nas palavras tal como cada um as possui, e na transferência delas a outrem, as palavras de um escritor como Borges, que parece ter saboreado os dias a observá-las à lupa<sup>58</sup>, conhecendo-as até ao fundo da sua nudez semântica e etimológica, só poderiam ser recebidas de modo pleno e (quase) intocado pelo leitor Borges. Um dos narradores criados à sua imagem instaura precisamente essa dúvida: «Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?» (*Ficciones* (1944), «Biblioteca de Babel», I, 470).

O próprio autor reconhece na obra alheia essa incomunicabilidade, esse lado obscuro das palavras não automaticamente visível para todos, no entanto, limita-os ao campo das inovações:

(Machado, 1995).

---

<sup>57</sup> «No hay versificador incipiente que no acometa una definición de la noche, de la tempestad, del apetito carnal, de la luna: **hechos que no requieren definición porque ya poseen nombre, vale decir, una representación compartida.**» (*Evaristo Carriego* (1930), III, «Las misas herejes», I, 121); «Las palabras son símbolos que postulan **una memoria compartida.**» (*El libro de arena* (1975), «El congreso», III, 31); «Toda palabra presupone **una experiencia compartida.** Si alguien no ha visto nunca el rojo, es inútil que yo lo compare con la sangrienta luna de San Juan el Teólogo o con la ira; si alguien ignora la peculiar felicidad de un paseo en globo es difícil que yo pueda explicársela. He pronunciado la palabra *felicidad*; creo que es la más adecuada.» (*Atlas* (1984) «El viaje en globo», III, 416); «sin esa otra **memoria** que es un idioma» (*Artificios* (1944), «La secta del Fénix», I, 523); «Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone **un pasado que los interlocutores comparten**» (*El Aleph* (1949), «El Aleph», I, 624); «Un idioma es **una tradición**, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos» (*El oro de los tigres* (1972), Prólogo, II, 459).

<sup>58</sup> Apesar do que afirma, Borges parece não ter visto à lupa somente as palavras das línguas estrangeiras e das artificiais: «El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esta palabra es fea, ésta es linda, ésta es pesada. Ello no ocurre con la lengua materna, donde las palabras no nos parecen aisladas del discurso.» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 256). Recorde-se, por

«Cada lenguaje es una tradición, **cada palabra, un símbolo compartido**; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces **ilegible** de un Mallarmé o de un Joyce.» (*El Informe de Brodie* (1970), Prólogo, II, 400)

Ora, no seu caso essa dificuldade advirá mais do rigoroso uso (mas já novo, estranhável) da palavra exacta<sup>59</sup>, escolhida e colocada de acordo com os seus matizes semânticos e afectivos, o seu valor profundo, clássico, etimológico ou transformado a partir dele, do que da presença de sinonímia purista que «em vez de mudar de ideia muda de ruído», ou de novidades pobres e «plebeias» como os argentinismos e neologismos<sup>60</sup>:

«El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas...» (*Elogio de la sombra* (1969), Prólogo, II, 353).

Muito depois de ter percorrido sistematicamente a obra de Borges, fui encontrar em Barrenechea (1984: 228) um parágrafo muito esclarecedor escrito pelo próprio:

exemplo, o que afirmou sobre *mecanismo*, ou *luna*.

---

<sup>59</sup> «Pensaba que el poeta es aquel hombre / Que, como el rojo Adán del Paraíso, / **Impone a cada cosa su preciso / Y verdadero y no sabido nombre.**» (*El hacedor* (1960), «La luna», II, 197).

<sup>60</sup> Em Barrenechea (1984: 227). A autora refere que, do espanhol argentino, para além de alguns traços fonéticos e morfológicos com que traduz a cor local, Borges aproveita e valoriza sobretudo as peculiares valorações afectivas dadas às palavras; quanto às formas idiomáticas locais e crioulas, despreza-as, e ao seu léxico «misérrimo», inepto para as aventuras do espírito, como «barro quebradizo que sólo un milagroso alfarero podrá amasar en vasija de eternidad» (Barrenechea, 1984: 217-221). Se até 1930 encontra americanismos e regionalismos no seu vocabulário (mas de intuito pitoresco, evocador de certos ambientes locais e concentrados numa época), a partir de 1932 verifica o «predomínio de lo universal, que se manifiesta en un lenguaje cada vez más despojado de particularismos» (222-224). Somente na obra «juvenil» vê «uma mescla de elementos díspares e menos assimilados, entre os quais se contam poucos localismos, mais neologismos e muitos cultismos, tecnicismos e expressões clássicas» (Barrenechea, 1984: 225-228). Veja-se também a recusa dos hispanismos personalizados pelo Dicionário e pela Gramática da Academia, que faz equivaler à inquisição nas suas imposições «fraudulentas» e «ocas». Barrenechea aprecia as correcções que fez à sua poesia completa e conclui que o autor corrigiu aquilo que lhe soava como demasiado

«El emplear en su rigor etimológico las palabras. Un goce honesto y justiciero, un poquito de asombro y un mucho de lucidez, hay en la recta instauración de voces antiguas. Aconsejado por los clásicos y singularmente por algunos ingleses (en quienes fue piadosa y conmovedora la ansia de abrazar la latinidad) me he remontado al uso primordial de muchas palabras» («El idioma infinito»).

Essa ânsia de *abraçar a latinidade* verifica-se logo aqui na escolha do adj. *piadosa*. Como Aeneas, o *pius Aeneas*, respeitador dos seus antepassados, da pátria e das tradições. É precisamente o amor e a nostalgia do latim<sup>61</sup>, e o facto de o castelhano não passar de um saudoso latim – **«ese latín venido a menos, el castellano»** (*La moneda de hierro* (1976), «México», III, 121) –, que impelem o escritor, não para o arcaísmo em espanhol, mas para a palavra clássica, para o cultismo, só transparente à luz do conhecimento etimológico. Assim, além das omnipresentes expressões latinas, florescem na sua obra cultismos como *incoar*, *vaniloquencia*, *altilocuencia*, *belicoso*, *nictálope*, *miscelâneo*, *díscolo*, *inconsútil*, *cálamo*, *especular* – «el agua **especular**» (*El hacedor* (1960), «Los espejos», II, 192) –, *involucrar* – «El problema **involucra** el de la existencia de Dios» (*El hacedor* (1960), II, 165) –, *ecuestre* – «una proeza **ecuestre** de mi padre» (*Atlas* (1984), «La Jonc-

espanhol.

<sup>61</sup> São inúmeros os passos em que se valoriza a língua latina e o seu conhecimento: «**el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después**» (*Siete Noches* (1980), «La poesía», III, 255); «[Na Irlanda] monjes que son nuestros bienhechores **salvaron para nosotros en duros tiempos el griego y el latín, es decir, la cultura.**» (*Atlas* (1984) «Irlanda», III, 408); «**un poeta menor [...] / a quien los hados o los astros/ dieron [...] una incurable/ nostalgia del latín [...]** / y el hierro de las sílabas sajonas...» (*La cifra* (1981), «Aquél», III, 299); «estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una ruina de recuerdos, **al castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé,...**» (*La cifra* (1981), «Dos formas del insomnio» (1981), «Aquél», III, 301); «Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón. / Profesar el amor del alemán **y la nostalgia del latín.**» (*La cifra* (1981), «La fama», III, 325); «... en busca de un idioma que fuera digno del Congreso del Mundo. [...] Consideré los argumentos en pro y en contra de resucitar **el latín, cuya nostalgia no ha cesado de perdurar al cabo de los siglos.**» (*El libro de arena* (1975), «El congreso», III, 28) «Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní.» (*El libro de arena* (1975), III, 13); «Nada puedo. **Virgilio me ha hechizado. / Virgilio y el latín.**» (*Los conjurados* (1985) «Góngora», III, 492); «**Mis noches están llenas de Virgilio; haber sabido y haber olvi-**

tion», III, 441), *computar* – «los plazos podrían **computarse** por años» (*Artifícios* (1944), «Prólogo», I, 483), etc.

Na impossibilidade de conhecer todas as línguas do mundo (ainda que digam e revelem conhecer muitas), ou mesmo de nomear todas as línguas do mundo (ainda que nomeiem muitas)<sup>62</sup>, Jorge Luis Borges e as suas múltiplas vozes, a quem todas as palavras do mundo pertencem<sup>63</sup>, aceitam para já o seu destino de transformar o castelhano em poesia ou magia, *exaltando* e polindo nele o latim, ainda que para tal tenham que polvilhar a suficiente e rigorosa informação das fontes com o tempero da fantasia<sup>64</sup>:

«Soy [...] el resignado / Que dispone de un modo algo distinto / Las voces de la lengua castellana / [...] / El que quiere salvar un orbe [...] / Con un poco de Fedro y de Virgilio.» (*Historia de la Noche* (1977), «The thing I am», III, 196)

**dado el latín** / es una posesión» (*Elogio de la sombra* (1969), «Un lector», II, 394).

<sup>62</sup> Também o português, e mesmo o português de Macau: «le dijo que estaban redactadas **en portugués**; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico.» (*Ficciones* (1944), «La Biblioteca de Babel», I, 467); «Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, **el portugués**, el latín.» (*Artifícios* (1944), «Funes el memorioso», I, 490); «Brasil, tierra a la cual lo llevaría su conocimiento del **portugués**» (*El informe de Brodie* (1970), II, 451); «Di al fin con una población de hombres negros [...] **con los que me entendí en portugués.**» (*El informe de Brodie* (1970), II, 455); «Ésta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués» (*Artifícios* (1944), «La forma de la espada», I, 492); «[o antiquário Joseph Cartaphilus] Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y **de portugués de Macao.**» (*El Aleph* (1949), «El inmortal», I, 533).

<sup>63</sup> De entre as muitas passagens que nos serviriam de exemplo, veja-se com que intimidade se tratam todas as línguas do mundo: «El ruiseñor, **en todas las lenguas del orbe**, goza de nombres melodiosos (*nightingale, nachtigall, usignolo*), como si los hombres instintivamente hubieran querido que éstos no desmerecieran del canto que los maravilló.» (*Otras inquisiciones* (1952), «El ruiseñor de Keats», II, 97); descontadas las palabras compuestas y las derivaciones, todos los idiomas del mundo (sin excluir el *volapük* de Johann Martin Schleyer y la romántica *interlingua* de Peano) son igualmente inexpressivos (*Otras inquisiciones* (1952), «El idioma analítico de John Wilkins», II, 84).

<sup>64</sup> Este diz Borges ser o método duplo para escrever uma boa biografia romançada, nunca enfadonha pela falta de pormenores nem desacreditada pelo seu peso, exigindo portanto pesquisa e invenção (*vd.* comentário a *piEDAD*). Contudo, talvez possamos concluir que é também o seu método preferido sempre que trata ou de algum modo convoca questões de etimologia: demorada e vária pesquisa aqui e ali aromatizada

## Bibliografia

- Vítor Manuel **Aguiar e Silva** (1986), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Liv. Almedina.
- Ana María **Barrenechea** (1984), «Borges y el lenguaje», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, julio-diciembre de 1953; reeditado em *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica* (ed. de Jaime Alazraki), 1976 (reimpresso em 1984), Madrid: Taurus Ediciones.
- Anabela Leal de **Barros** (1997), «Gramáticas Históricas da Língua Portuguesa», *Diacrítica*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- Jorge Luis **Borges**, *Obras Completas*, tomos I, II, III, Barcelona: Emecê Editores, 1989.
- Jorge Luis **Borges**, *Textos Recobrados 1919-1929* (vol. I) e *1931-1955* (vol. II), Barcelona: Emecê Editores, 2002.
- J. **Corominas** y J. A. **Pascual** (1980-1983), *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos.
- Antônio Geraldo da **Cunha** (1997), *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed. revista e acrescida de um suplemento, 8.<sup>a</sup> reimpressão (1.<sup>a</sup> ed.: 1982), Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Diccionario de la Lengua Española* (1992), 21.<sup>a</sup> ed., Madrid: Real Academia Española.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (2001), Lisboa: Editorial Verbo e Academia das Ciências de Lisboa.
- Wolfram **Eberhard** (1986), *A Dictionary of Chinese Symbols* (trad. inglesa de *Lexikon chinesischer Symbole*, 1983), London: Routledge & Kegan Paul.
- A. **Ernout** e A. **Meillet** (1967), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, 4.<sup>e</sup> éd., Paris: Klincksieck.
- António Gomes **Ferreira** (1983), *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora.
- F. **Gaffiot** (1934), *Dictionnaire Latin-Français*, Paris: Hachette.
- Jacques **Gernet** (1991), *El mundo chino* (trad. espanhola de *Le monde chinois*, 1972), Barcelona: Editorial Crítica.
- P. G. W. **Glare** (ed.) (1968-1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: The Clarendon Press.
- Pierre **Guiraud** (1982), *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris: Payot.
- Antônio **Houaiss** e Mauro de Salles **Villar** (2002), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia..., Rio de Janeiro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Claude **Larre** (1998), *Les Chinois*, Paris: Éditions Philippe Auzou.
- José Pedro **Machado** (1995), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 1.<sup>a</sup> ed. 1952, Lisboa: Livros Horizonte.
- José Pedro **Machado** (1984), *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Ed. Confluência.

- Alain **Rey** (dir.), Tristan **Hordé**, Chantal **Tanet** e Marianne **Tomi** (1993), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris: Dictionnaires Le Robert.
- R. H. **Robins** (1974), *A Short History of Linguistics*. London, Longman Group Limited. Trad. espanhola de Enrique Alcaraz Varo: *Breve Historia de la Lingüística*, Madrid: Paraninfo.
- Aquilino **Sánchez** (2001), *Gran Diccionario de Uso del Español Actual*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Santiago **Segura** Munguía (2001), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao: Universidad de Deusto.

# Borges: nas margens da política

PEDRO MIGUEL P. S. MARTINS  
(DFC)

1. As obras literárias de Borges, apesar do seu apolitismo aparente, ou até por causa disso, afiguram-se um bom terreno para pensar as relações entre política e literatura. Sendo refractárias a uma leitura ideológico-política, reflectem, pelo menos em parte, o posicionamento modernista de Borges, que se pautou, no essencial, por um esforço de autonomização da literatura, (e da arte) em relação a constrangimentos extrínsecos à sua *praxis* e apreciação, sobretudo os políticos e morais.

Todavia, nem uma obra tão alheia a compromissos políticos, como a de Borges, evitou leituras ideológico-políticas, por vezes com um teor muito crítico e polémico. Não por acaso, estas foram sobretudo feitas por intelectuais argentinos, num contexto que importa conhecer, para melhor as situar <sup>1</sup>.

Seguindo este trilha, pretendemos pensar as condições de possibilidade de uma leitura política do texto borgiano. Mas, desde já, fica uma primeira constatação, a problematizar: qualquer arte, por mais a-política, terá sempre ressonâncias políticas, independentemente da

---

<sup>1</sup> Veja-se Martin Lafforgue (Compilación y comentarios), *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1999. Como diz Lafforgue na introdução, «o leitor não se deparará com uma análise sobre labirintos, espelhos, mitologias ou tigres. Talvez o ténue fio condutor desta antologia seja o intento – às vezes desaforado, sempre produtivo – de repensar as relações invariavelmente complexas entre literatura e sociedade, ideologia e estética, hoje infelizmente desprezadas e, a partir daí, considerar um Borges não apenas inserido na abstracta «tradição literária ocidental» mas também, e sobretudo, na experiência e na história rio-platense.» (*op. cit.*, p.12.)

sua (a)intencionalidade, o que, ironicamente, dá razão a Borges, uma vez que na «arte nada é tão secundário como os propósitos do autor»<sup>2</sup>. Logo, toda a arte é política. Mas em que sentido?

2. O ponto de vista de Borges enquanto crítico, tal como o seu universo literário, identificam-se com os vectores fundamentais da modernidade estética<sup>3</sup>, visto a literatura ser assumida como construção autónoma, que vale de per se. Neste contexto, o universo literário configura-se como um domínio eminentemente verbal, livresco, autopoietico, não tendo que estar subordinado a quaisquer ditames extrínsecos à sua *produção e fruição*, sejam estes de natureza política, moral ou filosófica, ou mesmo de natureza psicológica ou social. Nem sequer tem que se referir à «realidade», pois constitui-se como realidade autónoma<sup>4</sup>. O seu vigor mede-se pela capacidade de transcendência em relação a códigos ou a condicionalismos exteriores, pela capacidade de criar um universo seu, questionando o sentido da realidade imediata.

Num contexto em que a literatura se vai desvinculando do sujeito, centrando-se no seu substrato linguístico e verbal, e nas suas poten-

---

<sup>2</sup> Cfr. Borges, recensão a Edward Shanks, *Rudyard Kipling. A study in literature and political ideas in Borges en Sur – 1931-1980*, Barcelona, Emecé Editores, 1999, p. 242.

<sup>3</sup> O conceito de modernidade estética, não confundir com a modernidade cultural e filosófica, apesar das subtis relações existentes entre as duas (autonomia), é um conceito discutível e difícil de definir. A modernidade estética baliza-se, em termos genéricos, pelo princípio da autonomia estética, o qual se desdobra, no caso da literatura, em três aspectos fundamentais e intimamente relacionados: a auto-reflexividade (poética), o centramento linguístico, a dessubjectivação ou impessoalização. O universo literário borgiano reflecte-os notavelmente. Relativamente à modernidade, seguimos a perspectivação de Fernando Guimarães. A discussão sobre esta noção e sobre a sua aplicabilidade ou não à literatura borgiana tem sido interminável, a ponto de haver «opiniões para todos os gostos» (Cfr. Juan Arana, *La Eternidad de lo efímero*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 44). Quanto a nós, o conceito é operativo se for entendido de uma forma anti-essentialista e plural. Mais como um horizonte comum (autonomia) na forma de pensar a arte e construí-la, do que propriamente numa dimensão rígida e fechada, conceptual e cronologicamente. Sobre esta questão veja-se Juan Arana (*op. cit.*, pp. 43-56) e José Eduardo González, *Borges and the Politics of Form*, New York, Garland, pp. 11-57; 169-201.

<sup>4</sup> Cfr. Borges, *Este Ofício de Poeta, O Credo do Poeta*, p. 127: «Penso-me como escritor. Que significa para mim ser escritor? Significa simplesmente ser fiel à minha imaginação. Quando escrevo alguma coisa, não a penso como sendo factualmente verdadeira (o facto simples é uma teia de circunstâncias e acidentes), mas como sendo verdadeira para algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de certo modo acredito nela – não como se acredita na mera história, antes como quem acredita num sonho ou numa ideia.»

cialidades criadoras, a deriva intertextual presente na literatura de Borges, tão vincada pela hermenêutica pós-moderna, não é mais do que uma consequência ou prolongamento da autonomia estético-literária, e não apenas porque deixou de se situar num horizonte de compreensão balizado pela ideia de sujeito (teologia e pensamento clássico), em sintonia com o pensamento contemporâneo. Sobretudo, porque no decurso de um longo processo (romantismo, simbolismo), a literatura, e em particular a poesia, se voltam para si mesmas, emancipando-se em relação a instâncias heterónomas, passando a pensar-se em si, através dos seus recursos. Como se também neste domínio se operasse uma «Revolução Copernicana», neste caso em torno do «sujeito poético»: a linguagem. Ora, falar neste é falar em pluralidade e fragmentação, como veremos. Aqui reside a especificidade descendente da modernidade estética, patente em Borges.

O «sujeito poético» mencionado, é inútil afirmá-lo, pouco ou nada tem a ver com o sujeito psíquico ou pessoal, ou pelo menos, as relações existentes entre os dois são problemáticas ou pouco transparentes. Mas, ainda que fosse possível desvelar essa relação, que valia teria para uma apreciação genuinamente *estética* de um poema, peça musical ou romance? As relações entre o escritor (personalidade, vida) e a obra são, no mínimo, discutíveis como possibilidade crítica. A opinião do escritor sobre a sua obra pode ser até a mais falseadora, a menos importante. Seguindo este critério, que é o de Borges, e de uma grande parte da crítica moderna, só a obra se «explica» a si mesma, com a mediação, sempre diferente de cada leitor/leitura, que desencadeia a polissemia literária. Em última análise, o bom texto, ao contrário do seu autor morto, poderá sempre ressuscitar do olvido, mediado por olhares infinitamente diferentes: o «labirinto» das infinitas leituras de um só livro, quer numa mesma época, quer ao longo de várias épocas. Uma vez escrito, desvincula-se irremediavelmente do seu criador. De facto, só a partir daí nasce... Em muitos casos, o que é, borgianamente irónico, as obras são lidas ao contrário, ou diferentemente, da intencionalidade do autor:

«[...] Todas estas discussões prévias sobre propósitos de execução literária se baseiam no erro de supor que as intenções e os projectos importam muito. [...] Kipling dedicou a sua vida a escrever em função de determinados ideais políticos, quis fazer da sua obra um instrumento de propaganda e, no entanto, no fim da sua vida teve de confessar que a verdadeira essência da obra de um escritor costuma ser ignorada por este; e recordou o caso de Swift, que ao escrever *As Viagens de Gulliver* pretendeu erguer um testemunho contra a humanidade, e apesar disso

deixou um livro para crianças. Platão disse que os poetas são amanuenses de um deus, que os anima contra a sua vontade, contra os seus propósitos, tal como um ímã anima uma série de aros de ferro.»<sup>5</sup>

Isto demonstra, segundo Borges, o absurdo da «arte comprometida», seja com propósitos socialistas, seja com outros propósitos. Contrapondo Borges a Borges, a leitura ideológico-política da literatura é também possível, embora não seja a sua preferida. E neste sentido, toda a arte é política. Paradoxalmente, mesmo o simples facto de se pretender apolítica, coloca-a já numa posição política.

Por outro lado, o que agrava ainda mais os equívocos, há uma tendência ínsita a qualquer leitor, por mais elevada que seja a sua educação estética, a considerar a obra como um prolongamento genético do seu autor. Como se houvesse uma relação natural e imediata de identidade entre a personalidade do artista e a sua obra (Trata-se até de um determinismo linguístico inescapável: *pretendemos estudar a literatura de Borges*; mas, o que significa *Borges*?) Nessa medida, é usual fazer um julgamento estético do objecto artístico em função do juízo moral ou político que se fez previamente ao artista, enquanto homem ou cidadão, sendo o inverso também aplicável. A antologia de Martin Lafforgue ilustra bem este equívoco inevitável. As posições políticas de Borges motivaram a rejeição e o desprezo da sua obra, com uma virulência assinalável.

Um dos temas obsidianes da literatura borgiana, é o problema das equívocas relações entre *identidade* psíquica e poético-literária, as relações entre o *mesmo* e o *outro*. Esta dimensão auto-reflexiva<sup>6</sup>, com consequências *descentradoras* para a ideia de *sujeito*, é típica da literatura modernista, decorrendo do processo de *autonomização* e *centração na linguagem*. Da *poética* que é sugerida pelos seus textos, transparece um questionamento permanente das faces várias da identidade subjectiva. O poema *Borges e eu*, é um bom exemplo de desmistificação irónica da pessoalidade da poesia:

«Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela; de Borges tenho notícias pelo correio

---

<sup>5</sup> Borges, *O escritor argentino e a tradição* in *Discussão* (1932), *Obras Completas*, Vol. I, p. 282.

<sup>6</sup> Obviamente, não nos referimos a uma introspecção psicológica, mas sim à dimensão meta-poética da poesia contemporânea.

e vejo o seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro comunga dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um actor. Seria exagerado afirmar que a nossa relação é hostil; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa urdir a sua literatura, e essa literatura justifica-me. Não me custa confessar que consegui certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não seja de alguém, nem sequer do outro, mas da linguagem ou da tradição. Quanto ao mais, estou destinado a perder-me definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou-lhe cedendo tudo, ainda que me conste o seu perverso hábito de falsificar e magnificar. Espinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar no seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra, e o tigre um tigre. Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros do que em muitos outros ou no laborioso toque de uma viola. Há anos tratei de me livrar dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, a minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.»<sup>7</sup>

**2.1.** Seria fecundo pensar os múltiplos paralelismos existentes entre Borges e Fernando Pessoa, em termos estético-literários<sup>8</sup>, filosóficos (cepticismo, niilismo) e ideológico-políticos. Raul Morodo classifica o pensamento político de Pessoa como «anarquismo conservador»<sup>9</sup>, fórmula também aplicável a Borges.

Assim, importa para os nossos propósitos, esclarecer a relação existente entre estas faces de Jano da modernidade – a estética e a política. Quer em Pessoa, quer em Borges, o modernismo liga-se umbilicalmente a uma mundividência cosmopolita, que não é contraditória com a assumpção genuína de um certo nacionalismo. Mais do que

---

<sup>7</sup> *O Fazedor* (1960) in *Obras Completas*, p. 181.

<sup>8</sup> Por exemplo, é significativo que ambos não apreciassem o romance. Tinham o gosto pelos contos breves (género muito mais desenvolvido em Borges) e em particular pelos «policíarios», de linguagem sóbria, eminentemente cerebrais e dedutivos. Por outro lado, a centração no problema da linguagem e a negação do «sujeito pessoal» a nível poético, desembocam num cosmopolitismo nacionalista e estrutural, o que implica a rejeição dos nacionalismos estreitos, tão frequentes no período em que viveram.

<sup>9</sup> Cfr. Raúl Morodo, *Fernando Pessoa e as «Revoluções Nacionais» europeias*, Caminho, 1997.

isso, o nacionalismo só é pensável num horizonte de cosmopolitismo. Em que medida?

Como vimos, a poesia, no século XX, volta-se para si mesma, paralelamente à filosofia, centra-se no seu magma fundamental: a linguagem. Esta é, porventura, o eixo central da inquirição borgiana, para além de assumida paixão. Mas, a linguagem, no desenrolar de seus «labirintos» semânticos e etimológicos, não se pode encerrar em fronteiras estreitas como a nacionalidade, a raça, o continente. A estrutura humana mais fundante e «misteriosa» (como reconhece Borges <sup>10</sup>) é a linguagem e isso determina uma perspectiva cosmopolita da arte e da vida, uma espécie de humanismo sem sujeito: para descortinar o sentido originário da mais modesta palavra é preciso recuar milénios, para poder compreender a civilização e a cultura que a originaram. Nesse sentido, «podemos conjecturar que não existe na terra um idioma puro (embora o sejam as palavras, não o são as representações; embora os puristas digam «desporto», representam *sport*); podemos recordar que o alemão é menos «puro» que o basco ou o hotentote, podemos interrogar-nos porque razão é preferível um idioma sem misturas.» <sup>11</sup>

A dialéctica entre *identidade* e *alteridade*, manifesta-se a nível colectivo e étnico, num dos traços da obra de Borges: a obsessão por culturas estranhas e distantes (no tempo e no espaço), como a chinesa e a islandesa. Não será acidental que grandes expoentes da modernidade, (Fernando Pessoa ou Almada Negreiros) tal como Borges, sendo nacionalistas até certo ponto, foram profundamente cosmopolitas: a modernidade é «sentir tudo de todas as maneiras», como escreveu Pessoa. A poesia borgiana reflecte também a multiplicidade de «Eus» poéticos, a sua não identificação com o «Eu» psicológico (uma das faces da dialéctica entre o *mesmo* e o *outro*) e faz-nos lembrar a heteronímia pessoana, apesar do processo literário ser diferente. Este mecanismo descentrador aplica-se também ao sujeito colectivo (nação, povo), outra das faces do romantismo subjectivo. Assim, o nacionalismo cosmopolita de Borges, tão criticado por alienar a identidade

---

<sup>10</sup> «Escrever um poema é experimentar uma magia menor. O instrumento dessa magia, a linguagem, é bastante misterioso. Nada sabemos da sua origem. Apenas sabemos que se ramifica em idiomas e que cada um deles consta de um indefinido e instável vocabulário e de um número indefinido de possibilidades sintácticas.» (in *Inscrição* (1985), *Obras Completas*, Vol. ?p. 479.)

<sup>11</sup> Borges, *Dois Livros* in *Outras Inquirições* (1952) in *Obras Completas*, Vol. II, p. 100.

argentina, decorre de um ponto de vista autonomizador em relação à arte: «a tradição argentina é o universo». Neste como em outros pontos, a estética sobredetermina a política, mas, por outro lado, a perspectivização da estética radica-se também numa mundividência cosmopolita.

Se a literatura é sobretudo um ofício *da* e *na* linguagem, configurando-se esta simultaneamente como *instrumento*, *finalidade* e *objecto*, dá-se todo um processo de *emancipação* e esvaziamento da literatura, quer em relação ao sujeito (no sentido individual e/ou colectivo: romantismos), quer em relação ao «mundo» (no sentido naturalista, representacionista e realista tradicional)<sup>12</sup>. Por isso, a poesia contemporânea (melhor, uma boa parte dela) estando centrada na linguagem, é, de certa forma, e paradoxalmente, um lugar de silêncio e de vazio, posto que a linguagem perdeu o seu sujeito, quer no sentido individual, quer no sentido colectivo<sup>13</sup>.

Sob outro ângulo, a linguagem não deixou de ser instrumento social e cultural. Não nascendo no vazio, tem um tempo, um contexto, e mesmo um valor de uso. Sobretudo, não é ideologicamente neutra, uma constatação, que se tornou óbvia, e a que, de certa forma, o próprio Borges era sensível. As incansáveis pesquisas linguísticas e etimológicas dos seus contos e poemas, ensinam-nos que o sentido das palavras não se pode fixar de uma vez por todas e, por isso, os dicionários e etimologias estão, de certa forma, condenados ao fracasso. Neste aspecto, apesar de ter questionado muitas vezes as condições de possibilidade da história, é levado a admitir que as palavras têm uma história. Soam e significam de maneira diferente para cada época ou cultura, ou até na mesma época e cultura. São sempre as *mesmas* e *outras* porque o seu sentido varia *infinitamente* em função do uso sociocultural<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre esta questão, os ensaios de Fernando Guimarães sobre literatura portuguesa contemporânea são exemplares.

<sup>13</sup> Assim, faz todo o sentido que Borges tenha inspirado sobremaneira os filósofos estruturalistas. A linguagem também não tem sujeito, ou identidade, no sentido colectivo, visto que, em última análise, é difícil encontrar uma palavra, (ou mesmo uma língua) cujo sentido seja determinado por uma única cultura ou civilização. O sentido das palavras radica-se numa rede intercultural verdadeiramente labiríntica, que tem eixos sincrónicos e diacrónicos. Esta moderníssima perspectiva acerca da linguagem configura, logicamente, uma mundividência cosmopolita.

<sup>14</sup> Cfr. Borges: «(...) a linguagem muda; os Latinos sabiam tudo isso. E o leitor também muda, o que nos traz de novo à velha metáfora dos Gregos – a metáfora, ou melhor, a verdade, do homem que entra duas vezes no mesmo rio. A princípio estamos aptos a pensar no rio que corre. Pensamos: «Evidentemente, o rio continua mas a água

A perspectiva anti-essencialista de Borges estabelece linhas de cruzamento entre a modernidade estética e política, possibilitando o imbricamento entre o cosmopolitismo literário e político. Se é impossível uma leitura fixista e cristalizante das palavras e, conseqüentemente, da literatura e da cultura, as bases mais fundas dos nacionalismos etno-linguísticos, de pendor romântico, são minadas. Para ilustrar o argumento, comparemos a perspectiva de Pascoaes e de Borges (ou de Pascoaes e Pessoa). Enquanto que, para Pascoaes, a identidade de um povo se firma no carácter intraduzível de certas palavras, como a *saudade*, e, num sentido global, a língua e a literatura nacionais (pois são únicas e intraduzíveis, exprimindo uma mundividência idiossincrática), para Borges, o sentido da identidade colectiva (a *argentinidad* p.e.) questiona-se, inevitavelmente, a partir do momento em que se desmascara a autenticidade das suas formas literárias tidas como mais identitárias. Borges mostra num ensaio polémico, que a poesia gauchesca – símbolo e expressão de uma proclamada identidade crioula – não é, rigorosamente falando, a poesia dos gaúchos. É uma *invenção* literária e urbana, tão marcada pela intertextualidade intercultural e pela imaginação, como qualquer outra forma<sup>15</sup>. Quebra-se assim o vínculo ontológico entre a língua/literatura e o *ser*

---

muda.» A seguir, com um emergente sentimento de apreensão, sentimos que também nós mudamos – que somos tão mutáveis e evanescentes como o rio.» (in *O Enigma da Poesia*, pp. 20)

<sup>15</sup> «Fazer derivar a poesia gauchesca da sua matéria, o gaúcho, é uma confusão que desfigura a verdade mais notória. Não menos necessário para a formação desse género do que a pampa e os planaltos foi o carácter urbano de Buenos Aires e de Montevideo. As guerras da independência, a guerra do Brasil, as guerras anarquistas fizeram que homens de cultura civilizada se interpenstrassem com a gaucharia; da fortuita conjugação desses dois estilos vitais, do assombro que um produziu no outro, nasceu a literatura gauchesca. [...] Tão dilatada e tão incalculável é a arte, tão secreto o seu jogo. Rotular de artificial ou de verdadeira a literatura gauchesca por esta não ser obra de gaúchos, seria pedante e ridículo; no entanto, não há cultivador deste género que não tenha sido alguma vez, pela sua geração ou pelas posteriores, acusado de falsidade.» (*A poesia gauchesca* in *Discussão* (1932), *Obras Completas*, Vol. I, p. 183). Veja-se também, *Os escritores argentinos e Buenos Aires* (1937) in *Textos Cativos* (1986), *Obra Completa*, Vol. IV, pp. 263-264; Cfr. *O escritor argentino e a tradição* in *Discussão*, *op. cit.*, p. 277: «Entendo que há uma diferença fundamental entre a poesia dos gaúchos e a poesia gauchesca. Basta comparar qualquer colectânea de poesia popular com o *Martín Fierro*, com o *Paulino Lucero*, com o *Fausto*, para dar com essa diferença, que está tanto no léxico como no propósito dos poetas. Os poetas populares do campo e dos subúrbios versificam temas gerais: as penas do amor e da ausência, a dor do amor, e fazem-no também num léxico muito geral; em contrapartida, os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular; que os poetas populares não tentam.»

colectivo de uma nação, o que não implica a negação do nacionalismo, mas dá-lhe bases, escopo e significados divergentes <sup>16</sup>.

A este respeito, é pertinente aludir ainda às condições de possibilidade da tradução <sup>17</sup>. Segundo Pascoaes, «quanto mais palavras intraduzíveis tiver uma Língua, mais carácter demonstra o Povo que a falar. A nossa, por exemplo, é muito rica em palavras desta natureza, nas quais verdadeiramente se perscruta o seu génio inconfundível.» <sup>18</sup> Sendo assim, a tradução releva as diferenças entre uma perspectiva essencialista, monológica e etnocêntrica da linguagem, logo *intratextual*, e a perspectiva borgiana, que, graças ao seu anti-essencialismo, liberta a linguagem das malhas étnicas e culturais que a podem aprisionar num sentido único. Diz-nos Borges que «segundo uma superstição muito difundida, todas as traduções traem os seus inimitáveis originais. O facto está expresso no famoso ditado italiano «Traduttore, traditore», tido por irrespondível.» <sup>19</sup> Mostra também, exemplificando, que as melhores traduções não são as literais, mas sim as que renunciam à miragem de alcançar a versão mais fiel ao original, o que geralmente resulta em algo incompreensível. Sintetizando: a tese de Borges a respeito da tradução, radica-se numa perspectiva que, tal como Pascoaes, concede o primado à linguagem, mas autonomiza-a em relação aos condicionalismos históricos, culturais e étnicos, implicando um nacionalismo não identitário, ao contrário de Pascoaes. A tradução, mais do que reprodutora fiel de sentidos, é uma construção de sentidos, logo resulta de uma mediação intertextual e intercultural.

**2.2.** Para Borges, em que medida é a literatura autónoma em relação à política? Será no sentido que ao escritor, tal como aos objectos literários, estão vedados *a priori* todos os conteúdos ou convicções de carácter político ou moral? Será possível, ou desejável, depurar a arte e o sujeito estético de elementos tão constitutivos da

---

<sup>16</sup> No caso da modernidade estética de Borges e Pessoa, o nacionalismo tem uma dimensão intercultural, construtiva, imaginária e projectiva, desviando-se de leituras nostálgicas e passadistas, que se radicam numa leitura da nação (e da linguagem) fixista e essencialista. O corpo do artigo expõe algumas das consequências estéticas e políticas de um nacionalismo deste tipo.

<sup>17</sup> Cfr. Borges, *Música da palavra e tradução* in *Este Ofício de Poeta*, pp. 65-85.

<sup>18</sup> Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português* (1915), Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 17.

<sup>19</sup> Borges, *op. cit.*, p. 67. Acerca da problemática da tradução em Borges, veja-se também *Os tradutores de As Mil e Uma Noites* in *História da Eternidade* (1936), Obras Completas, Vol. I, pp. 411-428.

experiência humana<sup>20</sup>? Se Borges criticou reiteradamente a indigência e a inconsequência da arte «comprometida» e da «lacrimosa»<sup>21</sup> estética socialista, nunca chegou ao ponto de absolutizar a autonomia literária a um extremo dogmático de liofilização, o que, por razões diferentes, empobreceria a literatura, não proporcionando sequer a sua autonomia construtiva. Escreveu em 1938, comentando um dos Manifestos surrealistas:

«o marxismo (como o luteranismo, como a Lua, como um cavalo, como um verso de Shakespeare) pode ser um estímulo para a arte, mas é absurdo decretar que seja o único. É absurdo que a arte seja um departamento da política. No entanto, é precisamente isso que o reclama este Manifesto incrível. André Breton, mal ficou estampada a fórmula «Toda a licença na arte», arrepende-se da sua temeridade e dedica duas páginas fugitivas a renegar essa sentença precipitada. Rejeita o «indiferentismo político», denuncia a arte pura «que vulgarmente serve os fins mais impuros da reacção» e proclama «que a tarefa suprema da arte contemporânea é participar consciente e activamente na preparação da revolução». Logo de seguida propõe «a organização de modestos congressos locais e internacionais». Desejoso de esgotar os deleites da prosa rimada, anuncia que «na etapa seguinte se reunirá um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI).»<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Borges admitiu inclusivamente que «É evidente que na literatura de um país influem os acontecimentos políticos; o imprevisível é o efeito particular dessa influência. No princípio do século XIII, o Império Chinês foi arrasado pelos Mongóis: um dos efeitos posteriores dessa devastação (que durou cinquenta anos e assolou centenas de cidades ilustres) foi a aparição do teatro e da novela de salteadores *História da Margem da Água...* Sete séculos depois o Império Alemão é regido por uma ditadura: um dos efeitos laterais deste impetuoso regime é o declínio de obras originais em alemão e o auge consequente de traduções. Traduz-se, então, para alemão, a *História da Margem da Água.*» (Recensão a *Die Räuber vom Liang Schan Moor*, de Shi Nai Na in *Textos Cativos*, *op. cit.*, Vol. IV, p.389.

<sup>21</sup> Fazia uma espécie de chantagem sentimental com o leitor. Se o leitor não se comovesse perante uma descrição literária da miséria social, seria considerado mal formado. Borges, apesar do que escreve em outras intervenções, salienta, ironicamente, o facto de o marxismo ser inadequado literariamente, assim como critério de apreciação estética. Estará provavelmente a referir-se à vulgata marxista: «a interpretação económica da literatura (e da física) não é menos vã que uma interpretação heráldica do marxismo ou culinária das equações quadráticas ou metalúrgica da febre palúdica.» (recensão a *A short History of culture* de Jack Lindsay in *Sur*, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, Setembro de 1939 (Borges in *Sur*, pp. 207-208).

<sup>22</sup> Cfr. *Um caudaloso manifesto de Breton* in *Obras Completas*, Vol. IV, *Textos Cativos*, (1938) pp. 411.

Compreendem-se assim as críticas de Borges ao surrealismo e ao futurismo, teorias da arte que se cristalizaram num cânone. A não existência de uma teoria estética sistematizada nos seus textos críticos, o facto de a sua importância para a *praxis* literária <sup>23</sup> ser relativizada, é mais uma marca modernista, no sentido de uma autonomização da literatura <sup>24</sup> em relação a qualquer outra *intencionalidade* que não seja o seu próprio fazer; o que nada prescreve em relação aos estímulos motivadores dessa *praxis*.

**3.1.** Apesar das fraquezas imputáveis ao modelo interpretativo triádico (ideologia do escritor/ conteúdos políticos da obra/ sociologia política da obra <sup>25</sup>), este permite-nos clarificar a questão em jogo, à luz do modernismo. *De que falamos quando falamos de Borges?* Referimo-nos ao pensamento político do cidadão (e pessoa) Borges, mesmo que este, ironicamente, se cinja a uma confissão de apolitismo? Ou referimo-nos a conteúdos presentes na sua literatura, como o mito do

<sup>23</sup> «Todas as vezes que mergulhei em livros de estética tive a sensação desconfortável de ter estado a ler livros de astrónomos que nunca olharam para as estrelas. O que quero dizer é que escreveram sobre poesia como se a poesia fosse uma tarefa e não o que realmente é: uma paixão e uma alegria» (Borges, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Teorema, 2002, p.9.)

<sup>24</sup> Cfr. Prólogo a *O Ouro dos Tigres* (1972): «Não acredito nas escolas literárias, que julgo serem simulacros didácticos para simplificar o que ensinam, mas, se me obrigassem a declarar de onde provêm os meus versos, diria que do modernismo, dessa grande liberdade que renovou muitas literaturas cujo instrumento comum é o castelhano e que chegou certamente a Espanha. Conversei mais de uma vez com Leopoldo Lugones, homem solitário e soberbo; ele costumava desviar o curso da conversa para falar do «meu amigo e mestre Rubén Darío». (Creio, aliás, que devemos sublinhar as afinidades do nosso idioma, não os seus regionalismos.)» in *Obras Completas*, Vol. II, p. 463.

<sup>25</sup> Este pressupõe uma distinção de planos, útil, antes de tudo, enquanto instrumento de reflexão e análise: a) uma coisa é o posicionamento político do escritor, as suas intervenções cívicas, muitas das vezes em forma de textos escritos, enfim, as suas ideias políticas e sociais; b) outra coisa, de tratamento mais melindroso, é o significado político atribuível à obra, pesquisa sempre falível e inacabada, sendo certo que há uma relação entre os dois primeiros aspectos, esta está longe de ser unívoca ou simples, pois a obra não é um «espelho» da personalidade do autor; nem da sua ideologia política, muito menos em Borges; c) por seu turno, a forma como a obra é recebida e ajuizada, em termos sociológicos, resulta sempre de uma mediação ideológico-política, nem sempre esteticamente judiciosa, reportando-se mais às convicções e posições do escritor, assim como dos seus leitores. Em casos extremos, este terceiro aspecto, incontornável, exemplifica-se muito bem em regimes ditatoriais, quando determinadas obras são proibidas, por razões políticas que lhes escapam completamente. Em última análise, é virtualmente impossível dissociar, na prática, estas três dimensões de análise.

eterno retorno ou o culto da coragem, que nos permitem tirar ilações políticas? Ou, na pior das hipóteses, estaremos simplesmente a sobre-determinar estes àquele?

Vejamos primeiro o aspecto mais fácil da questão. Considerando as biografias de Borges e os seus breves artigos de «intervenção», podemos elaborar um «retrato» político de Borges, homem com mais preocupações políticas do que se pensa. O desinteresse pela política, se tem de facto um fundo de verdade, explicável pelo primado do «ofício» da literatura na sua vida, não se pode tomar inteiramente à letra. Por outro lado, as suas concisas recensões críticas mostram que o campo da teoria política e social estava longe de lhe ser desconhecido <sup>26</sup>.

Não foi, certamente, um adepto da democracia («esse curioso abuso da estatística») e do socialismo, de modo mais intuitivo, do que sistematizado, não obstante os efémeros idílios comunistas da juventude, sem grande significado, não obstante a sua volubilidade enquanto cidadão. Uma nota mais decisiva de caracterização ideológica é a recusa franca dos totalitarismos, quer à direita (nazismo), quer à esquerda (estalinismo), ligada, em parte, a uma assumida filiação britânica e spenceriana do seu pensamento, logo, anarco-individualista e liberal. (os influxos cepticistas de David Hume e de Berkeley são também dignos de nota). Um «liberalismo» ilustrado que viria, no entanto, a ser relativizado pontualmente. Resta saber em que medida a sua literatura reflecte tudo isso. Em todo o caso, os textos de intervenção, embora fragmentários, são indispensáveis para o enquadramento de um pensamento político dotado de coerência, o mesmo não se podendo dizer de algumas posições por si tomadas <sup>27</sup>.

Uma questão crucial para Borges (já tematizada), em todas as suas implicações estético-políticas, é a dialéctica entre *nacionalismo*

<sup>26</sup> Cfr. *Textos Cautivos – Ensayos e reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990 (Edição de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal); *Borges en Sur – 1931-1980*, Barcelona, Emecé, 1999.

<sup>27</sup> Cfr. Volodia Teitelboim, *Os Dois Borges – vida, sonhos e enigmas*, Porto, Campo das Letras, pp. 460-61: «O resumo da sua trajectória política foi telegráfico: «Comunista em 1918, irigoyenista em 1920, conservador, um obsessivo antiperonista e logo a seguir pacifista-anarquista-individualista» (tudo isto segundo as próprias confissões). Foi um homem vacilante entre dois pólos. Repudia a democracia, mas depois reivindica-a. Elogia golpes militares e depois ironiza sobre a inépcia das forças armadas, referindo-se a elas com sarcasmo: «são pessoas que nunca ouviram assobiar uma bala». Denuncia o horror dos desaparecidos. Dedicou a tradução de um poema a Richard Nixon e mais tarde, consumado o *impeachment*, defende que se tinha equivocado. Em suma, foi um caso recorrente de incoerência de um cidadão.»

e *cosmopolitismo*. Um dos seus textos mais expressivos critica as infinitas «ilusões do patriotismo» argentino (e não argentino)<sup>28</sup>, sublinhando, porém a *vis* «anarquista» do povo argentino, valorada positivamente, num registo não muito comum em si:

«O Argentino, ao contrário dos Americanos do Norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Pode-se atribuir à circunstância de, neste país, os governos costumarem ser péssimos ou ao facto geral de o Estado ser uma inconcebível abstracção (O Estado é impessoal: o Argentino só concebe uma relação pessoal. Por isso, para ele, roubar dinheiros públicos não é crime. Verifico um facto; não o justifico nem o desculpo); a verdade é que o Argentino é um indivíduo, não um cidadão. Aforismos como o de Hegel: «O Estado é a realidade da ideia moral», acha-os sinistras piadas. Os filmes elaborados em Hollywood repetidamente propõem à admiração o caso de um homem (em geral, um jornalista) que procura fazer amizade com um criminoso para o entregar depois à polícia; o Argentina, para quem a amizade é uma paixão e a polícia uma máfia, sente que esse «herói» é um incompreensível canalha. [...]

Dir-se-à que os aspectos que referi são simplesmente negativos ou anárquicos; acrescentar-se-à que não são capazes de explicação política. Atrevo-me a sugerir o contrário. O mais urgente dos problemas da nossa época (já denunciado com profética lucidez pelo quase esquecido Spencer) é a gradual intromissão do Estado nos actos do indivíduo; na luta contra esse mal, cujos nomes são comunismo e nazismo, o individualismo argentino, porventura inútil ou prejudicial até agora, encontrará justificação e deveres.

Sem esperança e com nostalgia, penso na abstracta possibilidade de um partido que tivesse alguma afinidade com os Argentinos; um partido que nos promettesse (digamos) um severo mínimo de governo.

O nacionalismo pretende encantar-nos com a visão de um Estado infinitamente molesto; esta utopia, uma vez conseguida na terra, teria a virtude providencial de fazer que todos desejassem, e finalmente construissem, a sua antítese.»<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Cfr. Borges, *O nosso pobre individualismo* in *Outras Inquirições* (1952), Obras Completas, Vol. II: «As ilusões do patriotismo não têm fim. No primeiro século da nossa era, Plutarco troçou de quem declarara que a lua de Atenas é melhor que a lua de Corinto; Milton, no século XVII, notou que Deus tinha o costume de se revelar primeiro aos Seus Ingleses; Fichte, nos princípios do século XIX, declarou que ter carácter e ser alemão são, evidentemente, a mesma coisa. Aqui [Argentina], pululam os nacionalistas; move-os, segundo eles, o atendível ou o inocente propósito de fomentar os melhores aspectos argentinos. No entanto, ignoram os Argentinos; na polémica, preferem defini-los em função de algum factor externo; dos conquistadores espanhóis (digamos) ou de uma imaginária tradição católica ou do «imperialismo saxónico.» (p. 33)

<sup>29</sup> Borges, Op. Cit, pp. 33-34.

Assim, o epíteto «anarquismo conservador» (R. Morodo<sup>30</sup>), também é operativo no caso de Borges: tem a ver com a irreducibilidade da liberdade de espírito, que se encarna, por excelência, no criador artístico moderno, refractário a todos os dogmatismos/essencialismos. Conforme a crua realidade do tempo mostrava, os regimes totalitários implicavam um intervencionismo abusivo do estado, na vida pessoal e artística. Estavam ideologicamente ligados aos nacionalismos radicais, os quais repugnavam à *forma mentis* típica do artista moderno, o cosmopolitismo tolerante, para além de serem filosoficamente insustentáveis. Eis um dos argumentos mais interessantes da sua crítica à fragilidade ideológica destes nacionalismos, numa perspectiva «nominalista»: a nação para Borges, contrariamente ao texto atrás citado, é apenas um «nome», uma «ficção», uma «mitologia». Podendo ter viabilidade estética, podendo transfigurar-se em paixão, podendo ter consequências políticas dramáticas, não tem realidade substancial<sup>31</sup>, visto não ser mais que um mero agregado de indivíduos isolados (individualismo anarquista), os quais vão sendo fatalmente

---

<sup>30</sup> Cfr. Raúl Morodo, *Fernando Pessoa e as «Revoluções Nacionais» europeias*, Caminho, 1997, p. 102: «O labirinto, com os seus enigmas, tende a clarificar-se: as suas aparentes contradições resolvem-se numa coerência constante, que complica, mas que regressa a ela; as suas constantes nunca desaparecerão: individualismo [tal como Borges], nacionalismo [duma forma talvez mais exacerbada do que Borges, mas no mesmo sentido anti-essencialista e construtivista], anticatolicismo [tal como Borges]; o seu monarquismo mágico e nostálgico (governo de um) fá-lo-á identificar-se com as ditaduras militares, mas ditaduras conservadoras (socialmente)[tal como Borges] e tolerantes (religião) [tal como Borges]; e o seu Estado Novo peculiar, um sistema individualista, quase acrata (Estado mínimo) [tal como Borges], oposto à divinização estatal [tal como Borges] e a toda a coacção partidarista. No fundo, Pessoa era um anarquista utópico de direita.»

<sup>31</sup> Já em relação à substancialidade do sujeito individual, no quadro do individualismo anarquista de Borges, o seu ponto de vista é mais ambíguo: quase como Fernando Pessoa, que acreditava numa realidade místico-simbólica da nação, afirma que só o indivíduo existe, o resto (estado, sociedade, nação) são ficções. A recusa da substancialidade aplica-se igualmente ao sujeito individual, uma ficção, um mero «nome»: de que falamos quando falamos de Borges? O problema da identidade é um dos eixos temáticos da literatura e da ensaística borgiana. Um conto fantástico de Borges ilustra a relação entre o *mesmo* e o *outro* que todos somos. Trata-se de *O Outro*, incluído no *Livro de Areia* (1975) in *Obras Completas*, Vol. III, pp. 9-14. Vejamos se uma distinção de planos resolve o paradoxo. No plano ético-político, o individualismo é consequente com a ideologia política de Borges. Contudo, se a nível político o indivíduo e a sua liberdade são valores e «realidades», a nível literário, questiona-se a sua realidade substancial. Mas, esta distinção talvez seja artificial, não resolvendo satisfatoriamente o problema.

substituídos por outros, ao longo do tempo, tal como as células que constituem um corpo:

«Bom herdeiro dos nominalistas ingleses, H. G. Wells repete que falar dos desejos do Iraque ou da perspicácia da Holanda é incorrer em mitologias temerárias. Agrada-lhe recordar que a França consta de crianças, de mulheres e de homens, não de uma única tempestuosa mulher com um gorro frígio. A esta advertência, cabe responder, com o nominalista Hume, que também cada homem é plural, pois compõe-se de uma série de percepções ou, com Plutarco, *Nada é agora o que antes foi nem será o que agora é*, ou com Heráclito, *Ninguém passa duas vezes no mesmo rio*. Falar é metaforizar; é falsear; falar é resignar-se a ser Górgora. Sabemos (ou cremos saber) que a história é uma perplexa rede incessante de efeitos e de causas; essa rede, na sua complexidade originária, é inconcebível; não podemos pensá-la sem recorrer a nomes de nações. Ademais, tais nomes são ideias que actuam na história, que regem e transformam a história.»<sup>32</sup>

Por outro lado, a pertença a uma nação é, no fundo, acidental, não representa muito mais do que o afecto que se gera naturalmente, em relação ao lugar onde nascemos e crescemos, e sobretudo, em relação à língua que passa a ser nossa (ou mais nossa que outras), etc. A filiação nacional não determina, por conseguinte, qualquer tipo de superioridade essencial de um homem sobre outro. Daí a irracionalidade e a barbárie inerentes aos nacionalismos racistas, que Borges, em textos de crítica e intervenção<sup>33</sup>, condenou inequivocamente, antecipando a realidade da hora presente – a transmutação das vítimas em carrascos:

«Wells, incrivelmente, não é nazi. Incrivelmente, pois quase todos os meus contemporâneos o são, embora o neguem ou o ignorem. Desde 1925, não há publicista que não opine que o facto inevitável e trivial de ter nascido num determinado país e de pertencer a tal raça (ou a tal boa mistura de raças) não é um privilégio singular e um talismã suficiente. Vingadores da democracia, que se crêem muito diferentes de Goebbels,

---

<sup>32</sup> Borges, *Nota sobre a Paz* in *Sur*, Buenos Aires, Año XIV, N.º 129, Julho de 1945 (*Borges en Sur (1931-1980)*, p. 33). « Outro problema (o problema platónico) é inquirir se as nações existem de um modo verbal ou de um modo real, se são palavras colectivas ou entes eternos; o facto é que podemos imaginá-las e que a desventura de Tróia pode tocar-nos mais que a desventura de Príamo» (Borges, *Destino Escandinavo* in *Sur*, Buenos Aires, N.º 219-220, enero-febrero de 1953, *op. cit.*, p. 49)

<sup>33</sup> Cfr. Borges, *Op.cit.*; Cfr. também *A Guerra – ensaio de imparcialidade* in *Sur*, Buenos Aires, Año IX, N.º 61, Octubre de 1939 (*op. cit.*, pp. 28-30)

instam os seus leitores, no próprio dialecto do inimigo, a ouvir o latejar de um coração que acolhe as íntimas prescrições do sangue e da terra. Lembro-me, durante a Guerra Civil de Espanha, de certas discussões indecifráveis. Uns declaravam-se republicanos; outros, nacionalistas; outros, marxistas; todos, num léxico de Gauletier, falavam da Raça e do Povo. Até os homens da foice e martelo se tornavam racistas... Também me lembro com algum espanto de certa assembleia que se convocou para confundir o anti-semitismo. Há várias razões para que eu não seja anti-semita; a principal é esta: a diferença entre Judeus e não Judeus, em geral, parece-me insignificante; às vezes, até ilusória e imperceptível. Ninguém, nesse dia, quis compartilhar da minha opinião; todos juraram que um judeu alemão difere amplamente de um alemão. Em vão lhes recordei que não foi outra coisa o que disse Adolf Hitler; em vão insinuei que uma assembleia contra o Racismo não deve tolerar a doutrina de uma Raça Eleita; em vão aleguei a sábia declaração de Mark Twain: «Eu não pergunto de que raça é um homem; basta que seja um ser humano; ninguém pode ser nada pior.» (*The Man that Corrupted Hadleyburg*)<sup>34</sup>

Em conclusão, a mundividência universalista, cosmopolita, e num certo sentido, humanista, que perpassa o pensamento e as posições políticas de Borges, é a resultante de múltiplos afluentes (de ordem estético-linguística, ético-política, cultural, e filosófica), que longe de conflituarem, se entrecruzam e convergem numa coerente recusa dos totalitarismos e fascismos.

Esta atitude compatibilizava-se, por outro lado, com uma dimensão «nacionalista» e «conservadora», também evidenciada por Pessoa, que se cifrou na adesão distanciada a perspectivas e regimes ditatoriais. Sublinhemos este último aspecto, sob pena de escamotearmos a especificidade (anarco-individualista) deste nacionalismo conservador. O próprio Pessoa, apesar da sua perspectiva anti-democrática e ditatorial da política, ainda que heterodoxa, ridicularizou o Estado Novo, por razões que sensibilizariam Borges: estreiteza mental, isolacionismo cultural, desrespeito pela liberdade de espírito, mesquinhez, entre outras. Aqui, entra a vertente «conservadora», em estreita relação com o anarco-individualismo: pessimismo, cepticismo em relação às massas, elitismo aristocrático, em suma, desprezo pela democracia, um regime acéfalo e espiritualmente medíocre.

O que Borges escreve em 1970 é elucidativo:

«Os meus contos, como os d'As Mil e Uma Noites, querem distrair ou comover e não persuadir. Este propósito não quer significar que me

---

<sup>34</sup> *Dois livros in Outras Inquirições* (1952), Obras Completas, Vol. II, p. 98-99.

feche, segundo a imagem salomónica, numa torre de marfim. As minhas convicções em matéria política são sobejamente conhecidas. Filiei-me no Partido Conservador, o que é uma forma de cepticismo, e nunca ninguém me rotulou de comunista, nacionalista, anti-semita, partidário de Rosas ou da Formiga Negra. Creio que, com o tempo, merecemos que não haja governos. Nunca escondi as minhas opiniões, nem sequer nos anos difíceis, mas nunca permiti que elas interferissem na minha obra literária, salvo quando me foi imperioso exaltar a Guerra dos Seis Dias. O exercício das letras é misterioso.»<sup>35</sup>

Por conseguinte, é coerente o desprezo de Borges pelo peronismo, um regime ditatorial resultante de uma amálgama ideológica<sup>36</sup> e de uma *praxis* política, típicas da especificidade sociocultural Argentina, e da América Latina, cuja história, até hoje, está indelevelmente ligada a ditaduras militares. O regime, não sendo rigorosamente totalitário, associava o que de pior havia na política para Borges: intervencionismo excessivo e arbitrário do estado na vida pessoal, nacionalismo com laivos populistas e esquerdistas, aviltante da cultura e da inteligência e alimentado por uma permanente agitação das massas. O impacto persecutório que este regime teve na vida privada de Borges, nomeadamente, a humilhação sofrida após o seu afastamento compulsivo da Biblioteca e a passagem a inspector de aves, a prisão da sua mãe e da sua irmã, agravam ainda mais as coisas, e provocam talvez um grande ressentimento em Borges. Estas circunstâncias, aliadas ao seu posicionamento ideológico, podem explicar parcialmente a posição excessivamente entusiástica<sup>37</sup> de Borges em relação à Junta Militar que derrubou Péron, um regime não muito diferente do anterior, na natureza e nos métodos. Borges foi muito criticado por esta e outras posições, designadamente em relação ao apoio dado ao regime de Pinochet, quer interna, quer externamente, *talvez* com alguma

---

<sup>35</sup> *Prólogo a O Relatório de Brodie* in *Obras Completas*, Vol. II, p.401.

<sup>36</sup> Para mais informações acerca da filiação ideológica do peronismo, consulte-se a antologia de Lafforgue. Muitos dos intelectuais de esquerda críticos de Borges, marcados pelo nacionalismo populista, nunca o perdoaram pelo seu anti-peronismo radical (V.G. Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, dois dos ideólogos do peronismo). Cfr. sobretudo Lafforgue, p. 122 e ss.

<sup>37</sup> «Pela espada conheci o Chile... pela dos meus antepassados! Por ela voltei agora. A espada está a emergir do lamaçal na República da Argentina, mas o Chile graças a ela já saiu desse mesmo lamaçal!». Foi assim que Borges falou ao agradecer a nomeação como *doutor honoris causa* da Universidade do Chile pelas Faculdades de Filosofia e Letras. (in Volodia Teitelboim, *op. cit.*, p.317)

justeza, dado que parece haver aqui uma incongruência de fundo, ou então uma cegueira involuntária ou inconsciente de criador ensimesmado na sua torre-de-marfim, que não nos compete julgar. Este passo em falso ter-lhe-à custado inclusivamente o Prémio Nobel <sup>38</sup>, apesar de ter sido posteriormente corrigido <sup>39</sup>.

Num dos contos de Borges, com manifesto conteúdo político, escrito em colaboração com Bioy Casares, *A Festa do Monstro* <sup>40</sup>, lança-se uma sátira impiedosa ao carácter brutal, violento e boçal, do regime peronista. O seu narrador-protagonista relata, em tons sórdidos, a morte violenta e arbitrária (à pedrada), a que é submetido um presumível dissidente, por uma milícia popular, selvagem e errática.

Num outro registo, deparamos com um texto de intervenção, saído precisamente no ano (1955) em que o regime de Perón é derrubado, e que vale a pena citar:

«Durante anos de opróbio e de ridicularia, os métodos da propaganda comercial e da *littérature pour concierges* foram aplicados ao governo da república. Houve assim duas histórias: uma, de índole criminal, feita de cárceres, torturas, substituições, roubos, mortes e incêndios; outra, de carácter cénico, feita de estupidez e fábulas para consumo de ignorantes. [...]

A ditadura abominou (simulou abominar) o capitalismo, mas copiou os seus métodos, como na Rússia, e ditou nomes e palavras de ordem ao povo, com a tenacidade que usam as empresas para impor navalhas, cigarros ou máquinas de lavar. Esta tenacidade, ninguém o ignora, foi contraproducente; o excesso de efigies do ditador fez com que muitos detestassem o ditador. De um mundo de indivíduos passámos a um mundo de símbolos ainda mais apaixonado que aquele; a discórdia já não é entre partidários e opositores do ditador, mas sim entre partidários e opositores de uma efigie ou de um nome... Mais curioso foi o manejo político dos procedimentos do drama e do melodrama. No dia 17 de Outubro de 1945 simulou-se que um coronel tinha sido preso e sequestrado e que o povo de Buenos Aires o resgatava; ninguém se deteve a explicar quem o havia sequestrado nem como se sabia o seu paradeiro. Tão-pouco houve sanções legais para os supostos culpados nem se revelaram ou conjecturaram os seus nomes. No decurso de dez anos as representações cresceram abundantemente; com o tempo foi crescendo o desdém pelos prosaicos escrúpulos do realismo. Na manhã de 31 de Agosto, o coronel, já ditador, simulou renunciar à Presidência, mas não

<sup>38</sup> Cfr. Volodia Teitelboim, *op. cit.*, pp. 313-344.

<sup>39</sup> Cfr. *Op. Cit.*, pp. 325-333.

<sup>40</sup> Cfr. Jorge Luis Borges (e Bioy Casares), *A Festa do Monstro* in *Novos Contos de Bustos Domecq* (1977), *Obras em Colaboração*, Lisboa, Teorema, 2002, pp. 373-383.

submeteu a renúncia ao Congresso, senão a funcionários sindicais, para que tudo fosse satisfatoriamente vulgar. Ninguém, nem sequer o pessoal das unidades básicas, ignorava que o objectivo desta manobra era obrigar o povo a rogar-lhe que retirasse a sua renúncia. Para que não coubesse a menor dúvida, bandos de partidários apoiados pela polícia cobriram a cidade com retratos do ditador e da mulher. Rudemente, foram-se amontoando na *Plaza de Mayo* onde as rádios do estado os exortavam a ficar e tocavam peças de música para aliviar o tédio. Antes que anoitcesse, o ditador assomou a uma varanda da *Casa Rosada*. Previsivelmente, aclamaram-no; esqueceu-se de renunciar à sua renúncia ou talvez não o fizesse porque todos sabiam que o faria e teria sido uma maçada insistir. Em vez disso, ordenou aos ouvintes uma indiscriminada matança de opositores e novamente o aclamaram. No entanto, nada ocorreu essa noite; todos (salvo, talvez, o orador) sabiam ou sentiam que se tratava de uma ficção cénica. [...] É inútil multiplicar os exemplos; basta-me denunciar a ambiguidade das ficções do abolido regime, que não podiam ser cridas e eram cridas. [...]

Dir-se-á que a rudeza do auditório basta para explicar a contra-dição; entendo que a explicação é mais funda. Já Coleridge falou da *willing suspension of disbelief* (suspensão voluntária da descrença) que constitui a fé poética; já Samuel Johnson, em defesa de Shakespeare, observou que os espectadores de uma tragédia não crêem que estão em Alexandria durante o primeiro acto e em Roma durante o segundo mas condescendem ao agrado de uma ficção. Paralelamente, as mentiras da ditadura não eram cridas ou descritas; pertenciam a um plano intermédio e o seu propósito era encobrir ou justificar sórdidas ou atrozes realidades.

Pertenciam à ordem do patético e do grotescamente sentimental; felizmente para a lucidez e segurança dos argentinos, o regime actual compreendeu que a função de governar não é patética.»<sup>41</sup>

Nesta intervenção, a natureza das críticas feitas por Borges ao regime de Péron é típica da sua abordagem da política. Não são apenas os aspectos sociológicos (populismo e processos de agitação das massas), os aspectos culturais (ignorância, cultura de massas), as questões políticas e morais (autoritarismo arbitrário, repressão e violência) que são considerados. Os aspectos estéticos inerentes ao exercício do poder, ao seu espectáculo, são tão ou mais importantes que os especificamente ético-políticos das suas consequências. De resto, à luz da mundividência de Borges, como separar as duas dimensões? Dado o primado borgiano da estética, o «texto» formalmente grotesco da polí-

---

<sup>41</sup> Borges, *Por la reconstrucción nacional – L'illusion comique* in *Sur*, Buenos Aires, N.º 237, noviembre-diciembre de 1955, pp. 55-57.

tica peroniana, não poderia senão ser apreciado esteticamente. A sua *praxis* política, com procedimentos cénicos de gosto discutível (próximos de um sentimentalismo *kitsch*), como a multiplicação de efígies e imagens do ditador; acaba por ser mais uma ficção de uma ficção. Também o tumulto cacofónico das multidões orquestradas por Péron produz imagens de excesso que chocam a retina conservadora de Borges. Eis a «estética do populismo» em todo o seu esplendor. Significa que neste caso a ética e a política são totalmente sobredeterminadas pela estética e o mal humano é indiferente? Não, de todo <sup>42</sup>. Podemos, sob outro ângulo, denunciar, legitimamente, a incoerência do cidadão Borges. No limite, é impossível destrinçar esta apreciação estética dos procedimentos político-propagandísticos do peronismo de, pelo menos, uma categoria ética: a *mentira*. Ou, de outra forma, utilizando um jogo de linguagem mais borgiano, a ficcionalidade mistificadora inerente ao exercício do poder: o poder, à semelhança de todas as ordens do discurso humano, pode ser encarado como «uma ficção de uma ficção» – logo uma mistificação, ainda que inevitável –, não manifestada apenas nos seus detentores formais e fácticos (Perón, etc) mas reproduzida sobretudo nos seus sujeitos. Esta modalidade de leitura do «texto» do poder, não aprofundada por Borges, remete-nos para uma perspectiva emancipadora e crítica como a do borgiano Foucault.

**3.2.** Afigura-se-nos tarefa destinada ao malogro, procurar nas ficções e poemas de Borges, uma mensagem política unívoca. A sua literatura, desde logo, nos surgiu como um domínio opaco. Tal não significa que os textos literários de Borges sejam despojados de conteúdos e de aspectos formais, que directa ou directamente, nos permitam traçar uma perspectiva sobre a política.

Apesar de todas as dificuldades, é possível desenhar uma cartografia genérica de leitura filosófico-política da literatura, sem comprometer a autonomia estética. Desde logo, se considerarmos a sua interrogatividade filosófica. Sobretudo, em sentido *antropológico*, isto é, em termos de uma reflexão ficcional ou poética sobre as múltiplas expressões da condição humana<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Cfr. *Biografia do Eu* de Pilar Bravo e Mario Paoletti in *Borges Oral*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp. 17-20.

<sup>43</sup> Não há teoria política sem perspetivação antropológica, mesmo num tempo em que as metafísicas do sujeito e as «grandes narrativas» foram irremediavelmente estilhaçadas. Genericamente, o pessimismo gera perspetivas políticas «autoritárias» (desde

Um bom exemplo desta modalidade de leitura da literatura de Borges é o ensaio de Juan J. Sebrelli, *Borges: o nihilismo débil* (1996) <sup>44</sup>, que passamos a discutir.

De facto, se a literatura de Borges é opaca e, até omissa, em termos de conteúdos políticos directos, é, sem embargo, fértil em *possibilidades* de leitura, dada a sua riqueza de conteúdos filosóficos. Resta saber com que sentido e alcance. Segundo Juan José Sebrelli, «Como os poetas metafísicos ingleses do século XVII – exemplo típico do maneirismo –, os temas [da literatura] de Borges giravam em redor dos grandes problemas filosóficos, o tempo, a morte, o destino, o infinito, a eternidade, a fugacidade da vida, mas, como Hauser sustentava a respeito da poesia de Donne, não consubstanciavam um pensamento profundo, mas sim jogos mentais que não podiam tomar-se demasiadamente a sério. Eram tão-só atitudes espirituais fictícias, problemas aparentes eleitos pelo seu carácter paradoxal.» <sup>45</sup> O próprio Borges referia-se aos conteúdos filosóficos presentes nas suas obras em termos semelhantes, salientando a sua instrumentalidade em relação aos efeitos estéticos (e até lúdicos). Daqui surgem as dificuldades em caracterizar a orientação filosófica subjacente à literatura de Borges, se é que se pode falar nesses termos. A este respeito, Sebrelli acrescenta que «poderíamos falar de um racionalismo irracionalista e de um irracionalismo racional» <sup>46</sup>. Trata-se de uma perspectiva de «cepticismo gnoseológico acerca do carácter ilusório da realidade exterior», mas que simultaneamente «exalta o intelecto e a razão à hierarquia do único poder que faz com que a vida humana mereça ser vivida.» <sup>47</sup>. Em parte, essas facetas <sup>48</sup> resultaram no ludismo intelectualista que pode caracterizar a sua ficção, o exemplo, por excelência, de um autêntico *jogo* racional sem finalidades extrínsecas, denegrido até à saciedade pelos partidários de uma literatura mais interventiva socialmente.

A dificuldade, aliás justificada, em situar filosoficamente o pensamento literário e ensaístico de Borges, não implica que não se possam

---

o conservadorismo liberal ao fascismo); a crença nas potencialidades do homem, não obstante a consciência das suas fragilidades, tão expressiva da literatura novecentista, gera, grosso modo, perspectivas emancipatórias. Claro que a interogatividade filosófica e as potencialidades críticas e imaginativas da literatura não se esgotam aqui.

<sup>44</sup> In *AntiBorges*, pp. 337-383.

<sup>45</sup> In *op. cit.* p. 366.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 366.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p.369.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 368.

estabelecer *ligações* com correntes filosóficas contemporâneas, ainda influentes. É o caso da filosofia analítica anglo-saxónica, do desconstrucionismo<sup>49</sup> e do estruturalismo. Tal como a literatura borgiana, todas remetem, diferentemente, a partir de uma centração na linguagem e no discurso, para um questionamento da identidade. O cepticismo, por seu turno, pode estar ligado a opções políticas conservadoras (Cfr. Hume), posto que questiona as possibilidades da racionalidade humana, e por conseguinte, a viabilidade de grandes projectos emancipadores.

Sebrelli traça uma perspectiva rigorosa da ligação entre Borges e a filosofia contemporânea:

«Borges, que não lia nem estimava Heidegger, mas coincidia sem querer com este quando na sua última época, seguindo a esteira de Nietzsche, se propunha tirar a filosofia do campo da ciência para transpô-la para o campo da poesia e em «Sobre a experiência do pensar» fazia filosofia sob a forma poética. Seguindo Heidegger, Jacques Derrida e os desconstrutivistas que ensinaram a ler a filosofia como uma tradição literária entre outras. [...]

A redução da filosofia à literatura justificava-se em Borges porque esta se faz com palavras, e para ele a filosofia mesma era também uma questão de palavras; os estruturalistas diriam no seu jargão «discurso». Borges proclamava em *Discussão*: «coordenação de palavras (outra coisa não são as filosofias)». Precisamente esta redução da literatura a linguagem aproximou-o mais de certas filosofias contemporâneas, como o positivismo lógico, o Círculo de Viena, a filosofia analítica anglo-saxónica; [...]

[...] Michel Foucault partia em *As palavras e as coisas* de uma citação de Borges para deduzir o sem-sentido da história. Borges ocupava-se com frequência de mitos e sagas de povos primitivos; o estruturalismo havia feito um mito do mito. Tanto a filosofia analítica como o estruturalismo coincidiam com Borges, ainda que por outras razões, em que os problemas eram verbais, os conteúdos do pensamento reduziam-se a formas linguísticas, a verdade e o erro seriam questões de palavras.»<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> O desconstrucionismo reduz a filosofia a um género literário, esvaziando-a das suas pretensões de verdade. Borges escreveu, hilariantemente, que a filosofia é uma forma de «literatura fantástica».

<sup>50</sup> As influências filosóficas que configuraram uma orientação intelectualista mas céptica, são referenciáveis. Uma das mais decisivas é o «idealismo subjectivo dos filósofos ingleses do século XVIII. Georg Berkeley e David Hume sustentavam que a única fonte de conhecimento são os sentidos e portanto, não temos acesso senão a representações da realidade, e não à realidade mesma.» Ao idealismo subjectivo, Sebrelli acrescenta mesmo o idealismo crítico de Kant, mais duvidoso, quanto a nós, enquanto

Com efeito, um dos argumentos recorrentes, no âmbito das leituras políticas da literatura de Borges, sobretudo aquelas vinculadas ideologicamente a certas matrizes da esquerda argentina<sup>51</sup>, é a sua conotação com uma estéril construção intelectualista e verbalista, (como o estruturalismo), que pelo seu suposto alheamento em relação aos problemas concretos do homem em sociedade (particularmente do homem argentino), aliena as virtualidades críticas da literatura, transformando-a num possível instrumento cultural de projectos político conservadores<sup>52</sup>.

Há pelo menos um aspecto discutível, quando não manifestamente falso, nesta asserção: a de que os estruturalistas franceses, a começar por Foucault, eram alheios aos «problemas da sociedade e do homem»<sup>53</sup>. Lembremos apenas que o contributo de Foucault para o pensamento político, vai, pelo contrário, num sentido emancipador. Partindo de pressupostos anti-subjectivistas, as obras de Foucault rastreiam os mecanismos de poder inseridos nas discursividades e em instâncias não tradicionalmente associadas ao poder. Foucault ilustra bem as virtualidades teóricas e críticas da obra literária de Borges,

---

influência marcante: «Borges confessava ter sido derrotado com a leitura da *Crítica da Razão Pura*, mas é fácil imaginar-se que o simples facto de folhear essas páginas divididas em duas colunas, numa das quais se afirma a existência de Deus, do tempo, da liberdade, etc, e na outra se refuta, deve-o ter deliciado.» Outra das fontes decididamente importantes para Borges foi o «irracionalismo» de Schopenhauer. Ainda segundo Sebrelli, «Borges flutuaria pois entre o racionalismo céptico dos ingleses, a que chegou por via de seu pai, e o irracionalismo de Schopenhauer, a que o levava o seu pai espiritual, Macedónio Hernandez. Por outro lado, a beleza e claridade da prosa de Schopenhauer, distinguiam-no dos filósofos académicos, tal como a propensão para relacionar a filosofia com a poesia, tinham-no convertido no favorito de escritores de ficção e de artistas, mais do que pensadores.» Às fontes referidas acrescenta-se o influxo anarco-individualista de Herbert Spencer, já mencionado. (*op. cit.*, pp. 370-371.)

<sup>51</sup> Cfr. os textos de Adolfo Prieto, Pedro Orgambide, Juan José Sebrelli, Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernandez Arregui, Arturo Jauretche, Liborio Justo, Blas Matamoro in *Anti Borges*.

<sup>52</sup> «Esta corrente ideológica, por seu turno, fomentou nos escritores um formalismo literário despojado de conteúdos, despreocupado com os problemas da sociedade e do homem. Os estruturalistas não se escandalizaram porque Borges, a partir da sua essencial indiferença, sustivera uma ideia filosófica ou religiosa, com a mesma convicção ou falta de convicção que tivera em relação à convicção contrária, já que a única coisa que lhe interessava era o seu valor estilístico.» (*op. cit.*, p. 371.)

<sup>53</sup> Lévi-Strauss e Roland Barthes, partindo do estruturalismo, escreveram textos sobre problemas sociais e políticos, de forma progressista e emancipatória.

independentemente do inegável conservadorismo do seu autor. E não é caso único <sup>54</sup>.

Mas, uma das principais acusações dirigidas à literatura de Borges, é a de ser «bizantina», vazia, formalista; isto é, de não reflectir os problemas candentes do homem concreto e de não valorizar as suas potencialidades <sup>55</sup>, consubstanciando um pessimismo antropológico anti-progressista. Todavia, é fácil mostrar que a sua literatura também os reflecte, só que em sintonia com a filosofia contemporânea, isto é, no contexto de um paradoxal «humanismo sem homem» e sem sujeito <sup>56</sup>. Esta perspectiva antropológica, uma tendência comum no ensaísmo e na literatura de Borges, teria necessariamente que dissidir com os pressupostos romântico-voluntaristas dos seus críticos argentinos de filiação marxista <sup>57</sup>.

No limite, para refutar esta argumentação, poderíamos sustentar até que nenhuma forma artístico-literária é estranha ao homem, por mais abstracta e «bizantina» que seja, visto remeter sempre para a

<sup>54</sup> Balzac, um exemplos notável da oposição entre a ideologia conservadora do escritor e as potencialidades críticas (logo emancipadoras e revolucionárias) da literatura, é estudado por Marx e Engels. Marx elogia em *O Capital* às virtualidades críticas da obra de Balzac. Veja-se também de Marx-Engels, *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971. É importante sublinhar que Marx, ao contrário do marxismo dogmático, ressalva a autonomia estética da obra de arte.

<sup>55</sup> Cfr. especialmente o texto de Blas Matamoro in *Antiborges*.

<sup>56</sup> Cfr. o que se afirmou atrás a propósito da *identidade* e da *linguagem*, e no fundo da *identidade-em-linguagem*. Cfr. também Juan Arana, *op. cit.*, pp. 115-130. O autor refere-se com justeza ao paradoxal «anti-humanismo de um humanista». Se, «por um lado Borges aparece como um dos grandes humanistas do século XX, um apreciador de tudo aquilo que de bom e digno o homem faz, [...] um curioso universal, um cosmopolita sem preconceitos – ou ao menos, sem preconceitos penosos e degradantes –, alguém, em suma, que não desdenha da velha sentença de Terencio: «Nada do que é humano me é alheio»; por outro lado, «nos seus livros o homem aparece como um fracasso existencial, mais ainda, como um conceito sem verdade que precisa de ser desmentido, ou melhor, impugnado, da mesma forma que todas as correntes que o reivindicam, cometendo o pecado capital de sucumbir ao *antropocentrismo*: [segundo Borges] «O carácter do homem e as suas variações são o tema essencial da novela do nosso tempo; a lírica é a complacente magnificação das venturas e desventuras amorosas.» (Borges, in *Outras Inquirições* cit por Arana, p.116)

<sup>57</sup> A paradoxal fusão entre marxismo dogmático e subjectivismo, tendo configurado um recorrente modelo interpretativo do texto borgiano, em que os aspectos formais da obra se reduziram a uma expressão mascarada da pessoa de Borges, mais até do que das infra-estruturas socioeconómicas, é elucidativo em termos sociológicos, históricos e hermenêuticos.

linguagem e para a racionalidade, bem como para o jogo livre das emoções estéticas associadas.

O tempo é outro aspecto decisivo desta «antropologia» da sombra e da ausência do homem e de Deus (a do século XX). As aporções dos intelectuais argentinos, pelo seu significado teórico e ideológico, merecem algum destaque.

Limitemo-nos a enunciar sucintamente o problema. O problema do tempo é expressivo do carácter paradoxal atribuível ao pensamento antropológico de Borges. Por um lado, cita Heráclito e medita no facto de o homem ser irremediavelmente tempo e estar sujeito à duração, à temporalidade. Em alguns textos, quer ensaísticos, quer ficcionais, reflecte-se mesmo uma certa atenção aos circunstancialismos históricos. Mas, por outro lado, o seu pensamento surge como uma «refutação» acendrada do tempo (e da história), aproximando-se do platonismo, na sua afirmação da eternidade, sobretudo por via do esteticismo da beleza literária:

«Penso que podemos ser desencaminhados por um dos estudos que mais prezo: o estudo da história da literatura. Não sei (e espero que isto não seja uma blasfémia) se não estaremos excessivamente cientes da história da literatura – ou, já agora, de qualquer outra – é realmente uma forma de descrença, uma forma de cepticismo. Se digo a mim próprio, por exemplo, que Wordsworth e Verlaine foram muito bons poetas do século XIX, posso cair no perigo de pensar que o tempo de algum modo os destruiu, que não são tão bons agora como eram então. Penso que a ideia antiga – que podemos admitir a perfeição em arte sem levar em conta as datas – era melhor. [...]»<sup>58</sup>

É assim previsível que certos contos de Borges tenham sido criticados pela ausência de coordenadas históricas e pela recusa dos critérios de verosimilhança sociológico-histórica<sup>59</sup>, tão decisivos no realismo socialista. Não vamos por agora aferir a pertinência dessa crítica. Seja como for, estamos perante um paradoxo irresolúvel, o da

<sup>58</sup> Borges, *O credo de um poeta* in *Este ofício de poeta*, p. 128.

<sup>59</sup> «A omissão do histórico e a sua substituição pelo fragmentário, pelo episódico, é um procedimento frequente em Borges.» [...] «também aqui, como no seu pensamento político, a acumulação de dados funciona como escamoteamento e omissão do real. Como uma história sem história. Creio descobrir aqui, no seu próprio terreno, o da literatura, as propostas e limitações do pensamento elitista de Borges, as mesmas que em política avalizam hoje a sua ideologia reaccionária.» (Pedro Orgambide, *Borges y su pensamiento político* in *Antiborges*, p. 317.

temporalidade-eternidade <sup>60</sup>, o que não é espantoso nem grave, pois Borges não tinha pretensões filosóficas. Ademais, este paradoxo deve ser visto, não como impasse filosófico mas sim como uma das marcas irrefragáveis do destino humano, e sobretudo, como um motivo literário. Contudo, apesar de questionar as metafísicas identitárias do sujeito, na senda do pensamento contemporâneo, sustenta, por outro lado, uma singular metafísica da a-historicidade do homem, incorrendo num neo-platonismo da imanência, «a eternidade do efémero», segundo Juan Arana.

Quais as implicações políticas da sua suposta negação do tempo, melhor, de uma determinada visão do tempo? Elas reflectem-se num tema muito caro a Borges: o «mito do eterno retorno» e a leitura cíclica do tempo daí decorrente, negadora da ideia ocidental de progresso, de raiz iluminista, uma vez que esta pressupõe a linearidade irreversível e cumulativa do tempo. Os reflexos ideológicos desta visão são evidentes mas não a desenvolvemos aqui <sup>61</sup>: «Ao mesmo tempo que uma reminiscência de uma sociedade já desaparecida, a mitificação do bairro era uma reminiscência dos anos da infância. Em ambos os casos tratava-se de um retorno utópico à venturosa Idade de Ouro perdida com o passar dos anos, que o levaria, como é uma constante na sua obra, a uma recusa da história, da mudança, a procurar uma refutação filosófica do tempo recorrendo à teoria cíclica ou circular do tempo que nas sociedades arcaicas expressava o temor pelo novo e no pensamento de direita serve para destruir a ideia de mudança histórica.» <sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Cfr. Juan Arana, *op. cit.*, pp. 135-150.

<sup>61</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Detrás de la penumbra está Inglaterra in Borges o el juego transcendente* (1971), *Antiborges*, p.210: «A defesa do Eterno Retorno reitera-se também como um motivo condutor [na obra de Borges]: a quantidade de elementos que formam o universo é finita, assim, admite certo número também finito de combinações. Estas repetem-se forçosamente e a história não é mais do que a mostraçãõ monótona dessas repetições. O carácter reaccionário desta concepção tem sido repetidamente explicitado (Simone de Beauvoir no *Pensamento político da direita*; Juan José Sebrelli). Se a história é uma repetição cíclica mais ou menos pré-estabelecida, nada resta ao homem para fazer com ela: nem projecto, nem recusa, nem rebelião. Simplesmente submissão. A ordem estabelecida triunfa outra vez mais por obra da mente divina que fez este mundo como é. Dedicar-se à história é, pois, a pior tarefa do intelecto. Para Borges como para Herbet Quain, *não há disciplina inferior à história.*» A respeito da relevância do mito do eterno retorno na obra de Borges, veja-se também pp. 235-236.

<sup>62</sup> J. José Sebrelli, *op. cit.*, p. 348.

Na sequência desta perspetivação da temporalidade borgiana, procurou-se coligir argumentos para associar Borges às tendências mais reaccionárias do pensamento ocidental, conotando a sua mundividência com uma recusa do progressismo constitutivo da modernidade, o que, sob outros aspectos, não é inteiramente rigoroso. Todavia, a «antropologia» borgiana, onde o homem é entrevisto como ser determinado pelo «fatalismo histórico», pelo seu pessimismo, remete, de facto, para os pressupostos típicos de um pensamento direitista da impotência humana<sup>63</sup>.

Blas Matamoro, inspirado pela psicanálise, pela fenomenologia, pelo existencialismo, pela Escola Crítica de Frankfurt, extrai a «moral da história» da ficção borgiana:

«A sociedade triunfou sobre o indivíduo, aterrorizando-o, fazendo-o sentir-se culpável, castigando-o com mutilações várias, logrando que aceite as sanções como justas por uma razão transcendental a este mundo, por uma lógica de ordem imposta em sede divina. Esta é a sinistra fábula que se lê traduzindo, em certo sentido, a obra de Borges. Com efeito, o seu exemplo não é simplesmente o caso individual e isolado de um menino criado entre um pai castrador e uma mãe fálica [...]. Esse pai e essa mãe existem porque existe uma ordem social que os investe com os papeis de educadores para a repressão, a culpa e o medo. Toda a sociedade alienada está fundada neste ética supersticiosa de reprimir acima de tudo, começar as definições éticas por proibições e tabus. Que o menino infeliz, encerrado numa biblioteca e assustado por histórias de leprosos e piratas e cavalos que pisam os homens, se tenha convertido no adulto mutilado que festeja a sua mutilação e se nega como indivíduo para livrar-se dos horrores do amor e da morte, é todo um triunfo para a sociedade castradora em que vivemos. É uma verdadeira fábula com moral de categoria literária»<sup>64</sup>

Sem negar de todo o pessimismo antropológico subjacente às «fábulas» de Borges, convém sublinhar o facto de que esta modalidade de interpretação, sendo muito frequente na antologia de Lafforgue (e expressiva de um contexto específico), parte de um pressuposto psicologista, subordinando a compreensão do texto à pessoa do escritor.

---

<sup>63</sup> Com alguma precisão, caracterizou-se esta antropologia como uma «antropologia do fracasso existencial» (Juan Arana), uma antropologia da «insignificância humana» (Juan José Sebrelli), e mesmo como uma antropologia da «mutilação» e da negação da sexualidade (Blas Matamoro).

<sup>64</sup> Blas Matamoro, *op. cit.* p. 203.

Assim, os poemas de Borges que mitificam Buenos Aires<sup>65</sup> são vistos, paradoxalmente, como a celebração nostálgica de uma Idade de Ouro anacrônica ou ucrônica que remete para uma visão passadista e anti-moderna. Sebrelli chega mesmo a estabelecer uma comparação entre alguns poemas de Borges e a atmosfera mental da literatura decadentista de Maurice Barrés e Gabriel D'Annunzio, (ressalvando porém as diferenças<sup>66</sup>). Também estes «evocavam as cidades mortas europeias com as suas ruelas sem animação, o seus palácios em ruínas.»<sup>67</sup> Em suma, «não era o deslumbramento da modernidade o que ele buscava na sua *flânerie* mas sim o contrário: a fuga da mesma. [...] O seu anti-modernismo mostrava-se nos termos depreciativos com que se referia aos dois primeiros estilos arquitectónicos modernos, o *art nouveau* e o *art déco*, aos quais contrapunha as casas baixas ao estilo pompeu»<sup>68</sup>. As implicações sociais e políticas desta recusa nostálgica da modernidade, desta *flanerie* anti-baudelariana, são fáceis de extrair: «as cidades mortas [...] eram, no fundo, representativas de sociedades que haviam ficado atrasadas no processo modernizador desenvolvido na Europa do século XIX. Nos decadentes havia uma nostalgia pela cidade pré-moderna, pré-industrial, do mesmo modo que Borges se manifestava nostálgico da sociedade anterior ao desenvolvimento agro-exportador e comercial [...] e às grandes ondas imigratórias que faziam do crioulo «um forasteiro na sua pátria.»<sup>69</sup> Neste âmbito, Sebrelli usa o conceito de «nacionalismo retrospectivo» para definir esta suposta nostalgia por um passado irrecuperável. Já mostrámos que o posicionamento de Borges não se coaduna com o saudosismo passadista. Além disso, esta crítica é contraditória com as premissas iniciais, pois se Borges é visto como um negador das categorias da historicidade, como é que neste ponto entroniza precisamente uma delas, o passado?

---

<sup>65</sup> Referimo-nos a *Fervor de Buenos Aires* (1923). Devemos considerá-la cautelosamente, quando se pretende fazer generalizações. Sendo uma obra juvenil, é talvez a obra mais romântica de Borges, não traduzindo integralmente os critérios estético-literários da sua obra, amadurecidos posteriormente.

<sup>66</sup> No entanto, segundo Sebrelli, «Borges, tinha, em contrapartida, afinidade com os decadentistas, no seu esteticismo, cuja fonte comum era Schopenhauer e talvez possa também encontrar-se na coragem borgiana alguma ressonância da «energia» barresiana» (*op. cit.* p.345)

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 345.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, p.344.

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*, p. 343-345.

Existe algum patriotismo na poesia de Borges. Contudo, aí a pátria desenha-se como algo que se constrói na imaginação e na linguagem, como um acontecimento mais estético do que político, quase como um poema, na linha do «nacionalismo sintético» de Pessoa. Este patriotismo até se exprime num certo culto dos antepassados e da coragem física e militar, tão sublinhados por Sebrelli, como fazendo parte de uma cultura conservadora (o que é, em parte, correcto); não é, porém, refém do passado e de uma leitura «fundamentalista» e única da memória nacional, e não se pode abstrair de outras dimensões, igualmente significativas, do pensamento de Borges, remetendo mais para uma reflexão antropológica, de amplitude universalista, como toda a grande poesia <sup>70</sup>. Transcende por isso os condicionalismos ideológicos e de classe que podem, ainda assim, estar presentes. Em suma, trata-se de um patriotismo anti-essencialista, projectivo e visceralmente modernista, ao contrário do que diz Sebrelli:

Não é ninguém, a pátria. Nem mesmo o ginete  
 Que, alto na aurora de uma praça deserta,  
 Rege um corcel de bronze pelo tempo,  
 Nem os outros que observam do seu mármore,  
 Nem os que dissiparam as bélicas cinzas  
 Pelos campos da América  
 Ou deixaram um verso ou uma façanha  
 Ou a memória de uma vida justa  
 No cabal exercício dos seus dias.  
 Não é ninguém, a pátria. Nem sequer os símbolos.  
 (...)  
 A pátria, amigos, é um acto perpétuo  
 Como o perpétuo mundo. (Se o Eterno  
 Espectador deixasse de nos sonhar  
 Por um instante, iria fulminar-nos  
 Branco e brusco relâmpago, o Seu esquecimento.)  
 Ninguém é a pátria, mas todos devemos  
 Ser dignos do antigo juramento  
 Que prestaram aqueles cavaleiros:  
 Ser o que ignoravam, argentinos,  
 Ser tudo o que seriam pelo facto

---

<sup>70</sup> Considere-se a reflexão de Marx sobre arte, ainda actual. Se as grandes obras fossem, de facto, reféns de uma significação estritamente sociológica e histórica, as tragédias gregas e as obras de Shakespeare nada diriam ao homem contemporâneo e ser-lhe-iam completamente incompreensíveis.

De assim terem jurado nessa velha casa.  
 Desses varões nós somos o futuro,  
 A justificação daqueles mortos;<sup>71</sup>

Por outro lado, nos termos da conceptualização marxista vulgar, o incipiente romantismo literário do jovem Borges é ligado à classe social que representava: «descendentes de famílias patricias, mas sem fortuna, os Borges e os Acevedo eram fidalgos pobres, parentes pobres da oligarquia [...]. [...] Borges não se conseguiu libertar dos preconceitos típicos da sua classe e da sua época contra o imigrante, que se manifestaram nas suas graças reiteradas em relação aos italianos, na sua opção pela milonga crioula contra o tango.»<sup>72</sup> Evidentemente que esta interpretação, apesar de limitada, tem um fundo de verdade sociológica. Contextualiza aspectos da obra de Borges que reflectem o seu conservadorismo, na ligação com a proveniência social – nomeadamente a sua recusa da cultura de massas. No entanto, várias objecções podemos colocar-lhe: 1. resulta de uma aplicação demasiado mecânica do marxismo, como se as obras literárias se pudessem reduzir a epifenómenos de condicionalismos socioeconómicos; 2. Refere-se sobretudo a uma obra poética de juventude (*Fervor de Buenos Aires*), que não é representativa da obra literária de Borges no seu conjunto. 3. Já mostrámos que o pensamento político e estético-filosófico de Borges se radica na modernidade. De resto, a ideologia conservadora não implica a negação total ou liminar da modernidade, mas sim a crítica dos seus aspectos mais revolucionários e violentos. No caso de Borges, a «nostalgia» de *Fervor de Buenos Aires*, é mais um efeito estético e simbólico do que uma expressão clara da ideologia política, pelo menos, nesses termos.

Também é fácil relacionar a preferência pela Épica e o desprezo pelo romance, com «conteúdos de classe»: «A épica [...] é uma arte afim ao autoritarismo, ao dogmatismo, ao conservadorismo, ao aristocratismo. A novela, ao abolir a distância, ao virar-se para o mundo e para os homens próximos e familiares, mina a hierarquia, a grandeza – só se é grande de longe, ninguém é grande no seu tempo –, é, por conseguinte, uma arte intrinsecamente democrática. O amor pela épica e o desdém pela novela relacionam-se em Borges com o seu

---

<sup>71</sup> *Ode escrita em 1966* In *O Outro, o Mesmo* (1964), Obras Completas, Vol. II, pp.317-318.

<sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p. 346.

desprezo pela modernidade, pelo conhecimento da realidade, pela mudança histórica, enfim, pela democracia.»<sup>73</sup>

Estamos, outra vez, perante uma interpretação estreita, apesar de um ligeiro fundo de verdade, pois o romance está ligado a valores burgueses, que não eram caros a Borges, pelo seu filistinismo e prosaísmo. 1. O facto de um escritor cultivar o romance, não implica que seja democrático, socialista ou progressista. Eis um raciocínio falacioso. Podiam-se citar inúmeras novelas e romances conservadores<sup>74</sup>. 2. O desprezo pelo romance, em Borges, tal como em Fernando Pessoa, radica-se em aspectos estético-filosóficos, e até fisiológicos (a cegueira): o romance fala do homem, no sentido subjectivocêntrico (metafísica da pessoa) em que Borges não gostava de o pensar e expressar, tal como a poesia lírica; é redundante – podem-se obter os mesmos (ou até mais) efeitos com recursos mais modestos (conto):

«Já me perguntaram porque nunca tentei o romance. Preguiça, evidentemente, é a explicação, mas há outra. Nunca li um romance sem sentir um certo enfado. Os romances implicam muita palha; creio que a palha é uma parte essencial do romance, tanto quanto sei. E no entanto li muitos contos muitas vezes. Acho que nos contos de, por exemplo, Henry James ou Rudyard Kipling, se obtém a mesma complexidade, e de uma maneira mais agradável, que num longo romance.»<sup>75</sup>

Resta-nos, para concluir, considerar o culto borgiano da coragem e do heroísmo militar, na sequência da sua valorização da Épica. Este género pode remeter para uma mitologia direitista, para um *ethos* heróico, contrariamente ao romance novecentista, expressivo das fragilidades do homem contemporâneo, o anti-herói por excelência. Aqui, Borges aproxima-se da cultura de massas, com a sua mitologia fílmica e hollywoodesca dos heróis solitários<sup>76</sup>, que tudo podem, contra tudo

<sup>73</sup> Idem, *ibidem*, p. 349.

<sup>74</sup> Estudámos, longamente, os textos de um romancista conservador: Carlos Malleiro Dias. O género romanescos pode até adequar-se à expressão de uma mundividência conservadora.

<sup>75</sup> In *Este ofício de poeta*, p. 131.

<sup>76</sup> Neste aspecto a interpretação marxista de Pedro Orgambide é rigorosa: releva o individualismo do pensamento de Borges e associa-o à sua aversão pelos movimentos de massas. «No código borgiano, o culto da coragem aparece em conjunto com uma visão idealizada do subúrbio, que se afasta de pintura de costumes e da intenção social de Evaristo Carriego. À «retórica da injustiça» (que alude ao comportamento dos grandes grupos humanos) opõe Borges a retórica da coragem individual, onde um homem (que é todos os homens) assume o seu destino numa situação-limite (duelo e morte) que

e contra todos (V.G. os *cowboys* americanos, «equivalentes» aos gaúchos crioulos). No entanto, apesar da incidência do «culto da coragem» na obra de Borges, seria absurdo confundir o seu conservadorismo anarco-liberal com os fascismos. Em 1969, contra esta leitura, Sebrelli havia feito a síntese da hermenêutica negativa da obra de Borges, marcada pela confusão entre o homem e a obra, ou por um marxismo débil:

«Borges não é reivindicável (...), não há nele a menor contradição entre as suas ideias pessoais reaccionárias e uma obra literária, cujas constantes são a inexistência da história, a insignificância do homem, a ilusão do tempo linear, a impossibilidade do pensamento, o fatalismo irracional, a destruição da linguagem, a desigualdade das raças, a repressão da sexualidade, a exaltação das glórias militares, a apologia do Império Britânico, a redução do pensamento filosófico às ocorrências de Macedonio Fernandez, a difamação de toda a experiência colectiva.»<sup>77</sup>

Contudo, em 1996, esclarece com rigor o posicionamento ideológico-político de Borges, destacando a sua atitude de «arrependimento», logo após a vitória dos aliados. Borges tem essa atitude sobretudo por ter enfatizado o «culto da coragem» e a mitologia heróica dos *cuchilleros*, contribuindo inadvertidamente para lançar as sementes de uma cultura de barbárie e violência, alheia às suas referências e mundividência. Como nota acertadamente Sebrelli, «nunca deu o passo que levava de Schopenhauer e da poesia romântica alemã ao messianismo wagneriano e ao niilismo de Nietzsche e destes ao existencialismo heideggeriano, às formas de neo-romantismo, a todas essas perversas correntes irracionalistas e apocalípticas, pelas quais correria tanta tinta e sangue.»<sup>78</sup> É nesse contexto que Borges propõe «aos homens a lucidez numa época baixamente romântica, na época melancólica do nazismo e do materialismo dialéctico, dos áugures da seita

---

o justifica e o aparta numa só noite, num momento único, intransferível, da monotonia dos dias iguais. Este recurso, reiterado em numerosos contos de Borges, faz parte da sua retórica, da sua linguagem, da sua concepção da literatura. Também, creio, de uma visão mais generalizada da realidade. A sua aversão ao costumismo, a sua ênfase na realidade e universalidade do mito, mostra, pelo menos, o seu desinteresse em continuá-lo a partir do contexto popular em que havia surgido.»(Pedro Orgambide, *Borges y su pensamiento político*, in *Antiborges*, p. 262)

<sup>77</sup> Juan José Sebrelli, prefácio a *Borges o el juego transcendente de Blas Matamoro*, Buenos Aires, 1969 citado por Volodia Teitelboim, *op. cit.*, p.307.

<sup>78</sup> Juan José Sebrelli, *Borges: el nihilismo débil* in *Antiborges*, p. 362.

de Freud e dos comediantes do *surréalisme*.»<sup>79</sup>, reiterando o valor «dos lúcidos prazeres do pensamento e das secretas aventuras da ordem», plasmados na sua obra, e dos quais nunca se afastou. Sebrelli acaba por traçar um retrato preciso<sup>80</sup> da ideologia de Borges, distinguindo o conservadorismo dos irracionalismos fascistas. Mas, a sua literatura pode reduzir-se a isso?

Por exemplo, o conto fantástico *O Outro* (1975), parece dar razão a uma identificação. Trata-se de um conto aparentemente autobiográfico, que reflecte sobre a questão da identidade individual e do duplo (ou o outro de nós). Inclui uma breve alusão crítica à história europeia e argentina contemporâneas, algo muito raro na ficção borgeana. O conto é tão provocadoramente autobiográfico que a personagem Jorge Luis Borges, numa das falas com o seu duplo, com quem se depara acidentalmente – um homem com outra idade, mas com o mesmo nome e aparência – sintetiza o pensamento de Borges em relação à situação política daquele momento, num juízo ideologicamente revelador:

«–No que se refere à história... Houve outra guerra, quase entre os mesmos antagonistas. A França não tardou em capitular; a Inglaterra e a América travaram contra um ditador alemão, que se chamava Hitler, a cíclica batalha de Waterloo. Buenos Aires, em mil novecentos e quarenta e seis, engendrou outro Rosas, bastante parecido com o nosso parente. Em cinquenta e cinco, salvou-nos a província de Córdova, como antes

---

<sup>79</sup> in *Outras Inquirições* (1952), *Obras Completas*, Vol. II, p.63.

<sup>80</sup> «O seu cepticismo, o seu liberalismo, a sua cultura anglo-saxónica, o seu desprezo pelo patético e pelo sentimental devem ter influenciado na sua recusa do fascismo; assim como o seu elitismo, o seu aristocratismo ilustrado, incompatível com a «revolução da direita», com a mobilização política de massas em que se baseiam os movimentos totalitários. Nesse aspecto, as suas motivações seriam as mesmas que o levaram ao desprezo pela democracia de massas, e aí pode estar a chave da aparente contradição do seu antifascismo e ao mesmo tempo da sua adesão a ditaduras militares tradicionais, que, ao contrário do fascismo não buscam a adesão emocional das massas. De qualquer maneira, estas atitudes de Borges mostram que deve diferenciar-se no pensamento de direita, o conservadorismo do fascismo, as suas posições distintas que às vezes se aliam e outras se opõem, e que frequentemente a crítica progressista tende a confundir, incorrendo no paralogismo de deduzir a concordância no conjunto, de alguns aspectos em comum. Inclusive o conservadorismo pode ser às vezes moderadamente progressista, ao passo que o fascismo é reaccionário sob a forma da revolução. O lado liberal do conservadorismo de Borges, à maneira do século XIX republicano, laico, levou-o finalmente a recusar as ditaduras e a guerra e a aceitar as democracias plebeias a partir de 1983, mesmo que seja arriscado afirmar que esta seria a sua posição definitiva.» (Sebrelli, *op. cit.*, p. 363.)

Entre Rios. Agora, as coisas andam mal. A Rússia vai-se apoderando do planeta; a América, atada pela superstição da democracia, não se resolve a ser um império. Cada dia que passa o nosso país é mais provinciano. Mais provinciano e mais presunçoso, como se fechasse os olhos. Não me surpreenderia que o ensino do latim fosse abandonado pelo do guarani.»<sup>81</sup>

Apesar de toda a opacidade da literatura de Borges, é mister reafirmar: uma obra é livre e eternamente *viva* pelo renascimento da sua leitura. Aí, as convicções e a personalidade do autor são irrisórias (segundo o verso de F. Guimarães, *o poema nasce nas nossas mãos*), mas não as do leitor no seu mundo: «a obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambiguidade; é sempre tudo para todos, como o Apóstolo; é um espelho que declara as feições do leitor e é também um mapa do mundo. De resto, isto tem de acontecer de um modo evanescente e modesto, quase apesar do autor.»<sup>82</sup> Desta forma, porque não revalorizar uma leitura da obra tendente a mostrar o peso dos valores arquetípicos de um universalismo «humanista» (mesmo que esse humanismo seja o do desencantamento e da ausência do homem) e do cosmopolitismo tolerante – que são os de uma possibilidade, ainda inacabada, da modernidade. No poema *Tu*

Um só homem nasceu, um só homem morreu na terra.  
 Afirmar o contrário é mera estatística, é uma adição impossível. [...]  
 Um só homem morreu nos hospitais, nos barcos, na difícil solidão,  
 [na alcova do hábito e do amor.  
 Um só homem olhou a vasta aurora.  
 Um só homem sentiu no paladar a frescura da água, o sabor da fruta e  
 [da carne.  
 Falo do único, desse, do que está sempre sozinho.<sup>83</sup>

Agora, que se aproxima de novo a barbárie, talvez seja aliciente reler alguns dos contos<sup>84</sup> e poemas de Borges, sob um ponto de vista

<sup>81</sup> In *O Livro de Areia* (1975), Obras Completas, Vol. III, p. 11.

<sup>82</sup> Borges, *O primeiro Wells* in *Outras Inquirições* (1952), Obras Completas, Vol. II, p.73.

<sup>83</sup> In *O Ouro dos Tigres* (1972), Obra Completa, Vol. II, p. 495.

<sup>84</sup> Cfr. os contos *O Congresso* in *O livro de areia* (1975), Obras Completas, pp. 19-33; e *Os Teólogos* in *O Aleph* (1949), Obra Completa, Vol. I, pp. 570-577. O primeiro conto fala de um «Congresso do Mundo que representaria todos os homens de todas as nações.» (p. 22) O congresso acabará por se dissolver; por falta de entendimento entre os congressistas. No início o narrador adverte que é «o último congressista». Acrescenta

subvalorizado na interminável hermenêutica da sua obra. O de uma utopia cosmopolita:

No centro da Europa estão a conspirar.

O facto data de 1291.

Trata-se de homens de diversas estirpes, que professam diversas religiões [e que falam em diversas línguas.

Tomaram a estranha resolução de ser razoáveis.

Resolveram esquecer as suas divergências e acentuar as suas afinidades. Foram soldados da Confederação e depois mercenários, porque eram pobres e tinham o hábito da guerra e não ignoravam que todas as empresas

Do homem são igualmente vãs.

Foram Winkelried, que crava no peito as lanças inimigas para que os seus companheiros avancem.

São um cirurgião, um pastor ou um procurador, mas são também Paracelso e Amiel e Jung e Paul Klee.

No centro da Europa, nas terras altas da Europa, cresce uma torre de razão e de firme fé.

Os cantões são agora vinte e dois. O de Genebra, o último é uma das minhas

Pátrias.

Amanhã serei todo o planeta.

Talvez o que digo não seja verdadeiro; oxalá seja profético.<sup>85</sup>

## BIBLIOGRAFIA

ARANA, Juan, *La eternidad de lo efímero – Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

CHARBONNIER, Georges, *Entrevistas com Jorge Luis Borges* (1967), Braga, Editora Pax, s.d.

BORGES, Jorge Luis, *Obra Completa* (4 Vol.), Lisboa, Editorial Teorema, 1998-1999.

— *Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé Editores, 1999.

— *Un ensayo autobiográfico*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores/ Emecé, 1999.

— *Obras em colaboração*(2 Vol.), Lisboa, Editorial Teorema, 2002.

— *Este Ofício de Poeta* (2000), Lisboa, Editorial Teorema, 2002.

---

que «é verdade que todos os homens o são, que não há um ser no planeta que não o seja, mas eu sou-o de outro modo. Sei que o sou; isso faz-me diverso dos meus inúmeros colegas, actuais e futuros.» (p. 20).

<sup>85</sup> Borges, *Os conjurados* in *Os conjurados* (1985) in *Obras completas*, Vol. III, p. 527.

- BRAVO, Pilar, PAOLETTI, Mario, *Borges Verbal*(1999), Lisboa, 2002.
- GONZÁLEZ, José Eduardo, *Borges and the Politics of Form*, New York, Garland, 1998.
- GUIMARÃES, Fernando, *Os problemas da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1994.
- LAFFORGUE, Martín (Compilación y comentarios), *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.
- LE GOLLE, Marcel, *Jorge Luis Borges – L'univers, la lettre et le secret*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- MORODO, Raúl, *Fernando Pessoa e as «revoluções nacionais» europeias*, Lisboa, Caminho, 1997.
- TEITELBOIM, Volodia, *Os dois Borges – vida, sonhos, enigmas – uma biografia de Jorge Luís Borges*, Porto, Campo das Letras, 2001.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Eu, Borges – Imagens, Memórias, Diálogos*, Lisboa, Labirinto, 1986.

# «O Jardim dos Caminhos que se bifurcam» ou, a narrativa infinita de Borges, Calvino e Byatt

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA  
(DEINA)

La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers se qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire.

MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*,  
p. 133.

Tal como é indicado pelo título, pretende-se aqui pôr em debate três escritores cuja obra chama a atenção para a ideia da literatura como uma «infinita multiplicidade do imaginário», para usar as palavras de Maurice Blanchot colocadas em epígrafe <sup>1</sup>. A ideia que preside à junção destes três autores deriva daquilo a que Umberto Eco (na verdade, outro dos autores que poderia figurar neste ensaio) <sup>2</sup> em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* (1994), chama, precisamente, o 'bosque da ficção', isto é, a ideia do texto narrativo enquanto bosque metafórico (12), ou jardim, na expressão de Jorge Luis Borges. Nas palavras de Umberto Eco, que assim evoca Borges, «um bosque é um jardim com veredas que se bifurcam. Mesmo quando num bosque não há veredas já traçadas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer

---

<sup>1</sup> Sobre o infinito literário em Borges ver, também, Lafon (1990: 35-46).

<sup>2</sup> *Cf.*, a este propósito, uma colectânea de ensaios dedicada às relações literárias entre Umberto Eco e Jorge Luis Borges, *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* (1999), coordenada por Maria J. Montoro e Rocco Capozzi.

uma escolha a cada árvore que se lhe depara» (Eco 1994: 12). E é ao leitor, entrado no bosque do texto narrativo, que cabe fazer as escolhas que o texto deixa em aberto, «a infinita multiplicidade do imaginário», como ressalta da obra dos três escritores que aqui discutiremos. Para tal, evocaremos, particularmente, três textos de cada um dos autores invocados no título deste ensaio, a saber: o conto de Jorge Luis Borges, «O Jardim dos caminhos que se bifurcam» (1944), o romance de Italo Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante...* (1979) e, finalmente, o romance *The Biographer's Tale* (2000) da escritora inglesa A. S. Byatt. Ao contrário de Matías Barchino, que, a propósito da relação literária entre Eco e Borges, prefere falar de uma «comunidade de ideias» mais do que de influência (Barchino 1999: 186), parece-me próprio vermos na confluência de ideias relativamente ao modo como todos estes autores concebem a narrativa, uma influência tutelar de Borges sobre a escrita de Calvino e Byatt – influência que é, aliás, reconhecida pelos dois autores. Mas, sigamos de perto o *dictum* borgesiano de que «todos os escritores criam os seus precursores» (Borges 1998b: 86)<sup>3</sup>, deixando de lado uma discussão sobre influências, que não cabe no âmbito deste ensaio. O que tentaremos aqui demonstrar é, antes, o modo como em todos estes escritores há uma concepção de narrativa muito próxima.

Esta confluência de escritores foi-me, contudo, directamente sugerida pela leitura de um ensaio crítico de Antonia Susan Byatt, o qual faz alusão quer a Italo Calvino, quer a Jorge Luis Borges. Neste ensaio, intitulado «Old Tales, New Forms» e publicado no seu livro de ensaios críticos *On Histories and Stories: Selected Essays* (2000), Byatt procede a uma reflexão sobre a importância das formas narrativas antigas como potenciadoras de uma literatura nova, isto é, uma literatura oposta ao romance clássico. Para Byatt, um dos padrões comuns a vários romances contemporâneos é o enfoque num interesse renovado pela narrativa e pela reflexão sobre a narrativa (*cf.* Byatt 2000b: 123). A palavra inglesa que Byatt usa é, na verdade, ‘storytelling’, que eu preferiria traduzir, à letra, por «contar estórias» (se a expressão não fosse tão pouco maleável à harmonia da sintaxe portuguesa<sup>4</sup>), na

---

<sup>3</sup> No ensaio «Kafka e os seus precursores», publicado em *Outras Inquirições* (1952), a que aqui aludo, Borges, referindo-se a T. S. Eliot, refere: «O facto é que todos os escritores criam os seus precursores. O seu labor modifica a nossa concepção do passado, tal como há-de modificar o futuro» (*ibid.*: 86-7).

<sup>4</sup> As palavras de Byatt são: «(...) I began to discern a general European interest in storytelling, and in thinking about storytelling.» (Byatt, 2000: 123).

medida em que a palavra «storytelling» nos remete para uma ancestralidade narrativa <sup>5</sup>, que, seguindo a direcção dos escritores aqui invocados, se pretende enfatizar.

Para além disso, esta distinção lexical parece-me importante, na medida em que em «Old Tales, New Forms», Byatt opõe conto ou estória a romance, associando a narrativa, como modo essencialmente mítico, aos primeiros. É este carácter mítico da narrativa que nos permitirá, refere Byatt, por um lado, rejeitar necessidades estéticas como a «originalidade» e a «individualidade» – o mito ganha força através da sua repetição infinita, ou da sua infinita «repetibilidade» (cf. Byatt 2000b: 132); por outro lado, vai-nos permitir associar a narração à morte ou àquilo que nos permite adiar a morte – veja-se os exemplos, citados por Byatt, de *As Mil e Uma Noites* (Scherazade conta estórias para adiar a sua sentença de morte), ou do *Decameron* (os narradores das estórias estão em fuga de Florença para escapar à morte) (*id.*: *ibid.*).

Independentemente de todos os exemplos focados por Byatt no sentido de reforçar o seu argumento, o que me importa aqui destacar é o carácter essencial que a autora atribui à narrativa, ou à arte de «contar estórias». Tal como a autora refere num outro ensaio do mesmo livro «a narrativa é intrínseca ao tempo biológico, ao qual não podemos escapar» (Byatt 2000b: 166). Para Byatt, «a melhor estória alguma vez contada» <sup>6</sup> é, talvez, a de *As Mil e uma Noites*, «uma estória sobre a narrativa»; e porque, tal como Scherazade, todos nós nos encontramos «sob pena de morte, gostamos de encarar «as nossas vidas como narrativas com princípios, meios e fins» (Byatt 2000b: 166). Numa outra instância, Umberto Eco, citando Greimas, refere-se a esta necessidade de narrar a vida como «o princípio organizador de *todo* o discurso» (Eco 1994: 137). E esse argumento é comum aos três autores de que aqui falamos. Também para Borges *As Mil e Uma Noites* representam esse infinito sobre-humano através do qual nos é permitido esquecermo-nos da nossa limitada condição humana. Diz-nos o autor, num ensaio sobre *As Mil e Uma Noites*, publicado em *Sete Noites*:

---

<sup>5</sup> Byatt faz referência a compilações de estórias, tais como: *As Mil e Uma Noites*, o *Decameron*, os *Canterbury Tales*, ou as *Metamorfoses* ovidianas, bem assim como os contos de fadas dos irmãos Grimm e os de Moe e Asbjørnsen da Noruega.

<sup>6</sup> Esta expressão refere-se ao título do artigo «The Greatest Story ever Told» (cf. Byatt 2000b: 165-71), primeiramente publicada no *New York Times Magazine* sob o título «Narrate or Die: Why Scheherazade Keeps on Talking» (18 de Abril de 1999).

«Apetece perdermo-nos n' *As Mil e Uma Noites*; uma pessoa sabe que ao entrar nesse mundo pode esquecer-se do seu pobre destino humano; pode entrar num mundo, e esse mundo é feito de umas tantas figuras arquetípicas e também de indivíduos.» (Borges 1998c: 246). E ainda: «Nesse [título] há outra beleza. Creio que reside no facto de para nós a palavra «mil» ser quase sinónima de «infinito». Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer «mil e uma noites» é somar mais uma ao infinito.» (*ibid.*: 242).

Relembra Byatt, a este propósito, um outro ensaio de Calvino, intitulado «Cibernética e fantasmas», no qual se remete para o carácter mítico da narrativa e para a possibilidade da multiplicação infinita de estruturas semelhantes <sup>7</sup>. Daí que, neste ensaio, e um pouco por toda a sua escrita, Calvino nos remeta para a função estruturante e ordenadora da narrativa a partir do momento em que o ser humano descobre a linguagem, como nos é dito no ensaio supra-citado:

O contador de histórias começou a proferir palavras, não para que os outros pudessem responder-lhe com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras poderiam combinar-se umas com as outras, engendrar-se umas às outras, de maneira a deduzir uma explicação do mundo a partir do fio de cada narrativa oral possível e do arabesco que nomes e verbos, sujeitos e predicados desenhavam à medida que se ramificavam uns a partir dos outros. (Calvino 1989: 4)

Do mesmo modo, em *Se numa noite de Inverno um viajante* se faz referência a este contador de estórias, que surge sob a forma de um velho índio sul-americano, figura lendária e fonte primeira de todas as estórias, «chamado o «Pai das Histórias», ancião de idade imemorável, cego e analfabeto, que narra ininterruptamente histórias que se passam em países e épocas que lhe são completamente ignotos» (Calvino 2000: 145).

E não é o acaso que dita o aparecimento desta figura lendária num romance que o seu autor denominou de «hiper-romance». De facto, em *Seis propostas para o próximo milénio* Italo Calvino refere que a sua intenção ao escrever *Se numa noite de Inverno um viajante* «era a

---

<sup>7</sup> Calvino faz aqui uso, evidentemente, do estudo de Vladimir Propp sobre os contos populares russos, no qual Propp chega à conclusão, como é referido no ensaio de Calvino, «que todos os contos são como que variantes de um único conto e poderiam ser decompostos segundo um número limitado de funções narrativas» (Calvino 1989: 5, traduzido, por mim, a partir da edição inglesa).

de dar a essência do romanesco (...)» (Calvino 1990: 141). É esta «essência do romanesco» que leva Calvino a confessar uma predileção por Borges, apontando várias razões para esta preferência; entre elas, o facto de os seus contos adoptarem «a forma exterior de qualquer género da literatura popular, formas verificadas por um longo uso, que as transformam quase em estruturas míticas» (*ibid.*: 140). Por outras palavras, a Calvino interessa-lhe esta particular «essência do romanesco» que ele encontra em Borges, uma essência que ele define também como o «princípio da multiplicidade potencial do narrável», o «sentido das potencialidades infinitas» (*ibid.*: 142).

Algo que ressalta de igual modo nos prólogos às suas compilações de contos populares e de fadas, e que entre nós foram publicados pela Teorema numa antologia intitulada *Sobre o Conto de Fadas* (1999). É a sua constante e a possibilidade de repetição dos seus esquemas narrativos que fazem dos contos de fadas narrativas quase infinitas, esquemas esses, que, por outro lado, se vão difundindo na geografia global do nosso mundo, adoptando características dos locais onde são contadas (*cf.* Calvino 1999: 97, *passim*). Aqui se aponta assim para a primordial universalidade dos contos de fadas, de tal modo que, diz-nos Calvino, «em todas as histórias que tiverem um sentido se pode reconhecer a primeira história alguma vez contada e a última, após a qual o mundo nunca mais se deixará contar numa história» (*ibid.*: 110).

É essa universalidade que serve de base ao material narrativo dos contos de fadas que Byatt também escreve, nomeadamente, os compilados em *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* (1994). Em «The Story of the Eldest Princess», esta universalidade é aludida pela personagem da estória, a princesa mais velha, que na busca que lhe é prescrita percebe um padrão comum a outras estórias. Leitora hábil (possivelmente a leitora ideal de que nos fala Umberto Eco) antevê, por isso mesmo, os passos da estória em que se encontra:

Pôs-se a pensar. Era por natureza uma princesa mais dada à leitura do que à viagem. O que significava, por um lado, que apreciava a novidade deste passeio solitário ao ar livre e, por outro, que tinha lido muitas estórias nos seus tempos de ócio, incluindo várias estórias sobre príncipes e princesas, que partiam em busca de algo. O que todas tinham em comum, pensou consigo própria, era um padrão em que as duas irmãs mais velhas, ou irmãos, se lançavam muito confiadamente na busca, de um ou de outro modo, falhavam, e eram transformadas em pedra, ou eram aprisionadas em túmulos, ou, então, eram enfeitadas num sono mágico, até serem salvas pela terceira pessoa real, que fazia tudo bem,

recuperava a primeira e a segunda e preenchia os desígnios da busca (Byatt 1995: 47, *minha tradução*)<sup>8</sup>.

Que esta princesa consiga escolher um caminho alternativo para a sua estória, embrenhando-se pelo bosque na companhia de um escorpião, de um sapo, que não se transformará em príncipe, e de uma barata ajuda-nos a compreender a narrativa enquanto bosque metafórico a que Umberto Eco alude no ensaio já aqui citado; contudo, essa escolha ajuda-nos também a perceber a localização espaço-temporal de uma princesa que não se deixa enredar nas mesmas estórias de sempre e que prefere forjar para si mesma uma estória cujo padrão não lhe tinha sido ainda contado. E, embora no final a velha contadora de estórias afirme que a sua função não é mudar o mundo (*cf.* Byatt 1995: 66), não deixa de ser assinalável que a princesa consiga forjar uma nova narrativa para a sua vida, diferente dos padrões habituais, o que indicia já de si uma mudança. Mas este é um fio que, desenrolado, nos levaria agora numa outra direcção. Será importante destacar, neste momento, que a universalidade das estórias que é aqui invocada por estes autores não deixa de ser localizável no espaço e no tempo, remetendo, desse modo, para a história, como aliás o reconhece Calvino quando sugere que «reduzir o conto ao seu esqueleto invariante contribui para pôr em evidência todas as variáveis geográficas e históricas que formam o revestimento deste esqueleto» (1999: 100).

Dadas as coincidências de opinião e de leituras, não nos parecerá, pois, inusitado que quer Byatt, quer Calvino mostrem o mesmo interesse por Borges e, particularmente, pela estória «El jardín de los senderos que se bifurcan», como uma estória que potencia uma infinidade de narrativas<sup>9</sup>. É, pois, a associação da narrativa à ideia de um

---

<sup>8</sup> «She began to think. She was by nature a reading, not a travelling princess. This meant both that she enjoyed her new striding solitude in the fresh air, and that she had read a great many stories in her spare time, including several stories about princes and princesses who set out on Quests. What they all had in common, she thought to herself, was a pattern in which the two elder sisters, or brothers, set out very confidently, failed in one way or another, and were turned to stone, or imprisoned in vaults, or cast into magic sleep, until rescued by the third royal person, who did everything well, restored the first and the second, and fulfilled the Quest» (Byatt 1995: 47).

<sup>9</sup> Nem Calvino, nem Byatt são, evidentemente, os únicos que assim pensam; basta termos em mente um autor como Umberto Eco para o percebermos. A este propósito será interessante mencionar Peter Brooks, o qual, num estudo sobre a construção da intriga, refere o conto em questão como o exemplo acabado da intriga narrativa (*cf.* Faris 1988: 2).

labirinto infinito, que subjaz a este conto de Borges, que atrai quer Calvino, quer Byatt <sup>10</sup>. No conto de Borges é dito: «Em todas as ficções, sempre que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.» (Borges 1998: 496).

Contudo, tal como a metáfora do velho índio intemporal de que nos fala Calvino nos remete para o carácter mítico e ancestral da narrativa, a metáfora do labirinto, bem assim como a da biblioteca, em Borges, remete-nos para a artificialidade de um universo outro, criado pela mente de alguém (eventualmente o autor) para mistificação de outros ou, talvez, do próprio <sup>11</sup>. Tal como é referido por Wendy B. Faris em *Labyrinths of Language* (1988), a ideia do labirinto, isto é, a ideia de que alguém divise uma estrutura na qual se poderá perder, é particularmente engenhosa, na medida em que, deliberadamente, a razão se confunde a si própria, apontando para a transcendência dos limites que originalmente se instituiu (5). O labirinto de Borges surge-nos, assim, como um universo regido por leis próprias, que escapam às leis da física, como é referido a propósito do livro/labirinto de Ts'ui Pen, para confundir, não só os outros, como também o próprio autor:

(...) O jardim dos caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Ao contrário de Newton e de Shopenhauer, o seu antepassado não acreditava num tempo uniforme e absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam e se cortam ou se ignoram abrange todas as possibilidades. (*ibid.*: 497).

Aqui a narrativa sobrepõe-se ao real e assume-se como um universo de todas as possibilidades, onde tudo se torna irreal no momento em que se faz linguagem. Por isso, e apesar do implausível e cómico desfecho, o final do conto efectua um *volte-face* do fantástico para o possível, ou para o factual, que não deixa de ser, ao contrário do que o narrador parece fazer-nos crer, da ordem do irreal.

---

<sup>10</sup> Em relação à metáfora do labirinto enquanto potenciadora de uma infinita multiplicidade de sentidos veja-se Wendy B. Faris (1988).

<sup>11</sup> Ana Gabriela Macedo refere o carácter metonímico da biblioteca, enquanto expressão da relação entre o homem e a linguagem e a literatura (*cf.* Macedo, 1990: 298).

O resto é irreal, insignificante. Nesse momento irrompeu Madden e prendeu-me. Fui condenado à força. Abominavelmente ganhei: comuniquei a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem bombardearam-na; li-o nos mesmos jornais que propuseram à Inglaterra o enigma de o sábio sinólogo Stephen Albert ter morrido assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou este enigma. Sabe que o meu problema era indicar (através do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio senão matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) a minha inenarrável contrição e cansaço. (*ibid.*: 498).

Tal como nos lembra Foucault no Prefácio a *Les Mots et Les Choses*, a propósito de um outro conto de Borges, à caoticidade organizacional inerente ao humor de Jorge Luis Borges subjaz o desconforto na adivinhada possibilidade de uma desordem essencial, «a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito (...)» (Foucault 1991: 49). Nessa subjacente desordem essencial desenha-se o fundamento da ordem do discurso, como propõe Foucault, ou, então, o da ordem da narrativa, como nos sugerem os autores aqui tratados.

Também neste sentido, a narrativa se opõe ao romance realista, como refere Byatt no ensaio já citado, para se aproximar daquilo a que num dos romances do hiper-romance de Calvino se descreve como uma multiplicação de estórias que compõem «um depósito praticamente ilimitado de substância narrável» (Calvino 2000: 136). Há aqui, obviamente, uma referência subtil ao processo narrativo que está subjacente ao próprio romance de Calvino, dentro do qual outros dez, ou o início de outros dez, se agrupam. Diz-nos o narrador desta estória dentro da estória (que é, por sua vez, uma acumulação de estórias):

Estou a contar demasiadas histórias de uma vez porque o que quero é que em torno do conto se sinta uma saturação de outras histórias que poderei contar e que talvez conte ou que talvez já tenha contado noutra ocasião, um espaço cheio de histórias que se calhar são apenas o tempo da minha vida, onde podemos mover-nos em todas as direcções como no espaço achando sempre histórias que para as contar se precisaria de contar outras antes, de modo que partindo de um momento ou lugar quaisquer se encontra a mesma densidade de material para contar. (*ibid.*: 135).

Em *Se numa noite de Inverno um viajante*, Calvino parece buscar, simultaneamente, a multiplicidade e a utopia da unidade, simbolicamente.

mente demonstrada pela união dos corpos do Leitor e da Leitora, que poderá ser lida como a utopia da ligação entre o texto (ou o escritor) e o seu leitor, mas, acima de tudo, terá de ser lida como a ligação da materialidade dos corpos através da (ou a propósito da) insubstancial e utópica busca de uma narrativa única e unificadora. Tal como os corpos do Leitor e da Leitora, no final, também a multiplicidade dos vários inícios de romance que ambos vão sucessiva e infrutiferamente tentando finalizar se unem numa narrativa singular, o lugar comprimido de todas as narrativas possíveis e anónimas, tal como os contos de *As Mil e Uma Noites* (cf. Calvino 2000: 298-299).

Do mesmo modo, o romance *The Biographer's Tale* (2000), de A. S. Byatt, é composto por uma multiplicidade de narrativas (biografias dispersas, diários, extractos de teorias científicas), que contribuem para a fragmentação de um texto cuja unidade reside nesse contar de estórias que a autora refere no ensaio «Old Forms, New Tales» e que, em *The Biographer's Tale*, ela descreve como «a primitiva virtude de contar uma boa estória» (2000a: 8)<sup>12</sup>. Tal como o próprio título do romance indica, qualquer narrativa, ainda que seja biográfica, é, antes de mais, um conto.

Esta forma de escrita fragmentada não é novidade em Byatt, cujo romance mais conhecido, *Possession: A Romance* (1990), se compõe de vários géneros literários, que vão da poesia ao diário, do conto de fadas à estória de detectives, do romance epistolar à crítica literária. Contudo, em *The Biographer's Tale*, Byatt levanta questões interessantes em relação à função do literário e ao papel da crítica, questões semelhantes àquelas que Calvino coloca no seu livro. Tal como em *Se uma noite de Inverno um viajante*, está subjacente a este romance aquilo que, usurpando uma expressão de Roland Barthes, poderemos denominar «o prazer do texto». Prazer que, no livro de Calvino, é evidenciado, por um lado, pela forma obsessiva como o Leitor e a Leitora se lançam na procura do final das suas estórias e, por outro lado, pela contraposição desse prazer a um outro tipo de leitura, a que podemos chamar profissional, e que é aí representada pelas personagens de Lotária (a académica), do Dr. Cavedegna (o editor) e de Arkadian Porphyritch (o censor), ou mesmo, de Silas Flannery (o escritor).

---

<sup>12</sup> No texto original, «the primitive virtue of telling a rattling good yarn». A tradução destes pequenos extractos de *The Biographer's Tale* é da minha autoria; note-se, contudo, que, entretanto, este romance foi traduzido para português, com o título *A Fábula do Biógrafo*.

Todos estes personagens, que fazem da narrativa e da escrita a sua profissão, revelam uma ansiedade latente relativamente à possibilidade de perderem a capacidade de *jouir* o texto. Algo que é resumido nas palavras do censor Arkadian Porphyritch do seguinte modo:

Sim, diria que cada livro, cada documento, cada corpo de delito deste arquivo o leio duas vezes, em duas leituras totalmente diferentes. A primeira, à pressa, em diagonal, para saber em que armário devo guardar o microfilme, em que rubrica catalogá-lo. Depois, à tardinha (passo aqui os meus serões, depois do trabalho: o ambiente é sossegado, relaxante, como vê), deito-me neste divã, insiro no microleitor o filme de um escrito raro, de um dossier secreto, e dou-me ao luxo de saboreá-lo para meu exclusivo prazer. (Calvino 2000: 274)

A condição quase esquizóide descrita por Porphyritch realça, precisamente, a primitiva função da narrativa oral enquanto potenciadora do deleite daquele que a segue, pretendendo assim recuperar, nas palavras do protagonista do romance de Calvino, a utopia de «uma condição de leitura natural, inocente, primitiva...» (*ibid.*: 117).

Também no romance de Byatt, o narrador, Phineas Gilbert Nanson, decide desistir do seu Doutoramento, uma vez que não quer ser «um teórico pós-moderno da literatura» (*cf.* Byatt, 2000a: 3); e porque esta rejeição se prende com a necessidade que Gilbert Nanson sente de ter, nas suas palavras, «coisas», é aconselhado a dedicar-se à busca de factos sob a forma de uma biografia do biógrafo de Elmer Bole, Scholes Destry-Scholes; por sua vez, a obra mais proeminente de Elmer Bole é a tradução de um livro de viagens, de um tal Evlyia Chebeli, Turco, cujo manuscrito é, no entanto, desconhecido. Este *mise-en-abîme* em que se desenrola o romance denuncia um vazio no centro da narrativa, destacando, por outro lado, a função essencial da linguagem dentro do romanesco. Phineas Nanson acaba por não ser bem sucedido na sua tarefa de encontrar factos, chegando à conclusão de que os únicos factos possíveis de encontrar existem na linguagem e não remetem para uma realidade exterior mas para o próprio texto, que não pode deixar de ser subjectivo. Confrontado com a falsidade das narrativas biográficas do seu biografado, bem como com os poucos, e enigmáticos, objectos que dele encontrara, Nanson apercebe-se da inutilidade e da impossibilidade de aceder à verdade dos factos; verifica, então, que a sua narrativa se havia tornado no oposto do que se propusera, isto é, numa autobiografia, um relato pessoal e subjectivo da sua própria vida:

A minha tentativa de encontrar o verdadeiro Destry-Scholes parecia ter falhado. Tenho de respeitá-lo pela sua escrupulosa *ausência* do meu conto, do meu trabalho. Terá ficado claro que também eu desejei ficar *ausente*. Tenho resistido e evadido a ideia de que, por causa da *ausência* de Destry-Scholes, a minha narrativa deverá tornar-se um relato da minha própria presença, isto é, uma autobiografia, essa forma por demais evasiva e auto-indulgente. (...) Terá ficado claro, penso, para quase todos os leitores atentos, que, à medida que progredia nesta escrita (...), me fui envolvendo cada vez mais no próprio acto da escrita, tornando-me cada vez mais inclinado a reverter a minha atenção da ausência de Destry-Scholes para o meu próprio estilo e, portanto, para a minha própria *presença*. Pergunto-me agora – depois do que escrevi nestas últimas páginas (...) se não terá *toda* a escrita a tendência a fluir como um rio para o corpo do escritor e para a sua experiência própria. (Byatt 2000a: 214, *minha tradução*)<sup>13</sup>

Qual Dom Quixote, Gilbert Nanson pretendia escapar à sua biblioteca e confrontar-se com a realidade exterior; contudo, tal como o herói de Cervantes, também Gilbert Nanson se remete à realidade última da linguagem à qual não consegue escapar. Assim, para o argumento deste artigo, mais importante do que o facto da escrita remeter para o eu do autor, será importante fazer notar que a escrita reverte sempre para a artificialidade da ficção; a estória torna-se, assim, incompatível com a verdade histórica e esta assume-se como mais um relato de uma realidade possível. Tal como em Borges, é na linguagem e pela linguagem que o real existe. O facto de Byatt usar, na construção do seu romance, fragmentos ficcionados de personagens históricas reais (o eugenicista Francis Galton, o taxinomista Carl Linneus e o dramaturgo Ibsen) vem apenas realçar esta fina linha que separa facto de ficção e que é uma das características mais marcantes daquilo que a teórica do pós-modernismo Linda Hutcheon denomina «metaficção

---

<sup>13</sup> «I appeared to have failed to find Destry-Scholes himself. I have to respect him for his scrupulous *absence* from my tale, my work. It will be clear that I too have wished to be *absent*. I have resisted and evaded the idea that because of Destry-Scholes's *absence* my narrative must become an account of my own presence, *id est*, an autobiography, that most evasive and self-indulgent of forms. (...) It will be clear to almost any attentive reader, I think, that as I have gone along in this writing (...) I have become more and more involved in the act of writing itself, more and more inclined to shift my attention from Destry-Scholes's absence to my own style, and thus, my own *presence*. I now wonder – after the last few pages I have written (...) whether *all* writing has a tendency to flow like a river towards the writer's body and the writer's own experience?» (Byatt 2000a: 214)

historiográfica»<sup>14</sup>, expressão na qual se encaixam, a meu ver, alguns dos romances de Byatt.

Poderíamos dizer deste romance (*The Biographer's Tale*) o mesmo que Borges escreve sobre a sua *História Universal da Infâmia*, quando no Prólogo da edição de 1954, refere:

Já o título excessivo destas páginas proclama a sua natureza barroca. Atenuá-la teria equivalido a destruí-las; (...) São o jogo irresponsável de um tímido que não ousou escrever contos e se distraiu a falsear e tergiversar (sem justificação estética algumas vezes) histórias alheias (Borges 1998: 299).

Tal como em Borges, encontramos aqui um estilo, que pelo seu excesso, se poderia dizer barroco, no sentido em que este é definido pelo autor no mesmo Prólogo: «Eu diria que barroco é o estilo que deliberadamente esgota (ou quer esgotar) as suas possibilidades e que atinge os limites da sua própria caricatura» (Borges 1998a: 299). Para Borges o excesso barroco é, precisamente, «a etapa final de toda a arte, quando esta exhibe e delapida os seus meios» (*id.: ibid.*). É, nesse sentido, também, que muitas vezes se fala do pós-modernismo em Borges<sup>15</sup>.

O labiríntico conto «O jardim dos caminhos que se bifurcam» é ilustrativo de um tipo de narrativa que contém em si a possibilidade exponencial do infinito, onde a literatura se converte, como Gérard Genette afirma relativamente à obra de Borges em geral, num «espaço homogéneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm lugar» (Genette 1966: 125). Que dois autores algo distantes entre si apontem esta qualidade específica da narrativa borgesiana parece ser indicativo da importância que

---

<sup>14</sup> Hutcheon usa a designação «metaficção historiográfica» no sentido de promover a ironia paródica do pós-moderno como politicamente consciente, contestando, deste modo, aqueles que, como Fredric Jameson (1991) ou Terry Eagleton, referem que o uso que o pós-modernismo faz da história evidencia um revivalismo nostálgico que esvazia o presente de uma condição política. Para esta autora, pelo contrário, o pós-modernismo é «fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e incontestavelmente político» (Hutcheon 2000: 4, minha tradução); esse facto é, para Hutcheon, incontornável, precisamente, devido à proliferação, no pós-moderno, de narrativas sobre a história. Refere a autora, que a capacidade da metaficção historiográfica incorporar a literatura, a história e a teoria lhe permite «repensar e reestruturar as formas e os conteúdos do passado» (*ibid.*: 5)

<sup>15</sup> A este respeito, ver, por exemplo, Stauder (1999).

Borges para eles assume; mas é, sobretudo, uma indicação importante do tipo de narrativa que, quer Italo Calvino, quer A. S. Byatt acham essencial na construção das suas ficções. Que essa especificidade da narrativa borgesiana possa ter uma qualquer ligação àquilo que se convencionou designar de literatura pós-moderna é uma questão que pode aqui ser colocada, na medida em que nos remete para aquilo a que John Barth, em «The Literature of Exhaustion» (1967) aponta como fundamental na apreciação da arte na terceira parte do século XX e que é a perda da originalidade (Barth 1990: 71-85).

Escrevendo em 1967 sobre o estado do romance e sobre as narrativas de Borges, Barth dizia que «a imitação é algo de novo e pode ser bastante sério e apaixonante apesar do seu aspecto fársico» (*Ibid.*: 81). Barth põe à nossa consideração o conto de Borges «Pierre Menard, autor do Quixote» como exemplo de uma ideia intelectual que para ele é interessantíssima e que consiste na imitação irónica. Para Barth, esta é uma das maneiras de ultrapassar uma certa ideia apocalíptica que, nos anos sessenta, muitos tinham do romance. A imitação irónica de que nos fala Barth não parece muito afastada da ideia de re-escrita paródica avançada pelo pós-modernismo, o que faria de Borges um precursor deste tipo de escrita. Contudo, a ideia que mais me interessa aqui realçar diz respeito à exaustão das possibilidades da originalidade, que nos remete, mais uma vez, para uma ideia da escrita como potencialmente infinita, ideia que está patente no conto referido – Menard cria uma obra semelhante ao Quixote mas que não é já a mesma –, mas que se encontra igualmente exemplificada na ideia da biblioteca infinita de «A Biblioteca de Babel» ou do labiríntico mundo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», para além do labirinto narrativo de «O jardim dos caminhos que se bifurcam».

Uma década mais tarde, Barth vai substituir a expressão «literature of exhaustion» por «literature of replenishment», fazendo notar que esta seria a expressão adequada ao melhor que a literatura pós-moderna tem, isto é, de uma literatura que, no seu melhor, faz a síntese dos opostos entre o romance realista do século XIX e a fragmentação e descontinuidade do romance modernista (Barth 1980: 70). Para isto concorre a forma híbrida do romance pós-moderno, onde se misturam géneros (como o ensaio e o conto), onde se citam outros textos e autores e onde a narrativa ganha o lugar de proeminência que havia perdido com os grandes romances modernistas, centrados na psicologia das personagens. Nesse sentido, Borges é indubitavelmente um escritor pós-moderno, na medida em que pratica uma «ideia excessiva

da literatura», nas palavras de Genette, uma «literatura de plenitude», nas palavras de Barth.

Não deixa de ser interessante notar que, embora Borges se tenha sempre mostrado refractário à autobiografia <sup>16</sup>, tal como o narrador de *The Biographer's Tale*, ou A. S. Byatt, possamos encontrar no muito citado «Epílogo» do seu livro *O Fazedor* uma solução que aponte para o corpo do escritor, no caso, o seu rosto, como a derradeira decifração do enigma do labirinto:

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto. (Borges 1998b: 131).

Tal como o Leitor de Calvino faz a junção da procura dos livros com a procura da sua Leitora ideal, tal como o narrador de Byatt em *The Biographer's Tale* se encontra a si próprio, uma das imagens do labirinto de Borges aparece assim associada ao rosto do escritor; de maneira a remeter para essa mesma subjectividade de todos os livros e de todas as leituras.

## BIBLIOGRAFIA

- BARCHINO, Matías (1999), «Leer la propia vida: Jorge Luis Borges y Umberto Eco», in Montoro María J. Calvo e Capozzi, Rocco (coord.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARTH, John (1990), «The Literature of Exhaustion», in Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana Press, (1.ª ed., 1967).
- (1980) «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction», *The Atlantic Monthly*, January, vol. 245, n.º 1, pp. 65-71.
- BLANCHOT, Maurice (1998), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1998a), *Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Teorema.
- (1998b), *Obras Completas*, vol. II, Lisboa, Teorema.

---

<sup>16</sup> Ver, a este respeito, Christ (1995: 25-6); Barchino (1999: 186-7).

- (1998c), *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, Teorema.
- BYATT, A. S. (2000a), *The Biographer's Tale*, London, Chatto & Windus.
- (2000b), *On Histories and Stories: Selected Essays*, London, Chatto & Windus.
- (1995), *The Djinn in the Nightingale's: Five Fairy Tales*, London, Vintage, (1<sup>st</sup> ed., 1994).
- CALVINO, Italo (2000), *Se numa Noite de Inverno um Viajante* (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema (ed. original, 1979).
- (1999), *Sobre o Conto de Fadas*, (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema.
- (1990), *Seis propostas para o próximo milénio*, (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Editorial Teorema.
- (1989), *The Literature Machine: Essays*, (trad. de Patrick Creagh), London, Picador.
- CHRIST, Ronald (1995), *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York, Lumen Books.
- EAGLETON, Terry (2000), «Capitalism, Modernism and Postmodernism», (1<sup>st</sup> published, *New Left Review*, 1985), in Waugh, Patricia (ed.), *Postmodernism: A Reader* (1<sup>st</sup> ed., 1992), London, Edward Arnold, pp. 152-59.
- ECO, Umberto (1994), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, (Trad. de Wanda Ramos, do original, *Six Walks in the Fictional Woods*), Carnaxide, Difel.
- FARIS, Wendy B. (1988), *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- FOUCAULT, Michel (1991), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (trad. de António Ramos Rosa, do original *Les mots et les choses*, 1.<sup>a</sup> ed., 1966), Lisboa, Edições 70.
- GENETTE, Gérard (1966), «L'utopie littéraire», in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUTCHESON, Linda (2000), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (1<sup>st</sup> ed., 1988), New York and London, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1999), «The Cultural Logic of Late Capitalism», in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (1<sup>st</sup> ed., 1991), London and New York, Verso, pp. 1-54.
- LAFON, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- MACEDO, Ana Gabriela (1990), «The Labyrinths of literature and authoriality: apropos of Jorge Luis Borges's "The Library of Babel"», in *Diacrítica*, n.º 5, Universidade do Minho.
- MONTORO María J. Calvo e CAPOZZI, Rocco (coord.) (1999), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- STAUDER, Thomas (1999), «El «Postmoderno» en Eco y Borges», in Montoro María J. Calvo e Capozzi, Rocco (coord.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



# Borges em Saramago.

## *O ano da morte de Ricardo Reis*

### – romance policial sem enredo \*

ORLANDO A. A. GROSSEGESSE  
(DEG)

Repetidas vezes José Saramago veio declarar que Borges pertencia à sua «árvore genealógica literária», fundamentando esta escolha, a pedido de uma revista espanhola, com «porque inventou a literatura virtual». <sup>1</sup> Noutra altura, afirma «que o século XX tem três figuras que o exemplificam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges». <sup>2</sup> Não obstante, o ‘efeito borgesiano’ na própria obra de Saramago ainda não mereceu muita atenção por parte dos estudiosos. Uma lacuna que surpreende, sobretudo perante o facto de haver uma dupla relação intertextual com Pessoa e Borges bem visível no romance que é considerado o melhor: *O ano da morte de Ricardo Reis*. <sup>3</sup>

---

\* Este texto nasce da nossa apresentação da temática «Borges em Saramago», em 22 de Março de 2000, no âmbito do projecto transdepartamental dedicado a Jorge Luís Borges, promovido pela Prof.<sup>a</sup> Ana Gabriela Macedo. Uma segunda parte, dedicada à comparação das leituras que Borges e Saramago fazem do episódio de Ugolino no canto XXXIII do *Inferno* dantesco, apresentámos para o Congresso da APSA em Amherst, Massachusetts (Setembro de 2002; Actas no prelo).

<sup>1</sup> Em Julho de 1996 (*Cadernos de Lanzarote IV*, Lisboa: Caminho, p. 179). No mesmo ano, em Setembro, Saramago participou no *I.º Colóquio Internacional* que lhe era dedicado, em Amherst (Massachusetts), utilizando este pedido de «árvore genealógica literária» como base da sua intervenção final. Para além de Borges, o autor escolhe Luís de Camões, Padre António Vieira, Cervantes, Montaigne, Voltaire, Raul Brandão, Pessoa, Kafka, Eça de Queiroz e Gogol (ideia posteriormente retomada na entrevista de Francisco José Viegas, 1998).

<sup>2</sup> Saramago *in* Reis (1998: 69); o mesmo trio aparece em Viegas (1998: 34 f).

<sup>3</sup> Citado conforme a edição Caminho, com a sigla *Ano*.

## Entre Pessoa e Borges

Antes de mergulhar nas teias intertextuais, convém lembrar que este livro foi lançado em Novembro de 1984, precisamente um ano antes das grandes comemorações do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa. Esta coincidência não é fortuita. Tudo indica que Saramago elegeu este momento para publicar a sua revisitação romançada do universo pessoano. Entrando em diálogo com a política cultural portuguesa, *Ano* opõe-se à consagração do criador dos heterónimos como ‘mito nacional’. Já em 1984, a mudança da sepultura, do Cemitério dos Prazeres para o Mosteiro dos Jerónimos, inaugura este processo, duramente criticado por Saramago<sup>4</sup>, que com certeza motivou *Ano* como narrativa que tira Pessoa novamente da sua sepultura. Da mesma forma que Camões se transformou «numa coroa de louros e num olho fechado», Pessoa está «a caminho da invisibilidade», reduzindo-se a «um chapéu, uns óculos e um bigode», como Saramago continua a advertir em artigos<sup>5</sup> e entrevistas, criticando a ausência de uma verdadeira *leitura* para além da circulação automatizada de Pessoa «no nosso *puzzle* cultural» (*in* Reis, 1998: 70). Daí a importância do curto diálogo hipotético entre Pessoa morto-vivo, sentado diante da estátua de Camões que, naquela noite da *Festa da Raça*, é iluminada pelos projectores, signo da apropriação do poeta pelo discurso do *Estado Novo* (*Ano*, 351). O romance deve ser entendido como mensagem contra a mitificação de Pessoa, ao pé da estátua de Camões, isto é contra a sua *petrificação* no Portugal pós-revolucionário. Ao utilizar esta expressão entramos nas metáforas e alegorias da poética que alicerça toda a obra saramaguiana a partir da lírica e das crónicas (*cf.* Grossegesse, 1999b) e cuja presença em *Ano* analisaremos.

Apesar desta negação de Pessoa-monumento, o livro publicado em Novembro de 1984 não deixa de participar na mesma dinâmica do

<sup>4</sup> após a publicação de *Ano*, numa entrevista concedida a *Cambio 16*: «(...) la típica idea de político. En vez de entender lo que Pessoa es para los portugueses de hoy, se cae en el culto necrófilo de las apariencias. No el culto a los muertos, (...), sino el comerse al muerto» (Saramago *in* Bayón, 1985).

<sup>5</sup> O texto repetidas vezes referido é «Da impossibilidade deste retrato», escrito para a exposição *Um Rosto para Fernando Pessoa*, na Fundação Calouste Gulbenkian (Saramago, 1988), posteriormente integrado nos *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*, Lisboa: Caminho, 1997, pp. 119-122, e reimpresso em *Tabacaria*, n.º 7, Maio de 1999, pp. 44-45.

*boom*. Como é sabido, o culto do criador de heterónimos surgiu a partir da primeira edição independente do *Livro do Desassossego* (1913-34) em 1982. Organizado por Jacinto do Prado Coelho com base nas pesquisas filológicas dos anos setenta, esta edição oferece uma primeira leitura coerente de um mosaico inacabado de textos. Esta «autobiografia sem factos» (*Livro*, I: 12) do semi-heterónimo Vicente Guedes, posteriormente substituído por Bernardo Soares, deve o seu êxito à capacidade de oferecer um *acesso narrativo e reflexivo* à metamorfose do Eu numa pluralidade, em vez de apresentar a heteronímia como disposição textualmente acabada e comentada em paratextos editoriais e biográficos. Entre estes paratextos, destaca-se a famosa carta sobre a génese dos heterónimos, de carácter auto-interpretativo, dirigida a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de Janeiro de 1935, portanto onze meses antes da morte do poeta. O trecho desta carta sobre a existência de Reis («médico (...) presentemente no Brasil») é citado na contracapa, seguido por um *incipit* narrativo em nome de José Saramago: «Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa.»

Reunindo uma qualidade poética plural e a capacidade de expressar o próprio acto da criação incessante desta pluralidade, a escrita pessoana inspirou metaficcões, não só de Saramago mas também de Antonio Tabucchi, Enrique Vila-Matas e outros (Grossegese, 1995; Medeiros, 1996): as pesquisas sobre *existências* de autores no limiar entre realidade e ficção motivam, em parte, narrações investigadoras, com um herói-testemunha que prefigura o leitor detective. As leituras da *autobiografia sem factos* conduzem a romances policiais sem enredo que procuram envolver o leitor nas teias intertextuais.

Na própria obra pessoana, a ficção policial é uma presença constante, até na qualidade de um princípio organizador aberto da 'obra', apesar de no seu legado só se encontrarem fragmentos e listagens dum conjunto de novelas policiais, presididas pela personagem central do *decifrador*<sup>6</sup>. Na tradição de E.A.Poe, o Dr. Quaresma pessoano possui um carácter semi-morto, de máquina e celibatário estéril, «l'homme sans descendance et sans territoire»<sup>7</sup>, utilizando o raciocínio combi-

---

<sup>6</sup> Cf. Grossegese (1998: 88). Na mesma carta sobre a génese dos heterónimos, Pessoa escreve: «Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande (...), englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele-mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária [sic], que ainda não consegui completar.»

<sup>7</sup> Correspondendo à definição da personagem moderna do detective por Jacques Dubois (1992: 103 f), aplicada ao Dr. Quaresma em Grossegese (1998: 80).

natório em vez da observação *in loco* e adoptando uma posição distanciada, preferencialmente num lugar interior, afastado do local do crime na realidade exterior. Isto constitui um perfil próximo da personalidade de Ricardo Reis que a ficção saramaguiana amplia.

No *Livro do Desassossego*, ainda aparece o encontro entre o Eu, supostamente idêntico a 'Pessoa', e o outro que se lhe declara timidamente como autor (*Livro*, I: 11). Este diálogo casual entre *autor-criador* e *autor-criado* contém a raiz da deshierarchicalização e da transgressão entre existência e ficção que estabelece o  *fingimento*, próprio da heteronímia. A ficção criada em *Ano* revisita este encontro *umbilical*, apesar de Pessoa se encontrar transformado em personagem *post mortem*. Ricardo Reis é por sua vez convertido em indivíduo que vive a realidade quotidiana lisboeta, como anteriormente Fernando Pessoa (e Bernardo Soares), no entanto durante um período limitado de nove meses para além da morte do criador. Todos estes elementos sugerem a leitura alegórica de uma gravidez e de um parto repletos de inversões: o Ricardo Reis exposto à realidade de 1936 é *embrião* de uma identidade viva duplamente irrealizável; porque pertence-lhe já (1) uma identidade fingida *delimitada* no sistema dos heterónimos, (2) criada por um autor que já morreu.<sup>8</sup> A diminuta base de tornar Ricardo Reis vivo é uma lacuna fortuita na génese (*vd.* carta a Adolfo Casais Monteiro): falta-lhe a data da morte.

O próprio Bernardo Soares que diz «Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente» (*Livro*, I: 35) não é apenas criação de personagem que escreve sob o seu próprio nome. Ele converte-se em *autor*, embora de uma forma menos pública e literária que os grandes heterónimos, e também num duplo do criador 'Pessoa' precisamente por sua existência quotidiana de simples empregado na Baixa de Lisboa e por não possuir outra, fingida, de um heterónimo *pleno*. Sendo assim, a ficção saramaguiana aproxima Ricardo Reis de Bernardo Soares e, portanto, do próprio Fernando Pessoa, fazendo-o regressar do Brasil a Lisboa e viver uma realidade quotidiana.

O êxito internacional do *Livro do Desassossego* nos anos oitenta deve-se a uma receptividade prévia dos leitores que apreciam uma lite-

---

<sup>8</sup> Isto implica uma inversão relativamente à tradição romântica da *autonecrografia* na qual a heteronímia pessoana se inscreve (Grossegese, 1996), nomeadamente no caso da relação entre o defunto «mestre» Alberto Caeiro e os seus discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos que editam e comentam a sua obra. O caso tradicional é que o autor 'sobrevive' sob o duplo fingimento de um testamenteiro (anónimo, sugerindo identidade com o 'autor') e um 'grande autor' defunto e desconhecido.

ratura que opera com pseudo-referencialidade e metaficção. No mesmo contexto situa-se o *boom* de Jorge Luis Borges, nos anos que precederam e seguiram a sua morte, em 14 de Junho de 1986. Relativamente à recepção em Portugal, basta lembrar a quantidade de traduções de Borges, surgidas a partir de 1981 e 1982. Estamos perante o círculo genético da galinha e do ovo, neste caso entre a heteronímia pessoana e as metaficções de Borges, sem com isso menosprezar o papel catalisador de *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco, que divulgou a hibridização do romance policial com a intertextualidade. Neste sentido, o presente texto entende-se como adenda ao estudo de Aizenberg (1990), que, para além de Eco<sup>9</sup>, focaliza Calvino, Foucault e Derrida sob o impacto borgesiano. Na literatura portuguesa contemporânea, *Ano* pode ser considerado uma criação baseada na leitura produtiva de Pessoa, Borges e porventura Eco. Questiona-se não só a relação entre autor e leitor, literatura e realidade social mas também o próprio *boom* da metaficção na esteira de Borges, também a caminho da invisibilidade ou da petrificação: os autores contentam-se com o jogo da literatura e abdicam totalmente do ‘autor’ e da sua responsabilidade – uma crítica constante de Saramago que compreende o texto literário como «expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor.» (Saramago, 1993: 174).

Ricardo Reis como existência no contexto da realidade lisboeta de 1936 significa uma dupla interrogação: (1) sobre *fingimento* e simulação (e não somente sobre a ficção), face à *realidade*, no sentido de convivência da humanidade, e (2) sobre a *temporalidade* (passado, presente, futuro) na construção da realidade política e social ocidental. Também neste segundo aspecto, *Ano* entra em diálogo com o universo borgesiano. «El jardín de senderos que se bifurcan» é o texto de referência para a ideia de um «invisible laberinto de tiempo»:

Me detuve, como es natural en la frase: *Dejo a los vários porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendi; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *vários porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. (...) En todas las ficciones, cada vez que se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (Borges, 1974: 112 f)

---

<sup>9</sup> *Vd.* também as Actas do Congresso sobre as relações literárias entre Borges e Eco (Calvo Montoro / Capozzi, 1999).

O romance saramaguiano transfere esta bifurcação no tempo da ficção para a História, expondo um Ricardo Reis, regressado do Brasil e vivendo entre os habitantes de Lisboa, a uma realidade política e social do ano de 1936 que ainda não sabe das bifurcações posteriores. É uma coincidência histórica significativa que, no mesmo ano, Ortega y Gasset tenha publicado *History as a system*, definindo o homem como *utopia* e *auto-projecto* e cunhando a expressão: «Yo soy yo y mi circunstancia», de suma importância no pensamento de Saramago acerca da participação activa do homem na construção da História.<sup>10</sup> Em *Ano*, esta atitude é representada pelos marinheiros no Tejo que se revoltam contra o *Estado Novo*. Devido à traição e à indiferença, a revolta, que de facto aconteceu ao alvorecer do dia 8 de Setembro de 1936, não se tornou revolução, sendo apenas nos dias seguintes noticiada como «sublevação criminosa» e «insubordinação»<sup>11</sup> e subseqüentemente apagada na História.

Como os outros espectadores no Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis não participa, mas identifica-se com «esta revolta [que] não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo», ficando a chorar «lágrimas absurdas» (*Ano*, 411). É um ‘ser de papel’ que, no fim do romance, contra a sua definição de poeta de odes que celebram a contemplação, mostra cada vez maior vontade de sentir e agir, em grande medida graças à influência de Lídia, cujo irmão Daniel morre na revolta.

Ao fazer-lhe seguir o destino do seu criador defunto, a figura de Reis indica também o caminho alternativo: uma entrada definitiva, e não só embrionária, na vida. Com isto, questiona-se o autor-criador defunto (= Pessoa) através da apropriação *carnevalizada*<sup>12</sup> do heterónimo paradoxalmente deixado vivo após a morte: aos poucos, Ricardo Reis abdica de ser o poeta «que se contenta com o espectáculo do mundo» (*RR*, 32), verso de uma ode<sup>13</sup> que – a partir da primeira

<sup>10</sup> Sobre a influência de Ortega y Gasset e Antonio Machado no conceito da História possível em Saramago *vd.* Grossegeese (1999a: 32-34 e 2001).

<sup>11</sup> *O Século*, 9 e 10 de Setembro de 1936, não citado em *Ano*. O estudo de Maria Inês Braga (1999) oferece uma primeira documentação dos artigos, reportagens, notícias e anúncios de publicidade, nomeadamente d’ *O Século*, que Saramago utilizou para construir uma ‘realidade’ na base das leituras de Ricardo Reis.

<sup>12</sup> Luís de Sousa Rebelo (1985) terá sido o primeiro a relacionar a obra de Saramago, e em concreto o romance *Ano*, com a teoria de Bakhtine.

<sup>13</sup> A sigla *RR* indica a referência bibliográfica de *Odes de Ricardo Reis* na edição Ática, 1988.

epígrafe de *Ano* – é *leitmotiv* desta identidade heteronímica; contrariando-a, Reis acaba por tornar-se realmente pessoa / PESSOA, no sentido carnal e social, *zoon politikon*, no entanto sabendo que lhe será vedada aquela existência plena que só um ser humano (não de papel) pode ter e deve *cumprir*. Daí a sua renúncia à leitura completa de *The God of the labyrinth*, um romance policial imaginado por Borges, deixando a solução ao leitor de *Ano*. Resta ainda a gravidez de Lídia como resultado enigmático de um amor carnal e de uma procriação impossível, revelada a Ricardo Reis precisamente na madrugada após a Festa da Raça, coincidindo com um pequeno terramoto, que apanha os amantes, após o acto sexual, «nus, deitados de costas como estátuas jacentes» preparados para a morte (*Ano*, 353).

### **A entrada no labirinto: o papel do leitor**

Na complexa intertextualidade que se inaugura logo nas primeiras páginas, o leitor português erudito encontra velhos conhecidos, *Os Lusíadas* de Camões e Fernando Pessoa, mas raras vezes descobre as *Ficciones* de Jorge Luis Borges, apesar de existirem algumas pistas, também desde o início: não deixa de ser significativo (*cf.* Rollason) que o vapor inglês, o *Highland Brigade*, que Reis escolheu para o regresso de Rio a Lisboa, proviesse, conforme o seu percurso habitual, de Buenos Aires onde o escritor argentino nascera em 24 de Agosto de 1899. Sabendo da paixão de Borges pelas literaturas nórdicas, o bibliotecário irlandês O'Brien no navio faz até pensar numa figuração irónica do escritor-bibliotecário, que deste modo acompanhara o heterónimo pessoano nesta travessia inicial. É na biblioteca do *Highland Brigade* que Ricardo Reis encontra *The God of the labyrinth* de um autor chamado Herbert Quain, irlandês também (*Ano*, 23), um livro que acompanhará o protagonista até à sua morte definitiva, e o leitor até às últimas páginas do romance.

Depois da primeira menção, logo no primeiro capítulo, segue-se uma divagação sobre o «singularíssimo nome» que culmina na observação da quase homofonia entre «Quain» e o interrogativo «Quem» (*Ano*, 23), aludindo à questão central de identidade e autoria. Depois, há indicações vagas sobre o conteúdo de *The God of the labyrinth* (que analisaremos mais adiante), precedidas por uma desvalorização como «simples romance policial» ainda antes de Reis ter concluído a leitura, que nunca concluirá. Quain é logo relacionado com a heteronímia pessoana, quando Reis relê a sua última ode, «Vivem em nós

inúmeros» (RR, 157), datada a 13 de Novembro de 1935, passando a entrar num discurso directo interior que junta novamente «quem» e «Quain»:

quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto o que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, (...) quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser: (Ano, 24; sublinhado nosso)

Uma leitura não pré-definida pela exegese pessoana descobre nestas palavras a questão do poder manipulador e a angústia do indivíduo afundado nas massas, hetero-determinado no seu sentir e pensar, totalmente opostas ao canto do poder imaginativo autónomo de se multiplicar em «inúmeros». Cumprirá *The God of the labyrinth* alguma função no desenvolvimento desta oposição? Já antes de mencionar este livro, quando o viajante recém-chegado é levado do barco ao Hotel Bragança, diz-se que o táxi segue ao longo das frontarias que «são a muralha que oculta a cidade, (...) sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto.» (Ano, 17 f).

Numa entrevista, Saramago declarou a «ficção borgesiana» perfeitamente dispensável, contudo indicando, logo a seguir, pistas que deixam entrever que este romance não só vive de uma revisitação do mundo pessoano mas também do 'diálogo' com Jorge Luis Borges: trata-se de fazer entrar «o jogo de não existência», concretizado na personalidade de Ricardo Reis e no livro *The God of the Labyrinth*, como sendo *factos* integrados na realidade histórica apresentada.<sup>14</sup> Alguns comentários e estudos nem mencionam que o romance policial bem como seu autor, Herbert Quain, são *citações* de um fingimento, transplantado de um texto de Borges a um romance que retrata a Lisboa de 1936; outros contentam-se com o achado bibliográfico, reduzindo a referência borgesiana a um adereço adicional da visita à heteronímia pessoana. Na nossa opinião, as relações intertextuais com Pessoa e Borges contribuem, de um modo complementar, para

---

<sup>14</sup> «(...) mas aquilo que me fascinou foi introduzir num jogo de não existência – o Fernando Pessoa que já não existe, o Ricardo Reis que não tem qualquer espécie de existência, um livro que não existe... e no entanto entra na história.» (Saramago *in* Seabra, 1984: 32-R); sobre esta questão *vd.* Maria Alzira Seixo (1992).

uma interrogação sobre o sentido da literatura perante a realidade social e a existência humana.

É sabido que *The God of the Labyrinth* provém de um texto publicado em 1941, portanto muito próximo da época representada em *Ano*. Em comparação com «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Pierre Menard, autor del Quijote», «La Biblioteca de Babel» e, sobretudo, «El jardín de senderos que se bifurcan»<sup>15</sup>, o texto «Examen de la obra de Herbert Quain» é menos conhecido. Trata-se de um breve estudo necrológico dedicado a um autor irlandês (talvez emigrado aos Estados Unidos) que nunca existiu, resumindo e valorizando a sua obra literária. *Ano* faz algo semelhante relativamente a Ricardo Reis, um poeta português emigrado ao Brasil que nunca existiu, citando e comentando a sua poesia. No entanto, isto acontece no seio dum romance extenso, de rasgos realistas, que privilegia a perspectiva do próprio Reis, anulando temporariamente a morte, em vez da brevidade que o autor argentino prefere, como diz no fim do «Prólogo» de *El jardín de senderos que se bifurcan*:

Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. (Borges, 1974: 12)

Obedecendo ao género de notas sobre livros imaginários, «Examen...» começa por resumir o primeiro livro de Quain, *The God of the labyrinth*, romance policial publicado em Novembro de 1933. Esta data encaixa perfeitamente na coerência histórica da ficção saramaguiana de Reis encontrar um exemplar na biblioteca do *Highland Brigade*, dois anos mais tarde.

Surge ainda um certo perfil heteronímico de Quain, quando o ‘autor’ termina o «Examen...» com a confissão de haver extraído do terceiro livro dele, *The Rose of Yesterday*, um texto, integrando-o no mesmo livro *El jardín de senderos que se bifurcam*, ao qual pertence «Examen...». Trata-se do relato «Las ruinas circulares» que, tal como

---

<sup>15</sup> relato que deu título ao primeiro volume, publicado em 1941, que, junto com o volume posterior *Artíficios*, passou a constituir o célebre livro *Ficciones* (1944).

a poesia de Ricardo Reis (por exemplo, «Vivem em nós inúmeros»), divaga sobre o poder de multiplicar-se, revelando no fim a profunda dúvida acerca da consistência da identidade numa dada realidade, entendida como mero elo de uma cadeia infinita de sonhos e aparências.<sup>16</sup> As materializações de Reis, fazendo-se corpo, e de *The God of the labyrinth*, tornando-se livro de biblioteca nas mãos deste corpo, ambos impostos à realidade quotidiana e histórica de 1936 na ficção saramaguiana, adquirem o carácter de provas irónicas de existência real. Em 1999, no centenário do nascimento de Borges, Saramago reafirmou, com um discurso proferido em Buenos Aires<sup>17</sup>, esta leitura:

(...), ao contrário de Menard, o autor de *The God of the labyrinth* existiu mesmo. Não foram achadas cartas de amor, nem fotografias, nem impressões digitais, nem amostras caligráficas, mas há provas consistentes, tanto objectivas como subjectivas, da sua passagem pelo mundo e da sua efectiva actividade de escritor. (Saramago, 1999)

Por ter o seu único exemplar emprestado há sete anos, o ‘autor’ de «Examen...» está em aparente desvantagem face ao leitor Ricardo Reis que, *de facto* (percebe-se a ironia), tem o livro em suas mãos, prova da existência de Herbert Quain como da sua própria<sup>18</sup>, e no final não o devolve, levando-o consigo para o túmulo; o ‘autor’ borgesiano só pode reconstruir a acção do romance de memória, empobrecida ou purificada pelo esquecimento:

Al cabo de siete años me es imposible recuperar los pormenores de la acción: he aquí su plan: tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un descifrado asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solu-

---

<sup>16</sup> «Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad» / «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.» (Borges, 1974: 57; 65). Rollason (1999), o único que relaciona este texto com *Ano* e a heteronímia, comenta: «Ricardo Reis, too, is ultimately an imaginary being dreamt by another, by Fernando Pessoa.»

<sup>17</sup> Texto do discurso gentilmente cedido pelo autor.

<sup>18</sup> «Requisitou-o ao respectivo bibliotecário um poeta português, Ricardo Reis, embarcado no Rio de Janeiro, e de quem, curiosamente, durante muitos tempos, também se disse que não tinha existido.» (Saramago, 1999).

ción, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*. (Borges, 1974: 79).

A desvantagem deste ‘autor’ é relativa: no lugar da questão de memória e esquecimento aparece, no caso de Ricardo Reis, a própria dificuldade de leitura já presente no resumo borgesiano: a acção possui um sentido ainda não descoberto no processo da leitura (eternamente) incompleta que corresponde a um sentido esquecido no processo da rememoração do livro *de facto* ausente em Borges. Nem «Examen...» nem *Ano* apresentam a solução do romance policial que só parcialmente resumem ou citam, ambos destacando a tarefa de *outro* leitor. Na ausência do livro, este só pode reler o resumo ou fragmentos muito reduzidos, imaginando-se o livro, procedendo como um *detective*, sem conhecer o lugar do crime.

Entre os comentários filológicos sobre *Ano* que fazem referência a Borges, unicamente a interpretação de Elvira Souto (1990) aplica os resumos borgesiano e saramaguiano ao próprio romance, destacando o papel do leitor activo que «deverá buscar outra resposta, outra saída do labirinto, que não o silêncio definitivo do túmulo escolhido por Ricardo Reis» (*ibid.*, 78). Ela fala de *mise en abyme*, no entanto num sentido mais concreto do que meramente reforço, através de redundância e reduplicação<sup>19</sup>, dos temas (1) pluralidade da identidade, (2) jogo de ficção e realidade, e (3) mundo como labirinto (Seixo, 1992: 88). Em vez de acrescentar a referência borgesiana ao recenseamento de citações predominantemente pessoais<sup>20</sup>, Elvira Souto atribui-lhe uma função básica numa «estrutura *en abyme*» (*ibid.*, 73), considerando-a essencial para compreender o sentido da ficção saramaguiana, contrária a uma metaficção lúdica. Precisamente por fazer entrar «o jogo da não existência» como *facto* na realidade histórica representada, *Ano* questiona a indiferença dos mundos pessoal e borgesiano face ao ‘mundo exterior’, sob o ângulo ideológico da intervenção activa do indivíduo na construção da História. Seguiremos nesta pista.

---

<sup>19</sup> *Vd.* por exemplo o entendimento de *mise en abyme* em Braga (1999: 28-31), sem referência a Souto (1990), apontando várias possibilidades de leitura.

<sup>20</sup> A citação pessoal, já extensamente analisada por T.C. Cerdeira da Silva (1987: 146-167), é sistematizada por Ana Ribeiro (1994). Contudo, ela omite Borges na listagem geral de autores e textos referidos (notas 3 e 100). Não obstante, fala de «The god of the labyrinth» [*sic*] como «um imigrante (inter)textual», atribuindo-lhe o mesmo estatuto de Ricardo Reis na ficção saramaguiana (*ibid.*: 229, nota 14).

Neste sentido, a leitura deixada incompleta de *The God of the labyrinth* constitui o núcleo *mise en abyme* de um romance policial que prescinde de uma acção própria deste género, embora o elemento da «morte» no título ainda a possa sugerir.<sup>21</sup> A mesma personagem portadora do enigma acumula o papel de detective face à realidade (o crime?), sendo por sua vez investigado por um polícia, Victor, representante da PVDE. É significativo que Saramago no processo da génese tenha suprimido a hipótese de Ricardo Reis cometer suicídio<sup>22</sup>, reduzindo assim ao máximo qualquer dramatismo directo, em contraste com a realidade dramática do mundo ocidental nos alvares da Segunda Guerra Mundial, filtrada pelos jornais.

Observa-se não só uma grande falta de acção mas também uma inversão significativa do esquema: o enigma não é a morte de uma ‘pessoa existente’, é a vida paradoxal de um ‘ser de papel’, incapaz de uma existência real, que até sobrevive, por um período limitado, à morte do seu criador. Esta sobrevivência insinua um labirinto do tempo, não somente tematizado em «El jardín de senderos...» mas também no próprio «Examen ...»: o resumo da «novela regresiva, ramificada *April March*, cuya tercera (y única) parte es de 1936» (Borges, 1974: 79 f), coincide curiosamente com *Ano no tempo* (precisamente 1936) e na ideia central da inversão:

Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa *Marcha de abril* sino literalmente Abril marzo. Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento (...). Los mundos que propone *April March* no son regresivos, lo es la manera de historiarlos. (Borges, 1974: 80)

Numa nota de rodapé, o ‘autor’ de «Examen...» critica a fraca erudição de Herbert Quain, substituindo a referência de Bradley por Platão, Teopompo e Dante, com uma reflexão que corresponde ainda mais à poética saramaguiana numa paradoxal *profecia do passado* (cf. Grossegesse, 1999a: 36f): «Más interesante es imaginar una inver-

---

<sup>21</sup> Conforme Rodríguez Pequeño (1999: 143), *Il nome della rosa* de Eco é um romance policial e uma ficção labiríntica com as mesmas referências borgesianas: «El jardín de senderos...» e «Examen de la obra de Herbert Quain».

<sup>22</sup> *Vd.* as notas de 1983, publicadas em 1999: «Ricardo Reis transfere para si própria a responsabilidade da derrota dos marinheiros, e, como um romano da antiguidade, suicida-se? Curiosa ideia.» (Saramago, 1983)

sión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado.» (*ibid.*, nota 1).

*Ano* não oferece uma acção de romance policial, mas prefigura a leitura de *detective* na própria personagem de Ricardo Reis, confrontado com a realidade histórica de 1936 como um labirinto legível mas sem significado pré-estruturado. São precisamente os jornais que oferecem uma leitura fácil e passiva da realidade, até de um modo próximo do espectáculo e da ficção, por exemplo de um romance policial no caso da «morte ainda indecifrada do Luís Uceda» (*Ano*, 266), que em Março de 1936 ocupa as primeiras páginas d' *O Século*.

Neste confronto surge *Ano* como uma espécie de romance policial do leitor activo. Ele deve reconhecer a paradoxal ficção realista que questiona as poéticas do Realismo, por exemplo quando Ricardo Reis assiste à representação do melodrama social *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, reflectindo sobre «a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será»<sup>23</sup>. Os repetidos episódios de simulação da realidade (o bombardeamento aéreo; as filmagens de *A Revolução de Maio*, nas quais participa, ironicamente, o polícia Victor) possuem um valor metadiscursivo relativamente ao próprio romance, uma interrogação profunda após o ocaso do Neo-realismo<sup>24</sup> que – numa primeira leitura – pode ficar marginalizada sob a espectacular revisitação da heteronímia pessoana. No entanto, é este *fingimento* potenciado, junto com a referência borgesiana, que está no centro desta questão, por oferecer uma saída paradoxal: «tornar uma ficção realista, em vez de ficcionalizar uma realidade» (Saramago *in* Vale, 1984).

É a estratégia declarada do romance «quase asfixiar o leitor sob a massa de notícias que por sua vez estão a sufocar Ricardo Reis» (Saramago *in* Vasconcelos, 10). No entanto, o leitor tem a vantagem *relativa* de automaticamente seleccionar os elementos que foram codificados como decisivos e estruturantes para o processo histórico. Por outro lado, também pode chegar a reconhecer que o seu mundo actual de

---

<sup>23</sup> «(...) acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.» (*Ano*, 109 f). Cf. comentário em Seixo (1992: 91), falando de um «précepte de Saramago».

<sup>24</sup> *Vd.* sobre esta questão Albano Saraiva Rojão (1996) e Fernando Pinto do Amaral (1997); cf. Grossegeisse (1999a: 86).

1984 é tão labiríntico e indeciso como o de 1936, vivido no seu momento, e comparar a realidade no início do *Estado Novo* e a realidade pós-revolucionária. Ricardo Reis, *decifrador* do ‘mundo exterior’ de 1936 nos jornais e na rádio prefigura o leitor de 1984, igualmente passivo diante do ecrã televisivo. O reconhecimento desta prefiguração desencadeia uma leitura que procura *outros* significados na massa de notícias, que não coincidam com os discursos oficiais e sua construção de realidade social manipulada. Como Reis na fase final, desconfiando desta realidade mediatizada, o leitor deve abandonar a posição de *decifrador* e revelar maior perspicácia que o detective do romance policial, conforme o resumo borgesiano de *The God of the labyrinth*.

Esta procura de outros significados abrange também as citações pessoas abundantes. A sua releitura conduz à interrogação sobre Pessoa, expressa pelo próprio Reis: «Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro.» (*Ano*, 334). Seguindo os próprios processos de auto-distanciamento de Reis *sobrevivente* e Pessoa *post mortem* representados em *Ano*, o leitor perspicaz chega a questionar a imagem dominante da obra pessoana, entretanto canonizada, procedendo a uma segunda leitura.

Neste sentido, Reis, leitor de *The God of the labyrinth*, autor de uma obra poética e *decifrador* do mundo em 1936, protagoniza uma estrutura *en abyme* que analisaremos em pormenor. O primeiro elemento (ausente no artigo de Elvira Souto) que indica a existência de tal procedimento é de natureza pictórica. Trata-se de um grande anúncio (*vd.* Anexo) que surge precisamente na última página do *Diário de Notícias* ou *d'O Século*, portanto no fim da leitura matutina de Ricardo Reis, quando recorda o seu primeiro encontro (paradoxalmente umbilical) com Fernando Pessoa *post mortem*, «em osso e carne», três dias atrás, e exprime o desejo de ter identidade e corpo:

Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui. Na última página deu com um grande anúncio, dois palmos de mão ancha, representando, ao alto, à direita, o Freire Gravador, de monóculo e gravata, perfil antigo, e por baixo, até ao rodapé, uma cascata doutros desenhos figurando os artigos fabricados nas suas oficinas, únicas que merecem o nome de completas, com legendas explicativas, (...). (*Ano*, 87 f)

Segue-se uma descrição pormenorizada dos produtos representados, com citações das legendas, que espelham, na sua heterogenei-

dade arbitrária que só obedece a uma lógica instrumental e ao interesse mercantil, a construção selectiva e heterogénea da realidade do país e do mundo presente nos jornais: sujeita aos interesses dos grupos de poder, esta realidade é consumida pelo povo, numa leitura obediente e passiva. Neste anúncio, o olhar de Reis encontra outros «fios», mitificando-o como recriação moderna e portuguesa do escudo de Aquiles, «que mostrava todo o céu e a terra» (*Ano*, 88). Num elogio irónico, o anúncio ainda é considerado superior ao «trabalho do divino Hefestos» por incluir no seu universo a morte, concretamente graças ao produto de «artísticos portões de metal para jazigos». Esta inscrição da morte inicia uma transposição imaginativa de elementos de *The God of the labyrinth* para o anúncio e, no sentido *en abyme*, para Portugal (identidade / realidade) como labirinto, presidido por um *deus* (Salazar?): «mais rigoroso deus e gravador é Freire, que aponta o fim e o lugar onde. Este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia.» (*Ano*, 89).

Com Lúcia no papel de uma nova Ariadne (segue-se logo o primeiro contacto de mão e braço), Reis entra no labirinto<sup>25</sup>, ao mesmo tempo *speculum mundi* e *speculum libri*. Ele próprio espelha o ser humano e português no labirinto da sua/nossa identidade<sup>26</sup> e do mundo, no momento histórico *vivido* que, num «acto de leitura traçado no texto» cumpre o papel de «leitor implícito»<sup>27</sup>. É só o leitor que pode completar a *leitura*, em todos os sentidos, do livro e da realidade, deixada incompleta por Ricardo Reis. Deste modo, *Ano* aproxima-se da ideia borgesiana de um livro infinito, igualmente expressa em «El jardín de senderos que se bifurcan»: «No conjeturé outro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente.» (Borges, 1974: 111 f).

<sup>25</sup> Uma passagem a seguir recorda, quase literalmente «El jardín de senderos...» (Borges, 1974: 106): «São assim os labirintos, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a mais segura maneira de sair deles é ir andando e virando sempre para o mesmo lado, (...).» (*Ano*, 90). O texto borgesiano diz ainda «que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos», ao qual corresponderia, conforme *Ano*, o Alto de Santa Catarina (*vd. infra*).

<sup>26</sup> A crítica reparou nesta analogia, por exemplo: «O labirinto, se o há, não é do livro subtraído à biblioteca do *Highland Brigade* mas sim o da sua (nossa) identidade» (Brinco, 1985). O próprio Saramago considera *Ano* uma «contribuição para um diagnóstico da doença portuguesa» (*in* Vale, 1984: 3). Uma evocação de *O Labirinto da Saudade* (1978) de Eduardo Lourenço parece muito provável.

<sup>27</sup> Iser (1972: 8). Tradução nossa.

Ao longo da sua existência pré-morte, Reis fará várias tentativas de continuar a leitura, deixando-a finalmente incompleta: «Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo», diz Reis ao seu criador Pessoa que, no fim do romance, o procura para definitivamente entrar no mundo dos mortos. Reis não só decide acompanhá-lo, apesar de Lídia ficar à sua espera, mas também decide levar o livro *The God of the labyrinth* consigo, embora no mundo dos mortos a leitura seja impossível: «mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma.» (Ano, 415). Na estrutura circular do romance, o diálogo intertextual com Borges termina na página final precisamente antes de se fechar o diálogo com Pessoa e com *Os Lusíadas*, como mostram as três últimas frases:

Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera. (Ano, 415)

Esta alteração do conhecido verso camonianiano «onde a terra se acaba e o mar começa» (Canto III, 20) no fim do romance remete para a primeira frase, o verso invertido «Aqui o mar acaba e a terra principia», que introduz a chegada de Ricardo Reis a Lisboa. O romance acaba e fecha com uma navegação (Saramago *in Vale*, 3), no início a chegada de um morto-vivo, no fim a partida frustrada, a morte dos jovens marinheiros. Para além da caracterização de *Ano* como «não-epopeia» (Lourenço, 1986) ou «anti-epopeia» (Cerdeira da Silva, 1987), que estas inversões iniciais e finais sugerem, a estrutura circular implica o apelo para uma leitura activa e para a participação activa na 'História possível' de Portugal. Tal como «a terra espera», também o texto espera para ser recomeçado numa segunda leitura que não se deixe tranquilizar pelo «mundo aliviado de um enigma» e procure descobrir o segredo do livro, seguindo pistas que o leitor Ricardo Reis deixou inacabadas. Não lhe é concedido o direito de realmente tornar-se vivo; contudo, a sua aproximação da vida, entendida como 'aprendizagem' de consciência social e política, sugere uma saída alternativa à morte que o espera. No fim, a indicação sobre «leitores de romances policiais» que conclui o resumo de *The God of the labyrinth* torna-se um aviso auto-referencial ou meta-discursivo:

(...) em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (Ano, 23)

A diferença das indicações sobre o livro em Borges, já citadas, e em *Ano* são significativas. Enquanto «Examen...» insiste simplesmente numa segunda leitura do leitor «mas perspicaz que el *detective*» (Borges, 1974: 79) para encontrar a solução verdadeira, *Ano* destaca a sobrevivência do leitor de «romances policiais». Se aplicamos esta indicação, de estilo profético, a *Ano* como romance policial, esta sobrevivência *real* contrasta com a sobrevivência limitada de Ricardo Reis como  *fingimento* novamente ficcionalizado, acompanhado por um romance policial duplamente imaginário, já resumido por um ‘autor’ borgesiano que tenta reconstruir, entre rememoração e olvido, o seu conteúdo. No entanto, a vontade cada vez maior de Reis de participar na realidade de 1936, ao tornar-se consciente dos crimes cometidos pelos grupos de poder e permitidos pela indiferença generalizada, realça o compromisso do leitor como «sobrevivente único e real» com a «história», entendida como experiência histórica concreta, que não deve ser decifrada como se fosse um texto (acabado), mas vivida em carne e osso.

O diálogo de *Ano* com a «literatura virtual» borgesiana reivindica, numa perspectiva crítica, o compromisso da literatura com a realidade social. É neste sentido que se cumpre – na reescrita saramaguiana – o livro imaginário *The God of the labyrinth*. *Ano* possui uma estrutura labiríntica na qual o leitor deve procurar a outra saída, diferente daquela do leitor prefigurado na ficção, Ricardo Reis. Sob esta perspectiva, o resumo do livro *The God of the labyrinth*, que culmina na referida definição do «leitor de romances policiais», oferece a pista para uma (segunda) leitura, que compreende *Ano* como romance policial do leitor:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, (...). (*Ano*, 23; sublinhado nosso)

Estas indicações, que não aparecem em «El Examen...», dissolvem as delimitações claras dos actantes antagónicos no romance policial. Para além da hipótese de uma inversão temporal (primeiro a vítima, depois o criminoso), tão borgesiana, existe uma cumplicidade entre vítima, criminoso e detective. Por permanecer passivo e indiferente (petrificado) diante do crime, o *espectador* (Ricardo Reis / o leitor), bem como o detective que se limita ao papel de *decifrador*

afastado da realidade caótica e labiríntica (novamente Ricardo Reis / o leitor), tornam-se «cúmplices da morte». Porque a *realidade* é o lugar do crime, ou de uma forma mais precisa: de crimes.

### **Labirinto, tabuleiro de xadrez e *mise en abyme***

A imagem de Ricardo Reis, que se foi formando em Saramago desde a primeira leitura das odes, na idade de 16 ou 17 anos<sup>28</sup>, pouco antes de sofrer uma grave crise em 1939, uma vivência de morte e (re-)nascimento<sup>29</sup>, é essencial para compreender a componente profundamente 'autobiográfica' de *Ano* como interrogação, crescida ao longo dos anos, sobre o ser humano, pensador e poeta, diante da realidade. É significativo que Saramago evoque esta dimensão precisamente no centenário do nascimento de Borges. A sua releitura de uma passagem aparentemente insignificante da viagem de Ricardo Reis a Fátima, em concreto, uma demora na estação Mato de Miranda (*Ano*, 307), revela a entrada do próprio 'autor' nesta ficção realista paradoxal, reforçando o carácter de livro infinito:

Ora, por mais incrível que vos pareça, aquele rapaz de treze anos que desceu do comboio na estação de Mato de Miranda em 1936, era eu. É verdade que, hoje, passados tantos anos, me será impossível recordar se um senhor com cara de médico e de poeta esteve a olhar para mim quando eu abraçava a minha avó, mas se Ricardo Reis afirma que me viu da janela do comboio, quem sou eu para atrever-me a dizer o contrário? Se eu estava onde Ricardo Reis diz que me viu, isso só pode significar que Ricardo Reis existiu de facto, uma vez que eu, de facto, estava ali naquele dia. (Saramago, 1999)

Logo a seguir a estas «provas de existência» irónicas, coloca-se a hipótese da não-existência de tudo, inclusive do próprio Eu, entrando em diálogo com a célebre passagem das *Páginas íntimas* de Pessoa, citada na terceira epígrafe de *Ano*: «(...) também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.» A questão de fingimento ou existência factual torna-se irrelevante perante a dicotomia entre *contemplação* e *participação* como critério de estar morto ou vivo, de ser estátua (petri-

<sup>28</sup> Cf. *Cadernos de Lanzarote – Diário III*, Lisboa: Caminho 1996: 16-18.

<sup>29</sup> Cf. as indicações vagas de Saramago in Vale (1984: 3) e Vasconcelos (1989: 10).

ficada) ou de carne e osso.<sup>30</sup> O labirinto é o lugar arquetípico e mítico da passagem, de um estado embrionário que pode conduzir a um (re-)nascimento (Eliade, 1976: 126). Neste sentido, Ricardo Reis corresponde ao herói Teseo no labirinto do Minotauro, «encarnando uma espécie de ideologia de superação na qual engrenam o princípio cosmológico da renovação cíclica da vida e a categoria do homem novo».<sup>31</sup>

O mesmo mito é citado no fim de «La casa de Asterión», relato integrado no volume *El Aleph* (1949). Rodríguez Monegal diz que Borges focaliza neste texto por primeira vez o problema do habitante do labirinto, e passa a relacioná-lo com a mitologia egípcia:

En la mitología egipcia, el laberinto era el lugar donde se enterraba a los muertos, el lugar pues del ‘desnacer’, que es otra manera de nacer, el paso de una vida a otra. (Rodríguez Monegal, 1976: 105)

Neste mesmo sentido, *Ano* transfere o mito do labirinto da ficção para a História. Ricardo Reis encontra-se no labirinto do tempo histórico, encarnando num estado embrionário inverso, antes da morte, uma bifurcação possível. Na historiografia, o labirinto é uma metáfora para uma totalidade sem saída, sem sentido para além da sua experiência, vivida de imediato. Daí o apelo implícito ao sujeito enredado – o leitor prefigurado por Ricardo Reis – para encontrar significados e sentido (*cf.* Rauh, 1990: 198 f).

Utilizando a imagem da *estátua*, recorrente na poesia de Ricardo Reis e na prosa de Bernardo Soares, para designar o sujeito inerte diante do espectáculo do mundo, o caminho para sair do labirinto corresponde à *despetrificação* do sujeito. Este termo designa, metaforicamente, a mudança do estado passivo do observador, afastado da vida comum e das questões da sociedade, para um estado activo, portanto

<sup>30</sup> Trata-se de uma reinterpretação directa, não só das categorias presentes nas odes de Ricardo Reis, mas também no *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, por exemplo: «Nunca encontrei argumentos senão para a inércia. Dia a dia mais e mais se infiltrou em mim a consciência sombria da minha inércia de abdicador. Procurar modos de inércia, apostar-me a fugir a todo o esforço quanto a mim, a toda a responsabilidade social – talhei nessa matéria de (...) a estátua pensada da minha existência.» (*Livro*, II: 62); «Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o somno da vida real, a morte do que verdadeiramente somos. Os mortos nascem, não morrem.» (*Livro*, II: 68).

<sup>31</sup> Tradução nossa. «Der theseische Held erscheint somit (...) als Inkarnation einer Art Überwindungs-ideologie, in der das kosmologische Prinzip der zyklischen Erneuerung des Lebens und die moralische Kategorie des ‘neuen Menschen’ ineinandergreifen.» (Schmelting, 1987: 142).

vivo.<sup>32</sup> A personagem Ricardo Reis paradoxalmente *encarna* a possibilidade desta despetrificação<sup>33</sup>, evoluindo contra a sua prévia identidade heteronímica criada por Fernando Pessoa.

A atitude impassível expressa-se perfeitamente na famosa ode «Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia...» (RR, 59), escrita em 1916, na qual dois jogadores de xadrez não se deixam perturbar pela guerra à sua volta. No romance saramaguiano, a releitura desta ode é enredada com a leitura de uma reportagem do *Diário de Notícias* de 3 de Maio de 1936 sobre a invasão de Addis-Abeba pelas tropas fascistas italianas. Estes dois textos encaixam-se, conforme Elvira Souto (1990), *en abyme*, junto com o livro duplamente imaginário *The God of the Labyrinth*. Acrescentaremos mais alguns elementos, para além da publicidade de Freire Gravador, já identificada. Surge assim um labirinto intertextual e interdiscursivo que – como romance policial do leitor – critica, em primeiro lugar, a posição indiferente e passiva, concebida como *petrificada*, em segundo lugar, a realidade manipulada pelos Media, possibilitando, em terceiro lugar, um *labirinto do tempo* como modelo de uma História possível.

Curiosamente, Ricardo Reis passa a ler o que não está escrito no *Diário de Notícias*, não sabendo «donde veio a intromissão» (Ano, 301). Das atrocidades perpetradas pelos fascistas italianos, dos quais o jornal não fala, Reis muda – sem indicação do motivo – para a leitura de *The God of the labyrinth*, substituindo-a logo, folheando os seus poemas<sup>34</sup>, pela releitura da ode «Ouvi contar que outrora...», porque «sabe enfim o que procura» (Ano, 302). No entanto, *Ano* não apresenta nenhuma explicação para a mistura dos três textos, fornecendo somente as seguintes informações sobre *The God of the labyrinth* que ampliam as indicações «un descifrible asesinato en las páginas iniciales» e «*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*», imaginariamente citadas no texto borgesiano:

<sup>32</sup> A ideia da revivificação do observador tem precursores nos contos e lendas da Antiguidade clássica e do Renascimento italiano (Miguel Ângel) que narram (1) que uma pessoa ao olhar uma estátua se converte em pedra e, no sentido inverso que aqui interessa, (2) que uma pessoa petrificada se re-transforma pela vivacidade duma estátua. (Kris, Kurz, 1934: 142).

<sup>33</sup> Análise com base no nosso ensaio sobre a «figura despetrificada no tabuleiro de xadrez» (Grossegese, 1989).

<sup>34</sup> citados de passagem pelos inícios, formando um texto novo (RR, 13; 16; 18; 19; 21; 23; 26; 28; 30; 32; 38).

(...) aqui está, na primeira página, O corpo que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, (...). (*Ano*, 301 f)

No entendimento da inscrição *en abyme*, Elvira Souto constrói uma aplicação plausível destes elementos à primeira sequência narrativa do relato marco, identificando dois jogadores (Pessoa / Reis), «defrontados num jogo de claro-escuro (um jogo portanto de vida-morte) e uma partida interrompida que não parece ser possível recomençar agora que um deles (Fernando Pessoa?) morreu.» (Souto, 1990: 77). O cruzamento de *The God of the labyrinth* com a reportagem da invasão de Addis-Abeba e com a ode «Ouvi contar que outrora...» realça o tema da indiferença que estes jogadores mostram perante a invasão da cidade, com «as mulheres e as tenras filhas violadas (...) nessa distância próxima» (*RR*, 59). Em *Ano*, nem aparecem estes versos, nem o anúncio da morte iminente de um dos dois adversários pela mão «dum guerreiro invasor» (*RR*, 59) que faz jogo com o corpo encontrado no tabuleiro de xadrez, da primeira página de *The God of the labyrinth*. É essa a ligação semântica que Ricardo Reis procurou? Só um leitor que, por sua vez, empreende a releitura de textos (Pessoa, Borges), pode colocar esta pergunta. Mais interessante ainda: «por esses versos silenciados sabemos (...) que o último gesto do jogador destinado à morte está chamado a perdurar nos gestos futuros do seu rival» (Souto, 1990: 78).

Se atribuirmos este último gesto à personagem de Ricardo Reis, então deve-se tratar do acto de levar *The God of the labyrinth* ao túmulo, deixando «o mundo aliviado de um enigma» (*Ano*, 415). Na nossa opinião, o adversário neste jogo de xadrez, metáfora da leitura de *Ano*, não é Fernando Pessoa mas o próprio leitor, que ainda «horas depois» (*RR*, 59) indaga o significado deste último gesto. Ricardo Reis, jogador mas também figura no ‘tabuleiro’ do romance, espelha o leitor no labirinto da realidade que observa ‘o espectáculo do mundo’. As imagens da estátua e da figura unem-se para transferir o jogo de xadrez à situação comunicativa do próprio romance, entre a personagem Ricardo Reis – herói-testemunha da realidade de 1936 – e o leitor, igualmente petrificado perante a sua realidade:

(...) este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e paredes, mas quando o rei de

marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez. (*Ano*, 302)

Esta citação corrobora a nossa interpretação, para a qual contribui um elemento adicional que espelha *mise en abyme* o estado petrificado, comum a Ricardo Reis e ao leitor. As palavras «se carne e osso nosso em penedo convertido» parafraseiam os versos «Converte-se-me a carne em terra dura / Em penedos os ossos se fizeram» (*Os Lusíadas*, V, 59) que aparecem, no relato da viagem de Vasco da Gama, quando Adamastor narra a sua metamorfose. O essencial é a introdução do pronome possessivo «nosso», que abrange Reis e o leitor fictício, os jogadores de xadrez.

Em *Ano*, Reis visita repetidas vezes o Adamastor, monumento de pedra no Alto de Santa Catarina, da autoria de Júlio Vaz Júnior (1927). O poeta parece até identificar-se «com este Adamastor, cujo rictus facial parece conter um grito, durante séculos adiado.» (Simas-Almeida, 1990: 82). É a mesma estátua que, na penúltima frase do romance, parece «ser capaz de dar o grande grito», de unir-se aos marinheiros revoltosos no Tejo contra o regime de Salazar, desencadeando uma revolução que, no entanto, só chega em 1974.

Este grito hipotético de uma *estátua despetrificada* indica a alternativa na História, a bifurcação no tempo, transformando a pré-morte de Ricardo Reis em gravidez e parto, presentes em Lídia.<sup>35</sup> Este grito final apela para uma nova leitura, activa e participativa, do labirinto, tanto deste livro circular, das obras de Camões e Pessoa, bem como da própria realidade.

Ainda não acabamos. Resta-nos mostrar a função que a publicidade de Freire Gravador adquire num *labirinto do tempo* como modelo de uma História possível; cumpre esta função em diálogo com outro texto, o discurso de Miguel de Unamuno, então reitor da Universidade de Salamanca, que contradiz o seu próprio discurso anterior, de apoio total a Franco. Ricardo Reis só sabe do primeiro, também divulgado na imprensa portuguesa <sup>36</sup>, em 20 de Agosto de 1936, mas nada do

---

<sup>35</sup> Uma estrutura (apelativa) presente em toda a obra saramaguiana, muitas vezes utilizando a imagem da estátua vivificada, que interpretamos como expressão literária de uma cosmogonia telúrica e de um providencialismo heterodoxo, fundamentais em Saramago (Grossegese, 1999a: 20-29; 1999b).

<sup>36</sup> com o célebre início: «Salvemos a civilização ocidental, aqui me tendes, homens de Espanha, (...)» (*Ano*, 378). Na mente de Ricardo Reis, este primeiro discurso de

segundo, porque só acontecerá depois da sua entrada definitiva no túmulo e será silenciado pelos Media: em 12 de Outubro de 1936, no *Día de la Hispanidad*, o velho Unamuno atreveu-se a contestar o grito «Viva la muerte» do general Milan d'Astray<sup>37</sup>, ao falar em público contra o regime franquista, uma posição correspondente à estátua despetrificada que traça também o caminho de saída do labirinto português, figurado no (contra-)grito hipotético do Adamastor no Alto de Santa de Catarina.

Quando Ricardo Reis lê o primeiro discurso de Unamuno no jornal, «distrai-se com as novidades correntes, aquelas que tanto podem vir daqui como dalém, deste tempo como de outro, do presente como do futuro e do passado» (*Ano*, 380), esboçando assim o mundo como labirinto do tempo. Anuncia-se a circularidade da estrutura narrativa, quando os seus olhos passam pela «data em que sairá do porto de Lisboa o vapor *Highland Brigade*, vai a Pernambuco, Rio de Janeiro» e, com certeza, também a Buenos Aires: «Assim se intrometeu um mundo noutro mundo, assim perdeu o leitor o seu sossego, e agora, virando impaciente a página, reencontra o escudo de Aquiles, há quanto tempo não o via.» (*Ano*, 380). Segue-se uma releitura da publicidade, com um Deus / Freire Gravador de «implacável monóculo» e de «gravata com que nos garrota, mesmo dizendo o médico que é de doença que morremos, ou de um tiro, como em Espanha, por baixo se mostram as suas obras, das quais nos habituámos a dizer que contam ou cantam a infinita sabedoria do Criador, (...)» (*Ano*, 381). Ao compreender que este Deus representa o princípio repressivo e manipulador que constrói a realidade social, a imagem de «labirinto» é substituída pela imagem de «um círculo donde não é mais possível sair, limitado e vazio, labirinto de facto, mas da mesma forma que um deserto sem veredas» (*ibid.*). Esta transformação de labirinto em círculo sem saída cumpre-se, de forma atroz, no acontecimento histórico da invasão de Badajoz, narrado no próximo capítulo, que culmina no massacre dos milicianos prisioneiros na praça de touros. Reescreve-se, ao mesmo tempo, o subtexto mítico:

(...), e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam, olé, olé,

---

Unamuno evoca ainda a leitura anterior de *Conspiração* (1936) de Tomé Vieira e o filme *A Revolução de Maio* (1937), ambos com *plots* propagandísticos de ‘conversão’ política, por intervenção de «mulheres santas», que a própria história de Ricardo Reis (Teseo no labirinto), ajudado por Lúcia (Ariadna) inverte.

<sup>37</sup> A grafia castelhana é José Millán Astray (d'Astray).

olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, (...). (Ano, 391)

Como no caso de Addis-Abeba, as notícias são mutiladas e suprimidas; um jornal português, «ainda assim, ilustrou a notícia com a fotografia da praça, (...). O resto soube-o Ricardo Reis por Lídia, que o soubera pelo irmão, que o soubera não se sabe por quem, talvez um recado que veio do futuro, quando enfim todas as coisas puderam saber-se.» (Ano, 391). Nesta frase, combinam-se as interrogações centrais do romance sobre a construção da realidade política e social, no espaço (selecção, simulação, manipulação) e no tempo (passado, presente, futuro).

Em vão, Ricardo Reis faz a tentativa de fazer assemelhar, por desenhos, aquele retrato de Freire Gravador a «Don Miguel de Unamuno que num labirinto se perdeu também, e donde, (...), só conseguiu sair às vésperas de morrer» (Ano, 381), assinalando a analogia com uma hipotética ‘resposta’ de Ricardo Reis e, por extensão, de Fernando Pessoa ao regime do Estado Novo. Fica ainda a dúvida, «se nessa sua quase extrema palavra pôs o seu inteiro ser, todo ele, ou se entre o dia em que a pronunciou e o dia em que se foi embora da vida, (...) recaiu na complacência e na cumplicidade primeiras, (...), calando a súbita rebeldia» (*ibid.*). Esta alternativa, ou cumplicidade ou rebeldia, torna-se questão do leitor face à sua realidade, cumprindo o papel de jogador de xadrez diante do seu rival que, conforme *The God of the labyrinth*, ocupa «de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, (...)». (Ano, 301 f). Nesta posição, o corpo é imagem da jogada já não realizável, mas indicando as duas hipóteses, casa branca ou casa preta.

A resposta valente de Unamuno ao grito «Viva la muerte» indica a saída alternativa para o *decifrador* que na sua passividade e indiferença se torna cúmplice dos criminosos. O romance *Ano* insiste na dimensão de labirinto do tempo, ao mostrar Ricardo Reis perturbado pela profecia de que Unamuno, apoiante de Franco, há-de encontrar-se com o general Milan d’Astray<sup>38</sup>: este «gritará Viva la muerte e ser-lhe-á

---

<sup>38</sup> «que estava em Buenos Aires, partiu para Espanha, passou pelo Rio de Janeiro, não variam muito, como se verifica, as rotas dos homens, e vem atravessando o Atlântico, (...)» A menção de Buenos Aires na analogia dos caminhos fecha o círculo à primeira página do romance, inclusive a alusão possível a Borges (*cf. supra*).

respondido» (*Ano*, 384). É um enigma que faz Reis procurar Fernando Pessoa, de manhã, no Cemitério dos Prazeres; este recebe-o com a pergunta irónica significativa: «Que faz você por aqui tão cedo, meu caro Reis, não lhe bastam os horizontes do Alto de Santa Catarina, o ponto de vista do Adamastor» (*Ano*, 383). Perante a insistência de Reis, Pessoa revela-lhe as palavras que Unamuno, antes de morrer em 31 de Dezembro de 1936, responderá em público ao general Milán d’Astrey<sup>39</sup>: o ano da morte de Ricardo Reis também é o ano da morte de Miguel de Unamuno.<sup>40</sup>

O caso de Unamuno é de grande importância no pensamento saramaguiano, o que realça o carácter ‘autobiográfico’ de *Ano*, confirmado pelo próprio autor no discurso do Centenário do nascimento de Borges. O conhecimento *atrasado* da mudança do velho filósofo Unamuno já é um factor central no processo do «auto-nascimento» atrasado do pintor H. em *Manual de Pintura e Caligrafia*, «ensaio de romance» publicado em 1977 (vd. Grossegese, 1999b: 413; 2001: 174 f). O auto-nascimento, no entendimento de Marguerite Yourcenar<sup>41</sup>, ecoa na figura de Ricardo Reis e na *despetrificação* do Adamastor: o grito possível.

*Ano* é, sem dúvida, o romance mais borgesiano de Saramago. É a reescrita de um livro imaginário, do qual Borges só oferece um resumo de memória. A reescrita, *mise en abyme*, combinada com a visita ao universo pessoano é um jogo sério de literatura, porque questiona a posição destes mundos possíveis de fingimento e simulação em relação à realidade política e social. *Ano* é o experimento de uma meta-ficção capaz de uma estrutura apelativa que, no fundo, corresponde à estética neo-realista, por sua vez questionada através deste experimento. A partir de *Ano*, a construção de ‘autor’ e ‘obra’ em Saramago

---

<sup>39</sup> A versão coincide com as indicações em Abellán (1973: 138-143), uma das primeiras documentações não censuradas do evento, com base em testemunhos. Menciona-se ainda a transposição teatral deste protesto público de Unamuno como episódio da luta pela liberdade na peça *Liberdade, liberdade!* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, na adaptação de Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima e Helder Costa, com estreia no dia 28 de Agosto de 1974, no Teatro Villaret.

<sup>40</sup> Com *Jangada de Pedra*, Unamuno situa-se no contexto da recuperação possível de um *Deus ibérico* libertador, com base principal em Antonio Machado («el Dios hispano» e o conceito de História possível), que faz deste romance uma espécie de «ano da morte de Antonio Machado» (Grossegese, 2001: 176).

<sup>41</sup> Com base em *Mémoires d’Hadrien* (1951): «o verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez se lança um olhar inteligente sobre si mesmo» (*Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa: Caminho, p. 130).

deve muito ao diálogo com Borges, nomeadamente com *Ficciones* e *El Aleph*. Isto evidencia-se na metaficção da *História do Cerco de Lisboa* (1989); a partir do *Livro das Tentações*, anunciado no mesmo ano de 1989 e até à actualidade não publicado, Saramago cria uma biblioteca própria de livros imaginários, desejáveis num sentido neo-iluminista, como o *Livro dos Conselhos* ou o *Livro das Evidências*, que se vão ‘produzindo’ em forma de epígrafes em romances posteriores. Eles comprovam a persistência da ‘costela borgesiana’ em Saramago.<sup>42</sup>

## Bibliografia

- ABELLA, Rafael (1973), *La vida durante la guerra civil*, Barcelona: Planeta.
- AIZENBERG, Edna (1990), *Borges and his successors. The Borgesian impact on Literature and the Arts*, Columbia / London: Univ. of Missouri Press.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1997), «Fantástico e verosimilhança n’ *O Ano...*», in: ‘Sentido que a vida faz’ – Estudos para Óscar Lopes, A. M. Brito/I. Pires de Lima et al. (Eds.), Porto: Campo das Letras, pp. 55-59.
- BAYÓN, Miguel (1985), «Fernando Pessoa: El poeta de las mil caras» [entrevista com Saramago], *Cambio 16*, n.º 731 (2 de Dezembro de 1985), p. 154.
- BORGES, Jorge Luis (1971), *El Aleph*, Emecé Editores (ed. cit. Madrid: Alianza. El libro de bolsillo).
- BORGES, Jorge Luis (1974), *Ficciones*, Emecé Editores (ed. cit. Madrid: Alianza. El libro de bolsillo).
- BRAGA, Maria Inês (1999), *Ricardo Reis e a História: morte, vida ou ressurreição?* Diss. Mestrado, Universidade do Porto.
- BRINCO, António Carlos (1985), «Uma ficção: Lisboa, 1985: O Segundo Regresso de Ricardo Reis», *Jornal de Letras*, n.º 132 (15. 1. 1985).
- CALVO MONTORO, Maria J. e CAPOZZI, Rocco (1999, coord.), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca: Univ. of Toronto / Univ. de la Castilla-La Mancha.
- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan.
- ELIADE, Mircea (1976), *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris.

---

<sup>42</sup> Comentado pelo autor: «Trata-se da minha costela – enfim, eu não lhe chamaria costela, mas só costeleta, porque é muito pequena, claro está – mais borgeana [sic]. Mas também não foi exclusiva do Jorge Luis Borges, claro, a ideia de inventar livros que não existem (...)» (Saramago in Viegas, 36)

- GROSSEGESSE, Orlando (1989), «Die entsteinerte Figur auf dem Schachbrett», *Tranvía*, n.º 12, pp. 68-69.
- (1995), ««La caravana de Tabucchi» – La poética heteronímica y la novela española contemporánea», in: *Juegos de la Interdiscursividad*, (orgs.) Hans Felten e Ulrich Prill, Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 155-168.
- (1996), «Para uma teoria da autonecrografia», in: *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, (orgs.) Margarida L.Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas, Porto: Ass. Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 449-456.
- (1998), «Duplo romântico e ficção policial no Modernismo português: Memórias extraordinárias do Dr.Quaresma, Dr.Duque e Major Calafafia», in: *La novela policíaca en la Península Ibérica*, (orgs.) Béatrice Schmid e Montserrat Ollé, Universidade de Basileia (ARBA 10: Juni 1998), pp. 75-91.
- (1999 a), *Saramago lesen. Werk, Leben, Bibliographie*, Berlin: edition tranvía.
- (1999 b) «O grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o auto-nascimento em Saramago», *Agália. Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, n.º 60 (1999), Ourense, pp. 407-417.
- (2001) «Journey to the Iberian God: Antonio Machado Revisited by Saramago», *Portuguese Literary and Cultural Studies* 6 (Spring 2001), Univ. of Mass. Dartmouth, pp. 167-184.
- ISER, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser*, München: Fink.
- KRIS, Ernst e KURZ, Otto (1934), *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien: Krystall Verlag (cit. conforme Frankfurt/Main: Suhrkamp; stw 1202, 1995).
- LOURENÇO, Eduardo (1986), «Da contra-epopéia a não-epopéia: de Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 18-20, Coimbra, pp. 27-35.
- MEDEIROS, Paulo de (1996), «Fantasmas de Pessoa: Amat, Saramago, Tabucchi», in: *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, (org.) Th. F. Earle, AIL: Oxford / Coimbra, vol. 2, pp. 1061-1070.
- PESSOA, Fernando (1981), *Odes de Ricardo Reis*, Lisboa: Ática [= citadas sob RR].
- (1982, vol. I e II), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, (org.) Jacinto do Prado Coelho, (recolha e transcrição: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha), Lisboa: Ática. [= citado sob Livro, I e II]
- RAUH, Horst Dieter (1990), *Im Labyrinth der Geschichte. Die Sinnfrage von der Aufklärung zu Nietzsche*, München: Wilhelm Fink.
- REBELO, Luís de Sousa (1985), Resenha de *Ano, Colóquio / Letras*, n.º 88, Novembro de 1985, p. 148.
- REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa: Caminho.
- RIBEIRO, Ana (1994), «A citação pessoana em *O ano da morte de Ricardo Reis*», *Diacrítica*, n.º 9, 223-258.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1976), *Borges por el mismo*, Caracas: Monte Ávila (ed. cit.).

- RODRIGUES PEQUEÑO, Javier (1999), «El criminal en su laberinto», in: CALVO MONTORO / CAPOZZI (1999, coord.), pp. 141-149.
- ROJÃO, Albano Saraiva (1996), «Ficção, história e verdade: de Pessoa a Saramago», in: *La novela histórica a finales del siglo XX*, (Eds.) José Romera Castillo et al., Madrid: Visor, pp. 385-392.
- ROLLASON, Chris (1999), «Literature as History: José Saramago's *O Ano da Morte de Ricardo Reis*», [www.themodernword.com/borges](http://www.themodernword.com/borges); versão port. em *Farol*, n.º 12, Viana do Castelo, Maio 1999, pp. 55-70.
- SARAMAGO, José (1983), «As notas de *Ricardo Reis*», *Ler*, n.º 44 (1999), pp. 106-115.
- (1988), «Da impossibilidade deste retrato», *Jornal de Letras* VIII, n.º 328 (18 de Outubro de 1988).
- (1993), [sem título], *Urogallo*, n.º 82, Madrid, pp. 172-175; reed.: «Ideia do autor», in *Ler* n.º 38 (1997).
- (1999), *Algumas provas da existência real de Herbert Quain*, Discurso no Centenário de Borges em Buenos Aires.
- SCHMELING, Manfred (1987), *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- SEABRA, Augusto M. (1984), «José Saramago: o Regresso de Ricardo Reis», *Expresso Revista*, Lisboa (24 de Novembro de 1984), pp. 31-34.
- SEIXO, Maria Alzira (1992), «Le Fait de la Fiction en littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago », *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 2, pp. 85-93.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1987), *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, UFRJ: Rio de Janeiro; ed. cit. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor (1990), «Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis», *Letras de Hoje*, 25/3, Porto Alegre, 75-84.
- SOUTO, Elvira (1990), «Textos em diálogo: *O ano da morte de Ricardo Reis*», *Vértice*, n.º 27, pp. 69-81.
- VALE, Francisco (1984), «José Saramago: Neste livro nada é verdade e nada é mentira», *Jornal de Letras* IV, n.º 121 (30 de Outubro de 1984), pp. 2-3.
- VASCONCELOS, José Carlos de (1989), «José Saramago: Gosto do que este país fez de mim», *Jornal de Letras* IX, n.º 354 (18 de Abril de 1989), pp. 8-12.
- VIEGAS, José Francisco (1998), «Alguns dos nomes de J.S.», *J.S.: Uma voz contra o silêncio*, Lisboa: Caminho / IPLB.

## SINOPSES

### ***Historia Universal de la Infamia:* para uma poética da metaficcionalidade**

MARIA DA PENHA CAMPOS FERNANDES  
(DEP)

Nascido em 1899, Jorge Luis Borges encontrara no Modernismo um arco para a sua projecção no cenário internacional, ainda que venham sendo *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949) os principais pontos de incidência dos olhares. A sua *Historia Universal de la Infamia* (1935), obra sobre a qual propomos reflectir, se mostra literariamente menos valorizada, provavelmente pela inscrição de teor (neo-)realista e pela tonalidade burlesca, características destacadas por dois influentes estudos: o de Regina L. Zilberman e Ana M. R. Filipouski, ao apresentarem uma das versões em língua portuguesa desta colectânea, afirmando que a origem das personagens «determina a acção infame»; e o de Jaime Alazraki, um dos mais prestigiados conhecedores da obra do autor argentino, ao afirmar que «Borges's first collection seeks to amuse and astonish», apresentando-se «no longer a show of sheer burlesque», enquanto que «in the later collections (...) Borges restates Plotinus's old notion: «Everything is every-where, anything is all things, the sun is all the starts (...)», próxima da «Kabbalist notion of the `breaking of the Vessels` as formulated by Isaac Luria».

O objectivo do presente estudo é, porém, demonstrar a importância das manifestações de metaficcionalidade na referida *Historia*,

sobretudo no que diz respeito à primeira parte, circunscrita a sete ficções, e à segunda, constituída pelo oitavo conto, «Hombre de la esquina rosada». Ressalta-se, para o efeito, tanto a densa complexidade da escala de sentidos do termo *infâmia*, desde o mais literal ao mais esotérico, como a extensão crítica dos recursos metaficcionais, muito em especial da *mise-en-abyme*, ambas condensadas com especial acuidade em «El tintorero enmascarado Hákim de Merv», a sétima narrativa da criação deste mundo de infames.

Accionada pelas ressonâncias intertextuais do *Génesis*, uma outra *Historia Universal*, a de Borges também fundamenta a fraternal e edipiana infâmia da leitura como re-criação, uma coluna-mestra da sua poética da metaficcionalidade.

**Referências bibliográficas:** Jorge Luis Borges, *Obras completas, I* (1923-1949), org. Carlos V. Frías, Barcelona: Emecé Editores, S.A., 1989: 287-345; Regina L. Zilberman – Ana M. R. Filipouski, «J. L. Borges: engajamento ou fantasia?», in J. L. Borges, *História Universal da infâmia*, trad. Flávio José Cardoso, 1975, 2ª ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1978: XV; Jaime Alazraki, «The Making of a Style: A Universal History of Infamy», in *Borges and the Kabbalah and other Essays on his Fiction and Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988:10.)

## Borges e outras cartografias: Sobre a *História Universal da Infância*

MARIA FILOMENA LOURO  
(DEINA)

Alguns dos contos da *História* foram postos em confronto com representações contemporâneas de imagem do sagrado e de percepção do real, baseado no texto de Leonard Shlain, *The Alphabet Versus the Goddesses*. Este autor propõe em paralelo o estudo dos hemisférios cerebrais e a sua diferente organização das percepções do real que são efectuadas pelo olho (percepção masculina) e pelo ouvido (percepção feminina) com o gradual ascendente que as sociedades e religiões do livro (masculinas) vão adquirindo sobre as religiões de representação pictórica, hieroglífica no seu limite, (femininas) estabelecendo ao longo dos séculos um debate violento entre iconoclastas e veneradores da imagem.

O objectivo é a partir destas premissas identificar no real representational do século XX instâncias deste debate. Assim pudemos comparar o conceito de mapa idêntico ao espaço reproduzido, *Sobre o Rigor na Ciência* com o conceito de alta segurança associado ao valor dos mapas num país como o Iemen. Neste país que em si mesmo é praticamente uma imensa vastidão de deserto, bordeado de costa e montanha, povoado por divisões e guerras entre diferentes facções islâmicas do califado para o sultanato, no meio de ruínas milenares ter um mapa é considerado crime. Ter um exemplar desse imenso e vasto nada era considerado ainda nos anos 80 um crime punível com a morte.

Num outro conto O Tintureiro Mascarado Hákim de Merv ressalta a oportuna comparação o conceito da inefável cabeça tapada do homem que vira a face de deus com as únicas fotografias do Imã Omar, líder religioso dos Talibans (estudantes de teologia islâmica) do Afeganistão, alguma vez obtidas durante ou antes da guerra do Afeganistão. Estes estudantes como o seu líder religioso conseguiram auferir durante um período considerável, total controlo sobre todo um país impondo uma lei que revelava o rigor da sua lealdade a um só principio, uma só lei uma só regra: a não representabilidade do ser. Desde o bombardeamento dos Budas milenares a consistente ocultação da imagem do Imã, este regime de terror iconoclasta procura apagar todas as imagens da maneira mais radical, como prosélito zelo ou

radical veneração. Só um único repórter conseguiu captar uma imagem indistinta do venerado líder, na ocasião exibindo uma relíquia sagrada, um osso de santo profeta ou mártir da sua religião.

O que aparece como particularmente borgiano nestas comparações é a orgia representativa que pode constituir um osso de santo numa sociedade em que a mutilação, lapidação de mulheres, infiéis ou simples criminosos são factos do dia a dia usados para exaltar ao paroxismo o fervor sagrado do direito determinante da representação do lado esquerdo do cérebro, do olhar masculino levado a todo o seu depurado radicalismo da visão focada em túnel >bastonete> masculino, regida pelo hemisfério esquerdo, por oposição a visão ampla >cone> feminina, proporcionada pelo hemisfério cerebral direito.

Resumindo o que se pretendeu apresentar a este seminário foi a irónica lucidez de uma visão particularmente borgiana de processos de representação tal como aparece nestes contos comparada com um estudo neurológico e antropológico que Shlain faz da evolução das sociedades humanas e das suas religiões em termos de diferenciação de masculino e feminino baseada na divergente natureza da visão em túnel e cónica. Do estudo que *The Alphabet Versus the Goddess* faz da evolução das sociedades estabeleceu-se um paralelo para dois momentos de particular identificação contemporânea o conceito de segurança aliado ao anátoma cartográfico no Iemen e a bizarra protecção da cara do Imã Omar que é exposta perante o mundo revelando outra vez não a esplendorosa face do divino mas uma obscura tibia.

## ***Things That Might Have Been:* o juízo de João Cabral sobre Borges**

CARLOS MENDES DE SOUSA  
(DEP)

Consta que João Cabral de Melo Neto se cruzou com Jorge Luis Borges em Marraquexe ou na cidade do México, num Encontro Internacional de Poesia (os testemunhos contradizem-se, os dados rareiam); Borges não chegou a saber de João Cabral e este nada quis saber do «poeta dos labirintos». A história do desencontro tem, naturalmente, como vértice o ponto de vista de João Cabral. Se os contactos com o poeta argentino provocaram sempre reacções de fascínio (lembre-se, entre muitos outros, um relato deslumbrado do poeta Augusto de Campos), da parte de João Cabral existe apenas o silêncio.

Entendendo que a incomunicabilidade foi mais aparente do que real, pretendi apresentar, neste seminário, uma leitura que pusesse em diálogo as obras dos dois escritores da América do Sul. Apropriei-me do título de um poema de Jorge Luis Borges que se ajustou à ideia a partir da qual desenvolvi a reflexão; o poema «Things That Might Have Been», do livro *Historia de la noche* (1977), fala daquilo que não chegámos a ver como «a história sem a tarde da cruz e a tarde da cicuta», «a história sem o rosto de Helena», ou «o juízo de John Donne sobre Shakespeare». Coisa que poderia ter acontecido: o juízo de João Cabral sobre Borges.

O interesse do poeta brasileiro pelo autor de *El otro el mismo* teria sido impulsionado, nos últimos anos, por um motivo de ordem biográfica: «como é que ele viveu a escrita na cegueira»? Para João Cabral, o que começou por estar em causa foi justamente o pânico provocado por essa ameaça, e a conseqüente convivência dramática com esse estado. Em muitos momentos, Borges referiu-se à situação vivida na escrita; é o que se pode ler nos infinitos depoimentos e entrevistas, assim como em alguns paratextos (por exemplo, no final do prólogo ao livro *La Rosa Profunda*, 1975, afirma que «a cegueira é uma clausura, mas também é uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra»). No interior da própria obra ocorrem, de igual modo, as referências. Com efeito, em Borges surge desde muito cedo uma progressiva coabitação com essa realidade anunciada (recorde-se, na sua infância, a ida para a Europa com a família,

período que ficou associado ao fantasma da cegueira do pai). E se em Borges o poema é «coisa de ouvir», isso ficará a dever-se, em grande medida, à prática de ditar os textos elaborados mentalmente. Borges escreve como que incorporando a cegueira na sua poética. Num, a superação; no outro, a paralisia. Em João Cabral, o poema é «coisa de ver». De forma obsessiva, o poeta referir-se-á à sua «poesia plástica, poesia que se vê», em detrimento da poesia musical. Um dos poemas da fase final revela a tensão entre o imperioso ideal estético («poema é coisa de ver») e a angustiada impossibilidade de fugir a esse preceito («Um poema se faz vendo, / um poema se faz para a vista, / como fazer o poema ditado / sem fazê-lo na folha inscrita?»).

Este preâmbulo, assentando numa focagem de pendor biografista, abriu as portas à reflexão sobre a poética explícita e sobre a poética implícita dos dois escritores. Uma vez que na origem do seminário está o ponto de vista de João Cabral, o trabalho incidiu sobretudo no confronto da poesia deste autor com as obras de poesia do escritor argentino. Um ponto de contacto reconhecível, que o juízo de João Cabral assinalaria, radica na comum concepção construtivista da poética de ambos. O autor de *A Educação pela Pedra* reviu-se no lado fortemente cerebral e crítico da poética borgesiana. É, pois, significativo que em 1982 o poeta tenha organizado uma antologia de poemas seus com o nome *Poesia crítica*, assim como é significativa a insistência, em algumas entrevistas, no facto de ter desejado ser crítico quando começou a escrever. Os ensaios de João Cabral sobre poesia (destacando-se o célebre texto «Poesia e Composição – a inspiração e o trabalho de arte») foram, neste trabalho, colocados em paralelo com ensaios de Borges também dedicados à poesia, e ainda com as importantes notas prefaciais e epilogais aos seus livros de poemas. Em todos estes textos, Borges dá conta da profunda consciência metapoética da sua arte, dos princípios que o movem; assinale-se, a partir de dado momento (1969), a continuada defesa de uma «via intermédia» de equilíbrio entre razão e emoção, entre as teorias clássicas e as teorias românticas, como princípio essencial à criação poética. O assinalar da complexidade do fenómeno torna-se fundamental para a compreensão da poética dos autores, e em particular de João Cabral, cuja hermenêutica se revela muitas vezes prisioneira das achegas racionalistas do próprio escritor.

Consideraram-se, seguidamente, alguns aspectos formais que a João Cabral teriam suscitado uma atenção particular; ao serem colocadas lado a lado as obras dos dois autores: a unidade do poema e do livro, o rigor construtivo, a utilização das formas fixas (com destaque

para a prevalência do uso da quadra), a recuperação da tradição oral (as milongas, num; os autos populares, no outro), a assinalável dimensão metapoética, a presença de *incipits* e *explicitis* incisivos, a matriz narrativa dos poemas. E, se o universo borgesiano está marcado por uma mitologia pessoal diferenciadora, centrada no eu (o mundo dos labirintos, dos espelhos, da alucinação, dos tigres, do aleph, da enciclopédia...), pôde ver-se como, no confronto com o universo cabralino, muitas dessas diferenças se foram esbatendo após uma leitura muito atenta das obras poéticas entrevistadas na sua totalidade. Tornou-se evidente, por exemplo, que a poética de João Cabral, ainda que se pretenda predominantemente orientada para a figura do outro, socialmente considerado, não exclui a presença forte do eu, facto tantas vezes desconsiderado nas interpretações da obra.

Um ponto decisivo na aproximação entre os dois poetas diz respeito a uma problemática sobre a qual João Cabral reflectiu nos seus ensaios (cf. «A Europa vista pela América», 1954; «A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul», 1990). Trata-se de uma reflexão central relativamente ao modo como a sua obra se afirmou, enquanto diferença expressiva, nos contextos da literatura brasileira e das literaturas estrangeiras: a questão do local e do universal, a questão dos centros e das periferias. João Cabral teria começado por questionar a consciência de um «lugar sul-americano» na obra de Borges para, de seguida, perspectivar os sentidos da amplificação (cosmopolitismo, universalidade). Recorde-se que Borges não deixou de enfatizar, a propósito dos gaúchos e da pampa, que sempre «chegou às coisas depois de passar pelos livros»; João Cabral, num poema de *A Escola das Facas* (1980), insistiu na sua «descoberta da literatura» junto dos trabalhadores de eito, a quem lia, em criança, os folhetos de cordel. Contudo, se o próprio Borges se entrevistou como um «europeu no exílio», Cabral («americano exilado») também insistiu, afinal, num lugar para a sua poética à margem das tendências dominantes da literatura do seu país.

A complexidade destas questões projectou-se, na parte final do seminário, na hermenêutica de poemas que acolhem um motivo chave das respectivas obras: o motivo do rio. É impressionante a comparação obsessiva deste motivo na obra de Jorge Luis Borges, e é de uma evidência assombrosa a sua associação ao tema do Tempo e ao nome de Heraclito. Da inventariação e estudo do motivo na obra poética do escritor argentino passou-se, de novo, ao olhar de João Cabral. A seguir a 1950, com a publicação de *O Cão sem Plumas*, na obra deste poeta passa a definir-se um rumo. Este livro centra-se no percurso de

um rio que atravessa o Nordeste brasileiro – o rio Capibaribe. Quatro anos depois, outra visão para o mesmo referente, num volume que recebia o emblemático título de *O Rio*. Se a motivação social era muito forte, a concepção estética levaria à afirmação do nome de João Cabral como um dos maiores poetas de sempre da língua portuguesa. O motivo do rio iria reaparecer, noutros textos, em quadros bastante diferenciados. A obra de João Cabral acabaria por encontrar-se, definitivamente, com a do escritor argentino, num amplo horizonte de pontos comuns em torno da poética do Tempo e da Morte.

## O infinito da linguagem ou «a escrita como adiamento da morte»: Foucault lendo Blanchot lendo Borges

ANA GABRIELA MACEDO  
(DEINA)

O tema proposto para este seminário partiu da discussão do conto profundamente alegórico de Jorge Luis Borges, «The Secret Miracle» (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956; *The Secret Miracle*) (*Labyrinths*, Penguin, Harmondsworth, 1964, 1981)<sup>1</sup>, brilhante análise do «valor» da linguagem, e, ao mesmo tempo, da sua imaterialidade, e, nesse sentido, paródia da função do escritor e da sua auto-valorização. Este conto foi lido num contexto comparativo com dois ensaios de Michel Foucault, «Le Langage à l'Infini» [in *Tel Quel*, 15, (1963), pp. 44-53], «Language to Infinity» (1963) e o «Préface à la Transgression» [in *Critique*, n. 195-6 (1963), pp.751-770], na sua versão inglesa, «A Preface to Transgression», a partir da antologia *Language, counter-memory, practice* (ed. Donald Bouchard, Cornell U.P., Ithaca, New York, 1986).

«**The Secret Miracle**» (Plot) – Jaromir Hladik, a Jewish writer from Prague was arrested by the Gestapo. Unable to refute a single of his charges, mainly that he was the translator of Sepher Yezirah, he could not escape his sentence to death. So he wanted to meet God, to plead for himself, but all he could find was a labyrinth of passageways, stairs and separate buildings. He was told: «God is in one of the letters on one of the pages of one of the four hundred thousand volumes of the Clementine (Library)» (p.122). He asked God for a whole year to finish his work. His omnipotence granted it. ... «He was not working for posterity or even for God, whose literary tastes were unknown to him» (p.124). He managed to conclude his drama. «He had only the problem of a single phrase. He found it. The drop of water slid down his cheek» (*Ibid.*).

At that exact moment he also found out that he had died.

---

<sup>1</sup> Por razões de índole pedagógica, visto que este texto foi incorporado num seminário do Mestrado em Estudos Ingleses, foram utilizadas as traduções inglesas dos textos referidos.

**A**–*Confrontação da narrativa borgesiana com Foucault* no ensaio «Language to Infinity», no qual Foucault analisa o conto de Borges enquanto alegoria da escrita como adiamento da morte (situação próxima, mas inversa à de Sheherazade nas *Mil e uma Noites*).

«Writing so as not to die, as Blanchot said, or perhaps even speaking so as not to die is a task undoubtedly as old as the word. (...) We know that discourse has the power to arrest the flight of an arrow in a recess of time, in the space proper to it» (Foucault, «Language to Infinity», p. 53).

«A work of language is the body of language crossed by death in order to open this infinite space where doubles reverberate», p. 59)

**B**–*O labirinto da linguagem e a alegoria do espelho, 'topos' recorrente em Borges:*

«Headed towards death, language turns back upon itself; it encounters something like a mirror; and to stop this death which would stop it, it possesses but a single power: that of giving birth to its own image in a play of mirrors that has no limits» (Foucault, «Language to Infinity», p. 54)

«Hladik writes – but with words that no one will be able to read, not even God – the great, invisible labyrinth of repetition, of language that divides itself and becomes its own mirror» (Foucault, p. 56).

**C**–*A palavra como transgressão da morte, inscrição do silêncio e do não-tempo:*

«I know of an uncouth region whose librarians repudiate the vain and superstitious custom of finding a meaning in books and equate it with that of finding a meaning in dreams or in the chaotic lines of one's palm» (Borges, «The Library of Babel», p.80).

«One of the schools of Tlön goes so far as to negate time: it reasons that the present is indefinite, that the future has no reality other than the present hope, that the past has no reality other than as a present memory. Another school declares that *all time* has already transpired and that our life is only the crepuscular and no doubt falsified and mutilated memory or reflection of an irrecoverable process » (Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Labyrinths*, p.34).

«Transgression then is not related to the limit as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside (...) Rather their relationship takes the form of a spiral which no simple infraction can exhaust» (Foucault, «A Preface to Transgression»(1963), in *Language, Counter-memory and Practice*, 1975: 35).

**D–A** «*Biblioteca de Babel*» e os «jogos com o tempo e o infinito»:

«L'écriture fragmente, espace, délie; la lecture lie, ralie, rassemble, rapporte. (...) L'illisibilité foncière de l'oeuvre se donne à lire à travers une multiplicité de sens. (...) Même si le travail de l'écriture consiste à différer cette trahison, à suspendre le temps, à préserver un instant (éternellement) l'indétermination du verbe: non-temps, non-lieu, u-topie de l'intervalle, qui, cependant, n'interrompt pas le discours» (Maurice Blanchot «Exercices de la Patience», in *L'Écriture du Désastre*, n° 2, hiver, 1981, p. 48)

... «Il s'agirait d'amener ce mutisme à la parole – non pas lui 'prêter' la parole, mais le faire parler. (...) Le temps perdu, l'excès, fonctionne dans le discours comme ce qui anime sans cesse un autre Dire en provoquant à chaque instant sa rupture et son commencement comme diachronie» (*Ibid.*, pp. 52-3).

«They admit that the inventors of this writing imitated the twenty five natural symbols, but maintain that this application is accidental and that the books signify nothing in themselves. This dictum, we shall see, is not entirely fallacious. (p.80) ... I suspect that the human species – the unique species – is about to be extinguished, but the Library will endure: illuminated, solitary, infinite, perfectly motionless, equipped with precious volumes, useless, incorruptible, secret» (Borges, «The Library of Babel», p. 85).



# ABSTRACTS / RÉSUMÉS

ANABELA LEAL DE BARROS

## **Etimologias na obra de Jorge Luis Borges**

### **Abstract**

Jorge Luis Borges frequently refers in his works (non literary and literary, prose and poetry) to his special interest, or the interest of his narrators, poetic subjects and characters, in philology and etymology.

He offers his readers numerous explanations of the origin of words, their literal meaning and semantic evolution. Armed with an extensive knowledge of diverse languages, along with a special preference for Latin, he frequently leads the reader to trace the path back to the etymology of each term. He does not limit himself to words of Spanish, or to words of Latin or Greek origin. He also explores words of many other languages of the world, from Chinese to Arabic; from ancient Gothic to modern English.

Furthermore, his interest in etymology and his mastery thereof makes itself known in his word choice. Borges often utilizes the tension between the contemporary meaning of a word and its historical meaning for intentional effect. This tension surfaces in his construction of neologisms as well as in his choice and paradigmatic repetition of established vocabulary. Repetition is a common literary tool in the author's work. This is often based on the radical of words, reminding the reader of the etymological affinities between lexical items obscured by centuries of transformation. Other times, he plays with words which, from a synchronic perspective, are distinct, but have a unique historical origin.

The author pursues this literary and linguistic option, as he writes for an ideal cultivated reader with a nontrivial historical knowledge of words.

One might speculate that Borges gives exotic but imprecise origin of words. An overview of Borges' historical and etymological references reveals that they are, in general, accurate, and no mere confabulations. Nevertheless, the author might seize an attractive opportunity to exercise his romantic aesthetic, providing fanciful etymologies once in a while.

PEDRO MIGUEL P. S. MARTINS  
**Borges aux bords de la politique**

**Résumé**

Le positionnement moderniste de Borges est déterminant pour mettre en équation la problématique des rapports entre politique et littérature dans le contexte de son ouvrage. En effet, en ce qui concerne la littérature, la défense moderne de l'autonomie esthétique implique une centration dans le langage et la corrélatrice de construction de la notion d'identité subjective (soit au niveau individuel soit au niveau collectif). On y trouve une dimension décisive politique de l'univers borgien: le cosmopolitisme, conséquence d'une vision non identitaire du langage.

A partir de ces présuppositions, il devient utile d'analyser les tensions et les complicités entre l'idéologie politique de l'écrivain (un «anarchisme conservateur»), présente dans ses écrits d'intervention, et les éventuels contenus philosophiques et politiques présents dans son ouvrage littéraire. Une telle distinction de plans permet, dans le cadre d'une sociologie politique de la réception, d'évaluer la pertinence de quelques interprétations politiques qui subordonnent la lecture autonome de l'ouvrage à un pré-jugement sur les options politiques de l'auteur, laissant dans l'ombre d'autres possibilités de lecture.

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA  
**«O jardim dos caminhos que se bifurcam»,  
 ou a narrativa infinita de Borges, Calvino e Byatt**

**Abstrac**

This article takes a confrontational look on the narratives of Italo Calvino and A. S. Byatt *vis-à-vis* the labyrinthine work of Jorge Luis Borges. The aim of this confrontational analysis is to bring to the surface a very bourgeois narrative feature which is also shared by the authors here discussed: the universal and primal importance of storytelling, and of language, as an essential part of human life, of our lives. In the process we focus on the story «The Garden of Forking Paths» as the ultimate example of the importance of the order of the discourse (to use Foucault's terminology), and depart from that to analyse other stories both by Byatt (*The Biographer's Tale*, [2000]) and by Calvino (*If on a Winter's Night a Traveller...*, [1979]), which are centred on discussions about storytelling. Sharing the view professed by John Barth in 1980 that the best of postmodern literature is a «literature of replenishment», the article views the approach to narrative shared by these writers as a fundamentally postmodern one.

ORLANDO A. A. GROSSEGESSE

**Borges in Saramago.*****The Year of the Death of Ricardo Reis,*  
a detective novel without a plot****Abstract**

Although Saramago includes Borges in his literary *family tree*, little research has been done on the Borgesian influence in his work his is surprising, when we consider the presence of Borges' *Ficciones* in the novel *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984). Our study tries to show the importance of «El jardín de senderos que se bifurcan» and «Examen de la obra de Herbert Quain» for the structure of this book as a detective novel without a plot, focussed on the questions of simulated/manipulated reality and progressive temporality as decisive principles in the making of official History. Turning literary *feigning* into fact, the apparently Realist fiction exposes a heteronym identity (Ricardo Reis) and an imaginary book of detective story (*The God of the labyrinth*) as *existing* in the reality of Lisbon in 1936. Saramago's novel questions, on the one hand, the social detachment of Pessoa and Borgesian possible worlds, and on the other, the making of History out of manipulated and reduced reality. By rewriting the plot of the imaginary Borgesian book *The God of the Labyrinth*, the structure of the novel is determined by a *mise en abyme* which requires an active (detective) reader, capable of understanding the error of the 'detective' Ricardo Reis, who becomes his prefiguration or, if you will, game partner in both labyrinths, of texts and realities. The reader has to search for another exit in the *labyrinth of time*, against the oppressive sense of History.



**OUTRAS LITERATURAS  
OUTROS LABIRINTOS**



# Literatura e metamorfose

MARIA DA CONCEIÇÃO CARRILHO  
(Universidade do Minho)

## 1. **Metamorfose e sobrevivência: um conto de Marguerite Yourcenar**<sup>1</sup>

Falar de Literatura e de metamorfose parece, de imediato, uma e a mesma coisa: a invenção de outros mundos, a possibilidade de nos metamorfosearmos e criarmos outros eus, não será precisamente aquilo que mais especificamente define o acto literário? Se a literatura está intimamente ligada ao desejo de transformação do eu e do mundo, é precisamente porque é avessa ao desejo de conclusão, de finitude, ou seja, à linearidade que define inexoravelmente a nossa vida. É neste sentido que entendemos uma das definições que dá Flaubert da estupidez: «la bêtise c'est vouloir conclure». Se a literatura é certamente uma das formas mais eficazes de superar a estupidez, é na medida em que o seu objectivo não consiste na apresentação de soluções para os problemas do mundo, mas na criação de mundos.

Se *As Metamorfoses* de Ovídio nos surge de imediato como o texto «inaugural» na abordagem da relação literatura-metamorfose, de forma a sondarmos alguns dos eixos mais pertinentes que parecem atravessar esta relação vamos um pouco mais longe no tempo, até às obras de Marguerite Yourcenar (*Les Nouvelles Orientales*) e de Italo Calvino (*O Barão Trepador*), este escritor parecendo manter, como veremos, um interessante «diálogo» com o texto de Ovídio.

---

<sup>1</sup> Este texto foi inicialmente apresentado nas jornadas do Conto- Contamorfoses- na Universidade do Minho, a 23 de Abril de 2002.

Um dos contos das *Nouvelles Orientales*, intitulado *Comment Wang-Fô fut sauvé*, ilustra de forma magistral a relação metamorfose-literatura: Wang-Fô é um pintor extremamente dotado, de tal forma que começa a circular o boato de que é capaz de dar vida aos objectos que pinta; ao passar pelas aldeias, o povo acorre a pedir que pinte um cão que acabou de morrer, ou um soldado morto na guerra. Um dia, em que chega ao fim da tarde à cidade imperial com o seu discípulo Ling, vêm-se cercados por soldados que o levam ao Imperador. Para surpresa de Wang-Fô, o imperador acusa-o de ter sido a causa de todos os seus males: de forma a preservar o filho de qualquer contacto com o mundo real, o pai deste jovem imperador decidiu que até, aos 16 anos, o filho deveria viver recluso no palácio. Do mundo real o jovem tinha, no entanto, algum conhecimento: uma vasta colecção de quadros de Wang-Fô, que o seu pai tinha constituído ao longo dos anos. Mas o que é que acontece quando, aos 16 anos, lhe abrem as portas do palácio? Para seu infortúnio, o jovem imperador apercebe-se que a realidade é bem menos bela do que aquela que os quadros lhe tinham mostrado: o mar real não tem o azul límpido dos quadros, a pele das mulheres nunca é tão sedosa como na tela, e o amarelo do sol não tem as nuances que Wang-Fô soube criar. O jovem imperador não consegue ultrapassar, apesar dos seus esforços, um sentimento de total repugnância pela realidade que o cerca; decide, pois, procurar o pintor e vingar-se; o castigo está decidido: ser-lhe-ão cortadas as mãos e arrancados os olhos.

Wang-Fô ouve a sentença que vem, no entanto, acompanhada de um pedido: antes do castigo, ele tem que acabar um quadro que deixou incompleto, uma pintura que representa uma natureza, a junção de montanhas, estuários de rios e mar. Wang-Fô obedece e começa a tarefa; o mar que pinta começa lentamente a invadir a sala onde espera a corte imperial; o ferro em brasa, destinado a cegar o pintor, apaga-se. E Wang-Fô continua a precisar a barca que vai aumentando sempre de volume, até poder dar um salto e instalar-se nela. Diz-lhe o fiel discípulo, à espera na barca e entretanto ressuscitado: «não tenhas medo, mestre, a corte imperial não se afogará e nem se lembrará mais que estiveram quase a morrer afogados. Estas pessoas não foram feitas para se perder no interior de uma pintura. O mar está lindo, o vento bom, os pássaros marinhos fazem o ninho. Partamos, meu mestre, para o país além das ondas. E o pintor e o seu discípulo desapareceram para sempre no mar de jade azul que Wang Fô tinha acabado de inventar»(tradução minha).

A metamorfose como a condição intrínseca da literatura, significa, como este conto o mostra claramente, que ela é, antes de mais, uma (ou a única) estratégia de sobrevivência.

## 2. Metamorfose e fusão cósmica: *O Barão Trepador*, de Italo Calvino

Na trilogia *Os nossos antepassados*, de Italo Calvino, o tema da metamorfose – aliado frequentemente ao fantástico – está sempre presente, quer no *Visconde cortado ao meio* – um homem que vê o seu corpo reduzido a metade, na guerra contra os turcos – quer no *Cavaleiro inexistente* – um cavaleiro do exército de Carlos Magno que não tem corpo, apenas uma armadura –, quer no livro que constituirá o objecto de análise deste estudo, *O barão trepador*.

Este romance conta-nos a história de um rapaz que, depois de uma pequena zanga com o pai, decide subir para as árvores e nunca mais descer à terra, decisão que naturalmente implicará toda uma série de transformações que começam por ser essencialmente físicas, o corpo tendo aqui um papel central. Com efeito, Cósimo começa por ser visto, aos olhos dos aldeões que o vêem empoleirado nas árvores, como uma espécie de figura híbrida, meio homem, meio animal: «Depois, subitamente, dava um salto e ágil e esbelto como um gato, passava de ramo para ramo, percorria pomares e jardins, (...) de olhos tão fixos à sua frente que parecia não ver mais nada e manter-se em equilíbrio apenas por instinto próprio, como os felinos» (p. 53); «Mas como terá ele conseguido já ali chegar? Ainda há pouco aqui estava, no parque! Será que atingiu já a agilidade dos esquilos? (p. 57).» Ágil como um lagarto muito vivo» (...), víamo-lo reaparecer continuamente sobre as nossas cabeças, com aquele ar estranho e rapidíssimo, mais característico dos animais selvagens...» (p. 63); «Correu até o boato de que os olhos se lhe tivessem tornado luminosos no escuro, como os dos gatos e dos mochos (p. 105).

Passando a viver em cima das árvores, Cósimo adquire o olhar da águia e percebe aí que a sua visão do mundo tinha sido muito limitada: de facto, quando nos transformamos tudo se transforma à nossa volta e nesse momento Cósimo reconhece como era exíguo o espaço em que tinha vivido até aí. No mundo estreito do jardim da casa paterna, tudo estava definido, tudo tinha uma função precisa; no mundo novo descoberto por Cósimo, os elementos perdem os contornos rígidos de classificação dicotómica – homem\árvore – ho-

mem\animal – homem, céu\homem\terra, revelando-se, assim, um mundo de correpondências cósmicas: «No jardim dos D’Ondariva os ramos estendiam-se como trombas de animais extraordinários, e no solo abriam-se estrelas de folhas serrilhadas, de um verde semelhante à pele dos répteis; bambus leves e amarelos ondeavam ao sabor do vento, como um ruído de folhas de papel amarfanhadas. Suspenso da árvore mais alta, Cósimo, embriagado pela ambição de gozar completamente aquele verde tão diverso e os diversos tons de luminosidade que por entre as folhas se escoava, pendurava-se de cabeça para baixo; visto ao contrário, o jardim parecia então uma floresta, uma floresta não da terra, mas de um mundo novo e diferente» (p. 64)

Para encontrar um mundo novo não é preciso, pois, percorrermos muitos quilómetros; basta, talvez, pendurarmo-nos de cabeça para baixo, e logo compreendemos que o homem pode conter em si o universo, descoberta que afinal já tinha sido feita por Alcofribas, o discípulo de Pantagruel (Rabelais) quando entra pelo corpo do mestre: no momento em que este e os seus companheiros estão a atravessar uma planície, desaba uma súbita tempestade; o gigante Pantagruel deita a língua de fora para assim abrigar os seus companheiros. Alcofribas não resiste à tentação de entrar na sua boca: os dentes são rochedos, «tão grandes como os montes da Dinamarca» e depois de ter conseguido subi-los, encontra uma paisagem de prados e vales tão magnífica que decide aí permanecer quatro meses; visita, também, Laringe e Faringe, duas cidades importantes, assoladas pela peste provocada por um problema de estômago de Pantagruel; no caminho de regresso é mesmo roubado por alguns salteadores.

### 3. Metamorfose e utopia

Na obra de Rabelais, como na de Calvino, a metamorfose é indissociável de uma clara dimensão utópica; superação dos nossos próprios limites físicos e mentais, de forma a atingir-se uma espécie de sobre-humanidade. É este vector utópico que é largamente desenvolvido pelas utopias dos séculos XVII e XVIII, com *Cyrano de Bergerac*, *Bacon* e *Louis Sébastien Mercier*: homens que voam, submarinos, livros que falam, casas que andam sobre rodas, cidades que se deslocam. Resultado do pensamento iluminista de crença no progresso e na razão, a ucronia de Sébastien Mercier, *L’an 2440*, tem aqui valor de paradigma, ao condensar em si todas as esperanças dos homens do séc. XVIII num futuro melhor e perfeito.

Talvez não seja por acaso que *O Barão Trepador* se passa também no século XVIII: Cósimo é um verdadeiro iluminista, curioso de tudo, ávido de aprender e autor de livros e brochuras. Entra na maçonaria, é membro de uma série de associações: «Os Virtuosos Cutileiros», «Os Justos Armeiros», «Os barbeiros Consensiosos», «Os perfeitos Amoladores», «Os Iluminados Curtidores», entre outras; é ainda autor dos semanários *O Monitor dos Bípedes*, *O Vertrebrado Racional* e mesmo de um livro que envia a Diderot, *Projecto de Constituição para um Estado Ideal Fundado em cima das árvores*, livro que nunca foi terminado mas cujo propósito consistia em convencer toda a humanidade a viver feliz em cima das árvores para que depois pudesse descer à terra, entretanto deserta (uma espécie de mito do Bom Selvagem).

Mas as metamorfoses nem sempre são evoluções, como a imagem da escada-metáfora proposta por Mercier como símbolo do progresso – evidencia; a metamorfose pode ser também uma involução, uma espécie de regressão ou de atrofiamento. Em vez de uma superação dos limites humanos, ela pode surgir como uma espécie de redução das capacidades do homem.

### 3.1. *Cósimo e Narciso: o olhar*

Peguemos em duas imagens antagónicas: o homem que «voa» – Cósimo – e o homem que se petrifica, Narciso.

Narciso reduziu o universo a si próprio. O seu olhar está orientado para uma única direcção, o seu próprio reflexo na água. Como de cada vez que tenta aproximar-se do objecto de desejo, este lhe escapa sempre – cumprindo-se deste modo a profecia da ninfa que o condenara a não poder nunca possuir o seu objecto de desejo –, Narciso não consegue afastar-se do fascínio exercido pelo seu reflexo: imobilizado e petrificado por uma total incapacidade de agir, vai definhando até à morte, o seu corpo dando lugar à flor Narciso. Por oposição a este olhar temos o de Cósimo, cujo divertimento principal consistia em «estar sempre à espreita de tudo, ou melhor, não se pode dizer que esse estado permanente de vigilância fosse um divertimento, mas quase poderia dizer-se antes um seu estado natural, como se o olhar abrangesse um horizonte tão vasto que nele pudessem estar compreendidas todas as coisas» (p. 116).

A metamorfoseação deste é, sobretudo, um extravasar dos seus próprios limites físicos: o faro, a visão, o equilíbrio são desenvolvidos, apurados e trabalhados. Cósimo é homem, mais animal, mais planta,

mais odores, mais céu. Se Cósimo é a representação da abertura cósmica ao mundo, Narciso encontra na imagem da petrificação o seu reverso.

Narciso petrificado é um Narciso condenado à inactividade, à passividade. Mas o amor de Cósimo é todo ele acção, desejo de conhecimento, de aventura, «um amor semelhante ao que deve sentir o caçador por tudo o que está vivo» (68).

À acção e energia transbordante de Cósimo, que todos os dias cria novos engenhos e inventos, contrapõe-se o lamento, as lágrimas e auto-punição de Narciso.

### 3.2. *O ouvido: repetição e diferença*

Dois olhares apaixonados, mas também dois ouvidos apaixonados; nesta diferença reside tudo o que separa Cósimo de Narciso. Com efeito, se a história de Narciso é a história do olhar – da visão – ela é, também, indissociável de um outro sentido: o ouvido, a que está associada a história da ninfa Eco; quando esta se apaixona por Narciso, a ninfa tem ainda um corpo, apesar de já ter sido condenada a repetir apenas as últimas palavras, castigo que lhe é infringido por Juno, por ser demasiado tagarela. Eco<sup>2</sup>, perdida de amores por Narciso mas impossibilitada de lhe dirigir a palavra, persegue-o incansavelmente. Um dia, Narciso perde-se dos seus companheiros e quando, aflito, pergunta «se está aqui alguém», ouve uma voz responder-lhe «aqui, alguém». «Vem», responde Narciso, palavra que vai sendo repetida pela Ninfa. Até que, desesperado, Narciso implora aquela voz misteriosa que apareça para se juntarem, ao que a ninfa Eco obedece prontamente. Mas no momento em que, inflamada, corre para Narciso, este percebe o engano e repele-a, horrorizado. Profundamente magoada e envergonhada, Eco esconde-se nos bosques e vai definhando lentamente até só ficar a voz, o som que é ouvido por todos.

Eco é, pois, um duplo de Narciso, a figura da repetição – como ele, também ela se petrifica: se o corpo desaparece para só deixar a voz, os ossos transformam-se em pedra. A voz de Eco, o reflexo de Narciso na água são uma e a mesma coisa: o homem condenado à superfície das coisas, incapaz de tecer ou atingir uma profundidade; desprovido de

---

<sup>2</sup> Seguimos aqui a versão das *Metamorfoses*, de Ovídio.

virtudes sensoriais, o espelho condena o homem a tornar-se rígido como uma estátua, um pobre eco de si próprio. Por isso, à exceção dos simbolistas (Gide e Valéry), o mito de Narciso tem sido interpretado negativamente: aquele que se fecha à alteridade está condenado a viver no mundo da especularidade vazia e circular. É certamente esta linha que determina o lado frequentemente diabólico e temível associado à metamorfose, vista como perda e como mutilação (involução).

Cósimo, pelo contrário, vive submerso, no alto das suas árvores, por uma infinita rede de múrmurios que nem a chegada da noite conseguem silenciar:»É aquele o momento em que o silêncio do campo se constrói, na intimidade do ouvido, num fervilhar de rumores (...) e os rumores misturam-se e casam-se uns com os outros e o ouvido consegue distinguir sempre ruídos novos e diferentes entre o amálgama dos antigos, como os dedos que, desfazendo uma flor, encontram em cada estame não apenas uma unidade, mas uma teia intrincada de fios sempre mais subtis e impalpáveis do que os anteriores(...) agora, porém, a cada despontar e correr do vento, todos os rumores mudavam e se faziam diferentes e novos. Somente no recanto mais profundo do ouvido continuava aquela sombra de mugido rouco ou de murmúrio: era a voz do mar»(pp. 103-4).

#### 4. Cósimo ou a impossível metamorfose

Se Cósimo, o Barão Trepador, está suspenso nas árvores (no ar), as árvores estão bem assentes na terra. Fica, assim, erradicada a tentação de uma transformação total, isto é, uma verdadeira metamorfose: esta só por breves momentos parece vir a ser uma possibilidade – quando, por exemplo, os agricultores, ao verem aparecer Cósimo por entre as árvores e reaparecer quase no mesmo momento num outro local muito distante, se interrogam, benzendo-se, sobre a possibilidade de Cósimo ser ou não um diabo.

Mas a verdade é que o irmão de Cósimo, o narrador da história, assim como todos os habitantes de Ondariva, rapidamente percebem que Cósimo está fora de perigo: como comenta o irmão-narrador, o único perigo real que corre o homem começa «quando ele decide separar o seu destino dos outros para sempre (123).

Este aspecto é central para percebermos melhor a transformação ou metamorfose parcial de Cósimo, na medida em que segue precisamente a linha traçada pelos gigantes rabelaiseanos que nos surpreendem pela sua dimensão humana: verdadeiros humanistas na

defesa do saber, da justiça e da dignidades humanas, eles são de certa forma o modelo de Cósimo que, à imagem destes, coloca ao serviço da população as suas novas capacidades: avisa os camponeses de todos os perigos que correm as colheitas – os predadores, as bruscas mudanças climáticas-, ajuda os soldados no momento das invasões napoleónicas, etc.

A utopia reside precisamente aqui: Cósimo, assim como os gigantes de Rabelais, atinge uma espécie de sobre-humanidade e por isso estes ilustram tão bem alguns dos valores renascentistas que se manifestam até aos finais do século XVIII, nos textos utópicos ou literário-utópicos.

O Barão Trepador faz parte, como referimos já, de uma trilogia *Os nossos Antepassados*. Para Italo Calvino, um ponto comum une os heróis dos três romances: trata-se, segundo o autor, « de uma pessoa que se impõe uma regra difícil e a segue até às últimas consequências, pois sem ela ele não seria ele próprio nem para si nem para os outros».

Cósimo levou mesmo até ao fim a sua decisão? Já muito velho, doente e louco, apesar da insistência dos familiares para descer à terra de forma a ser convenientemente tratado, Cosimo recusa deixar o seu querido elemento arbóreo. Um dia, em que certos aeronautas ingleses procediam a umas experiências com um balão «Cósimo, ainda que agonizante, deu um salto daqueles que lhe granjearam fama na sua juventude, agarrou-se à corda, com os pés, sobre a âncora e o corpo encolhido, e assim o vimos afastar-se, voando, agarrado à corda do balão, fugindo em direcção ao mar. Supôs-se que o velho moribundo desaparecera durante a travessia do golfo, caindo no meio do mar(...). No túmulo da família há uma estrela e uma inscrição «Cosimo Piovasco de Rondó – Viveu sobre as árvores – amou sempre a terra – subiu para o céu»(309).

Mas... será que no mar, Cósimo começou uma nova vida? Uma coisa é certa: não ficou certamente muito tempo a contemplar o seu reflexo na água.

## Obras

CALVINO

*O Barão Trepador*, (1999), Teorema.

*O Visconde Cortado ao Meio*, (1996), Teorema.

*O Cavaleiro Inexistente* (1998), Teorema.

OVÍDIO

*Les Métamorphoses*, (1966), Garnier-Flammarion.

YOURCENAR, M. (1992) *Les Nouvelles Orientales*, Pléiade.

RABELAIS, F. (1973) *Pantagruel*, Seuil (Intégrale).



# Écriture et récit.

## L'esprit, la lettre et la substance du sens

CRISTINA ÁLVARES  
(Universidade do Minho)

### **Narrativité et littéarité: écriture et dimension anthropologique de la littérature médiévale**

Le rapport entre anthropologie et littérature est une vieille question à repenser dans le cadre de la culture cléricale du Moyen Âge. Mon point de départ est de détacher un trait de la culture cléricale qui me semble fondamental : le fait qu'elle est une culture de textes. Cette attention accordée à l'écriture et à la textualité entend mettre en valeur le segment *littérature médiévale* et, à partir de là, penser la dimension anthropologique. Comment ? En disjoignant le couple *récit littéraire*. D'un point de vue lévi-straussien/greimassien, la dimension anthropologique de la littérature médiévale réside dans sa mythicité, i.e., dans les structures mythiques en tant que modèle des structures sémiotiques narratives<sup>1</sup>, ce qui conduit à définir le mythique par le narratif et, en ce qui concerne le segment *récit littéraire*, à assimiler *littéraire* et *récit*. Dans la perspective anthropologique, il est indifférent de dire *récit littéraire* ou *récit mythique* car tous les deux sont des récits. La disjonction récit-littéraire, que je propose de traiter ici, signifie que le littéraire n'est pas complètement assimilable au narratif. Pourquoi ? Parce que

---

<sup>1</sup> Le corpus à partir duquel Greimas a déduit la théorie des structures sémiotiques narratives est notamment constitué de mythes et de contes folkloriques (cf. Greimas 1995: 172 sq). De même la formule canonique du mythe, de Lévi-Strauss, loi de la genèse des formes mythiques, est une instance de narrativité (comment la pensée mythique travaille pour engendrer des formes narratives).

justement il est littéraire, c'est-à-dire qu'il est écrit, qu'il est texte. Aussi, la thèse que je soutiendrai est-elle que le roman n'est pas tout dans le récit, et qu'au-delà, ou plutôt en deçà de la narrativité, il y a la littérarité.

## 1. De l'esprit à la lettre

### 1.1. Culture textuelle

Les travaux d'anthropologues et d'historiens de la culture comme Jack Goody, Walter Ong et Brian Stock ont mis en évidence le rôle de l'écriture et de la textualité dans le changement des modes de communication qu'a expérimenté l'Occident à partir du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, avec tout ce que cela implique de réorganisation de la vie sociale, politique, institutionnelle et intellectuelle<sup>2</sup>. Ce changement se traduit dans le fait que le discours oral fonctionne de plus en plus dans un cadre textuel qui le contraint et que, par là-même, émerge une société dont les structures institutionnelles et intellectuelles *dépendent de textes*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> La culture cléricale est une culture chrétienne. Cela veut dire essentiellement que le christianisme, en tant que religion révélée attribue une valeur primordiale au Texte comme lieu de la Vérité. Certes, le dogme de l'Incarnation distingue le christianisme d'autres religions révélées, mais cela n'affecte en rien la valeur du texte, me semble-t-il, car c'est dans le Texte que le Verbe a demeuré parmi nous après la mort de la chair. Or, cette valeur chrétienne du texte prend un essor remarquable avec la Réforme Grégorienne dont les objectifs politiques et sociaux exigeaient la formation de spécialistes de l'écriture et le développement de la production textuelle. C'est effectivement la Réforme Grégorienne qui ouvre la voie à la formation d'une culture de textes en Europe. Aussi, dans une culture de textes comme la culture cléricale, le texte devient une référence fondamentale et un modèle de structuration et d'interprétation de la réalité, soit la réalité extérieure, empirique, sensible (le livre de la nature), soit la réalité intérieure, psychique, spirituelle (la raison comme texte).

<sup>3</sup> J. Goody, W. Ong et B. Stock soutiennent que l'écriture n'est pas qu'une simple transcription du discours, un simple instrument de communication à distance. Ong a surtout étudié les effets de l'écriture sur la psyché, notamment la réorganisation des mécanismes de la pensée. Goody et Stock se sont penchés sur les conséquences de l'écriture sur tous les plans de la vie sociale: la pénétration de la culture orale par l'écriture rompt et restructure les modèles d'interprétation, de pensée, d'action et des formes de vie fondés sur la parole orale. Elle implique une réorganisation sociale. Par exemple, la division entre lettrés et non lettrés – la vie de ceux-ci étant de plus en plus influencée par les compétences de ceux-là –, entre culture populaire et haute culture. Dans le cas particulier du Moyen Âge, Brian Stock souligne qu'il ne s'agit pas de passer de l'oralité

Cela fait voir que l'écriture n'est pas seulement un instrument au service de l'oralité.

Je voudrais, pour ma part, souligner deux effets du développement d'une culture de textes comme la culture cléricale: l'émergence de l'intériorité subjective, et la découverte d'une dimension du langage qui ne coïncide pas avec le discours. Qu'est-ce à dire ? L'écriture promeut une spatialisation, une dévocalisation et une autonomisation du discours par rapport au cadre concret de l'énonciation, ainsi que l'absence de ceux qui échangent un message différé. Autrement dit, l'écriture rompt la chaîne du discours et de la communication <sup>4</sup>, ce qui produit des conditions favorables aux deux phénomènes indiqués ci-dessus.

### 1.2. *La lecture ambrosienne et le langage (à l'intérieur)*

Commençons par l'émergence de l'intériorité subjective. Le texte introduit l'absence (de l'émetteur ou du récepteur) et appelle à la lecture individuelle et silencieuse qui deviendra naturellement le destin logique de sa transmission. La culture cléricale a ainsi créé un mode intermittent d'être au monde, dans lequel le sujet s'éloigne de son prochain l'espace d'un coup de lecture. Le texte joue un rôle déterminant dans cet éclipse, cette auto-exclusion provisoire de l'individu à l'égard de son entourage et dans le développement d'une culture de l'intériorité subjective <sup>5</sup> au sein de ce que W. Ong appelle « the inward

---

à l'écriture mais de passer d'un état où la culture orale est prédominante à plusieurs combinaisons de l'oral et de l'écrit.

<sup>4</sup> Cette dépendance de la parole à l'égard des textes réorganise le mode de transmission des connaissances, et notamment des récits littéraires car « que l'oeuvre ait été composée ou transmise oralement, qu'elle soit plus tard interprétée, elle s'est nouée un instant au geste de la main, elle s'est soumise à la linéarité du signifiant graphique, s'est affrontée à la décontextualisation, à la virtualisation du sens, à la *différance* » (Cerquiglini 1989: 42). Discours dévocalisé et décontextualisé, le texte altère profondément le mode de communication en présence pratiqué par la culture orale au moyen de ses rites (Stock 1983: 14-5 ; Ong 2003: 38-42, 68, 71, 73).

<sup>5</sup> Écoutons Saint Anselme dans son *Proslogion*: « Et maintenant, homme de rien, fuis un moment tes occupations, cache-toi un peu de tes pensées tumultueuses. Rejette maintenant tes pesants soucis, et remets à plus tard tes tensions laborieuses. Vaque quelque peu à Dieu, et repose-toi quelque peu en Lui. Entre dans la cellule de ton âme [*mentis tuae*], exclus tout hormis Dieu et ce qui t'aide à le chercher ; porte fermée, cherche-le » (Saint Anselme 1986: 237). Voyons maintenant comment Marc Richir caractérise la culture chrétienne de l'intériorité subjective:

« (...) le christianisme débouche sur une véritable culture, au sens actif, c'est-à-dire sur une véritable élaboration de l'intériorité humaine. Il en est résulté un changement

turning of the psyche produced by writing » (Ong 2003: 151). Le phénomène connu sous la désignation de lecture ambrosienne est symptomatique du texte comme condition du dénouement social du sujet. La façon dont Saint Ambroise lisait est décrite par Saint Augustin dans les *Confessions* :

« Quand il lisait, ses yeux parcouraient les pages et son intelligence en scrutait le sens, mais sa voix et sa langue se reposaient » (Saint Augustin 1964: 109)

Ce qui frappait les gens qui épiaient Saint Ambroise en train de lire c'était justement le fait que sa lecture se passait de la médiation de la parole. Il y avait une communication directe entre le texte et l'esprit: par les yeux, l'intellect comprenait le sens du texte. Étant muette, la lecture ambrosienne était solitaire<sup>6</sup> et solidaire de l'intériorité subjective qu'elle promeut et construit, le texte apparaissant comme le miroir de l'espace psychique qu'il aide à constituer et à organiser. La lecture ambrosienne comporte alors deux implications: i) il y a une convergence ou même une identification entre le textuel et le mental ; ii) il y a une modalité de saisie du sens qui exclut non pas le langage, évidemment, mais la parole effectivement énoncée et adressée à autrui<sup>7</sup>. Autrement dit, le texte c'est du langage silencieux, du langage

---

profond, une réélaboration symbolique de la notion d'âme (psyché): alors que, chez les Grecs, l'âme gardait quelque chose de fondamentalement impersonnel (...), dans le christianisme, l'âme est, en vertu de l'incarnation, essentiellement individuelle, ultimement centrée sur un soi qui est le soi divin lui-même. (...) cette culture a été l'ancêtre de notre moderne subjectivité et de la manière dont, par centration sur le « moi », s'est constituée la psychologie que nous connaissons, au moins idéologiquement, comme manière de décrire et de classer nos « états d'âme » et nos « états d'esprit », qui sont toujours ceux d'un sujet individuel, et de rendre le monde, comme monde « extérieur », à l'état de la matérialité inanimée qui est l'objet des sciences objectives de la nature » (Richir 1993: 58-9)

<sup>6</sup> Celui qui fait de la lecture silencieuse, se retire provisoirement du monde, se sépare des autres, « de la foule de gens affairés qu'il aidait dans leurs besoins » (idem: idem). Le moment de la lecture est celui où le prédicateur se tait et coupe la communication et le lien social. Ce retrait, cette mise à part de la vie collective, est une absorption complète de l'esprit dans le texte, si bien qu'Augustin n'osait pas en distraire Ambroise. Ayant le lettré/clerc comme modèle, l'homme médiéval (même illettré) n'est pas tout dans le lien social.

<sup>7</sup> Cette modalité n'a besoin que des yeux et c'est d'ailleurs pourquoi, la vision était considérée le plus intellectuel et le plus spirituel des sens. On sait qu'il y a une liaison entre l'écriture et la hiérarchie chrétienne des sens, qui valorise la vision. Lire, et aussi écrire, c'est regarder à l'intérieur de soi-même. D'où la solidarité *lectio-meditatio*. « La médiation prend son départ dans la lecture, mais sans se contraindre à des règles

qui ne communique pas, du langage qui sépare de son prochain et ouvre un espace au-dedans dans lequel le sujet doit chercher un sens intérieur. Dans cette configuration chrétienne de l'intériorité subjective comme retrait, l'esprit réside moins dans la parole que dans le texte, le texte étant ce discours silencieux, mis au dedans, qui ne relie pas le sujet à autrui mais le délie et le retourne sur soi-même.

### 1.3. *Le Verbe selon Anselme et la chose qui se tait dans le langage*

Aussi, la déliaison sociale du sujet ne va-t-elle pas sans la découverte que le langage n'est pas tout dans la parole et la communication. Pourtant, il faut bien remarquer que, chez Augustin, le discours intérieur qu'est la lecture silencieuse est cela même: un discours susceptible d'être énoncé, extériorisé, verbalisé. Or, Saint Anselme fait un pas de plus dans la découverte d'une dimension muette du langage, insusceptible de devenir discours. En 1076, le *Monologion* accorde une priorité ontologique au langage muet, non énoncé, non extériorisé, purement mental et en deçà du sens.

Ayant à expliquer comment l'univers a été créé à partir de rien, *ex nihilo*, Anselme précise que, avant d'avoir été fait, avant d'exister matériellement, l'univers existait déjà dans la raison de Dieu où il était une forme, un modèle, un concept, un projet.

« IX. *Que ce qui fut fait de rien n'était pas rien avant d'être fait, eu égard à la raison de Celui qui (le) faisait:*

Il me semble voir quelque chose de vrai qui me force à discerner, sans négligence, selon quel (aspect) ce qui fut fait peut être dit (n') avoir rien été avant d'avoir été fait. Car, de nulle manière, rien ne peut être fait raisonnablement par quelqu'un si ne précède, en la raison de qui (le) fait, comme un exemple de la chose à faire ou, pourrait-on mieux dire, une forme, une ressemblance, une règle. Aussi est-il clair qu'avant d'être fait, l'univers était dans la raison de la nature suréminente selon le *quoi*, le *quel* et le *comment* il serait.

---

ou des principes de lecture. Elle se plaît à parcourir un espace ouvert, sur lequel elle plonge en toute liberté un regard aigu pour contempler la vérité. Elle aime éteindre, ici ou là, les causes des choses, et aussi pénétrer tout ce qui est profond, sans rien laisser d'ambigu ou d'obscur. Le point de départ de l'enseignement réside donc dans la lecture, son accomplissement dans la méditation (...). En effet c'est surtout la méditation qui isole l'âme du vacarme des activités terrestres et qui permet, dès cette vie, d'avoir comme un avant-goût de la douceur du repos éternel » (Hugues de Saint Victor 1991: 142).

C'est pourquoi, puisqu'il est clair, eu égard à ce qu'elles n'étaient pas et sont maintenant, qu'il (n')était rien de quoi elles (pussent) être faites, les choses qui furent faites (n') étaient évidemment rien avant d'être faites ; mais elles n'étaient pas rien eu égard à la raison de Celui qui les faisait par et selon cette raison » (1986:79).

Or, cette forme qui existe dans la raison divine avant que l'univers n'advienne à l'existence matérielle, est une parole mais une parole de nature spéciale.

« X. *Que cette raison est une parole(disant) les choses à la manière dont l'artisan dit d'abord auprès de lui ce qu'il va faire*

Cette forme des choses qui précédait les choses à créer dans la raison de Celui (qui créa), qu'est-ce d'autre qu'une certaine parole (disant) les choses dans cette raison même, à la manière dont l'artisan, sur le point de faire quelque oeuvre d'art, la dit d'abord en lui-même par une conception de son esprit [*mentis conceptione*] ? Par parole de l'esprit ou de la raison, je n'entends pas ici la pensée des mots significatifs des choses , mais, dans la fine pointe de la pensée, le regard mental sur les choses mêmes, futures ou déjà existantes ». (idem: idem)

Dans la première période ou phrase, la parole est définie comme une parole purement intérieure, mentalement énoncée, un se-dire silencieux. Mais dans la seconde, cette parole purement mentale est poussée dans la fine pointe de la pensée et transformée ou sublimée en regard: il ne s'agit pas du tout de signifier les choses qui existeraient déjà mais de conce-voir les choses mêmes (*res ipsae*). On passe donc de la sémantique à l'ontologie.

Plus loin dans le même chapitre, Anselme distingue trois types de parole <sup>8</sup>. D'abord, parole extériorisée et parole intériorisée, puis, au sein de celle-ci, entre dire et voir, parole et chose. Or, cette distinction, en dégagant un type de parole, qui est de l'ordre du (conce)voir-la-chose, implique qu'il y a une dimension du langage qui n'est pas discours, qui n'est pas parole par laquelle les individus communiquent des significations et des valeurs partagées. Il y a quelque chose dans le

---

<sup>8</sup> Les 3 types de parole selon Anselme

- |      |   |       |
|------|---|-------|
| 1.   | plan extérieur                                    |       |
|      | dire = énoncer la parole                          | verbe |
| 2.   | plan intérieur                                    |       |
| 2.1. | <b>dire</b> mentalement = penser la <b>parole</b> | verbe |
| 2.2. | <b>voir</b> mentalement = penser la <b>chose</b>  | verbe |

langage qui est chose, chose muette, chose à voir, pure intellection en deçà du sens. On pourrait penser que, dans ce cas-là, il ne s'agit plus de langage. Mais Anselme parle toujours de parole, de trois types de parole, ce qui ne nous permet pas d'abandonner le champ du langage – le champ de quelque chose d'articulé, de structuré, qui relève du Logos. Ceci nous oblige également à tenir compte, en ce qui concerne ce troisième type de parole, d'une dimension du langage expropriée de sa fonction de communiquer, de signifier, de représenter. Bref, il s'agirait d'un langage sans verbe, d'un langage-chose: un langage qui est moins une loi pour la production du sens (une grammaire) qu'une chose. Ajoutons finalement que ce troisième type de parole est ce qui, de la raison humaine, relève du Verbe créateur – de ce qui est cause (chose) de ce qui existe –, et qui est à distinguer soigneusement du verbe qui signifie la création. On sépare, encore une fois, le plan du sens et celui de la chose. D'où la dignité ontologique supérieure de la parole qui se tait pour (conce)voir la chose-même en son être.

#### **1.4. *La lettre et la substance du sens***

On s'interrogera alors sur ce qui, dans les textes empiriques, a bien pu matérialiser cette région du langage en deçà du discours et du sens. Qu'est-ce qui, dans un texte quelconque, reste inchangé dans sa matérialité de chose, après que la lecture l'a transformé en discours (mental ou énoncé) et en sens, après que la parole (énoncée au dedans ou au dehors) s'est évanouie ? C'est la lettre.

C'est grâce à la lettre que l'écriture donne à voir le langage en son être de chose. La conception anselmienne du Verbe et de la création n'aurait pas été possible sans l'écriture et son pouvoir de sublimation, c'est-à-dire d'aller au-delà du monde des rapports humains, qui est celui de la parole. Pas de Verbe comme cause sans la chose textuelle.

Cependant, dans le deuxième épître aux Corinthiens, Saint Paul dit que « la lettre tue, c'est l'esprit qui fait vivre » (3:6.). Pourquoi la lettre est-elle liée à la mort ? Parce que, si la nature textuelle de l'esprit (établie par la lecture ambrosienne) ne peut pas vivre sans la lettre, la fixité matérielle de celle-ci coince le déplacement du sens, déplacement infini ou vers l'Infini. Hugues de Saint Victor définit la lettre, dans sa matérialité de trait, comme ce qui se met de travers dans l'intelligence spirituelle (1991:219-20). Aussi la lettre est-elle éprouvée comme hétéronome au sens et pouvant donc en être séparée. Tout comme matière et esprit.

## 2. La littérarité comme reste de la narrativité ou l'insaisissable du sens

### 2.1. *La substance du sens*

Or, l'hétéronomie de la lettre par rapport au sens en fait un élément bien placé pour poser la question: comment le sens est-il produit/saisi ? Il s'agit là d'un problème de sémiotique narrative. Greimas avait théorisé le processus de production du sens par conversion de la sémantique profonde (carré sémiotique) en syntaxe actantielle (modèle actantiel): c'est la narrativité. Dans le cadre de l'épistémologie naturaliste sous-jacente à la version morphodynamique de la sémiotique narrative, la narrativité est redéfinie comme morphogenèse du sens, ce qui implique forcément l'existence d'une substance du sens, la morphogenèse étant la genèse de la forme à partir du substrat matériel d'où elle émerge (cf. Álvares 2000). Précisons: la forme du sens, qui est forme narrative, émerge d'un sémantisme substantiel (que le logicisme de Greimas déniait). Cela veut dire que la production du sens est enracinée dans une substance qui est la pâte de la sémantique profonde. Pour bien préciser cette dimension substantielle de la sémantique profonde, Petitot introduit la notion biologique de prégnance<sup>9</sup> et redéfinit les sèmes comme prégnances sémiques – celles-ci constituant donc la substance à convertir en forme actantielle. C'est pourquoi la narrativité est morphogenèse actantielle des prégnances sémiques. Celles-ci sont assimilables aux universaux de l'imaginaire. Il écrit:

« Un des grands intérêts de la théorie des structures sémio-narratives est de faire de la narrativité l'élément privilégié où se manifestent les structures profondes de l'imaginaire. C'est dire qu'elle postule (plus

---

<sup>9</sup> Parmi les formes saillantes [des *Gestalten* définies par leur bord, leur morphologie interne et une localisation spatio-temporelle précise], il existe des formes dont la perception suscite dans le métabolisme du sujet des réactions psychophysiologiques (affectives, motrices, etc) spécifiques et de grand ampleur (attraction sexuelle, programmes neuromoteurs de capture, agressivité, peur, etc.), des formes dont la reconnaissance est nécessaire à la survie. Ce sont les formes immédiatement biologiquement signifiantes (...). Pour les distinguer des formes simplement saillantes, Thom a proposé de les appeler formes prégnantes (Petitot 1992: 315). L'introduction du concept de prégnance enracine la sémiotique dans une problématique de régulation biologique et en fait une métapsychologie (idem: 305). La métapsychologie est la version substantielle de la sémiotique structurale (idem: 323)

ou moins explicitement) qu'il existe à la base du *sens de la vie* un **défaut constitutif de représentation** (un trou noir) et que ce défaut se voit supplée, médiatisé, par des opérations narratives trouvant dans cette fonction leur sens anthropologique ». (Petitot 1985:220 ; je souligne en noir)

La narrativité est donc une opération qui manifeste et par là apporte à la représentation les structures de l'imaginaire (sémantique profonde), irréprésentables en elles-mêmes. Cette opération est la conversion en structures actantielles des prégnances sémiologiques qui constituent la *pâte* de l'imaginaire (ses universaux substantiels). Lisons Petitot:

« La sémantique profonde fonctionne de façon *contextuelle* et *globale*. Elle *sélectionne* certes dans les figures lexicales superficielles (hautement surdéterminées) des traits sémantiques (des sèmes) spécifiques. Mais les contenus qu'elle articule (Vie / Mort, Nature / Culture, Homme / Femme, Divin / Humain, etc) **ne sont pas des significations référentiellement définissables**. Ce sont des sortes de « **prégnances** » psychiques (des pulsions et/ou des idéaux) » donnant sens à la vie » et dont le sens n'est jamais appréhendable comme tel mais seulement à travers sa conversion en structures actantielles. De façon plus précise: **les catégories sémantiques profondes sont des universaux de l'imaginaire** ». (Petitot 1985: 50 ; italique de l'auteur ; je souligne en noir).

Petitot assimile les prégnances – qui sont asémantiques dans la mesure où leur sens n'est saisissable qu'à travers la forme actantielle – aux sèmes profonds. Ils constituent l'imaginaire, c'est-à-dire la substance du sens où s'enracine et d'où émerge la forme narrative (actantielle). Dans celle-ci, les universaux de l'imaginaire deviennent des valeurs circulant sous forme d'objets entre sujets et anti-sujets.

«Ce point de vue [assimilation des sèmes profonds aux prégnances] permet de comprendre pourquoi les **sèmes profonds** sont si peu nombreux et sont en fait des **universaux substantiels**. Il permet aussi de comprendre la fonction anthropologique et psychique des structures sémiotiques supposées manifester les racines de l'imaginaire. Traits du « sens de la vie », les sèmes profonds constituent en quelque sorte un « **trou noir** » de la **représentation**. Bien que lexicalisables par plongement de la métalangue dans la langue objet ils ne sont pas représentables comme tels. Ils ne le sont que *médiatement et dynamiquement* à travers des parcours syntaxiques les faisant *circuler* comme valeurs. De nature régulatoire, ils sont « **indicibles** ». (Petitot 1992: 374 ; italiques de l'auteur ; je souligne en noir).

Petitot insiste sur le fait que la substance du sens est asémantique et que la fonction de la narrativité est de, tout en donnant forme à la substance de l'imaginaire, en saisir le sens. Autrement dit, la narrativité convertit la prégnance en signification.

« Il nous semble essentiel d'insister sur le fait que le *sens greimassien n'a rien de « sémantique »*, si l'on entend par « sémantique » ce qui a trait à la signification. Il est même incommensurable à la signification. Il est *indicible*. Il concerne un *imaginaire* de nature métapsychologique, un *imaginaire du corps* dont le contenu est *régulateur et pulsionnel*, affectif, bref, *thymique*. C'est un imaginaire organisé par des prégnances. Il serait à son propos nécessaire de reprendre le concept husserlien de chair (de *Leib* dans son rapport à *Leben*).

« Cet imaginaire comme chair, cet **imaginaire asémantique**, *n'est pas subjectivable* en tant que tel. Il doit par conséquent être subjectivé – c'est-à-dire transformé en signification – à travers un procès de subjectivation. Ce procès est précisément celui que décrit le parcours génératif: ce qu'on appelle la *saisie* du sens. La saisie du sens est l'assomption en significations subjectivables de prégnances constitutives de l'imaginaire comme chair. Et dans une certaine mesure la thèse fondamentale de la sémiotique narrative est que cette assomption *ne peut se faire qu'à travers une syntaxe actantielle*: la narrativité est l'instance fonctionnelle de subjectivation des prégnances. Comme l'énonce René Thom: « *dès que l'imaginaire se verbalise en syntaxe le signifié réapparaît, et avec lui l'objectif destiné à devenir concret* » (Petitot1992: 375 ; italiques de l'auteur ; je souligne en noir).

Les sèmes profonds étant prégnants quant à leur substance, l'imaginaire n'est pas seulement anthropologique mais bio-anthropologique. En faisant coïncider imaginaire bio-anthropologique et sémantique profonde<sup>10</sup>, Petitot précise que cet imaginaire organisé par des prégnances est un imaginaire du corps, un imaginaire asémantique, car le sémantisme substantiel dont il est question est *incommensurable à la signification*. Il doit être transformé en signification et cela ne peut se faire qu'à travers une syntaxe actantielle. Le sens, en tant qu'il est en état de signifier, habite les structures narratives<sup>11</sup> ; et l'imaginaire

---

<sup>10</sup> La notion de prégnance sert à clarifier l'assimilation greimassienne entre sèmes profonds et universaux de l'imaginaire, entre la nature linguistique de la valeur/catégorie sémique (structurale) et sa nature anthropologique/code inconscient (axiologique) (Desmarais 1998: 89)

<sup>11</sup> « La génération de la signification ne passe pas, d'abord, par la production des énoncés et leur combinaison en discours ; elle est relayée, dans son parcours par

bio-anthropologique, l'imaginaire comme chair, est le domaine d'un en deçà du sens, d'un sens insaisissable.

## 2.2. *Récit et lettre*

Mais est-ce que tout du sémantisme substantiel est transformé et transformable en signification, en forme actantielle, intégralement sublimé ? L'assumer revient, à mon avis, à une conception intégrativiste de la structure qui ne laisse rien dehors, qui absorbe tout extérieur, tout hétérogène, dans son ordre signifiant. Or, l'une des erreurs du structuralisme logiciste et hégélien, qui explique en partie son stasisme, a été justement cette poussée totalisante et intégrativiste, qui me semble d'ailleurs relever d'un idéal humaniste et anthropomorphiste qui fait rentrer l'être, le monde, tout ce qui existe, dans l'ordre du sens (en tant qu'il est saisissable), dans ce qui est susceptible d'être nommé et discursivisé: le langage-parole. Cette conception intégrativiste de la structure finit par éliminer l'autre de la structure et faire régner celle-ci toute seule au-dessus de ce qui se trouvait à sa genèse et qui, ayant été complètement converti, n'aurait plus aucun rôle à jouer <sup>12</sup>.

Je ferai, au contraire, l'hypothèse qu'il n'est pas possible de saisir le sens en le coupant radicalement de ce qui se trouve à sa genèse: le sémantisme substantiel (la prégnance sémique) en tant que chose du corps (l'imaginaire comme chair). La production de tout récit, oral ou écrit, laisse un résidu asémantique, un reste de la substance du sens qui n'a pas été converti en valeur signifiante et qui interfère en tant que tel, i.e., en tant qu'insaisissable du sens, **dans** la forme du récit. Ce reste est la lettre. On comprend peut-être mieux pourquoi les théologiens attribuaient à la lettre une lourdeur corporelle entravant la légèreté du sens: la lettre est une sorte de pâte dont l'asémantisme ferait pâtir le sens <sup>13</sup>.

---

les structures narratives et ce sont elles qui produisent le discours sensé articulé en énoncés » (Greimas 1970: 159).

<sup>12</sup> Je ne pense pas que considérer la structure comme intotalisable puisse être interprété comme renoncement à la raison ; bien au contraire il me semble que tenir compte de l'irréductibilité du donné au pensé est la condition même de la rationalité. « (...) au seuil même de cette entreprise de totalisation par le langage qu'est la *Phénoménologie de l'esprit*, **ce qui n'y sera jamais totalisé, mais y jouera toujours comme le silence contenu dans la parole** (...) » (Lyotard 1985: 37-8 ; je souligne)

<sup>13</sup> D'où également la méfiance théologique par rapport à l'être de lettre de la littérature associé au corps et à la pulsion sexuelle (Leupin 1993: 84).

La spécificité du récit écrit réside dans ce que la textualité met en évidence: que le langage n'est pas tout dans la parole et dans le sens. Il y a un en deçà du sens, une substance du sens qui est, comme on l'a vu, asémantique, et que la lettre matérialise. Peut-être que sans l'écriture on n'aurait jamais pu théoriser cette notion d'une couche où le sens est insaisissable dans la mesure où il est en deçà du verbe. Le récit littéraire, un roman, par exemple, est une expérience et une expérimentation de la lettre, ou plutôt, des rapports possibles entre littérarité et narrativité. C'est pourquoi le roman n'est pas réductible à son récit. Il faut penser une fonction, disons, radicale de la lettre. Radicale en ce sens qu'elle enfouirait le récit non pas dans des textes mais dans l'imaginaire comme chair, dans la substance asémantique du sens. C'est la lettre dans sa fonction de déliaison, de dénouement. Pour la repérer, il faut faire attention aux lieux de fracture du discours narratif, à ses bords: les silences, les non-dits<sup>14</sup>, les points de regard. Les points de regard sont des lieux d'où le texte nous regarde, en arrêtant la lecture et en fixant notre regard à la chose. Des lieux *pensifs*. Qu'est-ce que Perceval regardant les gouttes de sang sur la neige sinon l'indication, l'index qui pointe ce qui se passe dans la lecture ? C'est en ces lieux scopiques du texte que, en suivant Saint Anselme, le regard l'emporte sur la voix, la chose l'emporte sur le sens.

## Bibliographie

- ÁLVARES, Cristina, « A viragem morfodinâmica e a naturalização das ciências humanas. O caso da semiótica narrativa », *Diacrítica*, 15, 2000, pp. 155-87.
- DESMARAIS, Gaëtan, *Dynamique du sens. Autour des thèses sémiotiques de Jean Petitot*. Sillery (Québec), Septentrion, 1998.
- CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante*, Paris, Minuit, 1989.
- GOODY, Jack, *La raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Gallimard, 1995 (1986).
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- HUGUES DE SAINT VICTOR, *L'art de lire. Didascalicon*, Paris, Cerf, 1991.
- LEUPIN, Alexandre, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993.

---

<sup>14</sup> (...) les moments de crise de question et réponse que Gadamer a placé à la base des actes de réception (Meneghetti 2001: 8).

- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, « Permanence et renouveau des études médiévales (innovations théoriques et méthodologiques) » in KREMnitz, G., CZERNILOFSKY, B., CICHON, P. & TANZMEISTER, R., eds., *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. Actes du VII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Vienne, 12-19 Septembre 1999*, Wien, Praesens, 2001, pp. 3-12.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy*, London & N.Y., Routledge, 2003 (1982).
- PETITOT, Jean, *Morphogenèse du sens. Pour un schématisme de la structure*, Paris, PUF, 1985.
- PETITOT, Jean, *Physique du sens*, Paris, CNRS éditions, 1992.
- RICHIR, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1993.
- SAINT ANSELME, *Monologion. Proslogion*, Paris, Cerf, 1986.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- SAINT PAUL, « Deuxième épître aux Corinthiens » in Osty, E & Trinquet, J., trad., *Le Nouveau Testament*, Paris, Siloé, 1974.
- STOCK, Brien, *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton UP, 1983.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.



*Ut pictura poesis,  
ut pictura rhetorica divina.*  
**Ética e estética na arte barroca \***

MICAELA RAMON  
(Universidade do Minho)

1. O movimento artístico designado por Barroco – que, no caso português, admite como marcos cronológicos *a quo* a Restauração da independência nacional e *ad quem* o reinado de D. João V – surge normalmente associado a uma reacção intelectual contra as formas artísticas conotadas com a Reforma religiosa do século XVI, reacção essa que pretendia obter, através da arte, efeitos de cariz sócio-religioso, se não mesmo filosófico. A arte barroca impunha-se, assim, como um meio de captar a atenção dos que se haviam desviado da fé católica, fazendo prova, perante o mundo cristão e não cristão, da forma como a arte poderia ser posta ao serviço da causa de Deus. Neste contexto, assumiu relevância considerável o conceito de arte didáctico-recreativa o qual, apoiando-se no célebre preceito consignado por Horácio na sua *Arte Poética* sob a fórmula do *dulce et utile*, domina toda a tratadística barroca, em consonância, aliás, com os desígnios da Contra-Reforma, que via nas manifestações artísticas – literárias ou outras – um meio privilegiado de propagação dos ideais religiosos e da sua penetração junto do público, por via do exemplo e da recreação.

Deste modo, a arte passou a assumir plenamente uma função ético-social, apresentando-se como uma actividade formativa, à qual era atribuída a missão de criar e divulgar comportamentos exemplares

---

\* Texto apresentado no Colóquio Internacional *Olhares e Escritas – literatura e artes visuais*, Porto, Biblioteca Almeida Garrett/Galeria do Palácio, 23 a 25 de Outubro de 2003.

que se impusessem como padrões de conduta a adoptar. Esta concepção dava continuidade à tradição, de clara filiação platónica, que levava a fazer equivaler as ideias de Belo e de Bem, numa manifesta tendência para frisar o carácter instrutivo e edificante que a obra literária deveria comportar.

Todavia, este ideal pedagógico de extracção platónica, aristotélica e horaciana adquiriu, no período barroco, uma expressão bastante diferente daquela que havia tido na época clássica. O discurso meta-artístico dominante, no âmbito do qual assumem particular importância as artes poéticas, sublinhava o carácter divino da arte, nomeadamente da poesia, à qual se passou a associar não só o objectivo de *docere et delectare*, mas também o de *movere*.

A primeira arte poética em vernáculo, escrita pelo sacerdote dominicano Frei Filipe das Chagas (Filipe Nunes de seu nome secular), publicada em 1615 na oficina de Pedro Craesbeeck, antecipava esta concepção de arte enquanto «cousa divina (...) a qual nos ensina logo em tenra idade o modo de viver, e mostra nossos costumes e afeições» (in MOISÉS, 1997: 169). Também na *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, o binómio útil/deleitável permanece, mas agora coexistindo com uma crescente artificiosidade que cada vez mais atribui importância ao factor recreativo, isto é, ao *delectare*, obtido menos por via intelectualizante e mais por um apelo aos sentidos. Assim, ao ideal clássico do valor pedagógico da arte junta-se o ideal barroco da persuasão que deve assentar não num exercício da razão, mas antes num convencimento dos sentidos, levando o destinatário do objecto artístico a aderir à mensagem por este veiculada.

Neste contexto, o *movere* assume um particular relevo que conduz a que, de um modo geral, na esteira de Weisbach, os teorizadores do Barroco sejam unânimes em atribuir-lhe um papel preponderante para a caracterização da estética deste período artístico. Maravall dá conta do peso relativo de cada uma das componentes da tríade *docere-delectare-movere*, afirmando: «No basta con decir que el Barroco se mantiene fiel a la temática, según tradición aristotélica y horaciana, del delectare-docere, fundiendo las dos partes en una sola tendencia. Es no ver el nudo de la cuestión olvidar el tercer aspecto que encierra y que altera profundamente la naturaleza intelectualista del docere: nos referimos al «movere». Que esto último sea lo que hay que alcanzar es lo que pone de nuevo – por lo menos en su decisivo papel – el Barroco: poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual. Díaz Rengifo, viniendo a preguntarse para qué es buena la poesía,

encuentra esta respuesta: «para enseñar y mover», términos de los cuales el segundo transforma el sentido del primero y lo barroquiza cuando cae sobre él el acento» (MARAVALL, 1990: 174).

Esta projecção conferida à capacidade persuasiva da arte compreende-se melhor se se tiver em conta que cada vez mais o saber se converte num instrumento prático. À medida que se agrava a consciência de crise de um mundo onde parecem soçobrar todas as certezas e todas as convicções (tenham-se em vista a crise de mentalidades, a crise religiosa e as diversas rupturas epistemológicas), a exemplaridade das manifestações artísticas impõe-se como uma espécie de catálogo de soluções práticas para a arte de saber viver que, não só responde a uma necessidade real própria de indivíduos que se vêem privados de modelos ancestrais de conduta, como entra em consonância com os postulados emanados do Concílio de Trento. É célebre, aliás, a recomendação saída da sessão XXV desse Concílio, a qual expressava o desejo de que «el artista, con las imágenes y pinturas, no solo instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aun a amar a Dios» (OROZCO, 1988:47). Assim, a observância dos ditames da Contra-Reforma aplicados à arte levou à sua moralização, numa busca incessante de alcançar objectivos piedosos e mesmo catequizantes.

2. Num contexto de afirmação de propósitos como os que acabam de ser enunciados, é comum assistir-se a uma conjunção de esforços materializados na retórica, na propaganda e na imagem que tendem a ser usadas concomitantemente, numa atitude de reforço mútuo. É neste sentido que podem ser entendidas as palavras de Vítor Serrão quando escreve: «l'art de persuader, en utilisant la tribune ou la peinture d'autel; l'art de plaire, en ayant recours à l'oratoire, à la musique ou à l'odeur de l'encens; l'art d'exprimer, en conjugant la dimension spirituelle et le discours politique en littérature. La forme des toiles, le symbolisme des compositions et les artifices de l'art oratoire, deviennent des procédés de communication dans la conjoncture du baroque portugais» (SERRÃO, 2001: 52).

O conceito horaciano de *ut pictura poesis* surge assim associado ao conceito tipicamente tridentino de *ut pictura rhetorica divina*. Na sociedade do século XVII, literatura e pintura – isto é, retórica e imagem – associam-se na demanda de objectivos ideológicos comuns: lutar contra a ameaça protestante, catequizar os crentes, colocar a

estética ao serviço da ética, tudo isto feito por meio de um discurso de tipo persuasivo «ao serviço do poder instituído que (...) pode ser considerado como (...) uma súpula paradigmática dos processos de repressão por aliciamento conscientemente utilizados como tal no período barroco, que recorre à via artística para fins de controlo e recrutamento» (HATHERLY, 1997: 222).

3. À medida que a estabilidade política se foi consolidando em Portugal, após os vinte e oito anos de guerra da Independência que se seguiram à Restauração de 1640, e que o clima de pacificação permitiu o florescimento de uma nova conjuntura económica, a produção artística nacional entrou num processo de *aggiornamento* relativamente aos valores estéticos dominantes na Europa barroca.

No que concerne às artes plásticas, e nomeadamente à pintura, surge em Portugal um género novo – a Natureza-Morta – que, a exemplo das escolas espanhola, italiana e flamenga, se impõe como tendência mais marcante desse período. Ainda que o género pictórico da Natureza-Morta possa englobar todas as representações em que apareçam seres inanimados (desde verduras, hortaliças e frutas a carnes, peixes e peças de caça, passando por doces, queijos e flores), alguns motivos assumem particular relevo: estão neste caso os cestos de frutas e as grinaldas de flores.

Quer um, quer outro dos motivos referidos se liga intimamente à temática dos cinco sentidos. Na verdade, como bem se diz num pequeno catálogo de *bodegones* do Museu do Prado, «nada explica mejor la frase «comer con los ojos» que una naturaleza muerta», o que leva o autor do texto a questionar se «Acaso no es eso precisamente lo que hacemos cuando nos acercamos a esas magníficas telas rebosantes de manjares, repletas de flores y frutas? Comemos con los ojos, y también con ellos olemos, tocamos y degustamos» (MARIAM: 2001:4).

A temática dos cinco sentidos constitui um motivo de reflexão desde a Antiguidade: é através deles que o homem assimila o mundo e que constrói teorias interpretativas sobre a realidade que o cerca; simultaneamente, eles são também fonte de gozo e de fruição. Em consequência, esta temática aparece não poucas vezes associada à problemática dos vícios e das virtudes e foi amplamente usada no período barroco no contexto do discurso moral e da decoração simbólica.

É precisamente no âmbito destes dois contextos que procurámos exemplos paradigmáticos da forma como a época barroca se serviu da temática em causa, pondo-a ao serviço de uma dialéctica conducente ao *movere* por via do aliciamento e da sedução. Centrámos, pois, a

nossa atenção num conjunto de poemas da autoria de Soror Maria do Céu intitulados *Significações das Flores Moralizadas*, *Significações das Frutas Moralizadas em Estilo Singelo* e *Significações das Ervas Aromáticas Moralizadas*; ocupámo-nos também de algumas telas de Baltazar Gomes Figueira e de sua filha, Josefa de Ayala e Cabrera, cujas reproduções se podem consultar no catálogo feito para a exposição *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* que o Museu Jacquemart-André acolheu, entre 25 de Setembro de 2001 e 25 de Fevereiro de 2002, em Paris.

4. As composições poéticas de Soror Maria do Céu surgem incluídas na edição de 1736 de *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio, em que a Alma entra perdida e sahe dezenganada*. Trata-se de um volume que contém uma novela alegórica conhecida pelo mesmo título, à qual se juntam «outras muitas obras varias, e admiraveis, todas por sua verdadeira Autora a M. R. Madre Soror Maria do Ceo», como se pode ler no frontespício da edição citada.

Soror Maria do Céu foi religiosa no Convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa, onde ingressou em 1676, com apenas dezoito anos, tendo aí permanecido até à data da sua morte, em 1753. A sua extensa e variada obra literária foi, portanto, integralmente produzida em ambiente religioso, o que levou Mendes dos Remédios a questionar, no prefácio que escreve para a obra *Escritoras doutros tempos*: «que poderia exigir-se a uma senhora em tais condições senão que o seu pensamento contínuo se perdesse nos arrôbos do misticismo mais acendrado? Mas não são só lírios e açucenas que florescem nos jardins de Soror Maria do Ceo, tambem o cravo de tons cantantes e triunfais floresce ao lado da violeta doce e perfumada, como pode ver-se nos exemplares que damos» (REMÉDIOS, 1914: XVII).

A prosa introdutória de Mendes dos Remédios reveste-se de um duplo interesse: por um lado, chama a atenção para o carácter moral do universo literário de Soror Maria do Céu; por outro, através das metáforas que utiliza para se referir à sua poesia, antecipa o carácter simbólico e alegorizante de que esta se reveste.

Na verdade, tanto em *Significações das Flores*, como em *Significações das Frutas*, como ainda em *Significações das Ervas Aromáticas* a temática dos cinco sentidos é usada com o fim de alcançar, através de um discurso persuasivo em que a tríade *docere/delectare/movere* está presente, os objectivos bem definidos de apontar os caminhos da virtude e/ou de reprimir os desvios à norma de conduta moralmente recomendável. Para a obtenção de tal propósito, é usado um processo

que se repete em todos os poemas: numa primeira parte das composições, a autora procede a uma predicação do tópico escolhido, através da qual põe em evidência o significado simbólico do elemento da natureza seleccionado; num segundo momento, explicita o ensinamento moral a retirar de tais alegorias.

As lições que os textos encerram têm destinatários diversificados, permitindo ao leitor actual não só ter acesso a informação sobre os múltiplos constituintes do quadro social da época, como também sobre as principais preocupações ético-morais que consumiam a sociedade barroca. É assim que, a propósito da *Madre silva desdem de freira* se faz referência aos amores freiráticos, tão em voga na época, avisando a autora:

*Cuidado; não olheis para estas flores,  
Temei o forte lume,  
Que é ciume de Deus sobre ciume,  
Para os quaes sem desmaio,  
Se um homem tem punhal, um Deus tem raio.*<sup>1</sup>

Os seus conselhos morais dirigem-se tanto a homens, como a mulheres, embora as advertências recaiam sobre áreas diversas. Aos homens, aconselha-se a ter presentes as virtudes bélicas, desprezando a vaidade e a futilidade:

*Homem, que sem conselho,  
Como dama te alindas ao espelho,  
Olha bem que só toca neste espaço  
O crystal á mulher, a ti o aço,  
Abraça o que te he proprio,  
Que ser homem, e flor está improprio,  
Se és bello procede de tal arte,  
Que quem te vê Narcizo, te olhe Marte.*

As mulheres são sobretudo exortadas a agirem com bom senso, não sendo nunca levianas:

*Do sizo faça a dama a sua palma,  
Ou ficará por Avelã com alma,  
De bom cheiro de fama esclarecida,  
Para que assim pareça flor com vida.*

---

<sup>1</sup> Todas as citações de versos da autora serão feitas a partir da seguinte edição: REMÉDIOS, Mendes dos (1914), *Escritoras Doutros Tempos*, Coimbra: França Amado-Editor.

Aos nobres aconselha-se equidade e caridade:

*Esta é a verdadeira fidalguia,  
Fazer a todos bem, com gosto igual,  
Porque harto villão é o que faz mal,  
E o grande o superior,  
Quando affaga o pequeno, está maior.*

A todos, em geral, apontam-se os caminhos da prudência (em *Jasmim perigo*), do desengano (em *Angelica saudade*), da virtude (em *Ginjas saude*), do auto-conhecimento (em *Pêssego guerra*), da humildade (em *Camarinhas humilde*) e do amor divino (em *Alecrim ciume*).

O papel desempenhado pela temática dos cinco sentidos nestes poemas é extremamente importante, pois os efeitos morais que os textos pretendem lograr decorrem de uma prévia confrontação do leitor com o fascínio da emoção estética que se apoia tanto no deslumbramento como na sedução obtidos por meio do apelo aos sentidos.

5. Este processo de subtil dominação moral, que recorre à via artística para fins de controlo e regulação dos comportamentos socialmente aceitáveis, está igualmente patente nas Naturezas-Mortas de Baltazar Gomes Figueira e de Josefa de Óbidos, para não estendermos a nossa reflexão a outros artistas do mesmo período.

Ainda que a polémica relativamente à significação profunda deste tipo de quadros continue a dividir os historiadores da arte (que hesitam entre atribuir-lhes uma função deliberadamente pedagógica e moralizante, ou em não lhes reconhecer mais que um valor meramente decorativo), Vítor Serrão é peremptório em afirmar que este género pictórico exigia «une clientèle sensible au message de l'allégorie ainsi que des dons particuliers de réflexion et de contemplation des modèles choisis» (SERRÃO, 2001: 57). Os quadros representando Naturezas-Mortas, nomeadamente os cestos de frutas e os ramalhetes de flores, mostram-se adequados para render culto à opulência dos sentidos, ao mesmo tempo que contêm ingredientes moralizantes, senão mesmo religiosos, de interpretação mais ou menos explícita.

Centremos a atenção na primeira tela seleccionada (cf. imagem 1). Trata-se de uma natureza morta com cestos de frutas e legumes variados, pintada por Baltazar Gomes Figueira, por volta de 1650. O quadro representa dois cestos colocados sobre uma mesa e enquadrados por ramos de videira com cachos de uvas brancas e pretas. Os cestos contêm melões, maçãs, pêras e laranjas, para além das já referidas uvas, bem como pepinos, cebolas e couves.



IMAGEM 1

De acordo com o *Tratado das Significações das Plantas, Flores e Frutas*, de Frei Isidoro Barreira, editado em Lisboa, em 1622 (SERRÃO, 2001), as representações da flora serviam antes de mais para «gratificar a Religião Cristã», sendo que a cada elemento do reino vegetal era atribuída uma simbologia. Assim, o melão significa sabedoria e doçura; a maçã, discórdia; as uvas representam a alegria da comunhão eucarística; a laranja simboliza a beleza; a pêra é a alegoria da cólera e do fogo. Conhecedor destas relações simbólicas, o apreciador de arte do período barroco não poderia deixar de gozar o quadro na sua dupla funcionalidade estética e ética.

Os motivos florais estão também presentes em dois outros quadros que seleccionámos, muito semelhantes em termos de motivos e de composição, um de autoria conjunta de Baltazar Gomes Figueira e de Josefa de Ayala e Cabrera e o outro saído apenas do pincel da pintora de Óbidos (cf. imagens 2 e 3). Trata-se de dois óleos sobre tela que representam ramos de flores diversas dispostas em jarras.

Na pintura portuguesa da época, as flores raramente constituem o tema central de uma obra, aparecendo antes como elementos decora-

tivos em composições mais ambiciosas; nomeadamente surgem sob a forma de moldura em quadros retratando a Virgem e o Menino, numa alusão ao tema do *hortus conclusus* medieval, que simbolicamente



IMAGEM 2



IMAGEM 3

representa Maria num jardim rodeado de um muro, como sinónimo da sua virgindade. Por esse motivo, este par de quadros adquire um interesse acrescentado.

O prazer estético que eles proporcionam advém do agradável efeito visual obtido graças à profusão de elementos decorativos, abordados com um realismo intenso, e dos quais se desprendem fortes sensações cromáticas, tácteis e olfativas. Porém, a escolha particular das flores reproduzidas não foi condicionada apenas por imperativos de ordem estética. Socorremo-nos de novo das palavras de Vítor Serrão, segundo o qual «l'utilisation d'oeillets, roses, chrysanthèmes, lys, pivoines, narcises, violettes, marguerites et fleurs des champs, peut être interprétée à la lumière des traités baroques d'allégories des fleurs se rapportant aux états d'Âme: la chasteté (l'oeillet blanc), la nostalgie (le lys), la souffrance (la marguerite), la grâce (la rose), tout comme les papillons sont un symbole de la métamorphose spirituelle et de la Résurrection» (SERRÃO, 2001: 136).

A explicação transcrita equivale a afirmar que, uma vez mais e em flagrante harmonia com os poemas de Soror Maria do Céu, a arte característica da «cultura dirigida» (HATHERLY, 1997) que foi a do período barroco – seja ela pictórica ou literária – busca produzir conteúdos portadores de mensagens simultaneamente lúdicas e persuasivas, afectando todos os seus recursos estéticos à causa da divulgação e da propagação da ética contra-reformista.

6. Não poderíamos terminar estas reflexões sem de novo remeter para os poemas de Soror Maria do Céu. Na composição dedicada à *Mangerona Prazer*, escreveu a autora:

*A mangerona com fragancias bellas,  
Convida o ar a perfumar-se nellas,  
Dá prazer o seu trato,  
**Que manda ao coração pelo olfato,**  
Por isso o significa,  
Mas quem prazer no mundo solicita,  
Hade acha-lo enganoso,  
Que acaba pranto, se começa gozo,  
É flor, que se desfolha,  
E flor, que não dá fruto, senão folha,  
Ó prazeres do ceo, puras verdades,  
Sólidos bens, queridas saudades.<sup>2</sup>*

Na sua formulação concisa, este curto poema encerra toda uma poética inerente à arte barroca: arte que se faz deleite para persuadir; retórica que apela aos sentidos para convencer.

---

<sup>2</sup> Destacados nossos.

## BIBLIOGRAFIA

- CÉU, Soror Maria do (1736), *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio, em que a Alma entra perdida e sahe dezenhanada*, Lisboa Occidental: Oficina de Manoel Fernandes da Costa.
- HATHERLY, Ana (1997), *O Ladrão Cristalino – aspectos do imaginário barroco*, Lisboa: Cosmos.
- MARAVALL, José Antonio (1990), *La cultura del Barroco*, Barcelona: Editorial Ariel.
- MARIAM, Mariu (2001), *Bodegonas*. Catálogo do Archivo Museo del Prado, Madrid: Aldesa.
- MOISÉS, Massaud (1997), *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XIV a XVIII*, Lisboa: Caminho.
- OROZCO, Emilio (1988), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra.
- REMÉDIOS, Mendes dos (1914), *Escritoras Doutros Tempos*, Coimbra: França Amado – Editor.
- SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira, direcção de (2001), *Nova História de Portugal – Portugal, da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, Lisboa: Presença, vol. VII.
- SERRÃO, Vítor (2001), «Le Monde de la Peinture Baroque Portugaise. Naturalisme et Tenébres 1621-1684» in *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*. Catalogue de l'exposition, Lisboa: Ministério da Cultura/Gabinete de Relações Internacionais.

# Le genre des *Cartas de Olinda e Alzira* attribuées à Bocage

FLORENCE NYS  
(Universidade do Minho)

## Introduction

Depuis 1854, les *Cartas de Olinda e Alzira* font partie du recueil *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* (BOCAGE 1854: 58-98) réunissant toutes les œuvres licencieuses attribuées à Bocage. Interdite par la censure, cette première édition<sup>1</sup> ne mentionnait pas le nom de l'éditeur ni celui de l'organisateur, mais tout nous laisse croire qu'il s'agissait de A. J. F. Lopes et Inocêncio da Silva qui publièrent une année auparavant les six volumes des *Poesias* (NYS 2002 : 27-29).

Bien que saluées par Cesariny (MOLINA 1990 : 356), Natália Correia (CORREIA 2000 : 237-244) et brillamment traduites en français par Bernard Martocq (BOCAGE 1999), les *Cartas de Olinda e Alzira* n'ont jamais fait l'objet d'analyse. Ainsi, les questions posées par Inocêncio da Silva dans les notes accompagnant les *Cartas de Olinda e Alzira* sont encore d'actualité aujourd'hui. Est-ce l'œuvre de Bocage ? Comprend-elle six ou sept lettres ? La septième est-elle partiellement fautive ?

Les *Cartas de Olinda e Alzira* se démarquent du reste de l'œuvre du poète, car elles donnent la parole à deux personnages féminins, alors que la plupart des poèmes de Bocage mettent en scène Elmano, son alter ego.

---

<sup>1</sup> Dans cet article, toutes les citations seront issues de l'édition de 1854 disponible en microfilm à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne et au CEHUM de l'Université du Minho. L'orthographe a toutefois été actualisée.

Outre cette différence de perspective, les *Cartas de Olinda e Alzira* se font remarquer par l'originalité de leur forme. En effet, elles sont composées de lettres en vers tissant entre elles une trame narrative. Dès lors, comment les qualifier ?

A la recherche du modèle des *Cartas de Olinda e Alzira*, nous nous sommes intéressée aux deux uniques traductions de Bocage où des femmes parlent à la première personne : « Eufrásia a Ramiro » (BOCAGE 1853, *Poesias* III : 128-134) et « Eufrásia a Melcour » (*Ibid.*: 135-140).

Dans les notes accompagnant « Eufrásio a Ramiro », Inocêncio da Silva confesse qu'il ne parvient pas identifier le texte original : « Posto que estejamos persuadido com a opinião comum de que esta epístola é traduzida, devemos porém confessar ingenuamente que, apesar de todas as investigações, não podemos até agora deparar com o original » (*ibid* : 410).

Quant à « Eufrásio a Melcour », le philologue l'identifie comme la traduction de la lettre VIII de l'imitation en vers par Dorat des *Lettres portugaises* : « (...) é ela com efeito traduzida e quase literalmente de uma de Dorat. Em nossa pequena biblioteca temos um exemplar das *Lettres Portugaises* 3<sup>e</sup> édition-Paris 1807 – em formato de 12 ; e aí vêm no fim as imitações em verso, que Dorat fez daquelas apreciadas cartas. A VIII destas imitações é a própria » (*ibid* : 411).

Nous n'avons pas pu consulter l'édition à laquelle se réfère Inocêncio da Silva. Par contre, nous avons trouvé une autre imitation de Dorat intitulée *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français* (*Lettres de la religieuse portugaise* 1993: 211-279). Dans cette version longue comprenant XVI lettres, la lettre première est manifestement l'originale de « Eufrásio a Ramiro » et la X<sup>e</sup>, l'originale de « Eufrásio a Ramiro ».

Or les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français* partagent avec les *Cartas de Olinda e Alzira* les mêmes caractéristiques formelles. De plus ce texte est précédé de « Réflexions préliminaires » dans lesquelles Dorat définit un « genre nouveau » : « le roman en vers et divisé par lettres » (*Ibid.*: 222).

Qu'il s'agisse des poèmes<sup>2</sup>, des drames<sup>3</sup> ou des traductions<sup>4</sup>, l'œuvre bocagienne est profondément marquée par la littérature et la

---

<sup>2</sup> Teófilo Braga rendit compte de l'influence de la Révolution dans les idées et l'œuvre de Bocage entre 1790 et 1797 (BOCAGE 1968 : 59-77) et Fernando Augusto Machado analysa l'influence de Jean-Jacques Rousseau dans la poésie de Bocage (MACHADO 2000: 508-511).

culture française. Comme beaucoup de ses contemporains, Bocage accédait aux auteurs proscrits en recourant à divers réseaux clandestins (PIRES 1995 : 4). Ainsi, il est très probable qu'il se soit inspiré d'autres œuvres françaises que celle de Dorat pour la rédaction des *Cartas de Olinda e Alzira*, en particulier de deux textes pornographiques : *L'Académie des dames* et *Thérèse philosophe*.

Dans le cadre de cet article, nous reposerons les questions lancées par Inocêncio da Silva et nous ajouterons celle de la date de leur rédaction. Ensuite, nous postulerons que, tout comme *Elmano e Anfriza* ou *O Mais Belo Triunfo de Amor*, les *Cartas de Olinda e Alzira*, illustrent un genre nouveau défini par le poète français Claude Joseph Dorat et illustré au Portugal par Bocage.

## 1. Les énigmes des *Cartas de Olinda e Alzira*

### 1.1. L'« *Epístola VII* »

Les *Cartas de Olinda e Alzira* insérées depuis 1854 dans les *Poesias eróticas burlescas e satíricas* comprennent sept lettres, alors que la plupart des éditions antérieures n'en comptaient que six, comme le signale Inocêncio da Silva dans les notes du recueil : « (...) na imensa multidão de opúsculos e papéis desta natureza, que no decurso de muitos anos temos revolido, apenas uma única vez deparamos com esta epístola junta às suas companheiras. Dessa cópia extraímos a que nos serviu para a presente edição ; onde, pela impossibilidade de fazer a necessária confrontação com outras cópias, deixamos ir alguns lugares, que nos parecem viciados, mas que nos não atrevemos a emendar de motu próprio » (BOCAGE 1854 : 193-194).

---

<sup>3</sup> Teófilo Braga écrit : «Bocage tentou escrever no género dramático, mas os fragmentos que deixou mostraram que foi desnortado no seu caminho pela tragédia pseudoclássica francesa e pelo elogio» (BOCAGE 1968 : 100).

<sup>4</sup> Bocage traduisit et imita de nombreux auteurs de langue française : Monsieur d'Anchet, Monsieur d'Arnaud, Madame du Bocage, Bois – Robert, Richard Castel, Jacques Delille, Claude Joseph Dorat, Dubois-Fontenelle, Charles Dufresny, Florian, La Fontaine, Legouvé, Lesage, Parny, Perrault, Louis Racine, Jean-Baptiste Rousseau, Rosset, Bernardin de Saint-Pierre, Mme Scudery, D'Ussieux, Voltaire. Il honora ainsi tant les néoclassiques tels que La Fontaine et Claude Joseph Dorat que les préromantiques comme Jacques Delille ou Bernardin de Saint-Pierre. La plupart de ces traductions sont disponibles dans les œuvres complètes réunies par Inocêncio da Silva (*Poesias*) et Hernâni Cidade (*Opera Omnia*).

Le philologue n'explique pas pourquoi il préfère publier cette septième lettre qui n'apparaît que dans un seul des très nombreux opuscules auxquels il a accès – dans une version peut-être fautive. Il semble toutefois qu'il ne trouve aucune rupture de forme ni de contenu permettant de l'exclure de l'ensemble.

Si cet opuscule contenant les sept lettres a aujourd'hui disparu, il existe à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne deux plaquettes contenant six. La première plaquette est intitulée *Cartas de Olinda a Alzira* et ne nomme pas l'auteur, alors que la deuxième porte un nom à la fois plus explicite et plus suggestif<sup>5</sup> : *Cartas de Olinda a Alzira (ilustradas), trabalho de alto mérito literario, filosófico e moral atribuido ao grande poeta Bocage*. Publications clandestines, ces brochures ne mentionnent ni le lieu ni la maison d'édition, ce qui ne nous permet pas de dire si elles sont antérieures ou postérieures au recueil de 1854. Cependant, elles ne semblent pas rigoureuses, car l'argument commun aux deux éditions commet une erreur et une extrapolation. Il dit : « Duas meninas foram educadas em um convento desde a idade de quatro anos e uma delas casou aos dezoito anos tendo a outra doze ». Or Alzira se marie à quinze ans, soit trois ans plus tôt que ce que prétend l'argument<sup>6</sup>. De même, l'âge de leur entrée au couvent n'est jamais mentionné dans le texte des *Cartas de Olinda e Alzira*.

A partir de 1854, le texte établi par Inocêncio da Silva ne sera plus remis en question : toutes les éditions postérieures reprendront ces sept lettres et souvent les notes qui les accompagnent. La plupart des manuscrits auxquels le philologue eut accès ayant disparu, nous nous tiendrons également à sa version des *Cartas de Olinda e Alzira*.

Pour situer la septième lettre par rapport aux six précédentes, il nous semble important de résumer l'intrigue.

Les cinq premières lettres racontent la quête du plaisir dans la rencontre physique avec l'autre sexe : Olinda souffre d'un mal nouveau dont elle ne connaît pas la cause et dont elle veut guérir. Elle écrit à

<sup>5</sup> Le caractère « philosophique » du recueil associé au nom de l'irrévérencieux Bocage indique d'emblée que cette œuvre n'est pas conforme à la morale chrétienne, mais plutôt aux pensées révolutionnaires françaises. Ainsi ce titre pompeux est à prendre sur le ton de la dérision. L'annonce d'illustrations au sein du recueil peut aussi constituer un élément suggestif pour l'amateur de littérature licencieuse et d'images autres que celles des Saints en prière.

<sup>6</sup> « Três lustros conto apenas : tu três lustros  
Antes de te esposar também contavas » (*Cartas II* : 21-22).

Alzira, son amie d'enfance, qui lui répond que la Nature lui a insufflé l'Amour dont seul un amant pourra la guérir. Suivant les conseils de son amie, Olinda rencontre donc Belino et découvre que son mal est un bien. Ce schéma narratif est résumé par Alzira dans la VI<sup>e</sup> lettre :

« A voluptuosa Olinda, devorada.  
Do mais activo fogo, ingenuamente.  
Consulta a sua amiga, e a um leve aceno.  
Corre a engolfar-se na amorosa lida....  
Basta um momento a transtorná-la toda (*Epístola* VI : 11-15) <sup>7</sup>! ».

Dans les deux dernières lettres, beaucoup plus longues que les cinq précédentes <sup>8</sup>, Alzira et Olinda font le récit détaillé de leur dépuçelage. Ces deux lettres sont sous le signe de la répétition car Olinda suit de très près le modèle d'Alzira. Ainsi après avoir été initiée à l'amour par son amant, grâce aux conseils de son amie, Olinda est initiée aux plaisirs de la littérature pornographique.

Si, du point de vue narratif, la septième lettre n'est qu'une imitation de la sixième et ne fait pas avancer l'action, il faut constater que la répétition est une constante de toute littérature pornographique qui fonctionne par tableaux semblables et non de façon linéaire (GOULEMOT 1991).

Bien que tous les textes pornographiques se ressemblent car ils donnent inlassablement à voir les postures de l'amour, la structure narrative des sept *Cartas de Olinda e Alzira* est étonnement proche des cinq dialogues de *L'Académie des dames* (NYS 2003 : 85-93). Cette similitude pourrait servir d'argument à la thèse selon laquelle la septième lettre ferait effectivement partie intégrante des *Cartas de Olinda e Alzira*.

## 1.2. L'auteur

Du vivant de Bocage (1760-1805), Pina Manique, l'Intendant général de la Police de la Cour et du Royaume, et ses fidèles « moscas » – la police chargée d'assurer l'ordre au Portugal – exercèrent une censure

---

<sup>7</sup> *Epístola* renvoie aux *Cartas de Olinda e Alzira* in BOCAGE (1854), *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, Bruxelles (s.n.) disponibles en microfilm à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Les chiffres romains renvoient au numéro de l'épître et les chiffres arabes aux vers de cette même épître.

<sup>8</sup> Les sept lettres comprennent respectivement 26, 30, 86, 134, 126, 416 et 416 vers.

extrêmement sévère : « Era [Pina Manique] o despota na sua maior sinceridade, abafando a sociedade do seu tempo, lutando contra a corrente revolucionária sem a compreender, acusando de suspeição as maiores capacidades que então existiam, intimidando todos os poderes com o terror das ideias francesas. Começou a exercer este cargo, como dissemos, um ano antes de Bocage nascer, e acabou em 1805, morrendo o mesmo ano em que sucumbiu o poeta. » (BRAGA 1909 : 60). Bocage et tous les écrivains de son époque ne pouvaient pas publier ouvertement de textes licencieux sans les voir mis à l'index ou être eux-mêmes emprisonnés. Il est donc naturel que les *Cartas de Olinda e Alzira* aient circulé anonymement du vivant du poète.

A la mort de Bocage, parce qu'il était aussi célèbre pour son génie que pour sa vie de bohème, beaucoup de textes lui furent attribués à tort ou à raison. Pourtant, comme le dit Inocêncio da Silva, si personne n'a jamais prouvé que les *Cartas de Olinda e Alzira* étaient de lui, personne n'a jamais démontré qu'elles étaient d'un autre : « Estas famosas cartas gozam desde muitos anos da posse de andarem encabeçadas no nome de Bocage em diversas colecções manuscritas, que temos tido presente. Se por ventura não são dele, ao menos (que nós saibamos), não foram ainda atribuídas a outro autor. » (BOCAGE 1854 : 193).

Pour soutenir la thèse de la paternité de Bocage, nous pouvons signaler les affinités existant entre les *Cartas de Olinda e Alzira* et d'autres textes de Bocage que nous aborderons plus loin : la célèbre et irrévérencieuse *Epístola a Marília* (BOCAGE 1854 : 35-41) ainsi que deux traductions : *Eufrásio a Melcour* et *Eufrásio a Ramiro* (*op. cit.*) extraites des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*, du poète français Claude Joseph Dorat.

### 1.3. La date de création

Toujours pour des raisons de censure, les *Cartas de Olinda e Alzira* ne sont pas datées. Toutefois, deux indices nous permettent de les situer à la fin de la vie de Bocage, entre 1799 et 1804.

Dans les cinq premières lettres, Alzira encourage Olinda à suivre ses penchants naturels. Dans la VI<sup>e</sup>, elle s'enflamme et s'indigne contre les préjugés de son temps. Toutefois elle ne veut pas s'attarder sur ces considérations philosophiques :

« Outra vez eu farei que estes ditames.  
Com seguros princípios, sustentados,  
Destruam tua crédula imperícia (*Epístola* VI : 103-105) ».

Cet escamotage du discours philosophique nous laisse penser que celui-ci a déjà été tenu ailleurs par l'auteur, précisément dans l'*Epístola a Marília* (op. cit.) où Elmano s'adresse à son amie. Cette lettre incendiaire contraignit Bocage à la prison entre 1797 et 1798<sup>9</sup>.

Pour mettre en évidence les affinités entre ce texte et les *Cartas de Olinda e Alzira*, nous confronterons quelques passages, en mettant en italique les expressions qui se répètent entre le discours d'Elmano (*Epístola a Marília*) et la correspondance d'Olinda et Alzira (*Cartas de Olinda e Alzira*).

1. Tant pour Elmano que pour Alzira, la religion chrétienne apparaît comme une *illusion* peuplée de *furies*, de *dragons* et d'autres monstres, créée par des tyrans hypocrites (« bonzos ») voulant imposer une *politique oppressive* à l'adresse des ignorants :

<p>Pavorosa <i>ilusão</i> da Eternidade. Terror dos vivos, cárcere dos mortos ; De almas vãs sonho vão, chamado inferno ; Sistema da <i>política opressora</i>, Freio que a mão dos déspotas, dos <i>bonzos</i>. Forjou para a boçal crudelidade. Dogma funesto, que o <i>remorso</i> arreigas. Nos ternos corações, e a paz lhe arrancas : Dogma funesto, detestável crença, Que envenenas delícias inocentes! Tais como aquelas que no céu se fingem : <i>Fúrias</i>, <i>Cerates</i>, <i>Dragões</i>, perpétua chama, Incompatíveis produções do engano. Do sempiterno horror terrível quadro, (Só terrível aos olhos da <i>ignorância</i>). Não, não me assombra tuas negras cores, Dos homens o pincel, e a mão conheço.</p> <p>(I: 1-17)).</p>	<p>Não há para os cristãos um Deus diferente. Do que os gentios têm, e os muçulmanos : <i>Dogmas de bonzos</i> são condignos filhos. Da fraude vil, da estúpida <i>ignorância</i>, Da <i>opressora política</i> produtos</p> <p>(<i>Epístola VI</i> : 92-96).</p> <p>Outra vez eu farei que estes ditames. Com seguros princípios, sustentados, Destruam tua crédula imperícia ; Abafando <i>ilusões</i>, que desde a infância. Te lançaram na mente inculta e frouxa, Que <i>fúrias</i> tem, que tem <i>Dragões</i> e Larvas, Para os gostos da vida atassalhar-te, Para a <i>remorsos</i> vis dar existência.</p> <p>(<i>Epístola VI</i> : 103-110).</p>
---	--

2. À ces croyances, Elmano et Alzira opposent la Raison et la Nature qui seules peuvent conduire l'homme sur le chemin de la morale.

<sup>9</sup> «Todas as pessoas lidas na história de Bocage sabem que esta epístola, e o soneto (...) lhe serviram principalmente de corpo de delito, quando, perseguido por ordem da Intendência geral da policia, foi afinal preso em 10 de agosto de 1797.» (BOCAGE 1854 : 174).

<p>Amor é lei do Eterno, é lei suave ;          As mais são invenções, são quasi todas.          Contrárias à razão e à natureza :          Próprias ao bem de alguns, e ao mal de muitos.  <i>Natureza, e razão</i> jamais diferem :  <i>Natureza, e razão</i> movem, conduzem.          A dar socorro ao pálido indigente,          A pôr limite às lágrimas do aflito.          E a remir a inocência consternada,          Quando nos débeis, magoados pulsos.          Lhe roxea o vergão de vis algemas :  <i>Natureza, e razão</i> jamais aprovam.          O abuso das paixões, aquela insânia,          Que pondo os homens ao nível dos brutos.          Os infama, os deslustra, os desacorda.          (III, 15-29)).</p>	<p>O que <i>Razão</i> denega, não existe :          Se existe um deus, a <i>Natureza</i> o oferece ;          Tudo o que é contra ela, é ofendê-lo.          A sólida moral não necessita.          De apoios vãos, seu trono assenta em bases.          Que firmam a <i>Razão</i>, e a <i>Natureza</i>.          (<i>Epístola VI : 97-102</i>).</p>
---	--

3. En fait, tout le discours de l'*Epístola a Marília* se retrouve distillé et illustré dans la correspondance d'Olinda et Alzira. Ainsi dans la lettre IV, à l'instar d'Elmano, Alzira accuse les pères de famille et les prêtres d'empêcher les cœurs purs de s'aimer. D'autant plus qu'ils sont hypocrites et font appel en cachette à des prostituées :

<p>(...) Que molesto jejum, roaz cilício          Com despótica voz à carne arbitra,          E, nos ares lançando a fútil benção,          Vai do grantribunal desfadar-se.          Em sórdido prazer, venais delícias,          Escândalo de Amor, que dá, não vende.          (I : 32-37))</p>	<p>Ah deixa, Olinda, deixa que alardeiem.          Virtude austera hipócritas infames :          Sabe que enquanto amor horrível pintam,          Enquanto aos olhos teus assim o afeiam,          De um amante venal nos torpes braços.          Vão esconder transportes, que os devoram,          E por castigo seu, somente gozam.          Emprestadas carícias, vis afagos.          (<i>Epístola IV : 103-110</i>).</p>
--	--

4. Elmano, Alzira puis Olinda refusent de considérer l'amour comme un crime plutôt qu'une vertu :

<p><i>Amar</i> é um dever, além de um <i>gosto</i>.          Uma necessidade, não um <i>crime</i>,          Qual a impostura horrrisona (sic) apregoa.          Céus não existem, não existe inferno,          O prémio da virtude é a virtude.          E castigo do vício o próprio vício.          (IV : 56-61))</p>	<p>Rouba a virtude acaso a paixão doce.          Que beijos mil só farta, e que só pode.          Nos braços de um amante saciar-se?...          Não amor a virtude fortifica :          Mais a piedade sobre as desventuras.          Que os outros sofrem, mais a humanidade.          Em nós se aumenta, quando mais amamos.          (<i>Epístola IV, 85-91</i>).</p>
---	---

	<p><i>Amor um crime!...Os gostos mais completos, E os mais puros deleites o acompanham : Se a ventura maior se une ao delito, Quem há que se não diga delinquente? Dentre as delícias que gozei, querida, Com as tuas lições fugiu o crime. E não senti no coração bradar-me. A voz desse pesar, sequaz da culpa : No meio dos prazeres, que gostava, Graças rendi a um Deus, que mos concede : Se ele treveja sobre os criminosos, Nunca os seus raios menos me assustaram!</i></p> <p style="text-align: right;"><i>(Epístola V : 46-53)</i></p>
--	--

5. Elmano et Alzira donnent les mêmes conseils à Marília et Olinda. Celle-ci les suit à la lettre en prenant un amant selon son désir sans se soucier des lois de la religion ni de la volonté de ses parents :

<p>Se obter não podes a união solene, Que alucina os mortais, porque te esquivas. Da natural prisão, do terno laço. Que com lágrimas e ais te estou pedindo? Reclama o teu poder, os teus direitos. Da justiça despótica extorquidos : Não chega aos corações o jus paterno, Se a chama da ternura os afogueia : De amor há precisão há liberdade ; Eia pois, do temor sacode o jugo, Acanhada donzela ; e do teu pejo. Destra iludindo as vigilantes guardas, Pelas sombras da noite, a amor propicias, Demanda os braços do ansioso Elmano, Ao risonho prazer franqueia os lares</p> <p style="text-align: right;">(III, 18-32).</p>	<p>O ditoso himeneu não me é preciso, O himeneu, aparato de teus votos, Para entre os braços seus tecer afoita. Indissolúveis nós com o meu Belino : Sou dele, e meu : os homens que se ralem</p> <p style="text-align: right;"><i>(Epístola VII : 412-416)</i></p>
--	---

Ainsi, outre le fait qu'elles partagent les idées d'Elmano et reprennent certaines de ses images et de ses expressions présentes dans *l'Epístola a Marília*, Olinda et Alzira semblent réaliser les désirs de l'alter ego de Bocage, en mettant en pratique ses préceptes.

Si, comme nous le défendons, les *Cartas de Olinda e Alzira* font effectivement référence à *l'Epístola a Marília*<sup>10</sup>, elles auront été écrites

<sup>10</sup> Remarquons que le discours de *l'Epístola a Marília* s'inspire probablement directement de la philosophie des Lumières, et que l'on pourrait aussi établir des liens

après 1798, c'est-à-dire après que Bocage a purgé sa peine pour avoir diffusé cette lettre et d'autres textes impies.

Outre ces références implicites à l'*Epístola*, il y en a une autre à « Teresa » qui désigne probablement l'héroïne du célèbre roman attribué à Boyer d'Argens : *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de mademoiselle Eradice* (1748) (NYS 2002 : 85-90). Cette œuvre circulait dans les cafés littéraires de Lisbonne, comme l'atteste l'intendant Pina Manique <sup>11</sup>, en 1804, quand il cite les auteurs impies : « Voltaire, d'Argens, de Diderot, d'Alembert, Helvécio, Toussaint, Villet e Rousseau » <sup>12</sup>.

## 2. Le genre

Comme pour beaucoup de romans par lettres, l'amour est le thème principal des *Cartas de Olinda e Alzira*. Loin des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos à la trame complexe et à l'intrigue pleine de rebondissements, les *Cartas de Olinda e Alzira* s'apparentent beaucoup au genre du dialogue (GOULEMOT 1996: 57-59). Cependant la question que pose Olinda dans la première lettre n'est pas, comme dans *Le Banquet* de Platon, ce qu'est éros, mais comment faire pour en éprouver les effets. Il s'agit donc moins d'une réflexion philosophique que d'un manuel pratique d'initiation sexuelle <sup>13</sup>.

Si la correspondance s'apparente au dialogue par le jeu des questions-réponses et les échanges de points de vue, elle s'en distingue cependant par la distance spatiale et temporelle qui sépare les deux protagonistes.

Ci-après, nous nous interrogerons sur la question du genre des *Cartas de Olinda e Alzira* : nous verrons d'abord comment les *Cartas de Olinda e Alzira* s'autodéfinissent. Ensuite nous mettrons en évidence

---

directs entre les *Cartas de Olinda e Alzira* et le discours licencieux de nombreuses œuvres françaises en circulation au Portugal au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>11</sup> Cet Intendant général de la Police de la Cour et du Royaume fit surveiller de très près l'œuvre de Bocage qu'il prenait pour un Révolutionnaire (BOCAGE 1968 : 59-77).

<sup>12</sup> *Contas para as Secretarias, Livro VII*, a fols. 275 (17 avril 1804) cité par Teófilo Braga (BOCAGE 1968 : 113).

<sup>13</sup> Il existe au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle de nombreux dialogues pornographiques. Citons *L'école des filles* (1655, anonyme) ; *L'Académie des dames* (1660) attribuée à Chorier, *Venus dans le cloître* (1682) de l'Abbé du Prat, *Le Philosophe* (1743), *La philosophie dans le boudoir* (1795) de Sade et les *Dialogues destinés à l'éducation des jeunes filles* (1795).

les affinités qu'elles partagent avec *Elmano e Anfriza ou O Mais Belo Triunfo de Amor*. Enfin nous nous arrêterons sur Claude Joseph Dorat : le seul poète qui tenta de définir ce genre nouveau réunissant les caractéristiques de la poésie, de la correspondance et du roman.

### 2.1. Une correspondance

Les *Cartas de Olinda e Alzira* appartiennent sans aucun doute au genre épistolaire. Appelées collectivement « Cartas » dans le titre, elles sont chacune rebaptisées « Epístola » et distinguées les unes des autres par un chiffre romain allant de I à VII. Dans le corps des lettres, elles ne sont plus nommées « cartas » ni « epístola » mais « letras ». Ces trois termes qui désignent la même correspondance expriment des nuances de sens et de registre qu'il nous semble intéressant de relever ici.

« Letras » s'emploie au pluriel dans le sens de missive, en portugais ancien et populaire<sup>14</sup>. Ce terme figure trois fois au début des épîtres III, IV et VII, dans des phrases impératives et laudatives :

« Quanto *gratas* me são as tuas *letras*,  
Querida Alzira! Ao coração me falas! » (*Epístola* III : 1-2).

« Com que satisfação, com que alegria.  
Vejo da minha Olinda as ternas *letras*! » (*Epístola* IV : 1-2).

« Tu não podes saber, querida Alzira.  
Com que alegria as cobiçadas *letras*.  
Da tua Olinda foram recebidas! » (*Epístola* VII : 1-7).

Dans ces trois extraits, le terme « Letras », accompagné d'un article défini et d'un adjectif qualificatif (« *gratas* », « ternas », « cobiçadas »), désigne explicitement la lettre qu'Olinda ou Alzira vient de recevoir. Objet d'adoration quand elle est sincère, cette missive peut aussi être objet de rejet, quand elle devient artificielle :

« Filha da reflexão nova linguagem.  
Por artificio mascarada em *letras*,  
Vejo, que anunciar-me antes procura.  
Após do que se há feito o que se pensa,  
Do que por gradações de acção o interesse.  
Pouco a pouco esmiuçar, dar-me a ver todo. » (*Epístola* VI : 31-32).

<sup>14</sup> Cf. *Grande dicionário da língua portuguesa* de José Pedro Machado.

Si « Letras » désigne la lettre au sein de la fiction, « Cartas » et « epístolas » figurent dans les titres et les sous-titres.

« Cartas » apparaît dans le titre pour désigner la correspondance entre Olinda et Alzira. Il faut rappeler qu'au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ce genre était très pratiqué par les gens cultivés, comme en témoignent les nombreux traités sur l'art de bien écrire des lettres. C'était aussi le principal mode d'expression des femmes (ALVAREZ JURADO 1998). Au Portugal, Francisco José Freire (rebaptisé Cândido Lusitano au sein de l'Arcadie) écrivit *O secretario português compendiosamente instruído no modo de escrever cartas* (1745) qui fit l'objet de nombreuses rééditions<sup>15</sup>.

Alors que les « Cartas » se rapportent généralement à la correspondance courante, telle qu'elle était pratiquée au quotidien, l'« epístola » s'emploie dans un sens plus restreint.

D'abord, elle peut désigner la lettre écrite par un auteur ancien ou par une autorité de l'Eglise. Cette contradiction entre l'apparente noblesse de l'« épître » et le prosaïsme de certains passages pornographiques des *Cartas de Olinda e Alzira* pourrait constituer une des stratégies employées par les éditeurs pour tromper la censure sur le contenu de l'œuvre diffusée<sup>16</sup>.

« Epístola » est aussi employé comme synonyme de lettre en vers. Citons par exemple la « *Carta de Eufrazia a Ramiro seguida da Carta de Elmano a Anfriza* » : *epístolas em decassílabo branco, sendo a primeira traduzida e a segunda original*<sup>17</sup>.

Enfin, comme le fait remarquer Francisco Lopez Estrada (LOPEZ ESTRADA 2000 : 28-31), l'épître peut également marquer un « orden o secuencia en el curso del desarrollo de una obra »<sup>18</sup>, ordre qui est

<sup>15</sup> Toutefois, dans son *Verdadeiro método de estudar* (1746) Antonio Verney reprochera à Cândido Lusitano sa méconnaissance des travaux réalisés par les auteurs étrangers sur cette matière (MIRANDA : 49).

<sup>16</sup> L'« Advertência » d'une édition anonyme disponible à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne présente les *Cartas de Olinda e Alzira* comme une œuvre morale. Dans une autre édition, le titre est suivi d'un sous-titre pompeux : *Trabalho de alto mérito literário, filosófico, científico e moral atribuído ao grande poeta Bocage*. Bien sûr on ne précise pas de quelle morale il est question.

<sup>17</sup> « Epístola » et « épître » ont le même sens en portugais et en français. Dans son titre *Lettres en vers ou épîtres héroïques et amoureuses* (1764), Dorat donne à ces épîtres (inspirées des *Héroïdes* d'Ovide) le sens explicite de « lettres en vers ».

<sup>18</sup> A titre d'exemple, Estrada cite les *Cartas filológicas* de Francisco Cascales dont le titre du livre se rapporte au caractère mélangé de l'œuvre et dont les « epístolas » en désignent les parties.

indiqué par la numérotation en chiffres romains allant de I à VII dans les *Cartas de Olinda e Alzira*.

Ainsi, dans cette œuvre, « Cartas » renvoie à la correspondance pratiquée couramment par les jeunes filles ayant reçu une éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle; « letras » désigne – sous la plume des deux protagonistes – la lettre de l’amie chère. Enfin les VII « epístolas » font de cette correspondance un texte littéraire, à caractère moral, composé de sept lettres en vers.

## 2.2. *Un roman en XII héroïdes*

D’après nos recherches, il n’existe au Portugal qu’une seule œuvre qui, comme les *Cartas de Olinda e Alzira*, réunit les caractéristiques du roman, de la correspondance et de la poésie. Il s’agit de *Elmano e Anfriza ou O Mais Belo Triunfo de Amor, romance em XI cartas heróicas*.

Disponible à la Bibliothèque municipale de Setúbal, ce texte ne mentionne pas le nom de Bocage, mais il a été ajouté au crayon par une main anonyme.

A la Bibliothèque portugaise de la fondation Calouste Gulbenkian de Paris, un recueil intitulé *Carta de Eufrásia a Ramiro, seguida da carta de Elmano a Anfriza : epístolas em decassílabo branco, sendo a primeira traduzida e a segunda original* réunit, sous le nom de Bocage, la traduction de la lettre première des *Lettres d’une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français* et un extrait de la lettre II de *Elmano e Anfriza*. Cette édition est doublement intéressante, car, d’une part, elle attribue la paternité des deux textes à Bocage<sup>19</sup>. D’autre part, elle met en relation une traduction et un original, comme si le deuxième texte s’inspirait du premier.

Il nous semble en effet très probable que *Elmano e Anfriza ou O Mais Belo Triunfo de Amor* (comme les *Cartas de Olinda e Alzira*) s’inspire des *Lettres d’une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*.

Il nous paraît également pertinent de relever le genre de cette œuvre, tel qu’il est mentionné dans le sous-titre de l’édition de Setúbal : *romance em XI cartas heróicas*. Cette appellation témoigne de la filia-

---

<sup>19</sup> *Elmano e Anfriza* n’apparaît pas dans *Poesías* ni dans *Opera Omnia*. Inocência da Silva et Hernani Cidade ignoraient-ils l’existence de ce texte ou refusaient-ils de le considérer comme l’œuvre de Bocage? Nous n’entrerons pas dans ce débat, mais les ressemblances réelles entre ce texte, les deux traductions de Dorat et les *Cartas de Olinda e Alzira* laissent penser qu’il en est effectivement l’auteur.

tion entre le roman et l'épître amoureuse en vers dans la tradition des *Héroïdes* d'Ovide. Or justement, comme nous allons le voir ci-après, le « roman en vers et divisé par lettres » tel qu'il est défini par Dorat est directement inspiré de l'héroïde.

Pourrait-on considérer les *Cartas de Olinda e Alzira* comme un roman en XII héroïdes ? Il nous semble que c'est effectivement le genre de cette œuvre, tel que Bocage aurait pu le qualifier, même si ce texte et celui cité précédemment ont apparemment été conçus d'après un modèle français: le roman en vers et divisé par lettres.

### 2.3. *Un roman en vers et divisé par lettres*

En 1966, Robert-Adam Day définit le roman épistolaire comme « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le rôle de l'histoire (cité par VERSINI 1979 : 5) ». Cette définition qui fait généralement office de référence sur la question doit être nuancée.

La plupart des manuels, des anthologies et des livres d'histoire concernant la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle préfèrent laisser à la postérité les œuvres philosophiques, matérialistes ou préromantiques rédigées en prose : « Les chefs-d'œuvre du siècle des lumières seraient en prose dans l'efficacité d'un conte de Voltaire, dans l'ironie d'une page de Diderot, dans l'émotion du promeneur solitaire » (DELON 1997 : 8). On oublie ainsi que ce siècle s'est interrogé sur la spécificité du vers et de la prose ainsi que sur la supériorité de l'un sur l'autre.

Parmi les défenseurs du vers, Voltaire, dans son *Essai sur la Poésie épique*<sup>20</sup>, défend la place du vers dans l'épopée, la tragédie et le poème didactique : « Les tragédies de Racine sont écrites dans un style naturel, qui approche assez de celui de la conversation. Despréaux n'a jamais traité que des sujets didactiques, qui demandent de la simplicité : on sait que l'exactitude et l'élégance font le mérite de ses vers » (VOLTAIRE 1826 : 541).

Dans le genre de la lettre amoureuse mettant au premier plan un personnage féminin, trois œuvres – devenues des classiques dans toute l'Europe en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle – reflètent bien ce débat entre

---

<sup>20</sup> Il est très probable que Bocage ait eu accès à ce texte qui sert de préambule à l'*Henriade* qu'il a partiellement traduite.

vers et prose : les *Héroïdes* d'Ovide, les *Lettres d'Héloïse à Abélard* et les *Lettres portugaises*. Si les premières furent rédigées en vers, les deux autres furent d'abord écrites en prose puis adaptées en vers. Toutes ces lettres firent l'objet de suites constituant souvent des sortes de romans épistolaires en vers. Ainsi, Sabino écrivit des réponses pour plusieurs *Héroïdes* de son ami Ovide. En 1642, Grenaille Nouveau dans son *Recueil de dames tant anciennes que modernes*, traduisit en vers les deux lettres d'Héloïse qu'il fit précéder et suivre de deux autres de sa création, assurant ainsi une plus claire progression dramatique à la narration. Charles Louis Beauchamp, danseur et chorégraphe de Louis XIV, publia les *Lettres d'Héloïse et Abélard mises en vers français*. En 1717, Alexander Pope composa une héroïde : *Eloisa to Abelard* dont Colardeau fit une célèbre adaptation en vers<sup>21</sup>. Enfin, vers 1770, Claude Joseph Dorat écrivit plusieurs adaptations en vers des *Lettres portugaises* attribuées à Guilleragues.

Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples témoignant de l'engouement pour les lettres en vers et les romans feuilletons que constituent leurs innombrables suites. Nous nous arrêterons cependant à l'œuvre de Dorat, héraut de l'héroïde et du « roman en vers et divisé par lettres », dont s'est manifestement inspiré Bocage.

En effet, Bocage publia *Eufrásia a Ramiro* (*op. cit.*) et *Eufrásia a Melcour* (*op. cit.*) : deux traductions en vers de la lettre première et de la lettre XI des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*, du poète français Claude Joseph Dorat. Or ces mêmes lettres constituent une imitation en vers des *Lettres de la religieuse portugaise*. De plus, elles firent l'objet de « Réflexions préliminaires » dans lesquelles Dorat définit un *genre nouveau* : le roman en vers et divisé par lettres (*op. cit.*).

### 2.3.1. Un nouveau genre classique

Les célèbres *Lettres de la religieuse portugaise* sont souvent considérées comme le premier roman épistolaire français (GOULEMOT 1996 : 193), moins parce qu'elles sont en prose que parce qu'elles racontent une histoire qui appartient à la fiction<sup>22</sup>. Inspirées des *Héroïdes*

---

<sup>21</sup> *Eloisa to Abelard* fut aussi traduit en prose française par Madame du Bocage (La grand-tante de Bocage).

<sup>22</sup> En France n'est plus remis en question la théorie selon laquelle les *Lettres de la religieuse portugaise* seraient l'œuvre de Guilleragues.

d'Ovide, elles en reprennent la thématique amoureuse, mais pas le vers, ce que déplora Claude Joseph Dorat qui proposa une « imitation » (*Lettres de la religieuse portugaise* : 215) en vers comprenant seize lettres<sup>23</sup> : Les lettres d'une Chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français dont Bocage traduisit la lettre première et la Lettre XI.

Dans ses « Réflexions préliminaires », Dorat explique qu'il veut ramener les *Lettres de la religieuse portugaise* au goût classique : « Le but de mes efforts est de remettre, s'il est possible, sous les yeux du public, un excellent tableau, privé de la moitié de son succès par la faiblesse de son coloris. Je me suis pénétré de l'ensemble de l'ouvrage ; j'y ai retranché, ajouté, développé ce qui ne l'était pas assez, resserré ce qui l'était trop : et, pour le rajeunir tout à fait, j'ai osé l'écrire en vers. J'ai cru que cette forme était infiniment plus favorable et ferait ressortir davantage des beautés éparses qui ne demandent qu'à être mises sous un point de vue plus rapproché. Les vers sont, en effet, la langue du sentiment ; ils donnent du prix aux moindres détails. Ils rassemblent, en quelque sorte, les débris d'une pensée, font jaillir son éclat de sa précision même et souvent, d'une phrase oiseuse et prolongée par les circuits de la prose, ils en font un trait pour le cœur. » (*ibid.* : 215-216).

Aux détracteurs de la poésie, il écrit : « qu'elle se prête à tous les tons sans qu'on s'aperçoive de l'effort ; qu'elle a tous les avantages de la prose sans en avoir les inconvénients, que la mesure et la rime qu'on lui reproche ne sont que des moyens de plus pour charmer l'oreille, qui n'ôtent rien à l'âme ni à l'esprit ; qu'elle descend au style le plus simple, comme elle s'élève au plus sublime ; que le naturel n'exclut point les images, qu'il serait même contre la nature de les supprimer ; qu'en un mot, on peut écrire des lettres en vers, puisqu'ils sont même admis dans le dialogue. » (*ibid.* : 222).

À contre-courant de l'engouement général pour le roman épistolaire en prose, Dorat tente donc de définir les bases d'un genre nouveau : « On me saurait gré du moins d'un essai qui peut enrichir notre littérature et qui indique un genre nouveau (...). Ce genre, tel que je le conçois, serait une espèce de roman en vers et divisé par lettres, dans lequel on pourrait employer à la fois toutes les richesses de la poésie et du sentiment » (*ibid.* : 222).

---

<sup>23</sup> Il serait intéressant de comparer les différentes versions de Dorat (ALCOFORADO 1796, 1806; *Lettres de la religieuse portugaise*, 1993) – comprenant cinq, douze ou seize lettres – ainsi que leurs sources en prose. Cette analyse dépasse toutefois les limites de ce travail.

### 2.3.2. *Un genre à la frontière d'autres genres*

Dans ses « Réflexions préliminaires » aux *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*, Dorat désire que son « roman en vers et divisé par lettres » dépasse les limites de l'héroïde : « Il s'éloignerait de la monotonie qu'entraîne nécessairement l'héroïde par sa forme et son peu d'étendue, qui l'oblige à laisser presque toujours ses héros ou ses héroïnes dans la roideur d'une même attitude » (*ibid.* : 222).

De même, il veut distinguer ce genre de l'élegie : « J'espère qu'on ne confondra point ces lettres avec cette foule de fadeurs pastorales et de lamentations champêtres qu'on a décorées parmi nous du nom d'élegie » (*ibid.* : 222-223).

Par contre, il rapproche son style simple de celui des fables de La Fontaine : « En adoptant le style simple, je n'ai pas cru du tout me priver des ressources de la poésie. Je n'ai point rejeté les ornements quand ils se sont offerts. Tout consiste à savoir les choisir et les distribuer. Si le style simple a lieu, c'est assurément dans la fable. Qu'on ouvre La Fontaine, et l'on verra si cette simplicité nuit à la parure » (*ibid.* : 216).

Il rapproche également la force de vérité du « roman en vers et divisé par lettres » à celle des tragédies en vers de Racine : « L'homme le plus rustique, échauffé par une passion quelconque, peut devenir peintre. Il empruntera ses peintures du physique qui l'environne, du sol qu'il habite, des travaux qui l'occupent, des objets enfin avec lesquels il est le plus familiarisé, et vous ne l'accuserez point pour cela de déroger à la simplicité de ses mœurs et de son état. On convient généralement que toute l'illusion de la tragédie naît de la vérité de l'action, des caractères, du dialogue et du style (...). Racine est sûrement un modèle dans ce genre. » (*ibid.* : 219).

Ainsi Dorat essaie de donner au roman en vers et divisé par lettres une place de choix dans la galerie des genres existants.

### 2.3.3. *Un genre précaire*

D'après les « Remarques préliminaires » précédant les *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*, cette œuvre n'est pas le premier « roman en vers et divisé par lettres » écrit par Dorat. Il en avait déjà « donné l'idée dans les trois lettres de Valcour et de Zeïla » (*ibid.* : 222), qui furent publiées séparément, comme une sorte de roman-feuilleton.

Dans la *Lettre de Valcour à son père pour servir de suite et de fin au roman de Zeïla, précédée d'une apologie de l'héroïde en réponse à la lettre d'un anonyme à M. Diderot* (1767), Dorat écrit : « les trois lettres qui concernent Zéïla, réunies, achèvent une espèce de petit Roman en vers, sous une forme unique ou du moins rare dans notre langue » (DORAT 1767 : 4).

Dans la préface des *Lettres en vers ou épîtres héroïques et amoureuses* (1766), Dorat confesse que, dans son projet initial, ce roman devait être plus volumineux, mais qu'il craignit d'ennuyer ses lecteurs : « Lorsque je donnai les *Lettres de Barnevelt & de Zéïla*, j'en promis douze dans le même genre, & j'étais bien disposé à tenir ma parole ; mais j'ai craint d'épuiser l'indulgence du public, toujours passagère, & toujours plus facile à perdre qu'à obtenir. J'ai pressenti son refroidissement vague ou fondé ; & j'ai cru qu'il me pardonnerait d'être parjure, pourvu que je ne devinsse pas ennuyeux (DORAT 1766 : j). »

Quel succès rencontra le roman en vers et divisé par lettres ? Les tentatives de Dorat ne semblent pas avoir été probantes. Il propose trois imitations en vers des *Lettres de la religieuse portugaise*, comme si aucune ne le satisfaisait vraiment ; il fait l'apologie d'un genre nouveau, mais ne parvient pas à produire d'œuvres originales de longue haleine. Enfin, il finit par se tourner vers le roman épistolaire en prose, en écrivant : *Les Sacrifices de l'amour*<sup>24</sup> (1771) et *Les Malheurs de l'Inconstance* (1772)<sup>25</sup>.

Si Dorat avait des détracteurs, comme en témoignent les textes défensifs qui accompagnent ses héroïdes et ses romans en vers et divisés par lettres, il avait certainement aussi des admirateurs, tels que Bocage qui traduisit deux des *Lettres de la Chanoinesse de Lisbonne à Melcour* et semble avoir illustré à deux reprises ce genre nouveau.

---

<sup>24</sup> Traduites en portugais en 1807 : *As desgraças da inconstância ou cartas da marquesa de Syrcé e do conde de Mirbelle, traduzidas em vulgar*, Lisboa, Tip. Rolandiana.

<sup>25</sup> « (...) en y maintenant le ton affligé de l'héroïde à travers les plaintes de Madame de Sénanges, nouvelle « Portugaise », menacée d'être abandonnée par son amant. Pour faire la peinture de ses figures féminines, il prend comme modèle Mme de Sénanges, Mme de Syrcé, la religieuse portugaise et les héroïnes de Mme Riccoboni » (JURADO : 262-263).

## Conclusion

Les sept lettres qui composent les *Cartas de Olinda e Alzira* dans le recueil des *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* présentent une structure narrative similaire à celle de *L'Académie des dames*, ainsi qu'à d'autres romans à caractère pornographique, tels que *Thérèse philosophe*, ce qui nous invite à soutenir que les *Cartas de Olinda e Alzira* étaient dès leur origine composées de sept et non de six lettres (comme dans certaines éditions du début du XIXe siècle).

Pour appuyer la thèse selon laquelle ce texte est l'œuvre de Bocage, nous avons montré les affinités qu'il partageait avec d'autres productions du poète : l'*Epístola a Marília* et la traduction de deux extraits des *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français* du poète Claude Joseph Dorat.

Les références probables à l'*Epístola a Marília* et à *Thérèse philosophe* nous ont permis de situer l'œuvre à la fin de la vie du poète, entre 1799 et 1804.

Roman en XII héroïdes, les *Cartas de Olinda e Alzira* semblent illustrer un genre nouveau, d'origine française : le roman en vers et divisé par lettres, défini par Dorat. A mi-chemin entre l'héroïde et le roman épistolaire, ce genre hybride ne parviendra cependant à s'imposer ni en France ni au Portugal.

Bien que les *Cartas de Olinda e Alzira* soient encore entourées d'une aura de mystère, elles constituent une des nombreuses clefs nous permettant de mieux cerner les influences de la littérature française dans l'œuvre de Bocage.

## Bibliographie des œuvres citées

*L'Académie des dames ou la Philosophie dans le boudoir du Grand Siècle* (Dialogues érotiques présentés par Jean-Pierre Dubost) (1999), Arles, Editions Philippe Picquier.

*Lettres de la religieuse portugaise* (1993), Paris, Le Livre de Poche, Classique, pp. 211-279.

ALCOFORADO, Marianna (1806), *Lettres portugaises*, nouvelle édition avec les imitations en vers par Dorat, Paris, Impr de Delance.

ALVAREZ JURADO, Manuela (1998), *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.

- BOCAGE – *Carta de Eufrásia a Ramiro, seguida de Carta de Elmano a Anfriza : epístolas em decassílabo branco, sendo a primeira traduzida e a segunda original* (s.l., s.n.).
- (18...), *Cartas de Olinda e Alzira (ilustradas), trabalho de alto mérito literário, filosófico e moral atribuído ao grande poeta Bocage* (s.l.) (s.n.).
- (18...), *Cartas de Olinda a Alzira* (s.l.) (s.n.).
- (1800?) *Elmano e Anfriza ou O mais Belo Triunfo de Amor*, romance em XI cartas heróicas (s.l.) (s.n.).
- (1853), *Poesias* (coligadas em nova e completa edição, dispostas e anotadas por I. F. da Silva e precedidas de um estudo biográfico e literário sobre o poeta, escrito por L.A. Rebello da Silva) (VI tomos), Lisboa, Editor A.J.F. Lopes.
- (1854), *Poesias eróticas, burlas e satíricas*, Bruxelles (s.n.).
- (1968), *Obras de Bocage* (Apresentação de Teófilo Braga), Porto, Lello & Irmão.
- (1969-1973), *Opera omnia* (Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade) (VI volumes) Lisboa, Livraria Bertrand.
- (1999) *Lettres des Demoiselles Olinde & Alzire* (traduites du portugais par Bernard Martocq), Bordeaux, L'Escampette.
- BRAGA, Theófilo (1909), *Bocage : sua vida e época literária*, Porto, Chardron, Coleção História da Literatura portuguesa.
- BOYER D'ARGENS, *Thérèse philosophe* in TROUSSON (Textes établis, présentés et annotés par) (1993), *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Editions Robert Laffont.
- CORREIA, Natália (Seleção, prefácio e notas de) (2000), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade), Lisboa, Antígona e Frenesi.
- DELON, Michel (1997), *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, Paris, Poésie / Gallimard.
- DORAT, Claude-Joseph (1766), *Lettres en vers ou épîtres héroïques et amoureuses*, Paris, S. Jorry.
- (1767) *Lettre de Valcour à son père pour servir de suite et de fin au roman de Zeïla, précédée d'une apologie de l'héroïde en réponse à la lettre d'un anonyme à M. Diderot*, imp. De S.Sorry, Paris.
- (1770) *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour, officier français*, précédées de quelques réflexions, La Haye, Chez Lambert.
- (1772) *Les Sacrifices de l'amour ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenal*, Amsterdam et Paris, Delalain, (BNF : NUMM-88197 ).
- (1776) *Les Victimes de l'amour ou lettres de quelques amants célèbres précédées d'une lettre sur la mélancolie et suivies d'un poème lyrique*, Amsterdam et Paris, Delalain.
- (1786) *Œuvres choisies de M. Dorat*, Paris, Delalain.
- (1983) *Les Malheurs de l'inconstance ou Lettres de la Marquise de Syrcée et du Conte de Mirbelle*, Préface d'Alain Clerval, Paris, Desjonquières.

- GOULEMOT (1991), *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en-Provence, Éditions Alinea.
- GOULEMOT, J. M., MASSEAU, D., TATIN-GOURIER, J.-J. (1996), *Vocabulaire de la littérature du XVIIIe siècle*, France, Minerve.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (dirigida e prologada por) (1961), *Antología de Epístolas, cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, Barcelona, Editorial Labor.
- MACHADO, Fernando Augusto (2000), *Rousseau em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MARTINS, António Coimbra, « Outro Aretino fui » in *Bulletin des Études Portugaises* (1971), Portugal, Nouvelle série, tome 32, pp. 29-40.
- MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis (2000), « A arte de escrever cartas : para a epistografia portuguesa no século XVIII », *Prezado senhor, prezada senhora, estudos sobre cartas*, São Paulo, Companhia Das Letras.
- MOLINA, César António (1990), *Sobre el Iberismo e Otros Escritos de Literatura Portuguesa*, Madrid, Akal, pp. 356.
- NYS, Florence (2002), *Les Cartas de Olinda e Alzira de Bocage et leurs sources françaises*, Thèse de Mestrado présentée sous la direction de Maria Eduarda Keating, Braga, Université du Minho.
- (2003) « Les *Cartas de Olinda e Alzira* de Bocage : une œuvre pornographique d'inspiration française », in FERREIRA, António Manuel (coord.), *Percursos de Eros – representações do erotismo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 79-93.
- PIRES, Daniel (organização e introdução por) 1995, *Exposição biobibliográfica comemorativa dos 230 e dos 190 anos do nascimento e da morte de Bocage*, Câmara municipal de Setúbal, Biblioteca Pública Municipal de Setúbal.
- VERSINI, Laurent (1979), *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France.



# Georg Büchner – a escrita de contrabando \*

ORLANDO GROSSEGESSE  
(Universidade do Minho)

*In memoriam*  
*José de Azevedo Ferreira*

Nas últimas décadas, a retórica política é dominada pelo *cliché* de uma Europa sem fronteiras favorecer o desenvolvimento económico, político e cultural. De facto, as empresas multinacionais, a televisão bem como a *world wide web* desconhecem fronteiras, em todos os sentidos. Contudo, fica ainda por comprovar se a chamada globalização realmente traz maior benefício para a humanidade. Porque as estruturas de poder económico e tecnológico potenciam as desigual-

---

\* Texto na base do discurso proferido no âmbito da acção pedagógica dedicada a Georg Büchner, em Maio de 1994, na qual participaram os encenadores António Augusto Barros (*Escola da Noite*, Coimbra) e Konrad Zschiedrich (Berlim). Este evento deu continuação à acção do mesmo género dedicada a Frank Wedekind, em Maio de 1992, com a participação das Professoras Maria Helena da Silva Alves e Anabela Mendes da Universidade Clássica de Lisboa (textos dos discursos publicados em *Runa* 17-18, Coimbra: 1992, pp. 193-216). Relativamente a ambos os eventos subordinados ao tema comum de *Texto e Teatro*, a então Secção de Estudos Alemães colaborou com o *Teatro Universitário do Minho* (TUM), graças ao dinamismo da Doutora Ana Bettencourt do Instituto das Ciências Sociais. Nas duas ocasiões, o TUM representou espectáculos memoráveis: em 1992, *Despertar da Primavera* (*Frühlings Erwachen*) de Frank Wedekind, e em 1994, *Woyzeck* de Georg Büchner (no espaço da antiga Fábrica Confiança).

Recordar este passado recente é contribuir para a memória do Prof. Doutor José de Azevedo Ferreira, realçando, com profunda gratidão, o seu grande empenho em prol das Licenciaturas com a componente do Alemão, naqueles anos iniciais.

dades em vez de aboli-las, conduzindo, unicamente na superfície, a uma homogeneização da vida social, idealizada – nomeadamente através da publicidade – como um estado-sem-fronteiras libertador. Na Europa, evidencia-se que as democracias parlamentares de estados nacionais *históricos* definem territórios cada vez menos relevantes para as decisões fundamentais sobre o modo da vida das populações, tomadas por poderes multinacionais não controlados democraticamente.

Daí, não surpreende que muita gente tenha saudades das fronteiras de outrora, por exemplo da recentemente desaparecida entre a Alemanha Ocidental e Oriental; uma nostalgia para a qual se criou o neologismo *Ostalgia* (*Ost* = oriental). Não obstante a inumanidade desta e muitas outras fronteiras impostas à liberdade individual e colectiva, permanece também a noção da sua utilidade, retrospectivamente idealizada, por exemplo no caso de Berlim, entre 1960 e 1989, de um *Lebensgefühl* totalmente diferente da Berlim após a queda do muro. Sentir-se rodeado de fronteiras significa muitas vezes estimular o pensamento e a criatividade, proporcionando uma reconfiguração de identidades enriquecedora. No entanto, para outros, a fronteira pode ter «um significado puramente distópico, funcionando como espaço intransponível ou inabitável de exclusão e de violência coerciva»<sup>1</sup>.

A apetência de possuir ou de conhecer o que está lá, no outro lado, como se fosse uma espécie de fruto proibido, faz procurar caminhos para superar ou minar a fronteira, nomeadamente através de um contrabando de bens materiais e espirituais que exprimem uma *diferença* valorizada oposta à *indiferença* numa sociedade sem fronteiras. Não é por acaso que muitos intelectuais e artistas se definem como indivíduos na terra de ninguém (*im Niemandland*), como traidores de um país, de uma ideologia, de uma religião ou de uma cultura. O *andar na fronteira* (*auf der Grenze gehen*) constitui uma metáfora recorrente para uma marginalidade procurada pelo artista, na tradição iluminista e, mais ainda, romântica, lançando o seu olhar a partir da periferia que abre horizontes para mais que um único território. Observamos, naqueles séculos de cultura alemã sem Estado unitário, os efeitos espe-

---

<sup>1</sup> Ribeiro (2001: 469); o percurso de António Sousa Ribeiro pela dimensão polisémica do conceito da fronteira, com uma análise das propostas de Boaventura de Sousa Santos (1994; 1996; etc.), mostra uma evolução dos *Border Studies* que desconhecíamos em 1994, quando escrevemos o discurso que está na base do presente texto. No entanto, esta actividade intensa de teorização, próxima dos *Cultural Studies*, corrobora as nossas reflexões e dá uma motivação adicional à presente publicação atrasada.

cíficos de um antagonismo entre as duas noções de fronteira, definidas por Gloria Anzaldúa (1987: 3), de *border* e *borderland*, fronteira como linha divisória e como espaço de comunicação, respectivamente.

Historicamente, Estrasburgo, na fronteira entre a França e a Alemanha, é uma cidade ideal para fazer sentir este antagonismo e possibilitar o olhar a partir da periferia. Na actualidade, centro de decisões ao nível da União Europeia, também é periodicamente sede do Parlamento Europeu dos Escritores, do *Carrefour des littératures européennes*. Enquanto os políticos sempre exigem fronteiras bem definidas e vigiadas para uma Europa que se constrói, os artistas e escritores sabem que a essência do Velho Continente está, nas palavras do escritor tunisino Abdelwahab Meddeb, «dans cet au-delà des identités où s'affinent les appartenances en se confrontant, ou au moins en se frottant, à des multiples traditions.» (*Le Monde*, 1992). No seu discurso de abertura do Parlamento Europeu dos Escritores, em Novembro de 1992, Antonio Tabucchi invoca, num sentido afim, a importância da periferia face ao centro imaginário Europa:

Ce qui revient à dire qu'en Europe il y a eu des tendances qui sont présentées comme centrales et centralisatrices, et des auteurs qui, au contraire, en raison de leur position géographique aussi bien que de leur position idéologique, ont incarné les pourtours, ont été la *périphérie*. (Tabucchi, 1992)

Os grandes escritores do século XX, diz Tabucchi, surgiram na margem, como Kafka, Pirandello, Pessoa ou Joyce. De facto, o *Grenzgänger*, palavra alemã dificilmente traduzível, denomina uma identidade cunhada nomeadamente por escritores na periferia da Alemanha, no sentido de *Kulturnation*, como Franz Kafka, Walter Benjamin, Robert Walser ou Thomas Bernhard.

Georg Büchner também andou na fronteira. Isto deduz-se facilmente do seu breve percurso biográfico entre Darmstadt e Gießen, Estrasburgo (Straßburg) e Zurique<sup>2</sup>. Sabemos que este percurso, longe de ser um passeio agradável<sup>3</sup>, inclui passagens clandestinas e perigosas. Ele andou como fugitivo, fugindo da autoridade paterna e das

---

<sup>2</sup> As nossas informações biográficas apoiam-se, em grande parte, na biografia excelente de Jan-Christoph Hauschild (1993); cf. nossa resenha (Grossegesse 1994).

<sup>3</sup> Utilizamos esta expressão, aludindo ao título (irónico) que, em Maio de 1994, foi dado à acção pedagógica, glosando um ciclo de actividades dedicado a Camilo Castelo Branco que decorreu na mesma altura: «Büchner e Woyzeck passeiam-se por Braga».

autoridades políticas e policiais. Basta lembrar a deslocação a Estrasburgo em Março de 1834, sem os pais de Georg Büchner terem notícia nem desta viagem nem do noivado do seu filho com Wilhelmine Jaeglé, uma rapariga alsaciana sem fortuna, filha de um padre protestante, portanto inaceitável aos olhos paternos. Antes da partida para Estrasburgo, Büchner descreve, numa carta a sua noiva, a situação deste modo:

Que te posso dizer para além de que te amo; que te posso prometer para além do que já diz a palavra amor? Porém, o que se passa com o chamado futuro assegurado? Estudante ainda, para os próximos dois anos; uma certa perspectiva de uma vida tempestuosa, se calhar em breve em terra estrangeira!

As últimas palavras são praticamente a única alusão velada à actividade política na correspondência amorosa, redigida em língua francesa. No entanto, essa actividade – longe do sossego conformista de uma carreira burguesa – obriga-o ao exílio pressentido, após ter fundado uma organização secreta revolucionária, chamada *Gesellschaft der Menschenrechte* e ter publicado o *Hessischer Landbote* (volante para os camponeses de Hessen), no mesmo ano de 1834, em parceria com Friedrich Ludwig Weidig, que começa com a famosa incitação a uma revolução social «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!» (Paz às cabanas! Guerra aos palácios!). Büchner permanece ainda, com todo o sangue frio, durante meses em Gießen e Darmstadt, escrevendo apressadamente o drama histórico *Dantons Tod* (A morte de Danton). Só quando, em Março de 1835, se promulga um mandado de captura, o jovem empreende uma fuga aventureira, novamente para Estrasburgo, onde se inscreve nos Serviços das Fronteiras sob o nome falso de Jacques Lutzius. A carta de 9 de Março de 1835, dirigida à família, diz: «Desde o momento que me encontro do outro lado da fronteira, tenho novo ânimo. Estou totalmente sozinho, mas isto aumenta as minhas forças.»

A cidade de Estrasburgo, na qual Büchner se refugiou, estava naquela altura repleta de emigrantes que aproveitaram a prática liberal de asilo exercida pelas autoridades francesas. Aqui até existiam círculos revolucionários que utilizavam a localização fronteira da capital alsaciana como base de operações, com incursões em território alemão. Mas Büchner afasta-se deles, por encontrar entre eles uma «confusão babilónica» (carta ao seu irmão Wilhelm). Também não apoia Georg Fein, que no Verão de 1836 passa por Estrasburgo, vindo da sua base na Suíça (Liestal e Zurique), nem a sua agitação entre os

oficiais andantes que se encontram na França e na Suíça e os quais procura unir com os intelectuais, nomeadamente estudantes. Deste modo, Büchner entra em oposição ao *Clubb des Jungen Deutschland*, a partir de Maio de 1836 separado da organização secreta *Junges Europa* de Mazzini, porque esperava – como os republicanos franceses – a queda dos governos sem sacrificar-se em revoltas, a seu ver, inúteis<sup>4</sup>. Também não deixa de pensar na sua carreira profissional, com certeza pressionado neste sentido pelo pai. Em 1836, decide procurar asilo na Suíça onde consegue obter o doutoramento. No entanto, restam-lhe apenas quatro meses para exercer a docência de anatomia comparada, na Universidade de Zurique. Em 19 de Fevereiro de 1837, o jovem esperançoso morre de tifo, sem ter cumprido sequer 24 anos de idade.

De facto, Georg Büchner era um indivíduo nas fronteiras, entre Alemanha, França e Suíça. Era um fugitivo, procurando asilo, porque era acusado de alta traição e perseguido pelas autoridades da sua pequena pátria, o Grão-ducado de Hessen. Ao contrário do que sucede na actualidade, naquela época as fronteiras abundavam, nomeadamente em terra alemã, por não existir um Estado unitário. «Já chegamos outra vez a uma fronteira», exclama o vagabundo Valerio na comédia büchneriana *Leonce und Lena*, após ter atravessado, conforme as suas palavras, «uma dúzia de principados, meia dúzia de grão-ducados e alguns reinos» num único dia. De facto, nem se trata de um grande exagero da realidade política de então, porque já a viagem de Marburg a Heidelberg – portanto entre duas cidades universitárias – conduzia pelo reino da Prússia, dois grão-ducados (Baden e Hessen-Darmstadt), o principado Hessen-Kassel, o condado Hessen-Homburg e pela cidade imperial livre de Frankfurt. E em todas estas fronteiras havia soldados e alfandegueiros que controlavam tanto as pessoas como as mercadorias que passavam, de modo que a fuga de Georg Büchner para Estrasburgo já começou a ser perigosa antes de chegar ao vale do Reno. Esta situação é satirizada na mesma comédia *Leonce und Lena*, quando o rei Peter interroga o seu ministro sobre a vigilância nas fronteiras do seu reino Popo que, no entanto, facilmente pode ser exercida logo desde as janelas do próprio castelo, dada a

---

<sup>4</sup> Cf. Hauschild, pp. 610-615; a análise diferenciada da posição política de Georg Büchner, nomeadamente nas suas mudanças de 1833/34 a 1835/36, é um mérito da biografia de Jan-Christoph Hauschild, no entanto largamente silenciada pela sociedade de investigação büchneriana sob a égide de Thomas Michael Mayer por diminuir Büchner como «figura de culto proto-esquerda», como refere Zimmermann (1994) na sua crítica deste silêncio.

pequena extensão do território. As informações são as seguintes: «Um cão atravessou o reino à procura do seu dono» – «Um indivíduo anda na fronteira nortenha.»

Conforme as palavras do vagabundo Valerio, Alemanha é «um país como uma cebola, só cascas ou como caixas metidas umas nas outras, na maior só há caixas e na mais pequena nada». Na realidade, só em 1828 se criou uma união aduaneira entre Hessen e Prússia que serviu como base para a posterior grande união aduaneira alemã (*Großer Deutscher Zollverein*), fundada em 1834. Em escala menor, é um precursor da actual unificação europeia, inicialmente só ideada para o fluxo das mercadorias e o reforço das relações económicas. No entanto, no início do século XIX, com estas primeiras uniões entre estados alemães, também ideias liberais e revolucionárias, transportadas por textos e imagens em panfletos, jornais e livros, podiam circular com maior liberdade. Perante este perigo, as autoridades alemães aumentaram a vigilância na fronteira principal com a França, temendo a mais leve aragem de ideias revolucionárias soprando do outro lado do Reno. De uma forma semelhante, na actualidade, a União Europeia transforma-se em baluarte perante qualquer mobilidade não desejada, confirmando o princípio que produzir uniformidade sempre significa produzir também (novas) fronteiras. Em 15 de Janeiro de 1835, portanto poucos meses antes da fuga de Büchner a Estrasburgo, a união aduaneira alemã chegou até a proibir a deambulação dos oficiais andantes (*Wanderverbot für Handwerksburschen*), nomeadamente vedando a passagem das fronteiras alemãs com a França e a Suíça.

Tal como o vagabundo Valerio, caracterizado numa versão prévia de *Leonce und Lena* como «desertor, procurado por mandado de captura»<sup>5</sup>, Büchner atravessa fronteiras e fica perto delas. Por exemplo, em Outubro de 1833, o estudante dá passeios nas montanhas Vogesas, do outro lado do Reno, sozinho ou junto com amigos. Entre eles encontra-se Jean-Baptiste Alexis Muston, (1810-1888), de descendência franco-italiana. Provavelmente já se tinham conhecido em Novembro de 1831, quando ambos se matricularam na Universidade de Estrasburgo. No fim do Verão do ano 1833, Muston fez pesquisas para a sua dissertação no arquivo de Darmstadt, ajudado pelo seu amigo alemão na tradução de documentos para francês. Na despedida, Büchner acompanhou Muston na viagem a pé da «Bergstraße» e do «Odenwälder Felsenmeer» até perto de Heidelberg. Um desenho inte-

---

<sup>5</sup> *Apud* Hauschild (1993: 662).

ressantíssimo evoca este ‘passeio’, bem como o consumo de opiatos. Os dois amigos conversam, conforme os apontamentos de Muston no seu diário, sobre «renovação social e religiosa, *republique universelle*, Estados Unidos de Europa (...)», portanto sobre «utopias» que nascem precisamente da experiência das fronteiras políticas e sociais <sup>6</sup>.

Ambos se convertem em proscritos ao escolher, de todo o coração, o partido dos oprimidos e explorados (Fischer, 1987: 403). Esta relação entre Büchner e Muston, negligenciada pelos estudos büchnerianos tradicionais até ser investigada por Heinz Fischer (1987), ainda deixa uma grande margem para especulações, devido à escassez de documentos <sup>7</sup>. Em todo caso, o *Journal d'étudiant* de Muston corrobora a tese de que as experiências em Estrasburgo foram, de facto, da maior importância para Büchner. Esta cidade fronteiriça possibilita-lhe contactos múltiplos entre as culturas alemã e francesa, ao nível científico, político e estético-literário (cf. Hinderer, 1977: 15).

A sua primeira estadia, entre 1831 e 1833, coincide com um período de grande agitação política e social na França, no seguimento das revoltas do proletariado em Lyon e de uma revolta militar republicana contra ‘o rei burguês’ Louis Philippe, em Julho de 1832. São eventos que fazem Büchner duvidar, não só das concepções na tradição do Idealismo alemão, mas também das teorias radicais jacobinas, o que se reflecte claramente em *Hessischer Landbote* e *Dantons Tod*.

Na Alsácia, o estudante vindo de Hessen encontra também um pedaço de ‘pátria espiritual’, porque passa a viver num *borderland* importantíssimo para a eclosão do movimento alemão *Sturm und Drang*, representado nomeadamente nos jovens Goethe, Herder e Lenz. É no famoso texto de Goethe sobre a Sé de Estrasburgo (Straßburger Münster) que se define a visão nova da arquitectura gótica, tão importante para uma estética pós-iluminista <sup>8</sup>. Este monumento torna-se para Büchner lugar predilecto. Revisita nele, nomeadamente na subida à torre – sozinho ou acompanhado por Muston ou outros amigos – este movimento recente de revolta social e literária, único na história alemã, na qual reconhece a problemática vivida por ele. É sabido que Büchner gostava de trepar até ao topo mais alto ou também em dias de mau tempo, por exemplo na despedida de Muston, em 11 de Abril

---

<sup>6</sup> *Journal d'étudiant* de Muston, citado conforme Hauschild, (1993: 306).

<sup>7</sup> Nomeadamente, acerca do projecto sobre o poeta do Renascimento italiano, Pietro Aretino.

<sup>8</sup> «Von deutscher Baukunst» (1772), *Hamburger Ausgabe*, vol. 12, pp. 7-15.

de 1834, antes de regressar a Darmstadt <sup>9</sup>. Uma vez quase teria ficado vítima do seu atrevimento quando se inclinou para apanhar um binóculo que lhe tinha caído <sup>10</sup>. Esta subida potencia, portanto, a experiência de fronteira e limite, num sentido político-social, existencial e metafórico. A noção de Estrasburgo como *borderland*, figurada na Sé (Münster), é confirmada por Büchner quando escreve ao seu editor, Karl Gutzkow, em 1835: «Seria triste se a Sé [de Estrasburgo] ficasse alguma vez inteiramente em território estrangeiro.»

Não surpreende que Büchner se reconhecera também na vagabundagem de Jakob Michael Reinhold Lenz, entre Saxónia-Weimar, Suíça e Alsácia. Já entre 1831 e 1833, chegou a conhecer a vida deste escritor infeliz, em maior pormenor, através de conversas com August Stoeber em Estrasburgo que, em 1831, publicou uma série de artigos sobre Lenz. A leitura da biografia monumental, *Vie de J. F. Oberlin, Pasteur à Waldbach*, publicada pelo pai, Ehrenfried Stoeber, no mesmo ano, aproximaram-no do tempo em que Lenz, já psiquicamente muito doente, tinha voltado à Alsácia – outrora lugar da sua antiga relação amorosa não correspondida com Friederike Brion, ex-amante de Goethe, eternizada pela filologia biografista popular como ‘musa’ das *Sesenheimer Lieder*. No início do ano de 1778, o padre protestante Johann Friedrich Oberlin tinha acolhido o vagabundo, outrora escritor e dramaturgo do *Sturm und Drang*, na sua casa situada na aldeia de Waldbach, a cinquenta quilómetros de Estrasburgo. Numa tentativa terapêutica, Oberlin procura integrá-lo no seu projecto social iluminista-pietista aplicado à comunidade rural de Steintal, afastada não só dos regimes absolutistas de pequenos soberanos alemães mas também do capitalismo burguês e da vida literária.

A partir de 1833/34, quando Büchner, estudante com actividade política e literária, se encontra largos períodos fisicamente separado da sua noiva Wilhelmine Jaeglé, devido à distância entre Gießen e Estrasburgo, e se agrava o conflito com o pai, esta vivência de Lenz (*Lenzerlebnis*) adquire um valor identificador <sup>11</sup>. É nestes anos que Büchner passa da leitura dos documentos sobre Lenz à sua transcrição

---

<sup>9</sup> Cf. a investigação de Hauschild (1993: 418 f), que fala até das subidas à Sé como ritual de despedida (por ex. a despedida dos amigos, em 31 de Julho de 1832, antes de partir para as férias de Verão em Darmstadt).

<sup>10</sup> relatado pelo irmão Ludwig Büchner in: Georg Büchner, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt am Main: Sauerländer 1850, p. 3.

<sup>11</sup> *Vd.* em pormenor Hauschild (p. 629) e outros, na base de Kurt Voss (1922).

na narração fragmentária *Lenz*, chamada muito acertadamente por Jan-Christoph Hauschild um «estudo paradigmático de um *Grenzgänger* no campo artístico, psíquico e social» (Hauschild, 1993: 624). Utilizando o conceito de *Grenzgänger* desta forma metafórica, a localização fronteiriça de Estrasburgo e das montanhas Vogesas torna-se lugar propício para experiências de limite e actos de transgressão. Büchner teve consciência disto. No caso concreto de *Lenz*, o texto büchneriano é a tentativa, infelizmente inacabada, de (re-)importar nas Letras Alemãs a memória de uma personalidade que a filologia nacional sob a autoridade de Goethe e centrada na *Klassik* de Weimar tinha desvalorizado ou até desterritorializado. É significativo que *Lenz* morrera, abandonado, nas ruas de São Petersburgo <sup>12</sup>.

Outro famoso *Grenzgänger*, contemporâneo de Georg Büchner, é Heinrich Heine que chama a França «país da liberdade» (*Land der Freiheit*) em oposição à Alemanha, «país dos filisteus» (*Land der Philister*). O significado original de filisteu em hebraico, «inimigo dos estrangeiros», não deve ter sido estranho a Heine, filho de comerciantes judeus e vítima da exclusão, a vários níveis, até postumamente. De facto, nas fronteiras alemãs as autoridades estavam alertas para eventuais fugas de indivíduos classificados como ‘suspeitos’ (*Suspekte*) <sup>13</sup>, criminalizando qualquer atitude inconformista com os regimes existentes, e para a eventual importação de escritos considerados perigosos para a ordem pública. Os textos do próprio Heine, escritos no estrangeiro, foram proibidos. Em 1831, ele tinha abandonado a Alemanha, passando por Estrasburgo e instalando-se em Paris, idealizado por ele como a «nova Jerusalém». Na capital francesa, Ludwig Börne já era figura central dos grupos democráticos e republicanos, emigrados da Alemanha. Só na terra gaulesa era possível expressar-se livremente sobre a situação na pátria. Pretendia-se uma literatura de intervenção, a luta através da palavra escrita.

---

<sup>12</sup> No posfácio à tradução alemã de *A Confissão de Lúcio*, estabelecemos uma certa analogia entre os binómios Goethe – *Lenz*, por um lado, e Pessoa – Sá-Carneiro, por outro, relativamente à ‘fortuna’ que tiveram os respectivos ‘satélites’ *Lenz* e Sá-Carneiro, nas Letras Alemãs e Lusas (Grossegessse 1997).

<sup>13</sup> Uma vez mais, poder-se-ia citar o episódio satírico da comédia *Leonce und Lena*, quando o príncipe Leonce e o vagabundo Valério chegam a mais uma fronteira e são inquiridos por dois soldados que estão indecisos se devem prendê-los como «indivíduos perigosos» (uma vez que foram identificados por estes soldados não muito espertos como *seres humanos*) ou deixá-los passar, por pura cobardia.

Na famosa sátira *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Heine revela todos os defeitos da sociedade alemã, e Börne ataca, nas suas cartas de Paris (*Briefe aus Paris*, 1830-34), com veemência a censura: «Quando penso na censura, tenho vontade de dar com a cabeça contra a parede. É desesperante.» Heinrich Heine e Ludwig Börne são os nomes principais de um movimento que em 1834 recebeu a designação *Junges Deutschland* por Ludolf Wienbarg (in *Ästhetische Feldzüge*) e ao qual Georg Büchner nunca pertenceu. Até o criticou por considerá-lo ilusório, como podemos ler numa carta, escrita em Junho de 1833, em Estrasburgo, sob o impacto da agitação social na França:

Recentemente aprendi que só é possível desencadear mudanças através da necessidade das grandes multidões. Todo o mexer e gritar de indivíduos singulares é obra inútil de tolos. Eles escrevem, mas não são lidos; eles gritam, mas não são ouvidos.

Para ter uma noção desta vivência vindo de um contexto português, convém evocar os tempos não muito remotos do Estado Novo quando a expressão de uma opinião divergente do regime e da ordem pública estabelecida podia ter graves consequências, originando assim uma emigração mais ou menos forçada e o exílio de muitos intelectuais. A importação de textos declarados subversivos, principalmente vindos da França, estava proibida; e esta limitação do horizonte por fronteiras rígidas provocou um contrabando de ideias que na cultura portuguesa possui uma tradição de séculos, desde a Inquisição. Mas resta igualmente a grande dúvida, expressa na carta do jovem Büchner, acerca da influência das vozes, estrangeiras e estrangeiradas, na mudança política e social do país. Também isto faz parte da experiência dos exilados e emigrados portugueses.

Uma situação comparável viveu-se, portanto, em relação à Alemanha, no início do século XIX. Havia indivíduos que se atreviam a «andar na fronteira», introduzindo clandestinamente textos, fazendo deles uma leitura activa, isto é: passar da recepção à produção de textos que reflectem, entre linhas, as leituras feitas. São textos que procuram uma visão nova do próprio no outro em vez de submeter o outro ao próprio, mutilando os textos estrangeiros. Denominamos esta estratégia a *escrita de contrabando*, uma denominação plenamente confirmada – a nosso ver – pela consciência humoristicamente poetizada em alguns versos de *Deutschland. Ein Wintermärchen*:

Sie suchten nach Spitzen, nach Bijouterien,  
Auch nach verbotenen Büchern...

(...)  
 Die Konterbande, die mit mir reist,  
 Die hab ich im Kopfe stecken,  
 Hier hab ich Spitzen, die feiner sind  
 Als die von Brüssel und Mecheln,  
 Und pack ich einst meine Spitzen aus,  
 Sie werden euch sticheln und hecheln.

Deixamos este trecho sem traduzir para não destruir a homonímia fina de «Spitzen», a primeira vez referente às «rendas», importadas da Bélgica, e a segunda denominando as «dentadas» (alusões maliciosas, remoques) mais finas do que as rendas. O adjectivo «fein» passa a indicar a «finura» no duplo sentido, também em português, de «qualidade» e de «mordacidade». É interessante observar o contrabando material inclusive «livros proibidos» tornar-se irrelevante perante o maior contrabando metido na cabeça que as autoridades não podem fiscalizar ou confiscar. É a visão nova do próprio que os emigrados encontraram do outro lado da fronteira. Uma vez passada a fronteira, de regresso, e desembrulhado da cabeça, estas «rendas / dentadas mais finas» picarão e cardarão os que sempre vivem no mesmo território; picarão, no mesmo sentido como as *Farpas*, título que deram Ramalho Ortigão e Eça de Queirós aos seus artigos críticos sobre a situação de Portugal. Nos versos citados de Heinrich Heine encontra-se o cerne da *escrita de contrabando* praticada por ele e pela grande maioria dos intelectuais exilados e emigrados, nomeadamente na França. Heine fala de «Konterbande», tradução do francês *contrebande*, vindo do italiano, para designar mercadoria «contra a ordem» e não o acto de transportá-la; ele não utiliza a palavra corrente «Schmuggel», vindo do ‘niederdeutsch’ (língua alemã falada no Norte), da mesma raiz que o inglês «to smuggle», para denominar a actividade do contrabando.

Como *escrita de contrabando*, a própria palavra «Konterbande» é escolhida a propósito como importação da França, da mesma forma como «Bijouterien» (em vez de «Juwelen»), para formar um texto alemão que exhibe o seu ‘contágio’ pela língua francesa. Nesta escolha expressa-se uma vontade de provocação face ao discurso da identidade nacional que desterritorializa vozes críticas e incómodas como estrangeiradas, chegando até à violência de queimar publicamente os respectivos livros – um acto complementar, mas à luz dos versos heinianos igualmente inútil, à proibição da importação de livros, declarados perigosos para o bem do próprio país. Esta triste tradição na história da cultura alemã, que já começara em 1772, em protesto ao Iluminismo afrancesado de Wieland, também se dirige contra uma ‘arma’

que Heine utiliza com habilidade, desqualificada de não-alemã (*undeutsch*): a própria piada mordaz, referida nos versos citados, é identificada como uma importação indesejada do *esprit* francês<sup>14</sup>. Já Lenz, autor de comédias pouco apreciadas pela crítica alemã tradicional, exclama em «Deutscher Genius»: «Ó alemão! Luta pela força romana, pela beleza grega! Conseguiste ambas, mas nunca te saiu bem o salto gaulês.» Na imagem espacial do salto (*Sprung*) confluem a própria definição histórica da piada ou graça bem sucedida como um salto, quanto menos previsível e mais comprido melhor (Best, 1993: 149-151), e o esforço de ‘saltar’ uma fronteira (nacional) para consegui-lo.

Não surpreende que o discurso da desterritorialização (*Ausgrenzung*) também tenha sido aplicado à comédia *Leonce und Lena*, com os seus jogos de palavras próximos do *nonsense*, mas sobretudo por ser indefinida (portanto imatura e desproporcionada) entre paródia, aparentemente leve e superficial, do Romantismo e sátira política mordaz, embora oculta. Contudo, a caracterização da peça como trabalho ocasional, por necessidade pecuniária, e de pouca originalidade tornam uma desterritorialização como ‘obra afrancesada’ praticamente desnecessária. Sabe-se que a peça é caracterizada, tanto na sua estrutura como no diálogo, pela «comédia romântica de ambos os lados do Reno» (Hauschild, 1993: 665), seja por *Fantasio* (1834) de Alfred de Musset, numa leitura imediata do original francês<sup>15</sup>, ou seja por *Prinz Zerberino* (1799; reed. 1828) de Ludwig Tieck e *Ponce de Leon* (1803) de Clemens Brentano, este último claramente aludido no título, todos na tradição shakespeariana de *As you like it*, citado em epígrafe. O carácter eminentemente intertextual<sup>16</sup>, só em parte assinalado, conduziu – obedecendo à estética da originalidade – a uma desvalorização tradicional da peça, anulada só recentemente sob o conceito da intertextualidade como signo da modernidade. Destaca-se a ambivalência da comédia (texto e subtexto) e a polifonia, em grande parte não directamente legíveis por serem ‘embrulhadas’ em «alusões e elisões», conforme a análise de Hans H. Hiebel (1987; 1988). Com o uso meta-

<sup>14</sup> Vd. sobre esta questão Otto F. Best (1993; relativamente a Heine e ao auto-da-fé de livros, pp. 147-151). No início do século XX e culminando no nacional-socialismo, o *esprit* francês ainda é igualado ao espírito judaico da chamada ‘dissolução’ (*Zersetzung*).

<sup>15</sup> Sobre a ‘relação dialógica’ da melancolia em *Leonce und Lena* com o *emui* francês tematizado em Musset vd. Gnüg (1984).

<sup>16</sup> Catálogo resumido das fontes e possíveis influências em Hauschild (1993: 664-666); análise pormenorizada em Hiebel (1987; 1988).

fórico do embrulho retomamos, naturalmente, a nossa leitura dos versos de Heinrich Heine em vista de uma definição da *escrita de contrabando*.

No caso de *Leonce und Lena*, trata-se realmente de um ‘ovo de cuco’ (*Kuckucksei*), nas palavras de Jan-Christoph Hauschild (1993: 662), porque este texto responde – infelizmente fora do prazo – a um concurso de comédias, aberto pela editora J.G. Cotta, prometendo ao vencedor, para além do prémio, a sua publicação. Este concurso, uma tentativa de ‘nacionalizar’ o género cómico, mereceu a troça significativa de Heine que pergunta ironicamente se «os alemães são eternamente condenados a pedir [comédias] emprestadas aos franceses»<sup>17</sup>. O texto de *Leonce und Lena* não só des-nacionaliza esta questão, mas também procura enganar a censura, ocultando por debaixo de uma comédia aparentemente leve e superficial uma sátira política, portanto fazendo nascer a comédia do ódio à ordem social<sup>18</sup>. Obedecendo às regras do concurso, Büchner teve de anonimizar a sua autoria através de uma divisa que, como mini-prefácio, torna a própria *escrita de contrabando* parte da comédia de enganos apresentada, mascarando a questão da *fome* (dos explorados) com uma questão narcisista de *fama* (vencer no concurso): trata-se de um jogo de palavras italianas que nas *Lettres d'un voyageur* de George Sand é atribuído à conversa jocosa entre dois autores de comédia, Alfieri e Gozzi: «*Ma la fama?* dit l'orgueilleux Alfieri. *Ma la fame?* répond Gozzi joyeusement.»<sup>19</sup>

Sob a denominação de *escrita de contrabando* pretendemos criar um conceito que abrange dois aspectos específicos para uma *écriture*, entendida no sentido de Roland Barthes: (1) *importar* de uma forma clandestina, sob condições de um espaço político fechado e vigiado (nas fronteiras, através da censura e outros actos repressivos), vozes, textos e discursos do ‘estrangeiro’, e, deste modo, (2) *interpretar*, criticar e até parodiar vozes, textos e discursos identificados como pertencentes ao próprio país. Em conjunto, atinge-se um efeito subversivo, minando a fronteira.

O complemento necessário da *escrita de contrabando* é o discurso da identidade cultural que obedece ao conceito herderiano em *Ideen*

---

<sup>17</sup> Heine, *Über die französische Bühne*, início da segunda carta a August Lewald, *apud* Hauschild (1993: 659).

<sup>18</sup> Hauschild (1993: 667), citando Hans Mayer (1946) e a própria correspondência de Büchner.

<sup>19</sup> *Revue des Deux Mondes*, Julho de 1834; *apud* Hauschild (1993: 667).

*zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91). Conforme Herder, a cultura é caracterizada por três momentos: fundamento étnico, homogeneidade social e delimitação face a outra cultura, garantindo deste modo a especificidade de um povo num território definido, como se fosse uma ilha. Ao nível discursivo, surgem, neste sentido, estratégias de territorialização (nacionalização) e de desterritorialização. Conforme a ordem do discurso vigente, também o discurso da crítica literária define – muitas vezes sem ter consciência clara disso – o que é ‘nosso’ e o que é ‘estrangeiro’, expulsando deste modo do próprio ‘corpo’ (nacional) tudo o que é considerado nocivo. No caso de Georg Büchner e o seu tempo, o contrabando mais grave consiste, sem dúvida, na importação do discurso da revolução organizada a partir da formação de grupos secretos, concretizada, entre palavra e acção, na *Gesellschaft der Menschenrechte* fundada por Büchner após o seu regresso de Estrasburgo, em Abril de 1834 (vd. Hauschild, 1993: 422).

A própria *escrita de contrabando* baseia-se essencialmente num conceito de intertextualidade combinado com relações inter-linguísticas<sup>20</sup> sob condições repressivas, que exigem sobretudo uma intertextualidade não marcada ou até negada, que – sob a estética da originalidade – costuma ser ‘criminalizada’ como roubo ou plágio<sup>21</sup>. É uma escrita que nasce, em primeiro lugar, da condição biográfica ‘entre fronteiras’, ou já inscrita na história familiar ou imposta pelas condições sociais e políticas, e, em segundo lugar, da *consciência* desta condição.

«Penso que (...) um passeio [*tour*] pelos nossos estados alemães deve causar uma raiva enorme», escreve Büchner em 1 de Junho de 1836, imediatamente antes de escrever apressadamente *Leonce und Lena*, comprovando assim exemplarmente como pensamentos e sentimentos, expressos em epistolografia e escrita literária, nascem da vivência das fronteiras impostas.

---

<sup>20</sup> Vd. a tentativa de uma classificação em Weinrich (1986).

<sup>21</sup> Posteriormente ao nosso discurso em 1994, sentimo-nos confirmados no alcance do conceito da *escrita de contrabando*, ainda para além da escrita sob condições repressivas directas, pelo ensaio de António Mega Ferreira, intitulado «Um contrabandista da palavra», em prol da (re)descoberta de Blaise Cendrars: «Muitos acharam que foi um aldrabão; muitos mais tomaram-no por génio. Foi um contrabandista da palavra, transportando-a de uma língua para a outra (falava quatro ou cinco, entre os quais o russo, na perfeição), de livro para livro, de aventura em aventura.» (Ferreira, 2003).

Distinguímos a relevância das fronteiras como dado biográfico no seio de um determinado contexto político-social, como tema ou motivo da escrita, tanto literária como não-literária, e, finalmente, como condição da escrita que influi na dimensão discursiva, num círculo auto-reflexivo. Quanto ao último aspecto, sem dúvida o mais complexo, referimos principalmente uma técnica de montagem que não ‘declara’ a origem estrangeira das suas ‘peças’, e que se coaduna com uma desvalorização da ‘propriedade’ literária e até linguística. Sabe-se que Büchner praticou o francês tanto nas suas leituras como na conversa e na sua correspondência<sup>22</sup>. De modo que podia fazer troça das autoridades locais de Hessen que não conseguiram ler as suas cartas quando confiscadas.

Relativamente à técnica de montagem não declarada, já falámos sobre *Leonce und Lena*. No caso de *Dantons Tod*, basta recordar que já Karl Viëtor (1933) chegou à conclusão que a sexta parte são citações exactas ou ligeiramente alteradas, servindo – conforme Viëtor – uma «maior autenticidade imediata». Deve-se acrescentar a este argumento, que no fundo defende a representação realista dos acontecimentos na peça, o aspecto da *interpretação* dramática. Ela transforma forçosamente a leitura büchneriana de *Histoire de la Révolution française* (Paris, 1823-27) de Adolphe Thiers, extensamente citada<sup>23</sup>, entre outras, numa criação nova acerca do «cruel fatalismo da História», sob o qual Büchner se sente «como esmagado»<sup>24</sup>, mas sem renunciar à esperança de alterar o processo histórico da humanidade. *Dantons Tod* é expressão auto-reflexiva de uma crise, mas sendo um drama em língua alemã também possui uma intenção comunicativa, dirigindo-se a um público com uma noção *cliché* deturpada, não tanto sobre as lutas concretas entre as facções jacobinas no início do ano de 1794, mas sobretudo acerca do significado de ‘Revolução’ na dimensão de libertação social do povo; no entanto, é só em 1902 que por primeira vez *Dantons Tod* podia subir ao palco (*Neue Freie Volksbühne*, em Berlim).

---

<sup>22</sup> Sobre os bons conhecimentos da língua francesa, no entanto, não alcançando o estatuto de uma ‘segunda língua’, *vd.* Hübner-Bopp (1990 : 135 f).

<sup>23</sup> nomeadamente as cenas II / 7 até III / 9 são, em certo modo, uma ‘dramatização’ de Thiers, como já reparou o editor Gutzkow (*apud* Hauschild, 1993: 541).

<sup>24</sup> Esta é a frase mais famosa da correspondência de Büchner (carta à noiva, que deve ter sido escrita entre 9 e 12 de Março de 1834), ilustrando a crise psíquica e física em que se encontrava em Estrasburgo, antes de regressar a Darmstadt.

Sob esta visão, este drama histórico, mas de temática actual, é *escrita de contrabando*, ao nível discursivo: a importação de maneiras francesas de falar e escrever sobre a realidade social, adaptando discursos que utilizam *tableau*<sup>25</sup> e *voie physiologique*, na encruzilhada entre ciências naturais, nomeadamente medicina<sup>26</sup>, ciências sociais e arte. São discursos inter-disciplinares que, por sua vez, repercutem na caricatura, no teatro de revista (*vaudeville*) e no realismo de Honoré de Balzac (por exemplo, *Physiologie du Mariage*, 1826-28), do qual Georg Büchner também deve ter tomado conhecimento. São influências visíveis, no entanto não declaradas, na peça *Woyzeck*, como comprova a oposição construída entre o «Doctor», caricatura do olhar e falar científico, e a sua cobaia Woyzeck, transformada num híbrido entre ser humano, animal e coisa, juntando-se assim *voie physiologique* e o grotesco<sup>27</sup>.

Relativamente à questão do grotesco devem-se referir não só os nomes de Jean Paul e E.T.A. Hoffmann, familiares a Georg Büchner, mas sobretudo o nome de Victor Hugo que se espalhou também rapidamente em terras alemãs, através da imprensa, nomeadamente revistas literárias, logo seguidas por traduções. Relativamente à obra dramática, esta recepção alemã concentra-se, desde a famosa *Bataille d'Hernani* (1830), no escândalo social e literário (menos político), nas questões de qualidade literária, de anti-clericalismo e imoralidade, criticando o uso do melodramático e do espectacular que, por outro lado, garante popularidade e motiva as traduções alemãs publicadas na maioria pouco tempo após as representações das peças em Paris<sup>28</sup>. Este interesse lucrativo também está presente no projecto da edição das *Obras Completas* de Hugo (Frankfurt am Main: Sauerländer, 1835-1842) por Karl Gutzkow que, na fase inicial, quer assim funcionar este autor francês popular para o movimento *Junges Deutschland*, convidando também Büchner como tradutor; suprime, no entanto, esta estratégia ainda antes da proibição do movimento em Dezembro de 1835.

---

<sup>25</sup> recepção activa de *Le nouveau Paris* (6 vols., 1799) de Louis-Sébastien Mercier, entre outros.

<sup>26</sup> por exemplo, no Manual de Cabanis, iniciador da *physiologie philosophique*, utilizado por Büchner no seu curso universitário (cf. Oesterle, 1981).

<sup>27</sup> Cf. Oesterle, 1981, analisando as consequências da *voie physiologique* em *Woyzeck*.

<sup>28</sup> *Vd.* análise das notícias, críticas e recensões, de 1827 a 1835, em Hübner-Bopp (1990: 96-133).

Já em 1946, Hans Mayer opina que as traduções que Büchner fez de *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor*, ambas publicadas em 1835, não são meros trabalhos de ocasião mas também uma declaração relativamente às afinidades literárias (Mayer, 1972: 405 f), aos quais se devem acrescentar as sócio-políticas. No entanto, só em 1988 foi defendida uma tese sobre Georg Büchner, tradutor de Victor Hugo (Hübner-Bopp, 1990) que analisa as diferenças entre a tradução de Büchner e as anteriores, no contexto da recepção alemã de Hugo. Nelas se espelha uma maior atenção relativamente à estética profundamente social de Victor Hugo (cf. Bauer, 1987). Ela vai mais longe do que a recepção alemã coeva que, com certeza, despertara o interesse do jovem estudante para Hugo, sem que se possa determinar com exactidão o início das respectivas leituras.

Sem dúvida, Büchner já tinha alguma noção sobre Hugo quando o seu amigo de Estrasburgo, Jean-Baptiste Alexis Muston, se torna a figura-chave para reforçar a ‘relação dialógica’ com o universo deste autor francês, explorado por ambos, simultaneamente com tentativas de escrita própria, interrelacionadas, que visam um *drama de revolução*<sup>29</sup>. Durante a sua estadia em Paris, entre Janeiro e Março de 1834, Muston chegou a visitar Victor Hugo. Portanto, é muito provável que esta visita tivesse ocasionado novas conversas relacionadas com a obra dele, no reencontro entre os dois amigos em Estrasburgo, em Junho de 1834 (Hübner-Bopp, 1990: 138), coincidindo precisamente com a crise acima referida que conduz à escrita de *Dantons Tod*.

A partir de 1834, Büchner entrou numa fase de leitura intensiva da obra de Hugo, fascinado pela simultaneidade de revolução literária, social e até sexual, mas também crítico em relação à deslocação histórica das acções, à *couleur locale* de tendência pitoresca ou exótica<sup>30</sup>. Já Paul Requadt (1974) levanta a hipótese de Büchner ter feito uma leitura produtiva de Victor Hugo que vai para além da própria *praxis* dramática do autor francês. A leitura do «Préface de *Cromwell*» (1827), só acessível na versão original (Hübner-Bopp, 1990: 38), texto chave para o conceito do grotesco funcionalizado num novo ‘Realismo’, espe-

---

<sup>29</sup> Fischer (1987: 407) refere planos comuns que surgiram nos passeios em Outubro de 1833, bem como afinidades evidentes entre *Pauline ou les trois jours* (manuscrito, 1833) de Muston, sobre a revolução de Julho de 1830, e *Dantons Tod* (e *Leonce und Lena*), sem poder pronunciar um parecer pormenorizado e definitivo nesta questão.

<sup>30</sup> Ainda a passagem duma carta de 20 de Janeiro de 1837, «aproximo-me cada vez mais da Idade Média, cada dia fica-me mais claro», é interpretada por Hübner-Bopp (1990: 168) como sintoma de uma leitura intensiva de Victor Hugo.

lha-se não só em *Dantons Tod* mas também no episódio central da narração fragmentária *Lenz*, na conversa sobre o belo e o feio na arte (o chamado *Kunstgespräch*), que tem lugar, mais uma vez, no *borderland* alemão-francês. Deste modo, a leitura especificamente produtiva de Hugo entra na *escrita de contrabando* büchneriana (apesar de a obra do autor francês já ter passado a fronteira). Com Hugo, Büchner pensa nas possibilidades da representação dramática do povo relativamente a processos sociais (vd. Zeller, 1986; 1988). A leitura da peça *Marion de Lorme* (1831), em 1833 traduzida para alemão, que conduz directamente a uma Marion, ainda mais sensual e emancipada, em *Dantons Tod*, é exemplo da importação ‘embrulhada’ da libertação sexual, nas dimensões política e literárias na sequência do Saint-Simonismo e Heinrich Heine (*apud* Buck, 1990: 17). Com *Woyzeck*, as aprendizagens francesas são aplicadas à representação da realidade actual em terras alemãs.

Em 1835, Büchner lê o romance *Notre Dame de Paris* e repara na narração sem narrador exterior, focalizada na experiência subjectiva de uma personagem, que se encontra realizada no capítulo «Fièvre» na personagem de Claude Frollo, loucamente apaixonado pela cigana Esmeralda. Büchner não só transfere esta *personale Erzählsituation*, no sentido de Franz K. Stanzel, à estrutura narrativa de *Lenz* (*cf.* Köhn, 1992: 670-80), mas potencia também os níveis de significado desta passagem do *homo sentimentalis* ao *homo sylvestris*, na tradição cervantina: Dom Quixote na Sierra Morena, imitando a loucura amorosa dos cavaleiros andantes (I, cap. 25), vem claramente evocado no início do fragmento, na deambulação pela montanha, antes de chegar à aldeia e à casa de Oberlin.

Já em Dom Quixote presenciamos uma encenação da loucura selvagem, classificada entre os pólos de mania furiosa de Orlando e melancolia triste de Amadis; em suma, é uma encenação próxima do perfil psicanalítico maníaco-depressivo, por sua vez presente *avant la lettre* na personagem do Lenz büchneriano, com base no relatório de Oberlin. Portanto, já a loucura quixotesca se autonomiza da temática amorosa que só exemplifica a perda de um cumprimento ‘normal’ dos modelos de conduta social, para encenar no próprio corpo a *fronteira da civilização*. Ambos, Dom Quixote e Lenz, transformam-se intencionalmente (hipocondriacamente) em *homo sylvestris*<sup>31</sup>. Esta desterrito-

---

<sup>31</sup> A nossa leitura comparativa é inspirada pelo antropólogo mexicano Roger Bartra (1996: 287-294), em relação ao *homo sylvestris* em *Don Quijote*, por Wolfgang

rialização voluntária, focalizada desde o interior de Lenz, implica uma vivência nómada, ambigualmente dolorosa e gostosa no ‘espaço livre’ da natureza, no entanto sempre limitada e controlada pela civilização que – ameaçada na sua ordem patriarcal por esta vivência em liberdade – procura desterritorializar; por sua vez, os respectivos ‘alienados’, fechando-os em manicómios. Um subtexto semelhante revela-se em *Leonce und Lena*, partindo da cena no jardim, ao luar, com a loucura amorosa encenada – já sem grande convicção – pelo príncipe Leonce e contrastada pelo pragmatismo e humor de Valerio, no papel de um novo Sancho Pança.

A dupla Leonce / Valerio, Lenz e Woyzeck exprimem, sempre de um modo diferente, a questão da desterritorialização, essencial para Büchner. O indivíduo, cercado de fronteiras impostas pela sociedade, procura fugir para ‘espaços livres’ que, no entanto, não lhe podem dar morada. As fronteiras já entraram na sua cabeça. Daí o significado da frase «Desagradou-lhe que não podia andar sobre a cabeça» no início do fragmento narrativo *Lenz* que retoma o mesmo pormenor, junto com o desejo reiterado de ficar sem roupa (as fronteiras sentidas no corpo), da loucura de Dom Quixote <sup>32</sup>:

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carne y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, (...). (*Don Quijote*, I: 25).

Com frequência, a cabeça aparece como lugar somático mais afectado ou até torturado pelas fronteiras impostas, provocando actos de ‘inversão’ que muitas vezes têm carácter doloroso ou auto-destrutivo. Lembramos, por exemplo, a frase já citada de Ludwig Börne: «Quando penso na censura, tenho vontade de dar com a cabeça contra a parede», relacionando assim a situação sócio-política, que os intelectuais alemães viviam, com a visão obsessiva da parede, do muro e do espaço que se fecha, nomeadamente sobre a cabeça. Na actualidade, todos conhecemos o lugar-comum do «muro na cabeça» (*Mauer im Kopf*), relacionado com a divisão da Alemanha, que continua a estar lá ainda após a queda do muro. No caso de Lenz, vivências momentâneas positivas de ‘espaço livre’ (na maioria dos casos, espaços não-sociais)

---

Promies (1966), em relação ao tema obsessivo da locura e da hipocondria na literatura iluminista alemã, e por Götz Großklaus (1982), em relação ao *Lenz* de Büchner.

<sup>32</sup> Pormenor magnificamente ilustrado por Gustave Doré, na edição de 1865 (cf. Bartra, 1996: 292), que Büchner não podia conhecer.

são logo dominados por vivências angustiantes de chegarem os limites do espaço (muros, paredes, tecto) cada vez mais perto do corpo, nomeadamente à cabeça, entrando nele, numa intensidade já pré-kafkiana. No entanto, é a mesma cabeça o lugar mais indicado para inverter o potencial (auto-) destrutivo das fronteiras, utilizando-a, como Heinrich Heine, como lugar de contrabando não controlável.

Sob esta perspectiva, a relação estabelecida por Hübner-Bopp (1990: 138) entre a leitura de *Notre Dame de Paris* e as subidas à Sé de Estrasburgo (substituto *in situ* de Notre Dame) que Büchner adorou fazer, sozinho ou em companhia de amigos, adquire maior significado como encenação suprema da própria desterritorialização, 'pairando', por breves momentos, por cima do *borderland* franco-alemão. No romance de Victor Hugo, lá no alto das torres de Notre Dame é a morada afastada de Quasimodo, personagem-modelo do desterritorializado e encenação grotesca do *homo sylvestris*, perto do estado animal e mítico («chat»; «diable»; «cyclope»). Basta juntar as semelhanças, já assinaladas pela crítica, entre Quasimodo e Woyzeck (cf. Hübner-Bopp, 1990: 167) com o nosso enfoque das personagens Leonce, Valerio e Lenz para compreender esta ancoragem profunda da *escrita de contrabando* em Büchner.

Voltando do século XIX para a actualidade, o exemplo de Georg Büchner e dos seus 'passeios' pelas fronteiras ensina-nos a despirmos o nosso eurocentrismo e olharmos para além das fronteiras. São muros invisíveis para os que moram dentro da chamada fortaleza europeia, mas quase reais para os que vivem fora, com os olhos postos numa Europa sonhada. São muros que, na sua crueldade inumana, desencadeiam um contrabando de pensamento frutífero. No fundo, este contrabando mantém uma Europa viva, que não se define por estruturas de poder unificadas, mas por um diálogo que atravessa fronteiras e marca diferenças em vez de diluir-se em indiferença globalizada.

## Bibliografia

- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands / La Frontera, The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- BARTRA, Roger (1996), *El salvaje en el espejo*, Barcelona: Destino.
- BAUER, Roger (1987), «Georg Büchner, traducteur de Victor Hugo», *Études Germaniques*, n.º 42, pp. 329-336.

- BEST, Otto F. (1993), *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*, Frankfurt/ Main: Fischer [1.<sup>a</sup> ed. 1985].
- BUCK, Theo (1990), «Marion oder Die Grammatik einer neuen Liebe», in: id.: *Charaktere, Gestalten. Büchner-Studien I*, Aachen: Rimbaud, pp. 11-40.
- FERREIRA, António Mega (2003), «Um contrabandista da palavra», *Visão* n.º 531 (8 de Maio de 2003), p. 23.
- FISCHER, Heinz (1987), *Georg Büchner und Alexis Muston. Untersuchungen zu einem Büchner-Fund*, München: Fink.
- GNÜG, Hiltrud (1984), «Melancholie-Problematik in Alfred de Mussets *Fantasio* und Georg Büchners *Leonce und Lena*», *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, n.º 103, pp. 194-211.
- GROSSEGESSE, Orlando (1994), resenha de Jan-Christoph Hauschild (1993), *Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos*, n.º 21, Coimbra, 1994, pp. 248 f.
- (1997), «Sterben, Tanzen und Schreiben», in: Mário de Sá-Carneiro, *Lucios Geständnis*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag [trad. Orlando Grossegesse], pp. 143-158.
- GROSSKLAUS, Götz (1982), «Haus und Natur: Georg Büchners *Lenz*. Zum Verlust des sozialen Ortes», *Recherches Germanistiques*, vol. 12, pp. 68-77.
- HAUSCHILD, Jan-Christoph (1993), *Georg Büchner. Biographie*, Stuttgart: Metzler; ed. revisada citada: Berlin: Ullstein 1997.
- HIEBEL, Hans H. (1987), «Allusion und Elision in Georg Büchners *Leonce und Lena*. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano», in: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate*, (orgs.) Burghard Dedner e Günter Oesterle, Frankfurt am Main 1990, pp. 353-378.
- (1988), «Das Lächeln der Sphinx. Das Phantom des Überbaus und die Aussparung der Basis: Leerstellen in Büchners *Leonce und Lena*», *Georg Büchner Jahrbuch* vol. 7 (1988/89), pp. 126-143.
- HINDERER, Walter (1977), *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München 1977.
- HÜBNER-BOPP, Rosemarie (1990), *Georg Büchner als Übersetzer Victor Hugos*, Frankfurt / Main, Bern, NY, Paris: Peter Lang [Diss. Univ. Gießen 1988].
- KÖHN, Lothar (1992), «Lenz und Claude Frollo. Eine Vermutung zu Büchners *Lenz*-Fragment», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 66, n.º 4, pp. 667-686.
- MAYER, Hans (1972), *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt / Main [1.<sup>a</sup> ed. 1946].
- OESTERLE, Günter (1981), «Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der *voie physiologique* in der Straßenszene von Georg Büchners *Woyzeck*», *Georg Büchner Jahrbuch*, vol. 3 [Büchner-Symposium 1981], pp. 200-239.

- PROMIES, Wolfgang (1966), *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München: Carl Hanser 1966. Ed. citada: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987.
- REQUADT, Paul (1974), «Zu Büchners Kunstanschauung: Das «Niederländische» und das Grotteske, Jean Paul und Victor Hugo», in: id., *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur*, München, pp. 104-138.
- RIBEIRO, António Sousa (2001), «A retórica dos limites. Notas sobre o conceito da fronteira», in: Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto: Afrontamento, pp. 463-488.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994), «Modernidade, identidade e a cultura de fronteira», in: id.: *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 119-137.
- (1996), «A queda do *Angelus Novus*: Para além da equação moderna entre raízes e opções», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 45, pp. 5-34.
- TABUCCHI, Antonio (1992), «Ecrire pour faire rêver, rêver pour être libre» [allocution d'ouverture], *Le Monde. Carrefour des littératures européennes*, Édition spéciale, Paris, Novembro de 1992.
- VIËTOR, Karl (1933), «Die Quellen von Büchners Drama *Dantons Tod*», *Euphorion* n.º 34 / 3, pp. 357-379.
- VOSS, Kurt (1922), *Georg Büchners «Lenz». Eine Untersuchung nach Gehalt und Formgebung*, Bonn [Phil. Diss.].
- WEINRICH, Harald (1986), „Petite xénologie des langues étrangères», *Communications*, n.º 43, pp. 187-203.
- ZELLER, Rosemarie (1986), «Büchner und das Drama der französischen Romantik», *Georg Büchner Jahrbuch* vol.6 (1986/87), pp. 73-105.
- (1987), «*Dantons Tod* und die Poetik des Geschichtsdramas», in: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate*, (orgs.) Burghard Dedner e Günter Oesterle, Frankfurt am Main 1990, pp. 146-174.
- ZIMMERMANN, Harro (1994), «Büchners Gelächter. Eine große Biographie und der kleine Krieg der Germanisten», *Die Zeit*, n.º 40, 30 de Setembro de 1994, p. 73.

# Da finitude de um mundo: *O alienista* de Machado de Assis como *metaconto*\*

MARIA DA PENHA CAMPOS FERNANDES  
(Universidade do Minho)

«(...) o médico arranhou tudo. Uma vez empossado da licença começou logo a construir a casa. Era na Rua Nova, a mais bela de Itaguai (...) como fosse grande arabista, achou no Corão que Maomé declara veneráveis os doudos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. A ideia pareceu-lhe bonita e profunda, e ele a fez gravar no frontispício da casa; mas como tinha medo ao vigário, e por tabela ao bispo, atribuiu o pensamento a Benedito VIII, merecendo com essa fraude aliás pia, que o Padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele pontífice eminente» (Machado de Assis, *O alienista*, 1881-1882, in *O.C.*, II, 1959: 255) <sup>1</sup>.

«D. Evarista foi o assunto obrigado dos brindes, discursos, versos de toda a casta, metáforas, amplificações, apólogos. Ela era a esposa do novo Hipócrates, a musa da ciência, anjo divinal, aurora, caridade, vida,

---

\* Este trabalho foi apresentado no II.º *Ciclo de Conferências sobre a narrativa breve*, organizado por Maria Saraiva de Jesus, na Universidade de Aveiro, na sessão realizada a 9 de Maio de 2001.

<sup>1</sup> Inicialmente, publicado sob a forma de folhetim, em *A Estação*, entre 15 de Outubro de 1881 e 15 de Março de 1882, «O alienista» foi posteriormente incluído na colectânea intitulada *Papéis Avulsos* (Outubro de 1882).

Todas as citações inseridas neste trabalho se reportam à seguinte edição, Machado de Assis, *Obra Completa, I-III*, (1959), org. Afrânio Coutinho, 2.ª edição, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1962. Sendo esta uma das boas edições das obras deste escritor, a ela recorreremos. Embora a ortografia brasileira seja respeitada nas citações, procedeu-se à actualização necessária, a exemplo da eliminação dos acentos diferenciais actualmente em desuso, mas afirmados pela norma ortográfica de 1943, que foi a utilizada (veja-se a «Nota editorial – organização da presente edição» e J. Galante de Sousa, «O texto da presente edição», in *Obra Completa, I*, *op. cit.*: 11-18 e 18-22).

consolação; trazia nos olhos duas estrelas, segundo a versão modesta de Crispim Soares, e dois sóis, no conceito de um vereador. O alienista ouvia essas coisas um tanto enfasiado, mas sem visível impaciência. Quando muito dizia ao ouvido da mulher que a retórica permitia tais arrojos sem significação.» (*Id.*, *op.cit.*: 267).

1. Devastar a sorrir, e o que se mostra mais raro, a agradar, constituiu-se numa das tónicas desta narrativa breve, indigitada pelo resultado de um inquérito <sup>2</sup>, realizado entre Setembro de 1883 e Janeiro do ano seguinte, como uma potencial candidata à classificação do melhor conto brasileiro. Um importante factor de popularidade foi também, sem dúvida, por um lado, o ter sido inicialmente publicada sob a forma de folhetim, sendo a seguir inserida no livro intitulado *Papéis avulsos* (1882), o que lhe facultou o conhecimento de um número expressivo e diferenciado de leitores. No entanto, por outro, cumpre acentuar ainda a mestria do autor que, hábil na gestão irónica do mundo ficcional proposto, logrou explorar a pluralência do mesmo, oferecendo-o, com fina explicitude e oblíqua consciência, à diversa de incidência de olhares, de modo que a colheita do agrado se fizesse à medida de cada um <sup>3</sup>, sem que, porém, o ficcionista deixasse de liberar criticamente a sua actividade plasmadora, a ultrapassar a, por vezes, pretensa rigidez de limites literários.

Manifesta-se, com efeito, n'*O alienista*, como no melhor e mais original da obra machadiana, um movimento tenso entre uma apetência romântica e a necessidade da sua superação artística, através de uma perspicaz observação do mundo sócio-cultural circundante, em que se acentua a complexidade dos aspectos sobretudo humanos, a fragilizarem quaisquer radicalismos ou reducionismos. Desta tensão emerge, em decorrência, a dinâmica de uma consciência anti-realista nuclear no processo mesmo do seu realismo de águas profundas. Dir-se-ia que, n'*O alienista*, Machado, como uma Fidélia das Letras,

---

<sup>2</sup> Cf. também de J. G. de Sousa, *Bibliografia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955: 530.

<sup>3</sup> Luiz da Costa Lima, em um ensaio de feição metacrítica, ao comentar o resultado do supra-referido inquérito, considera que «Machado foi um criador de palimpsestos. (...) aprendeu as boas maneiras de uma sociedade hostil a seu ofício, imitando os modos da subserviência e do alheamento político, socializando-se pelas crônicas periódicas. Deixou de dar na vista e, considerado pacato cidadão, exemplar pai de família, pode rasurar o seu texto, reservando-se a habilidade de dar piparotes por debaixo da frase. No piparote, o seu palimpsesto» (*Id.*, «O palimpsesto de Itaguaí», in *José – literatura crítica & arte*, n.º 3, Setembro, 1976: 27-33. O extracto acima encontra-se na primeira destas páginas.).

embora mais sagaz e maduro que esta sua personagem, mantém o culto dos mortos, que é o do infinito, sem olvidar a vibração da vida: «Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só, continuada» (*Id.*, 1908., in *O.C.*, I, 1959: 1189) <sup>4</sup>.

Também a trabalhar e retrabalhar as fronteiras entre o enunciado ficcional e processo da enunciação, a obra de Machado recorre, com sensível frequência, a uma variada gama de *auto-referências*, em que os aspectos metadiscursivos <sup>5</sup> se dão a ler em momentos paratextuais ou mesmo intraficcionais, mostrando ou insinuando a perícia artesanal do escritor ou dos seus “*alter-egos*” textuais. Interessantes que o possam ser para o receptor que objective realizar uma metaleitura, as *auto-referências*, quando não elididas, regra geral, pouco ou quase nada afloram no discurso crítico mais tradicional.

Visto *O alienista* configurar-se como uma manifestação exemplar da *ironia romântica* a braços com o *realismo*, é nosso objectivo abordá-lo na sua qualidade de *metaconto* <sup>6</sup>, constituído que é como uma

---

<sup>4</sup> *Memorial de Aires* (1908), o último romance do então viúvo e sexagenário Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, Junho de 1839 – Setembro de 1908). Nesta pequena ficção, contada sob a forma diarística e pródiga em passagens auto-referenciais, a jovem amiga e gentil viúva Fidélia, cujo nome tem grande força simbólica, é uma espécie de imagem especular, distorcida e com laivos de inversão, do maduro viúvo que protagoniza e redige o *Memorial*. Desejar esta musa, nela fixar-se e sabê-la, ora distante, ora a distanciar-se, ora já perdida, com sábia aceitação das vicissitudes existenciais, é o fulcro desta mínima história, assim concluída – sob a observação dos pais «postigos» da jovem senhora que, levada por um novo amor e casamento, viaja para Lisboa, deixando-os naquela «orfandade às avessas»: «(...) e concluí que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se do extinto e do caduco. (...). Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos» (*Id.*, *op. cit.*, in *O.C.*, I, 1959: 1198). Assim também Aires, também ele subentendido nesta paternidade saudosa. E, muito além destas linhas, por que não Machado, o escritor, na encruzilhada dos tempos, a dos ciclos vitais? A obra afirma, aqui e ali, a vida própria e importância das *realidades postigas*, o que, aliás a *ficção literária*, de alguma forma, o é.

<sup>5</sup> Através destes aspectos metadiscursivos, a consciência retórico-poética de Machado imerge na densidade de um mundo humano, sócio-culturalmente marcado por convenções e perspectivas, enfim por discursos de vária ordem que lhe roubam qualquer pretensão à linearidade e absoluta clareza (remete-se à nota seguinte).

<sup>6</sup> A noção de *metaconto* envolve o campo semiótico (sintaxe, semântica, pragmática) da metalinguagem, mais especificamente, as noções de metadiscorso, metanarrativa, metaficção e metaliteratura, cuja proximidade conceptual não as torna perfeitamente sinónimas se analisadas com maior rigor. Contudo, pela íntima relação que mantêm no circuito discursivo da narrativa literária, nem sempre são ou podem ser bem destrinçadas no uso que delas faz a crítica literária. Considerando que *o discurso literário tem na ficcionalidade um dos seus traços pertinentes*, a designação mais cómoda

demonstração ficcionalizada das relações entre o *discurso* (a comunicação), a *verdade* (a ciência) e o *poder* (a política), ou seja, porém em termos mais exíguos, como uma metacrítica incisiva dos filões estruturantes da intelectualidade na etapa final do penúltimo século. Embora a devastar o contexto sócio-cultural em que radica com o recurso da sua índole satírica e parodística de largo espectro, *O alienista* não deixou de ser reduzido, conforme se sabe, ao seu humor inteligente e recatado, movido por um estilo primoroso e agradável. Nesta redução, a conquista de uma popularidade mais extensa. É, porém, a dimensão

---

é a de *metaficção* – neste contexto, entenda-se *metaficção literária* –, podendo abranger várias subcategorias, *metapoema*, *metanarrativa*, *metadrama*, etc. (Cf.: M.<sup>a</sup> da Penha Campos Fernandes, *Mimese irónica e metaficção – para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, Braga: Universidade do Minho, 1995, publicação restrita à comunidade académica (tese de doutoramento: 25 volumes), a divulgar em maior escala.

Próximo da compreensão de *metaconto*, mas não a cobrindo por inteiro, está o conceito de *anticonto*, que, em princípio, se reporta à existência de contos, no decorrer da modernidade deste século, que *investem contra* padrões hegemónicos da arte de narrar na Época Clássica, como sejam; *a razão*, *a normalidade*, «*o bom senso e o bom gosto*», *a proporção e as simetrias*, *a estruturação tradicional do discurso (introdução, desenvolvimento e conclusão bem demarcados)*, *a gramática*, *a cronologia*, *a causalidade*, *o retrato figurativo da personagem e a sua identificação explícita*, etc.. Em suma, tudo o que possa ser associado à concepção ortodoxa de «*imitação da vida, da realidade, dos factos*», envolvendo até mesmo a presença de um núcleo que pudesse ser reconhecido *tema*, *significado*, *sentido*. (Confrontem-se duas obras básicas sobre este assunto: Philip Stevick, *Anti-Story: an Anthologie of Experimental Fiction*, New York: Free Press, 1971 e Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar Ediciones, 1979: 21-23).

Considere-se, porém, o facto incontornável de que, quando o *anti-conto* e outras formas de *anti-narrativas* logram *erguer a negatividade em código*, passível de ser contextualizado histórica e sócio-culturalmente, conhecido e comunicado, não deixam de instaurar um outro modo de *escrever-ler-ver a vida, a realidade, os factos*, etc., entrando no domínio simultaneamente afirmativo e negativo do fenómeno semiótico que vimos designando por *mimese irónica* (cf. nota anterior). O conceito de *metaconto* é, portanto, mais abrangente que o de *anticonto*, visto abarcar os discursos classificados desta forma pela sua radicalidade, sem, contudo a estes restringir-se. O *metaconto* é, em síntese, um conto de carácter introversivo, ciente da sua construtividade, no qual o leitor, ao concretizar uma *metaleitura*, detecta um número variável de auto-referências ficcionais, que não se restringem a aspectos meramente técnicos e são passíveis de afectar o discurso na sua globalidade. Importa observar quão sensíveis são os autores de metaficções, mesmo através das suas máscaras, ao carácter construtivo e semiótico da *realidade*, cuja percepção permitem ao leitor. Desta forma, a antinomia *metaficção/ mimese*, tão cara a boa parte da crítica novecentista (com frequência, incrivelmente presa à noção positivista da realidade como um dado bruto, não semiotizado), perde sentido. Do carácter semiótico da realidade percebida, experimentada, sentida, conhecida ou lida pelo homem, decorre a vigência da *mimese irónica*, a que a *metaleitura* pode dar curso.

metaficcional desta narrativa que se pretende observar, solicitando-se a uma outra forma de agrado que nos permita a travessia do sorriso, em direcção a uma outra face. Mais subversiva, a pré-figurar uma índole que se poderia considerar como (pós-)moderna.

2.1. A fim de dar seguimento a esta proposição, impõe-se ultrapassar um obstáculo teórico, que não é de menor importância: tratar-se-á *O alienista*, deveras, de um *conto*? Se não, por que *metaconto*?

Entremos, para o efeito, pela porta central de *Papéis avulsos*, constituída pela «Advertência» com que Machado abre esta colectânea – não directamente pelo conto *O alienista*, isolando-o deste importante paratexto –, em que a autoconsciência do ficcionista já se mostra através do questionamento da classificação genológica dos escritos que aí recolheu, admitindo mesmo que esta seja posta em causa pelo receptor:

«Este título de Papéis avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. **A verdade é essa, sem ser bem essa (...)**

**Quanto ao gênero** deles, não sei que diga que não seja inútil. **O livro está nas mãos do leitor.** Direi somente, que se **há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são**, defendendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII,9): “e aqui há sentido, que tem sabedoria”. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. **Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também.** E eis a razão do enciclopedista: é que **quando se faz um conto**, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e **o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.**

Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a *absolvição*» (*Id.*, *op.cit.*, in *O.C.*, II, pág. 252, sublinhados nossos).

Entre o sim e o não, situa-se ironicamente o novo, a impor-se com subtilidade. Sem afirmar categoricamente a presença de *contos* em *Papéis avulsos*, e, contudo, muito bem conduzindo a decisão do leitor com mãos de luva, Machado parece fazê-la inclinar-se para a permanência da noção de *conto*, já que, no parágrafo inicial, que se mostra o mais importante, a última palavra é dada a Diderot, como se sabe, mestre na utilização do *topos* retórico-poético da *negação do gênero*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Cf.: «Il est bien evident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer» (Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, (1772?), org. Y. Belaval, Paris: Club Français du Livre, 1953:47).

E, aqui como ali, este procedimento metaficcional abre caminho ao dinamismo da categoria literária em questão, a qual, ao impor uma diferença, amplifica o próprio domínio conceptual, operando-se a sua continuidade, na outrificação embora. Deste modo, dizendo sem dizer, Machado, ciente de não cumprir plenamente as habituais expectativas do leitor sobre o que seja um *conto*, inclina-nos a ressaltar neste género três traços essenciais: *ter sentido, entreter o espírito, iludir a efemeridade da existência humana*. Com um esforço imperfeito de tradução, estaríamos tentados a dizer: *interessar o leitor pela força da ideia e pela graça, dar-lhe prazer, tornando a vida mais leve, não o cansar*.

Se isto bastasse a leitores mais habituados a uma matriz crítico-teórica menos artística e mais académica, não haveria dúvida de que *O alienista* seria *conto*, apesar de apartar-se de uma estruturação rígida. Acontece, porém, que vem sendo, por vezes classificado alguns leitores como *novela*<sup>8</sup>, o que torna conveniente que se efectuem

---

<sup>8</sup> A classificação como *novela* foi, por exemplo, adoptada por José Osório de Oliveira, quando se refere à «extraordinária novela *O Alienista*» (*In* Jacinto Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, I, 3.ª ed., Lisboa: Figueirinhas, 1981: 73); ainda por Abel Barros Batista em «Plus ultra!», ensaio com que introduz o volume Machado de Assis, *O alienista*, Lisboa: Hiena, 1992: 7-15; embora sem problematizar explicitamente esta classificação, o crítico não deixa de afirmar que a narrativa foi coligida pelo escritor num «*dos seus melhores volumes de contos*».

João Camilo dos Santos, por seu turno, desenvolve a questão «Romance curto, novela ou conto?» (pág.41), afirmando o gosto machadiano pela subversão das definições; depois de citar, na *nota 1*, reflexões de Michel Raimond e André Jolles – respectivamente, em *Le roman*; Paris, Armand Colin, 1988:21 e *Formes simples* (1930), Paris: Seuil, 1972:173-194 –, que consideram o traço, diga-se, ‘realista’ da novela, afirma: «O problema é que «*O Alienista*» apresenta, como já se disse, características próprias a vários subgéneros narrativos, não sendo uma «forma simples», não se deixa classificar facilmente», págs.55-56 (*Id.*, «Algumas reflexões sobre ‘O alienista’ de Machado de Assis», in *Colóquio Letras*, 121/122, Julho-Dezembro, 1991: 41-56).

Massaud Moisés, muito atento à questão genológica, num ensaio em que apresenta uma das edições espanholas d’*O alienista*, comenta que o número de páginas (mais de 80) desta ficção na edição francesa da Garnier y Jackson tem determinado a classificação da mesma como *novela* por alguns, outros, porém, movidos por «el análisis interno de la narración», a classificam como *conto*, «en lo que están acertados. Si fuese novela corta, habría sido la única que la pluma de Machado de Assis habría escrito, cuando por otra parte sabemos, por las características fundamentales de la novela corta (gran número de células dramáticas, preocupación por el enredo, superficialidad de los caracteres, juego de la intriga entretejida para mantener viva la atención del lector, golpes de efecto, etc.), que su talento era ajeno a tales preocupaciones» (Massaud Moisés, «Nota preliminar», in Machado de Assis, *El alienista*, trad. Martins y Casilla, (1.ª ed., Colección Marginales, 1974); 1.ª ed. (Colección Fábula), Barcelona: Tusquets Editores, 1997: 11-12; cf. *Id.*, «O conto» e «A novela», in *A criação literária – prosa*, São Paulo: Cultrix, 1982: 15-54 e 55-89).

algumas considerações sobre esta discrepância, que, aliás, é apenas mais uma gerada também nas pegadas do famoso «Préface» do *Cromwell* (1827), *drama romântico* em que Victor Hugo lança «o martelo às velhas teorias», mais exactamente à exigência horaciana da pureza dos géneros poéticos <sup>9</sup>.

Narrativa breve, *o conto* tem sido usualmente identificado a partir uma exigência estrutural mínima, *a concentração dramática* das unidades de acção, tempo e espaço, a qual, em princípio, se mostra tanto impeditiva da distensão –, seja esta do número de personagens, das descrições, da dissertação ou das interferências do narrador –, como propiciadora de uma atmosfera sintética, bem demarcada pela unidade de tom da voz narrativa e pelo traçado incisivo das falas das personagens.

Face a este perfil, *O alienista* não apresenta maiores dificuldades no atinente à *unidade da acção principal* – o reconhecido médico Simão Bacamarte investiga a «patologia cerebral», para estabelecer com rigor os limites da loucura e da razão –, embora esta acção seja amplificada por outras secundárias <sup>10</sup>, o que propicia a farta sequenciação do conto em treze «capítulos» e um lauto desfile de tipos humanos. Estes, múltiplas vezes, excelentemente esboçados por pince-

---

<sup>9</sup> Cf. Victor Hugo, «Préface», *Cromwell*, in *Théâtre complet*, I, orgs. J. J. Thierry-J. Méléze, Paris: Gallimard, 1963; Horácio, *Epistola ad Pisones* (séc.I a.C. – «Ars poetica»), trad.R. M. Rosado Fernandes, *Arte poética*, Lisboa: Inquérito, 1984.

Tomando a liberdade de opinar sobre a questão genológica, fundamental aos estudos literários, importa observar que esta faculta aos interessados pontos de partida, tanto passíveis de orientarem as decisões do escritor como as expectativas do receptor, uma vez que apresenta códigos de construção/desconstrução textual delineados no curso de tradições culturais caracterizadas pela multiplicidade histórica de convenções, que se vão substituindo, justapondo, sobrepondo, condensando, subvertendo, etc. Por isso, os géneros e subgéneros do discurso devem ter apenas, no domínio da arte literária, uma função descritiva, de oferta de propostas, nunca, nos tempos pós-românticos, uma índole normativa. Considere-se que, por exemplo, que muitas das características usualmente atribuídas à *novela* podem ser observadas num *romance* com o peso cultural do *D. Quijote* de Miguel de Cervantes, que poderá ser abordado como um *romance de estruturação novelística*, sequencial (1.ª parte, 1614; 2.ª parte, 1629), e não de *estruturação em rosácea*, que é a que tradição tende a exigir do *romance* – vide M. Moisés, «O romance», in *op.cit.*:91-219, muito especialmente, o gráfico apresentado nesta última página.

O estudo do romance contemporâneo (aceite-se, ainda e também, o romance inovador no século XX), não raras vezes, impõe o esbatimento da diferença novela / romance, com a conseqüente amplificação do último termo.

<sup>10</sup> Exemplos de acções secundárias são tanto a construção e gestão da Casa Verde, que é o hospício, como a articulação destas acções com o poder político, de modo a espoletar uma rebelião popular.

ladas magistrais e, uma ou outra vez, absorvidos pelos grupos <sup>11</sup>, em nenhum momento ameaçam a identificação do protagonista, que, aliás, já o título, *O alienista*, anunciara.

Quanto ao *espaço*, nenhuma dificuldade: a cidadezinha brasileira de Itaguaí, tendo como núcleo das atenções a Casa Verde, ambas, estruturando uma «mise-en-abyme», sinédoques do mundo: «Itaguaí é o meu universo», afirma Bacamarte («Capítulo 1»), «A Casa Verde, disse ele ao vigário, é agora uma espécie de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual» («Capítulo 3»).

O maior problema advém na consideração da *unidade tempo*, pois este – construído à distância, sobre informações de outros textos, «crônicas» antigas – se mostra lato e vagamente demarcado: «tempos remotos», «na colônia e ainda no reino», «ao cabo de sete dias» («Capítulo 1») <sup>12</sup>.

Por esta rápida amostra, já é possível observar que *O alienista* apresenta singularidades que, de algum modo, afrouxam a exigida *concentração dramática*, ainda que a complexificação e multiplicidade sequencial da acção, o seu derrame por tantos «capítulos», a sua dilatação, bem como a do tempo, sem esquecer o desfile de inumeráveis personagens secundárias, encontram na actividade do protagonista e no seu local de trabalho um de ponto convergência, que pretere qualquer ameaça de falta de *coesão* ficcional. Esta também assegurada pela *unidade de tom*, que as diversas intervenções do narrador até ajudam a fortalecer, condensando, ironicamente, o sorriso, o humor satirizante e parodístico, com a dolorosa e compassiva seriedade de um olhar radioscópico sobre a imarcescível dissimetria entre os objectivos mais bem modelados e a sua institucionalização, sobre a cultura finissecular, sobre a loucura do sonho da «razão» radical, ao fim e ao cabo, sobre a «natureza» humana.

Pelo exposto, a consideração d'*O alienista como um conto*, não o envolve, com certeza, numa moldura ortodoxa, antes procura apre-

<sup>11</sup> Observem-se estes extractos: «Ao cabo de quatro meses, a Casa Verde era uma povoação» («Capítulo 2»), «Entretanto, a arruaça crescia. Já não eram trinta, mas trzentas pessoas» («Capítulo 6»), «Daí em diante, foi uma coleta desenfreada. (...) Tudo era loucura» («Capítulo 10»).

<sup>12</sup> Este tipo de demarcação temporal é muito insistente, notem-se outros exemplos: «três dias depois» («Capítulo 2»), «no fim de dois meses», «Três meses depois», «em certa manhã do mês de maio» («Capítulo 3»), «um dia de manhã, – eram passadas três semanas» («Capítulo 4»), «Quatro dias depois», «no fim de cinco anos», «cinco meses depois», «três horas depois» («Capítulo 5»), etc., etc.

sentá-lo, pela análise dos traços que nos parecem mais decisivos, um conto com estruturação tendencialmente novelesca. Em todo caso, um conto. Um metaconto então. Continuemos.

2.2. Ultrapassado o obstáculo genológico, adentremo-nos nos caminhos da metaficcionalidade d'O alienista, considerando-a como uma panóplia de implicações críticas, configurada pelo privilégio de três linhas de força – a poético-retórica, fundamental às demais, a epistemológica ou científico-filosófica e a sócio-política –, cuja íntima aliança também consubstancia a coesão do corpo ficcional.

Considerando-se, em primeiro lugar, que no umbral do conto, a sua introdução, se condensam pistas que, em caso de confirmação e desenvolvimento deverão conduzir ao desenlace da estória, e, em segundo lugar, que este desenlace, mesmo quando surpreendente e enigmático, já fora de algum modo indiciado, torna-se bastante provável que ao leitor menos distraído lhe seja permitido satisfazer, pelo menos em parte, as suas expectativas.

Se, assim o é, o carácter metaficcional da estória já se deixa perceber na introdução, quando o narrador apresenta o protagonista como o supra-sumo da profissão médica no Brasil, em Portugal, nas Espanhas; formado por importantes universidades europeias, Coimbra e Pádua; homem de tão grande eloquência que, logrando vencer as inúmeras resistências, faz aprovar na Câmara de Itaguaí o projecto de construir um hospício para nele reunir os loucos, até então descuidados numa alcova doméstica. E, concomitantemente, como um homem com capacidade realizativa, inclusive de fraudes – a exemplo da «fraude» «pia» (cf. primeira epígrafe). A esta habilidade de tão venerável homem da ciência para usar o discurso e a boa fé das pessoas para faltar à verdade, de modo a conduzir sem maiores dificuldades os seus oblíquos propósitos, outros índices se acrescentam, de modo a conspurcar a face deste espécime da mentalidade positivista, esta já bem instalada no tempo histórico do próprio Machado de Assis, como sejam:

- a) o sobrenome do protagonista: Simão Bacamarte chama-se, como a fazer ressoar, através das rimas, o nome do imperador Napoleão Bonaparte. No entanto, o sobrenome Bacamarte, simbolicamente, solicita a desconfiança do leitor; ao abanar um leque de sugestões – o espoletar de uma acção conflituosa (bacamarte: < arma de fogo, muito sugestivamente, de cano curto >); uma corrida inglória (< cavalo que numa corrida é dos últimos >); um indivíduo de pouca valia (< inútil, imprestável >);

- b) a sua frustrada expectativa matrimonial, saborosamente anti-romântica:

«Aos quarenta anos casou com D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz-de-fora, e não bonita nem simpática. Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho. Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia «condições fisiológicas e anatómicas de primeira ordem, digerira com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes. (...)

D. Evarista mentiu às expectativas do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. *A índole natural da ciência* é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros (...), enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regime alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência, – explicável, mas inqualificável, – devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes» (*Id., op. cit.: in O.C.II: 253-4, sublinhados nossos*).

Importa observar que, na passagem sublinhada, o projecto satírico do narrador salta da imagem do protagonista para a da *ciência*, anunciando a sua própria amplitude simbólica: Bacamarte frustrado é a *ciência positiva* a mostrar-se utopia; a extinção da «dinastia», a ausência de um futuro para tão majestoso *sistema científico*.

Uma vez que este *sistema*, sendo um construto sógnico-simbólico, é aqui captado como *matéria de ficção, a partir da qual o tecido semiótico do conto se constitui* para dar uma imagem do universo cultural, esta referência ficcional à *ciência*, não deixa de configurar uma auto-referência da narrativa, constituindo-se em traço de metaficcionalidade. Inserida no universo semiótico da cultura, a ficção dele se tece, dele se alimenta e, em simultâneo, a ele corrói, e, ao, assim, ostentar-se de modo narcísico e irónico, permite a leitura de um *mundo possível*<sup>13</sup>, através da qual a metaficcionalidade, a ironia e a mimese se enlaçam.

---

<sup>13</sup> Lubomir Doležel, em textos bastante conhecidos, apresenta a teoria dos *mundos possíveis* como uma alternativa à *teoria mimética*, e mais satisfatória que esta: não há dúvida de que a lógica da sua argumentação só satisfaz a quem pactua com a sua estreita compreensão do que seja a *mimese* e não analisa em profundidade, por exemplo,

O *desenvolvimento* do *conto*, no entanto, confirmará as expectativas metaficcioneiras até agora esboçadas? De modo a verificar se a resposta é afirmativa, observemos a estruturação da acção narrativa de Simão Bacamarte em três fases dialécticas, a partir da apresentação dos seguintes objectivos:

«O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenómeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração.» (*Id.*, *op.cit.*: 256).

«Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, e só insânia» (*Id.*, *op. cit.*: 261).

---

as virtualidades do fenómeno na *poética antiga*, privilegiadamente em Aristóteles. Muito embora ciente das potencialidades desta poética, Doležel não a explora devidamente, parecendo dissolvê-la, ora na *poética (neo)clássica* europeia, sobretudo de língua alemã, ora na *poética do realismo oitocentista*, na sua versão mais ortodoxa (cf.: Lubomir Doležel, «La construction de mondes fictionnels a la Kafka», trad. Paul Perron, *Littérature*, 57: 81-92; *Id.* «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9, 3:475-496; *Id.* «Possible Worlds in Literary Fiction», in Sture Allen, org., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin. De Gruyter, 1989; *Id.*, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, trad. Viviana C. Figueiredo, *A poética ocidental, tradição e inovação*, Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1990).

Como já é tempo de vincar em nossas leituras a diferença entre os textos antigos e as leituras dos mesmos ao longo da história, parece-nos mais satisfatória a abordagem de U. Eco à questão dos *mundos possíveis* e à correlação que podem manter com o mundo real, através da interpretação do leitor: «Al ser un artificio cultural, un mundo posible no puede identificarse con la manifestación lineal del texto que lo describe. El texto que describe este estado o curso de acontecimientos es una estrategia lingüística destinada a suscitar una interpretación por parte del Lector Modelo. Esa interpretación (...) representa el mundo posible bosquejado en el curso de la interacción cooperativa entre el texto y el Lector Modelo.

Para cotejar mundos es necesario considerar también el mundo real o actual como artificio cultural (...), el mundo actual es el que conocemos a través de una multitud de imágenes del mundo o descripciones de estado, y estas imágenes son mundos epistémicos que a menudo se excluyen mutuamente, el conjunto de las imágenes del mundo actual es su enciclopedia potencialmente maximal y completa (sobre la naturaleza puramente regulativa de esta enciclopedia potencial (...))» (Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1990, cito *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 2000: 218).

1.<sup>a</sup> fase da acção narrativa: estabelecimento da tese

O médico Simão Bacamarte, gerindo uma enorme afluência de loucos à Casa Verde, dá lugar a um interessante desfilar de tipos, um tanto quanto à Gil Vicente ao enviar muita gente boa para o Inferno. Dentre os tipos contra quem investe, aprisionando-os no manicómio, alguns se distinguem pela peculiar *utilização ou perspectivação do discurso*:

«um rapaz bronco e vilão, que todos os dias, depois do almoço, fazia regularmente um discurso académico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com recamos de grego e latim, e duas bordas de Cícero, Apuleio e Tertuliano» (*Id., op.cit.:256*);

«um pobre diabo, filho de um algibebe, que narrava às paredes (porque não olhava nunca para nenhuma pessoa» (*Id., ib.*);

«o licenciado Garcia, que não dizia nada, porque imaginava que no dia em que chegasse a proferir uma só palavra, todas as estrelas se despegariam do céu e abrasariam a Terra, tal era o poder que recebera de Deus» (*Id.,ib.*).

Movendo habilidosamente o foco narrativo, Machado aproveita a oportunidade para tecer críticas, nestes exemplos, ao artificialismo do discurso académico de feição clássica; à imperícia do orador por não envolver o público; à muito quixotesca confiança absoluta do licenciado nas palavras, bem como na sua origem divina. E prossegue, trazendo à história – através de Bacamarte, nele escudado e na distância que, através do humor, com ele estabeleceu inicialmente – alguns «loucos de amor», além de outros tipos, que a si próprios não se conheciam: o Falcão, que se supunha «estrela-d'alva»; «o sujeito que, chamando-se João de Deus, dizia agora ser o deus João» (*Id., ib.*). O jantar de boas vindas a D.Evarista, depois da viagem ao Rio de Janeiro, é palco de muita celebração discursiva da senhora (cf. a segunda epígrafe), destacando-se o orador Martim Brito, um namorado de vinte e cinco anos, que muito enfaticamente a cantou:

«Deus, disse ele, depois de dar ao universo o homem e a mulher, esse diamante e essa pérola da coroa divina(e o orador arrastava triunfalmente esta frase de uma ponta a outra da mesa) Deus quis vencer Deus, e criou D. Evarista.» (*Id., op. cit., in O.C., II, pág. 267*).

Foi trancafiado três dias depois. «Ciúmes?» indaga o narrador, colocando a nódoa da suspeição sobre a imparcialidade do médico, da

ciência, questão intensificada se a esta dúvida sugestiva o leitor associa o fácil enriquecimento de quem se dizia «de ciência, e só de ciência», mas vibra com a dinheirama:

«E levou-a aos livros. D Evarista ficou deslumbrada. Era uma via láctea de algarismos. E depois levou-a às arcas onde estava o dinheiro.

Deus! Eram montes de ouro, eram mil cruzados, dobrões sobre dobrões; era a opulência» (*Id., op. cit.: 259*).

Faz-se também interessante atentar numa narrativa secundária, em que o narrador aproveita o ensejo de Crispim Soares ter considerado a extravagante tese do amigo Bacamarte «um caso de matraca», para elogiar o costume de, no antigo regime, à falta da imprensa na colónia, usar-se tocar matraca para convocar as gentes e fazer anúncios. Houve mesmo um vereador, adverso à criação da Casa Verde, que, sem nunca ter domesticado animais, logrou obter uma pseudo-fama, por meio da matraca:

«a reputação de perfeito educador de cobras e macacos.(...) E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema».(*Id., op.cit., in O.C., II, pág. 261*).

A esta breve consideração metaficcional sobre a força das palavras enquanto plasmadoras de visões, inclusive politicamente comprometidas, poder-se-á observar, no decorrer do conto, alusões esparsas a boatos, versões, à verosimilhança discursiva de certos factos, que chamam a atenção do leitor para os deslizes do verbo face ao suposto objecto da referência.

Desta primeira fase da acção narrativa, decorrem duas consequências em tensão, pois, se permite ao investigador estabelecer a sua tese em oposição ao senso comum – **«A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente»** (*Id., op. cit.: 260*, negritos nossos) –, também autoriza o mesmo senso comum para questionar a isenção do cientista, seja pela razão retórica (ciência + manipulação discursiva), seja pela razão sentimental (ciência + sentimento: «Ciúme?»), seja pela razão económica (ciência + excessivo apego ao dinheiro); seja pela razão política (ciência + imposição do «terror»). «Terror» este de que decorre uma grave rebelião popular, da qual resultam onze mortos e vinte e cinco feridos, sem que isto impeça que os objectivos de libertação sejam desvirtuados pelo desejo de poder do barbeiro Porfírio, que a liderava – e pela capacidade de manipulação do alienista.

Neste ponto, o metaconto revela-se como uma *paródia* da História, constituindo-se como um discurso de segundo grau, corrosivo em relação ao subtexto em que se enunciam episódios da História da Europa, muito especialmente da França, já que, sendo a Casa Verde reiteradamente referida como «Bastilha da razão humana» («Capítulo 6»), a acção do cientista é articulada não só com a de Napoleão Bonaparte mas também com a de Robespierre<sup>14</sup>. De facto, o elo com o poderoso do imperador francês, autoproclamado em 1804, já fora, como vimos, indiciado pela associação paranomásica entre o seu nome e o de Simão Bacamarte, infiltrando-se a intenção parodística através das subversivas conotações do sobrenome deste.

Um tanto à semelhança da derrocada dos ideais da Revolução Francesa nos tempos que se lhe seguiram, n'*O alienista* foram frustrados os ideais populares pela classe dirigente. De facto, nesta metaficção, Porfírio, depois de muito aplaudido pela população, mostra ao leitor o seu carácter, primeiro, no documento em que, com o sal de umas mentirinhas, expõe ao vice-rei o sucedido, declarando-se restaurador da «paz» e da «fazenda pública», face à conspiração de uma «Câmara corrupta e violenta», que «conspirava contra os interesses de Sua Majestade e do povo» (*Id., op. cit., in O.C. II: 274*), e, logo a seguir, no pacto que propõe a Bacamarte – «Unamo-nos, e o povo saberá obedecer» (*Id., op. cit., in O.C. II: 277*). Desmascarado, este revolucionário tenta abolir a Casa Verde e desterrar o alienista, sendo, porém, destituído por outro barbeiro, João Pina, que altera o texto da referida exposição ao vice-rei e substitui a referência à Câmara por uma a Porfírio, «um intruso eivado das más doutrinas francesas, e contrário aos sacrossantos interesses de Sua Majestade» (*Id., op. cit., in O.C. II: 278*).

Não há dúvida de que a paródia da História oferece uma imagem da História. Uma História ainda muito nossa – sobretudo quando vertida como história desprovida de Herói, ou vivida para lá do circuito heróico visível.

---

<sup>14</sup> Ainda que os manuais de História situem o período conhecido por «O terror» entre a queda de Girondinos (31 de Maio de 1793) e a morte, no cadafalso, do grande responsável por esta fase, Maximiliano Robespierre (27 de Julho de 1794) –, portanto em data posterior à da Queda da Bastilha (14 de Julho de 1789) –, e, no conto, o «Capítulo 5», intitulado «O Terror», seja anterior ao «Capítulo 6», «A rebelião», este anacronismo não desautoriza a sugestiva associação, pois se trata de uma paródia, uma ficção, na qual a exactidão dos factos não é decisiva. Neste ponto, a sugestão é sobreposta por Machado à convencional exactidão realista.

Sem a pretensão de reproduzir o diagrama cronológico dos factos reais, *O alienista* oferece uma ostentação dos jogos de poder em que assenta a História – como a subversão de interesses colectivos por privados e a adulteração da verdade, inclusive a documental. Ao configurar eventos diegéticos que parecem raiar, por vezes, os limites do absurdo, o ficcionista deixa entrever a atmosfera de lutas políticas insufladas pelas tensões e ideais que deram lugar à Revolução Francesa e assinalaram século XIX<sup>15</sup> – sem que, como o sabemos, nele se tenham esgotado<sup>16</sup>.

A importância desta radioscopia dos mecanismos do poder, incluindo a manipulação das realidades factuais pela palavra, documental ou não, poderá eventualmente justificar a distensão do conto, através do longo encaixe narrativo referente à revolução popular,

---

<sup>15</sup> No contexto sócio-cultural menos distante da produção de *O alienista* – e, nele, modelado com liberdade criativa, construindo um tempo diegético complexo e singular, inclusive pela inserção de anacronismos –, arrolam-se alguns outros dados: Revolução Francesa (1789); Império Napoleónico, 1804 -1814, e depois do exílio na ilha de Elba, com a ajuda das tropas adversárias, o governo por Cem Dias, Março – Julho de 1815; Restauração da Monarquia Francesa, Abril de 1814 – Março de 1815, Julho de 1815 – Julho de 1830; Brasil Reino, 1815; Regresso de D. João VI a Portugal, 1821, Regência do Príncipe D. Pedro, 1822; Independência do Brasil, 07 de Setembro de 1822; Brasil Império, e aclamação de D. Pedro I (01 de Dezembro seguinte), Abdicação deste, 1831; 4 Regências Provisórias do Brasil, 1831-1840, ano este da Coroação de D. Pedro II, depois da maioridade; Brasil República, 15 de Novembro de 1889.

Acrescentem-se ainda referências a algumas outras obras marcantes: Hegel, *Fenomenologia do espírito*, 1806; A. Comte, *Curso de filosofia positiva*, 1830-1842 e *Sistema de filosofia positivista*, 1848; Claude Bernard; *Introdução ao estudo da medicina experimental*, 1865; É. Zola, *O romance experimental*, 1880. Sem esquecer as cinco conferências no Casino de Lisboa, Maio – Junho de 1871, dentre as quais a de Eça de Queiroz, *A nova literatura*, a 12 de Junho.

Relativamente ao tratamento da loucura e problemas afins, parece interessante lembrar Pinel (1745-1826), médico alienista que revolucionou o tratamento da mesma ao abolir a violência; Charcot (1825-1893) e Freud (1856 – 1936). (Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Plon, 1961; *Id., op. cit.* (édition abrégée), Paris: Union Générale d'Éditions, 1964).

<sup>16</sup> A partir de uma óptica muito própria, João Camilo dos Santos, depois de afirmar que «O Alienista» caricatura todas as revoluções», indaga: – «Por outro lado, que pensaria o Machado de «O Alienista» da «cientificidade» aparente, mecânica e superficial que domina certas tendências (...)?» (*Id., op. cit.*: 50). Completelemos: – Tendências de ontem e de hoje, do «magister dixit» ao supermercado cultural da apressada e poderosa, tecnológica e retórica Babel contemporânea.

É neste movimento das leituras que se aproximam e se distanciam que o espelho da ficção afirma o seu simbolismo, a sua historicidade e a sua transtemporalidade afirmadora e deformante.

protagonizada sequencialmente pelos dois barbeiros, o primeiro mais importante que o segundo e ambos secundários em relação a Bacamarte, mas juntos, em confusão de espelhos deformantes hierarquizados, deixando entrever a reprodução em abismo das dubiedades políticas por figuras que as protagonizam.

Interessante é notar aqui que as breves referências a Sua Majestade parecem não a molestar; já que esta, incólume, continua a reinar, restando um Machado de Assis, o homem, também ele incólume. Quase incólume permanece o poder religioso, representado pela docilidade do Padre Lopes, cuja sensatez, embora crítica em relação ao amigo Bacamarte, não se revela suficientemente forte para lhe coarctar os desmandos.

Após a revolução e a suave intervenção da força real, que anteriormente aderira à revolução do povo, ocorre «A Restauração», que constitui o décimo capítulo – o do «grau máximo da influência de Simão Bacamarte» – «Tudo quanto quis, deu-se-lhe»:

«Um homem não podia dar nascença ou curso à mais simples mentira do mundo, ainda daquelas que aproveitam ao inventor ou divulgador, que não fosse metido na Casa Verde. Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia (...) não havia regra para a completa sanidade mental. Alguns cronistas crêem que Simão Bacamarte nem sempre procedia com lisura (...)» (*Id., op. cit., in O.C., II: 279*).

O nosso narrador, porém, não se compromete totalmente: aponta tanto a obscuridade de alguns «pontos da história de Itaguaí», como a impossibilidade de uma definição cabal do «verdadeiro fim do ilustre médico». Apesar disso, conta que o protagonista – tendo mandado para o hospício a sua própria esposa, depois de a acusar de «mania sumptuária» por ter hesitado «entre um colar de granada e outro de safira» (*Id., op.cit., in O.C., II:279-280*) – lograra abafar todas as desconfianças. O resultado deste sucesso é a hiperbólica circunscrição de quatro quintos dos habitantes da Itaguaí na famosa Casa Verde, não sem simbolismo, situada na Rua Nova. Digamos, aquela em que, nos meandros de um metaconto, convergem o acerbo escrutínio da praxis discursiva, o da epistémica e o da política.

## 2.<sup>a</sup> fase da acção narrativa: estabelecimento da antítese

Confirmada a tese sobre a continentalidade da loucura, em nome da qual se excluíram do âmbito da razão «todos os casos em que o

equilíbrio das faculdades não fosse perfeito e absoluto», Simão Bacamarte, por meio de um ofício à Câmara, afirma estar convicto justamente do oposto – **«e portanto que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto»** (*Id., op. cit., in O.C., II:280-281*, negritos nossos).

Processada, desta forma, a *reviravolta da acção*, mas num sentido anti-trágico, esvazia-se a Casa Verde. Fazem-se festivas e delongadas comemorações, reconstituem-se as famílias, reintegram-se os seus membros ex-reclusos, cessam-se os ressentimentos e queixas contra o alienista.

Itaguaí parecia voltar à normalidade inicial, quando a Câmara, fazendo de si própria excepção, autoriza o alienista, durante o tempo de um ano, suplementado por mais seis meses, a recolher «as pessoas que se achassem no gozo do perfeito equilíbrio das faculdades mentais» (*Id., op.cit., in O.C., II:280-282*). Segue-se o desfile da exígua porção de pessoas consideradas sensatas, em conformidade com «um vasto inquérito do passado e do presente» (*Id., op. cit.: 282*). Em cinco meses, sem que findasse a colheita, um total de dezoito; em cinco meses e meio, todos curados pela terapêutica do contraste, de forma a que, por exemplo, a convivência com a «astúcia e velhacaria do marido» curasse «a beleza moral» da esposa. Nem o honesto Padre Lopes escapou, já que aceitara traduzir a versão dos *Setenta* sem que soubesse o que quer que fosse do hebraico e do grego.

Estabelecido o desequilíbrio como a normalidade humana, apresentava-se como finda a investigação – acabaram-se os mentecaptos em Itaguaí, todos curados. Eis, no entanto, uma nova alteração dos factos.

### *3.ª fase da acção narrativa: estabelecimento da síntese e desenlace*

O emérito sábio, em processo pseudo-socrático de autoconhecimento, encontra em si próprio a perfeição – «os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto» (*Id.,op.cit., in O.C.,II:287*). Em processo pseudo-cartesiano de análise, duvida, duvida e convoca um conselho de amigos, os quais, no entanto, lhe confirmam a elevada compleição: A modéstia, diz-lhe o Padre Lopes já agora menos honesto – isto é, curado –, impedia o amigo de ver-se. Versão positivista do mito de Narciso, o alienista auto-recolhe-se imediatamente no ventre da Casa

Verde, onde a verdade estaria a gerar-se: «**-A questão é científica (...); trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática**» (*Id., op. cit., in O.C.,II:288*). Sujeito e objecto, em processo parodístico da síntese hegeliana, Bacamarte parece alcançar na sua própria morte o absoluto, tornando-se no protótipo da totalidade ensimesmada, a consumada plenitude da auto-referencial idade. Fechando-se o círculo em que se embatem e se condensam fios diversos do tecido metaficcional e filosófico, Comte, levando consigo o alienista, morre nos braços de Hegel. Também o narrador, arrastando consigo o ficcionista, esse inveterado dissecador de histórias, depois de analisar e dar a ver, entre sorrisos e devastações, os caminhos do homem, sai de cena. Finda-se o conto, impõe-se o verdejar da vida

Mau grado *O alienista* concluir-se no «Capítulo treze Plus ultra», a voz dos factos e dos seres, a dos textos, não se encerra, há sempre mais, boatos, verosimilhanças, ambiguidades, abismos, retóricas, histórias, filosofias, lacunas, aberturas, versões e reversões. Há sempre o além, o adiante, o «plus ultra» – e, para mais incisivamente o configurar, há sempre um dilatado conto a ostentar este mesmo registo na heterodoxia da sua própria estrutura

Aqui e agora, a abertura do círculo: a metaficção, não investindo apenas sobre si própria a força do movimento auto-referencial, traça uma visão do incomensurável do mundo. Fora das fronteiras da Casa Verde, a pulular de verdes, os desequilíbrios, as imperfeições, a proliferação incansável dos discursos, o vozerio das matracas, o silêncio das crónicas, as dissimetrias e contradições, irremediavelmente vingadas. Fora das fronteiras da Casa Verde, no pulular das assimetrias e das frinchas, as pretensões autoritariamente ortodoxas – de que se tecem as paredes que buscam enclausurar em definitivo os sistemas, filosóficos, literários, políticos, enfim culturais – se deixam questionar e mesmo subverter, mostrando-se utopias.

Em verdade, em verdade – tal como na «besta apocalíptica» descrita pelo Apóstolo e ao contrário do que diz o ficcionista na *Advertência*, – n’*O alienista* «há sentido, que tem sabedoria»

# Tramps and Tinkers: The “wise fool” in Synge’s plays

LÚCIA MARIA PINTO LOUREIRO  
(Universidade do Minho)

The theme of this essay arose from a peculiar instance in Synge’s private life: the fact that he signed ‘Ever your Tramp’ or ‘Your old tramp’ in his letters to his fiancée Molly Allgood<sup>1</sup>. This would be irrelevant if one of the major characters in Synge’s plays was not the tramp, associated to the literary figure of the “fool” or the outsider.

The plays reviewed in this line of thought are: *The Shadow of the Glen*, *The Tinker’s Wedding* and *The Well of the Saints*.

First, it is interesting to note the writer’s empathy with the tramps he met in County Wicklow :

A few of these people have been on the road for generations; but fairly often they seem to have merely drifted out from the ordinary people of the villages, and do not differ greatly from the class they come from. Their abundance has often been regretted; yet in one sense it is an interesting sign, for wherever the labourer of a country has preserved his vitality, and begets an occasional temperament of distinction, a certain number of vagrants are to be looked for. In the middle classes the gifted son of a family is always the poorest – usually a writer or artist with no sense for speculation and in a family of peasants, where the average comfort is just over penury, the gifted son sinks also, and is soon a tramp on the roadside. (...) The tramp in Ireland is little troubled by the laws, and lives in out-of-door conditions that keep him in good-humour and fine bodily health. This is so apparent, in Wicklow at least, that these men

---

<sup>1</sup> This is related to Molly’s having played Nora in *The Shadow of the Glen* at the Abbey Theatre in early 1906.

rarely seek for charity on any plea of ill-health, but ask simply when they beg –, “Would you help a poor fellow along the road?” or – “Would you give me the price of a night’s lodging, for I’m after walking a great way since the sun rose?”<sup>2</sup>

The tramp, important to Irish writers as the symbol of a Romantic part of Irish life, had indeed a personal meaning for Synge, who adored tramping about the countryside, as he reveals in the poem ‘Prelude’ describing one of his walkabouts in County Wicklow:

Still south I went and west and south again,  
Through Wicklow from the morning till the night,  
And far from cities, and the sights of men,  
Lived with the sunshine, and the moon’s delight.

I knew the stars, the flowers, and the birds,  
The grey and wintry sides of many glens,  
And did but half remember human words,  
In converse with the mountains, moors, and fens.<sup>3</sup>

Toni O’Brien Johnson explains the image of the ‘literary fool’ quite accurately in the following lines:

In Synge’s views of the real-life tramps he knew we find the clue to how the tramp in his play is meant to be seen. He is not a good-for-nothing unfortunate, but someone privileged with sound bodily health and good humour, enjoying a degree of freedom and license from the law. He is probably a tramp because of his distinction of temperament, in which he is related to the artist (due to the literary use of language). Above all, he is acceptable because he is vital, and he encourages those he encounters to be so. He has, in short, many salient characteristics of the literary fool. (Johnson 1982: 119-120)

It becomes apparent that the archetypal outward and solitary movement of the tramp is favourable to poetry, as we shall notice in each play. Quoting Declan Kiberd’s comment on ‘The Vagrants of Wicklow’,

The temperament of such men was artistic, he claimed, and they could harmonize more easily with the forces of nature than could any member of the settled community. For Synge, the tramp was a gloriously

---

<sup>2</sup> Synge, ‘The Vagrants of Wicklow’, Skelton & Price (eds.) 1982: 202

<sup>3</sup> Smith (ed.) 1999: 235

ambivalent presence, more respectable than the universally-despised tinker, but much less compromised than the solid, sedentary citizen: he had his appointed place in the rural economy, as a casual, seasonal labourer or as the bearer of news, but he nonetheless remained a free spirit, a poet who epitomized all that the emerging rural middle class was busily rejecting in itself.

The ultimate roots of this figure were, of course, in the *spailpin* poets cast out onto the roads after the collapse of the old Gaelic order in the seventeenth and eighteenth centuries. (Kiberd 1995: 538)

In *The Shadow of the Glen* (written in 1902 and first produced in 1903 at the opening season of the Irish National Theatre Society), we perceive a dramatic conflict between the 'solid, sedentary' citizens Dan Burke and Michael Dara and the 'free spirit' who encourages Nora to abandon her withering married life in order to have access to the "great (travelling) wonders" revealed in the tramp's "fine bit of talk". The tramp is indeed the symbol of imagination, movement and an acute/enlightened perception of reality. The tramps' antagonists, Dan and Michael, naturally consider this eloquence as "too much talk" or "blathering". Whereas the tramp refers to Nora as "a grand woman to talk", Nora's husband retorts "It's a bad wife she is" (*idem*), showing his contempt for a language open to a natural world outside social self-righteousness.

The main inspirational source of this play is revealed in *The Aran Islands*, a story of how a man pretended to be dead in order to catch his wife with her lover, how the plan succeeded and how the husband killed them both. Synge's version subverts the morality of that first story: Nora leaves the house with the tramp while, ironically, Burke and Dara sit down and drink together.

The theme of obsession with money is the first to appear within the Burkes' household:

She takes up a stocking with money from the table and puts it in her pocket. Then she opens the door. (3)<sup>4</sup>

Another key word in the play is "queer". It appears fifteen times throughout the play. It is initially applied by the tramp to the dying husband Dan:

It's a queer look is on him for a man that's dead (4),

---

<sup>4</sup> All references to Synge's plays are from Smith (ed.) 1999 and will be identified in the text, after the quotation.

but soon becomes a way of describing what is eccentric or odd to the peasants, i.e. the realm of the tramp or of men such as Patch Darcy 'after being a great while on the black hills' (11):

MICHAEL: Mountain ewes is a queer breed, Nora Burke, and I not used to them at all (10)

The adjective 'queer' is a recurrent way of describing the people Synge met in *The Aran Islands*:

'Ah, it's a queer place', she said; 'I wouldn't choose to live in it. It's a queer place, and indeed I don't know the place that isn't.' (...) 'he was a kind man but a queer man. Priests is queer people, and I don't know who isn't.' (Part II, 312-313).

Nora's disappointment at her married life is clear:

He was always queer, stranger (...) Maybe cold would be no sign of death with the like of him, for he was always cold, everyday since I knew him ... and every night, stranger... (4),

and we soon understand her reason for marrying an old man even before she states it:

What way would I live, and I an old woman, if I didn't marry a man with a bit of farm, and cows on it, and sheep on the black hills? (11)

Her husband's death seems to bring only the predicament of having to do all the work by herself, as if the old man had chosen to die in the beginning of winter, a difficult period for the inhabitants of the shadowy glen:

He's after dying on me, God forgive him, and there I am now with a hundred sheep beyond on the hills, and no turf drawn for the winter. (3)

This does not mean that in Synge's plays the women from farming communities are portrayed as whining defenceless creatures. They show some rather 'virile' features. Nora can whistle like a man as Dan notices with surprise: 'Did you ever hear another woman could whistle the like of that with two fingers in her mouth?' (8).

Nora's discourse grows similar to the tramp's view of life. In conversation with Michael Dara while being overheard by her supposedly

dead husband, she becomes gradually discouraged looking back on her blinkered life of self-preservation and herding-together with an older man, since she knows that this struggle inevitably ends in decay and death:

What good is a bit of a farm with cows on it, and sheep on the back hills, when you do be sitting looking out from a door the like of that door, and seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again and they rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out (...) (11),

concluding as a means to justify her refusal to marry Michael,

you'll be getting old and I'll be getting old, and in a little while, I'm telling you'll be sitting in your bed – the way himself was sitting (...) we'll all be getting old, but it's a queer thing surely. (12)

Michael shows his uneasiness with her talk, associating it with 'that talk you do hear from men, and they after being a great while on the black hills' (11) or with 'a herd that would be coming down from the thick mist' (13). What ails Nora, to answer Michael's question, is her dilemma illustrated by the two women she briefly mentions, though Michael pays no attention and goes on counting the money Nora had hidden in a stocking. Mary Brien is one of the 'young growing behind' (11) whose life filled with two children and expecting another one is a reminder of Nora's desolate and lonely passing of her own life. Michael's ridicule is shown in his materialistic reply to Mary Brien's three children:

That's three pounds we have now, Nora Burke. (12)

On the other hand, Peggy Cavanagh is an old woman who was once a prosperous farmer's wife but is now homeless and reduced to 'walking round on the roads, or sitting in a dirty old house, with no teeth in her mouth, and no sense' (12). Is this the only alternative to the monotonous life of the farmer's wife? According to Dan Burke, it is indeed his forsaken wife's future:

Let her walk round the like of Peggy Cavanagh below, and be begging money at the cross-roads, or selling songs to the men.(...) Walk out, Nora Burke, and it's soon you'll be getting old with that life (13)

The ultimate terror seems to be Patch Darcy's end, who has 'run up into the black hills with nothing on (...) but an old shirt, and been

eaten with crows' (6). The characters of the play seem to be divided by their attitude towards the memory of the dead shepherd. Nora and the Tramp find common ground in their admiration for Patch Darcy, which immediately identifies them with the 'queer' destructive power of the hills. Nora reveals how she felt 'lonesome (...) after him' (*idem*) while the Tramp's 'eulogy' describes Patch Darcy as a hero, 'a great man' (10) who would excel in driving sheep, unlike the inexperienced 'young fellow' (9) Michael Dara. It comes thus as no surprise if the dead shepherd is known anonymously as 'the man went queer in his head' (10) by Michael who, it must be stressed, is 'a kind of farmer has come up from the sea to live in a cottage' (7). Dan curses bitterly at the mention of Darcy's name ('the devil choke him' – 8) due to the jealousy of a suspicious old man married to a younger woman.

The theatrical dynamic relations become clearly stated in the last moments of the play through the language chosen by the imaginative pair – Nora and the Tramp- and by the unimaginative pair – Dan and Michael. During much of the play, the Tramp keeps the neutral role of the observer, equally polite to the 'lady of the house' and the 'master of the house'. Though he is included (as the audience) in Dan's secret without exposing it to Nora, he is still uncommitted in the couple's argument when Dan 'resurrects'. He only intervenes when 'the jealous old husband stops being funny'<sup>5</sup>, as Nicholas Grene put it. Only after Dan's order for Nora to leave and Michael's shrinking from any responsibility does the Tramp use the pronoun 'we' applied to Nora and him:

TRAMP: [*going over to Nora*] We'll be going now, lady of the house (14).

His speech grows more profuse and poetic in the enumeration of the 'great wonders' to be seen, heard and felt in nature. We remember Kiberd's comment that 'constant rephrasing of similar statements in slightly altered wording' is 'a notable bardic device'<sup>6</sup>, which associates the Tramp with the image of the literary fool. However, the use of poetic imagery does not erase his realistic awareness of the threats of living on the roads. Above all, the Tramp believes that '(i)t's a wild night (...) but it'll pass surely' and 'maybe it'll be a grand morning' (14) because he has a heightened perception of reality which the sedentary farmers are 'blind' to.

<sup>5</sup> Grene 1985: 96

<sup>6</sup> Kiberd 1995: 536

Nora's acceptance of the Tramp's 'lonesome' way of life, in going out into the rain with him, shows how she transcends the way of life accepted by the peasant communities, which includes loveless marriages for the sake of financial survival. Instead, she endorses the free world of the tramp who excludes himself from the organised hierarchy of society and offers her visions of 'a grand morning' or 'a grand evening' spent hearing nature's sounds and 'fine songs' instead of an 'old fellow wheezing, the like of a sick sheep'. (15) Nora seems to transcend the dichotomy between Mary and Peggy's fate: she may be engaging in a harder life but she has the company of a man 'knowing all the ways a man can put food in his mouth' (14) and with 'a fine bit of talk' (15).

As the two 'outsiders' leave the stage, there is nothing left for the audience but to listen to the old and young farmers complacently talking and toasting to 'a long life and a quiet life, and good health' (and wealth) while our mind's focus is obviously on the 'great wonders' beyond the play, far from the monotonous village life. Christopher Murray was thus right to praise 'Synge's skill as playwright' which allows 'the emancipation of the audience as well as of his main characters'.

The choice of tinkers for the main characters of *The Tinker's Wedding* (drafted in 1902 and published in 1907) seems appropriate to stage emancipation, despite the negative reception of the play (due to the tinkers' assault on the Priest) which caused its production at the Abbey Theatre to be 'delayed' until 1971. The play portrays the attempt by Sarah Casey<sup>7</sup>, one of the tinkers, to become respectable in the eyes of society through marrying Michael Byrne (another tinker, though):

SARAH: (...) I'll be married now in a short while; and from this day there will no one have a right to call me a dirty name, and I selling cans in Wicklow or Wexford or the city of Dublin itself. (Act II, p. 53)

'The Movements of May' was the alternative title which Synge considered for the play. It relates to the recurrent notion that 'springtime is a queer time' (40) and that Sarah is affected by 'the change of the moon' (47), which may explain her uncommon will (for an itinerant)

---

<sup>7</sup> The singular of 'The Tinker' in the title is thus appropriate since the wedding is only one person's wish.

to marry in church. The Priest perceives this contradiction, telling Sarah, 'It's a queer woman you are to be crying at the like of that, and you your whole life walking the roads' (43). However, and this may be one of the points of the play, instead of being proud and glad to spread Catholicism beyond the borders of the peasant community, the Priest regards the ceremony as a transaction, taking on the tinkers' role as haggglers:

PRIEST: (...) if you want to be married, let you pay your pound. I'd do it for a pound only, and that's making it a sight cheaper than I'd make it for one of my own pairs is living here in the place. (Act I, p. 43)

The audience faces the first instance of 'carnivalistic *mésalliance*' (to borrow Bakhtin's concept), bringing together the sacred realm of the Church with the profane world of the tinkers, but it even goes beyond the simple 'free and familiar contact' of the two worlds since it uses parody through the inversion of stereotyped social roles. Mary Byrne clearly identifies and promotes the underlying irony as she offers the Priest her blessing:

MARY: (...) the blessing of God be on you. Isn't it a grand thing to see you sitting down, with no pride in you, and drinking a sup with the like of us, and we the poorest, wretched, starving creatures you'd see any place on the earth? (Act I, p. 45)

Mary, who is rejected in similar terms by the Priest and by Sarah as an 'old, flagrant heathen' (46) holds the soberest truths, despite being permanently drunk, about the uselessness of marriage (for errants, in the case of her son and Sarah, but also for everyone) against a change of heart and against women's childbirth pains and declining beauty:

MARY: And you're thinking it's paying gold to his reverence would make a woman stop when she's a mind to go?

(...)

[*soothingly*] It's a good right you have, surely, Sarah Casey, but what good will it do? Is it putting that ring on your finger will keep you from getting an aged woman and losing the fine faces you have, or be easing your pains(...)? (Act II, 54)

Mary's final speeches bear the tone of a morality in contrast with the previous scene of violence on the Priest. As she keeps him quiet inside a sack, maybe by 'sitting on his head' as Nicholas Grene (1985:

105) suggested in his analysis of the play, she delivers a similar speech to Martin Doul's in *The Well of the Saints* (but without his anger), asserting the outsiders' right to their way of life without any interference from the community's good or bad intentions:

MARY: (...) [*in a soothing voice*] There now, holy father, let you stay easy, I'm telling you, and learn a little sense and patience, the way you'll not be so airy again going to rob poor sinners of their scraps of gold. [*He gets quieter.*] That's a good boy you are now, your reverence, and let you not be uneasy, for we wouldn't hurt you at all. It's sick and sorry we are to tease you; but what did you want meddling with the like of us, when it's a long time we are going our own ways – father and son, and his son after him, or mother and daughter, and her own daughter again; and it's little need we ever had of going up into a church and swearing (...) a word no man would believe, or with drawing rings on our fingers, would be cutting our skins maybe when we'd be taking the ass from the shafts (...). (Act II, 59)

The ultimate inversion of roles in the play consists in Sarah putting her wedding ring on the Priest's finger and telling him, 'There's the ring, holy father, to keep you minding of your oath until the end of time' (Act II, 60), as if the respectable society, represented by the Priest, needed a material object to keep their promises, as in the case of love having to be socially institutionalised through a convention. By remembering Nora's unhappy marriage in *The Shadow of the Glen*, Synge's audience should know better. Another similarity between these two plays (and also with *The Well of the Saints*, as we shall see) lies in the closing scenes, devoid of the outsiders who have already left the stage, leaving the audience to face the static community uneasily. The final stage note, '*leaving the Priest master of the situation*' (Act II, 60) is thus ironic since 'the situation' is nothing but the empty stage with an infuriated Priest cursing in a dead language.

The power of language is even more evident in *The Well of the Saints* (published and produced in 1905). Indeed, the blind couple Martin and Mary Doul (whose surname is a phonetic rendering of the Irish *dall* meaning 'blind') have to depend on their 'vision' of reality through the words they hear from the 'seeing rabble below' (in Martin's words), namely as far as physical appearance is concerned:

the young and silly do be always making game of them that's dark, and they'd think it a fine thing if they had us deceived, the way we wouldn't know we were so fine-looking at all. (Act I, p.68)

The opening dialogue between the couple shows their dependence on words for orientation:

MARY DOUL: What place are we now, Martin DouL?

MARTIN DOUL: Passing the gap. (Act I, p.67)

In the essay 'Word and Vision: Language as Symbolic Action in *The Well of the Saints*'<sup>8</sup>, Mary C. King explains the peculiar meaning of 'gap' as 'a vacancy, a non-place between two places or situations' and points out the polysemantic character of 'passing', meaning 'travelling past' and 'missing'. Thus, the play opens on a note of physical transition underlain by the notion of psychological change. The hinted divergence between word and referent gives way to Mary's notion of the possible discrepancy between hearing and seeing:

MARY DOUL: It's a bad life for the voice, Martin DouL, though I've heard tell there isn't anything like the wet south wind does be blowing upon us for keeping a white beautiful skin – the like of my skin – on your neck and on your brows (Act I, p. 68)

Though Mary is vain as she boasts about the villagers 'saying fine things of her 'face' and calling her 'the beautiful dark woman' (*idem*), she is nonetheless determined to separate herself and Martin from the ordinary seeing people, particularly young women known to be beautiful:

MARY DOUL: If you weren't a big fool you wouldn't heed them this hour, Martin DouL, for they're a bad lot those that have their sight, and they do have great joy, the time they do be seeing a grand thing, to let on they don't see it at all, and to be telling fool's lies, the like of what Molly Byrne was telling to yourself. (*idem*)

Martin is more dependent on the opinion of 'those that have their sight'. He longs for temporary sight in order to verify that they are indeed 'the finest man and the finest woman of the seven counties of the east' and to break free of their dependence upon their mediated image by the 'seeing rabble below'. The comic irony developed throughout the three Acts stems from the couple's belief that blindness is the mark of moral superiority and clear insight. The identification of

---

<sup>8</sup> King 1985: 107

seeing with 'sightlessness' is evident in Mary's statement, even though she still lets out a trace of pride:

MARY DOUL: You'd be as bad as the rest of them if you had your sight, and I did well, surely, not to marry a seeing man – it's scores would have had me and welcome – for the seeing is a queer lot, and you'd never know the thing they'd do. (Act I, p. 69)

Ironically, the two tramps survive by selling lights (made from extracting the pith from rushes) to the villagers, hence by giving them sight in the dark. Dwelling on Mary C. King's article, we notice the various senses of the word 'pith', apart from its objective meaning: 'the substance, or substantial quality of words, their force, vigour or energy' and in a broader sense, 'the essential or vital part of anything, its spirit, essence or substance'<sup>9</sup>. The following utterance reinforces the distinction between the means of subsistence of the community and of the blind couple:

MARTIN DOUL: [*listening*] There's someone coming on the road.

MARY DOUL: Let you put the pith away out of their sight, or they'll be picking it out with the spying eyes they have, and saying it's rich we are, and not sparing us a thing at all. (Act I, p. 69)

The news of 'wonders' heard by Timmy the smith in the fair is received with no enthusiasm since the fair is included in the community whereas the tramps live on the fringes of society:

MARTIN DOUL: (...) it's ourselves have a right to the crossing roads, and we don't want any of your bad tricks, of your wonders either, for it's wonder enough we are ourselves. (Act I, p. 70)

However, the possibility of a cure sets the couple eager to get hold of the miraculous water brought by 'a fine holy man'. (Act I, p.72) The audience cannot help feeling sceptical of the outcome of the cure, first due to the Saint's unsound judgment of appearances:

MOLLY BYRNE: (...) the young girls, says he, are the cleanest holy people you'd see walking the world.

MARY DOUL: [*sits down, laughing to herself*] Well, the Saint's a simple fellow, and it's no lie. (Act I, p. 73)

---

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*

Timmy's words and the way they are said (revealed in the stage notes) create even more reticence about the couple's excitement to finally see one another:

TIMMY: [*awkwardly*] It's well you know the way she is; for the like of you do have great knowledge in the feeling of your hands.  
(...)

TIMMY: [*pityingly*] The two of you will see a great wonder this day, and it's no lie. (Act I, p. 75)

TIMMY: [*anxiously*] God help him ... What will he be doing when he sees his wife this day? I'm thinking it was bad work we did when we let on she was fine-looking, and not a wrinkled, wizened hag the way she is. (Act I, p. 77)

The absence of self and mutual recognition once the couple gains sight is rendered ironically by the fact Martin recognises Mary by hearing instead of sight, as in his previous state. The crowd teases the couple in a *crescendo* of cruel mockery, confronting them with the reality which cannot be blind to ugliness and signs of old age:

MOLLY BYRNE: [*to Martin Doul*] Go up now and take her under the chin and be speaking the way you spoke to myself. (...)

[*to Mary Doul*] You're not saying a word, Mary. What is it you think of himself, with the fat legs on him, and the little neck like a ram? (Act I, p. 80)

In his analysis of the play, Synge qualified the end of Act I as 'tragic' due to the violence implied in the couple's words and actions, strangely associated with religion:

TIMMY: Have you no shame to be making a great row, and the Saint above saying his prayers?

MARTIN DOUL: What is it I care for the like of him? [*struggling to free himself*] Let me hit her one good one, for the love of the Almighty God, and I'll be quiet after I die. ( Act I, p. 81)

The Saint's intervention closing the quarrel and the Act consists in a speech on the ascetic ideal of saintliness which only he follows in a rather self-secluded way, like the Bishop in Yeats's poem *Crazy Jane and the Bishop* (1929). Indeed, his speech is not comforting but rather oppressing, namely when he tells Mary 'let you not be raising your voice, a bad thing in a woman' (81). Besides, though he declares 'it's great pity and love He has for the poor, starving people of Ireland' (81), he clearly does not understand the cured couple since the path he

wishes to send them on is more physically degrading than being blind, old and homeless (but part of the community even if on its fringes):

SAINT: (...) you'll not be minding the faces of men, but you'll be saying prayers and great praises, till you'll be living the way the great saints do be living, with little but old sacks, and skin covering their bones. [to Timmy] Leave him go now, you're seeing he's quiet again. (*idem*)

Martin's calm reaction is simply the result of dread for such an alternative though the Saint thinks he solved the argument and announces he will sleep far from the contaminating 'poor, starving people of Ireland' in 'the bed of Holy Kevin' (Act I, p.82). Mary C. King's comment on St. Kevin makes us conclude that the model of life being presented by the Saint is obviously celibate, thus separating the tramps whose strength lies in their union (they have been together for 10 years):

the Holy Kevin, Ireland's archmysogynist, who earned his heroic celibacy by throwing down into the waters of the monastic lake at Glendalough the misguided woman who tempted him to look upon the beauty of her face.<sup>10</sup>

As mentioned before, Martin and Mary Doul have a function in the community, as Timmy calls them 'a pair of pitiful shows' (81). Once again, the ambiguity of words underlies the complexity of the play. Apart from the physical appearance pointed out in the noun 'shows', this word also reveals their entertaining function for the community. Synge already knew that 'some incident of tramp life gives a local human intensity to the shadow of one's own mood.'<sup>11</sup> Timmy introduces the couple to the Saint in the following terms:

TIMMY: (...) they do be always sitting here at the crossing of the roads, asking a bit of copper from them that do pass, or stripping rushes for lights, and they not mournful at all, but talking out straight with a full voice, and making game with them that likes it. (Act I, p.76)

Their begging is tolerated by the community since in exchange, they 'offer the villagers a continuous play (...) through the power of words – the villagers' encouraging lies and their own stories, which

<sup>10</sup> King 1985: 117

<sup>11</sup> Synge, 'The Vagrants of Wicklow', Skelton & Price (eds.) 1982: 204

gathered a willing audience round them.’<sup>12</sup> However, the villagers feel threatened by the couple’s gift which hinders them from teasing them with lies. The community has fallen from the privileged position of the observer to that less fortunate of the observed:

TIMMY: (...) it’s a queer thing the way yourself and Mary Doul are after setting every person in this place, and up beyond to Rathvanna, talking of nothing, and thinking of nothing, but the way they do be looking in the face. [*going towards forge*] It’s the devil’s work you’re after doing with your talk of fine looks (Act II, p.86)

This ambivalence seems to belong to the traditional role of the fool, as Alan Harrison explains in his study of the trickster motif in literature:

We see similarities in accounts of medieval buffoons, seasonal disguised entertainers, holy madmen and troublemakers (either human or divine) (...) The way they are perceived is interesting: often they are seen as demonic, but yet they are tolerated. This ambivalence is, I believe, typical of society’s attitude to tricksters. It is possible to tolerate those who ‘represent’ evil so that society’s eventual (and inevitable) victory over them will also ‘represent’ the belief that good will triumph<sup>13</sup>.

Furthermore, the beggars now have to work like the rest of the community. Fire and light are a common element in Martin’s work for Timmy, cutting sticks for the forge and in his old occupation of stripping rushes to make lights. However, Martin feels trapped in his new routine:

MARTIN DOUL: it’s more I got a while since, and I sitting blinded in Grianan, than I get in this place, working hard, and destroying myself, the length of the day. (Act II, p. 82)

His previous world of beauty enhanced by sight deprivation is now shattered, giving way to disgust with humankind:

MARTIN DOUL: (...) I do be thinking it should be a hard thing for the Almighty God to be looking on the world, bad days, and on men the like of yourself walking around on it, and they slipping each way in the muck. (...)

There’s not a bit of fear of me losing my sight, and if it’s a dark day itself it’s too well I see every wicked wrinkle you have round your eye. (Act II, p. 83-84)

---

<sup>12</sup> Louro, Maria Filomena, ‘Perceptions of the Marginal/ised as Fool in Synge’s *The Well of the Saints*’ in Macedo (org.) 1998, p. 227.

<sup>13</sup> Harrison 1989: 9.

The 'traPoetical' feature of the end of Act II (as Synge coined it) derives from Martin's growing confidence as his sight is dimming; this is illustrated by his flowing language picturing his oppressors, Molly Byrne (a significant homophone of 'burn') and Timmy the smith married in hell:

MARTIN DOUL: (...) And that's the last thing I'm to set sight on in the life of the world – the villainy of a woman and the bloody strength of a man. (...) the way I'll see them after, Molly Byrne and Timmy the smith, the two of them, on a high bed, and they screeching in hell.... It'll be a grand thing that time to look on the two of them; and they twisting and roaring out, (...) It's not blind I'll be that time, and it won't be hell to me, I'm thinking, but the like of heaven itself (Act II, p. 92)

Consequently, when the curtain rises in Act III, the play takes on a circular pattern due to the similar scenery and position of the blind couple but it introduces a few significant changes: Martin comes to sit by the gap but does not know Mary is already there. Martin's soliloquy evolves from cursing the main characters involved in the previous acts – Mary, the Saint, Timmy and Molly – to self-pity and gradual fear of living on the roads alone:

MARTIN DOUL: [*He listens and sighs heavily*] I'll be destroyed sitting alone and losing my senses this time the way I'm after losing my sight, for it'd make any person afeard to be sitting up hearing the sound of his breath – [*he moves his feet on the stones*] – and the noise of his feet, when it's a power of queer things do be stirring, little sticks breaking and the grass moving – [*Mary DouL half sighs, and he turns on her in horror*] – till you'd take your dying oath on sun and moon a thing was breathing on the stones. (Act III, p. 94)

When Martin realizes his confession was overheard by Mary, the dialogue takes on the tone of mutual mockery again, but a deeper understanding of their condition and looks seems to set itself in a way which will free them from their previous dependence upon the community's words. The vision they construct around their awareness of their real looks lies on praising features of old age which they considered ugly before the miracle:

MARY DOUL: (...) I'd a face would be a great wonder when it'll have soft white hair falling around it, the way when I'm an old woman there won't be the like of me surely in the seven counties of the east.

(...)

MARTIN DOUL: [*bursting with excitement*] I've this to say, Mary DouL. I'll be letting my beard grow in a short while, a beautiful, long,

white, silken, streamy beard, you wouldn't see the like of in the eastern world ... Ah, a white beard's a grand thing on an old man (...).

MARY DOUL: [*laughing cheerfully*] Well, we're a great pair, surely, and it's great times we'll have yet, maybe, and great talking before we die. (Act III, p. 96)

Martin's self-description reminds us of the story Synge heard and wrote down in 'The Vagrants of Wicklow' about the 102-year-old tramp, whose 'pride and (...) half-conscious feeling for the dignity of his age seemed to have set themselves on his long hair, which marked him out from the other people of his district', saying 'A man has only his bloom like the trees; and what use is an old man without his white hair?'<sup>14</sup>

As we know through Mary, Martin's head will soon be 'as bald as an old turnip' (96), so the old man has to find another respectable sign of longevity.

Mary's poetic vision of the future echoes the Tramp's words in *The Shadow of the Glen*:

MARY DOUL: (...) there'll be a fine warmth now in the sun, and a sweetness in the air; the way it'll be a grand thing to be sitting here quiet and easy, smelling the things growing up, and budding from the earth. (Act III, pp. 96-97)

The regained unity of the couple is asserted against the impending threat of the Saint's presence, in the profaning statement, 'The Lord protect us from the saints of God!' (Act III, p. 97) The grotesque quality pervading the scenes where the couple and the community interact reaches its peak with Mary and Martin hiding behind a bush with their bodies sticking out (Act III, pp. 98-99). Though Timmy manages to see them, he does not have the insight to understand they were actually hiding and thinks instead they were sleeping during the day, a proof of their laziness before the community. Martin's self-confidence grows as he exposes his reasons for rejecting a second miracle, opting for the state of 'not seeing but sighted', contented with the visions in his own mind. This time, Mary seems more receptive to regaining her sight, due to the arguments put forward by the villagers, namely that of being able to take better care of Martin without allowing any woman to come near him (Act III, p.102). The Saint, who seems to lack patience and

---

<sup>14</sup> Synge, 'The Vagrants of Wicklow', Skelton & Price (eds.) 1982: 203

knowledge of the real world, patronises Martin as 'a poor blind sinner' (*idem*) and complacently takes his sudden will of being cured as truthful. However, Martin's will to reinforce his own and Mary's position as separate from 'simple men, who do be working every day, and praying' (Act III, p.103) proves how wrong the Saint's judgment was. Once again, the crowd's attitude goes from piety to anger at this 'wilful blindness' which they do not understand. Indeed, they will never realize that 'we are blind, Blind but seeing, Blind people who can see, but do not see'<sup>15</sup>, as Saramago rightly reveals at the end of *Blindness*. Instead, they fear God's malediction and brand the couple as scapegoats. The animalistic imagery is very subtle: when the Saint 'rings his bell' for the last time to call his 'flock', we are tempted to view the crowd as thoughtless sheep herding together.

Along the play, Martin and Mary go through the various carnivalistic acts described by Bakhtin, such as 'the mock crowning and decrowning' due to their 'salvation' (their first cure by the Saint) followed by 'damnation' (when the villagers expel them). Carnival images joining both poles of change and crisis underlie the play; among those the most evident contrasting pair is the old couple and the young one, i.e. the tramps for whose disobedience God has 'great wrath' (Act III, p. 104) and Molly and Timmy, part of 'the simple men', about to be married and blessed by the Saint.

Martin's defiant response to society turns the villagers' scorn upside down as he reveals that darkness with hope is infinitely better than clear sight with despair. The audience is led to understand that the tramps' fate is better than the villagers' (our?) ant-like existence of 'working and sweating' or the Saint's austere 'fasting and praying and talking holy talk' (*idem*). As in the closing scene of *The Shadow of the Glen* and also in *Deirdre of the Sorrows*<sup>16</sup>, it is the woman within the couple who points out the harshness of such a choice of self-exclusion from the community, avoiding any sentimentality in the depiction of the vagrants' path:

MARY DOUL: (...) we'd have a right to be gone, if it's a long way itself (...) where you do have to be walking with a slough of wet on the

---

<sup>15</sup> Saramago 1997: 309.

<sup>16</sup> Cf. Naisi's plea to Deirdre, 'Come away without Ainnle and Ardan to the woods of the east, for it's right to be away from all people when two lovers have their love only. Come away and we'll be safe always' and Deirdre's reply, 'There's no safe place, Naisi, on the ridge of the world' (Act II).

one side and a slough of wet on the other; and you going a stony path with a north wind blowing behind. (Act III, p.104-105)

Movement and danger are associated with the enlightenment conveyed by sight deprivation and stimulated imagination. Hugh Kenner (1983: 120) sums up the reason for linking the plays under analysis: 'Synge, it may be, handled but the one story six times, a story of setting out and then dying, in which those who set forth have chosen better than those who choose to stay.'

Ironically, the characters transcending the animalistic instinct of self-preservation are always the 'fools' of the community.

Fools, perhaps, but certainly wise.

## Bibliography

- GRENE, Nicholas, *Synge: A Critical Study of the Plays*, London: Macmillan, 1985.
- HARRINGTON, J. P. (ed.), *Modern Irish Drama*, New York & London: W. W. Norton & Company, 1991.
- HARRISON, Alan, *The Irish Trickster*, Sheffield: Sheffield Academic Press Limited, 1989.
- JOHNSON, Toni O'Brien, *The Medieval and the Grottesque*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982.
- KEARNEY, R., *The Irish Mind. Exploring Intellectual Traditions*. Dublin: Wolfhound Press, 1987.
- KENNER, Hugh, *A Colder Eye: The Modern Irish Writers*, London: Allen Lane; New York: Knopf, 1983.
- KIBERD, Declan, *Synge and the Irish Language*, Dublin: Gill & Macmillan, 1993.
- *Inventing Ireland*, London: Jonathan Cape, 1995.
- KING, Mary C., *The Drama of J. M. Synge*, Syracuse: Syracuse University Press, 1985.
- MACEDO, Ana Gabriela (org.), *A Mulher, o Louco e a Máquina – entre a margem e a norma*, Universidade do Minho: Hespérides, 1998.
- MURRAY, Christopher, *Twentieth-Century Irish Drama – Mirror up to Nation*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- SARAMAGO, José, *Blindness* (trans. Giovanni Pontiero), London: The Harvill Press, 1997. (*Ensaio sobre a Cegueira*, Lisbon: Editorial Caminho, SARL, 1995)
- SMITH, Alison, *Synge, J. M. Collected Plays and Poems and The Aran Islands*, London: Everyman, 1999.
- SKELTON, Robin & PRICE, Alan (eds.), *J. M. Synge. Collected Works II. Prose*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982.

# A desmitificação de Don Juan em Ramón del Valle-Inclán

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA CARDOSO MENDES  
(Universidade do Minho)

1. Nas três novelas da Guerra Carlista publicadas por Ramón del Valle-Inclán entre 1908 e 1909 («Los Cruzados de la Causa», *El Resplandor de la Hoguera* e «Gerifaltes de Antaño»), Bradomín, a figura donjuanesca predilecta do escritor galego e protagonista da tetralogia *Sonatas*, é apresentado como «viejo dandi». O mesmo se verifica no «esperpento» *Luces de Bohemia* e no ciclo *Ruedo Ibérico*.

Já no final das *Sonatas*, Bradomín se propusera um distanciamento do sofrimento pessoal, ao enunciar o propósito lúdico subjacente às suas «Memorias amables»: «– Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír, es la mayor conquista de la Humanidad» (Valle-Inclán, 2002i: 595).

Esta confissão pode também ser interpretada como marca do dandismo de um Don Juan que Valle-Inclán minorizava já na nota introdutória às quatro novelas: «Era feo, católico y sentimental». Nas *Sonatas*, após a perda da fortuna e de um braço, Bradomín-dândi proclama a sua inteireza frente à adversidade e encara a mutilação física e a ruína económica com estóica sobranceira.

Sob este ponto de vista, quer a conduta dândi quer a identificação do marquês com famosos sedutores históricos (Casanova, Sade e, sobretudo, Aretino), constituem elementos de desmitificação da figura de Don Juan. Se nas *Sonatas* o intuito remitificador suplanta o desmitificador, em duas obras posteriores em que glosa o mito – a trilogia *Comedias bárbaras* e o esperpento *Las galas del difunto* – verifica-se o processo inverso, numa gradual erosão da dimensão mítica do arquê-

tipo que atinge o seu ponto mais alto com a peça esperpêntica <sup>1</sup>. Pretendemos neste estudo observar os primeiros sinais de desmitificação representandos em Xavier de Bradomín, assim como a visão paulatinamente subversiva e truncada do mito corporizada em Don Juan Manuel Montenegro e Juanito Ventolera.

### 1.1. *Bradomín: a historicização do mito*

O dandismo do protagonista das *Sonatas* (identificável também na episódica presença da personagem no ciclo da Guerra Carlista) é claramente inspirado pela proposta que do comportamento e da figura fizeram Barbey d'Aurevilly e Charles Baudelaire. Tal facto não surpreende se se tomar em consideração que, entre 1890 e 1893, a revista *La España Moderna* traduziu algumas novelas de Barbey d'Aurevilly,

---

<sup>1</sup> *Esperpento* é «un mot tiré du langage populaire, qui désigne ce qui est laid, ridicule, criard, ce qui échappe à la norme et va vers le grotesque et le monstrueux» (Lavaud, 1991: 112). Os autores recordam que em 1852 o termo era aplicado pela crítica literária aos textos dramáticos franceses e espanhóis de qualidade inferior, o que levou então a definir o *esperpento* como obra burlesca, anti-académica e prolixa em imagens do sub-mundo.

São quatro as obras que Ramón del Valle-Inclán subintitulou *esperpentos*: *Luces de bohemia* (1920), *Los Cuernos de Don Friolera* (1925), *El Terno del Difunto* (1926) e *La Hija del capitán* (1927). A crítica actual considera, todavia, que o elemento esperpêntico se encontra em muitos outros textos do escritor espanhol e tem como objectivo invariável a desmitificação.

É o próprio Valle-Inclán a definir, através da intervenção da personagem de Max Estrella na décima segunda cena de *Luces de Bohemia*, o conceito de esperpento: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea. (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas» (Valle-Inclán, 2002: 933).

Da definição infere-se que Valle-Inclán concebeu o *esperpento* como representação tragicómica da vida da Espanha contemporânea: enquanto a componente trágica era o resultado de uma realidade histórica – «the disaster of 1898, in addition to the socio-political inability to cope with twentieth century values on the part of the restored Bourbon monarchs» –, o elemento cómico surgiu da «absurdity of the maintenance of a traditional value system in a changing society. The clash of these two value systems produced the perfect conditions for an esperpentesque view of life» (Weingarten, 1981: 30).

O elemento cómico do *esperpento* é realizado pelo autor através de uma visão grotesca das personagens, frequentemente reduzidas a um estatuto infra-humano, como acontece com Juanito Ventolera, ao passo que o trágico é alcançado por uma crítica dos temas.

Para uma análise atenta dos *esperpentos* de Valle-Inclán (em especial de *Luces de Bohemia*), cf. Cardona e Zahareas (1992: 151-174), e Floeck (1992: 312).

assim como o seu famoso ensaio *Du dandysme et de George Brummell*. Valle-Inclán conheceria tanto estas traduções quanto a obra de Baudelaire (particularmente as suas ideias sobre o dandismo e a modernidade expostas no ensaio a respeito de Constantin Guys) que se encontrava na biblioteca do seu amigo Jesús Muruáis, em Pontevedra <sup>2</sup>.

Por outro lado, o facto de Valle-Inclán dotar a sua personagem donjuanesca de traços característicos do dândi corresponde, em nosso entender, a uma tendência iniciada já nas primeiras décadas de Oitocentos, na sequência da interpretação/recriação do mito de Don Juan realizada por E. T. A. Hoffmann, e que se encontra representada, por exemplo, nas versões de Musset e de Byron <sup>3</sup>.

Como é sabido, Barbey d'Aurevilly sustenta que o espírito de independência e o desejo constante de surpreender são marcas identificadoras do dândi <sup>4</sup>. A eles vem juntar-se a imperturbabilidade <sup>5</sup> (que

<sup>2</sup> A admiração de Valle-Inclán pelos mais célebres dândis europeus foi já assinada por Mariano Tudela (1972: 114-5), ao sustentar que o contacto do escritor galego com o dandismo é feito através de Baudelaire: «Paseando por Sawa, o charlando en los cafés, Valle-Inclán pontifica sobre dandysmo, que él conoce por la versión baudelaيرية y que siente, por su formación, en lo más hondo de su ser. (...) Para Valle-Inclán, como para Baudelaire, y al revés que para Brummell, se puede ser un dandy con un frac raído y deshilachado. En general la idea no choca con el tradicional dandysmo de la mejor manera inglesa, puesto que ya sabemos que se parte del supuesto definitorio de una manera de ser».

O dandismo de Bradomín é posto em destaque por vários investigadores. Para Zamora Vicente (1983: 52), foi durante a leitura da obra de Barbey d'Aurevilly que nasceu em Valle-Inclán a curiosidade pelo proibido. Similarmente, Gómez de la Serna (1966: 158-9) considera que Valle-Inclán envolveu a «barroca figura de hidalgo celta» do marquês de Bradomín na «desdeñosa frialdad británica de un Brummel o en la luciferina pecaminosidad de un Baudelaire ya pasado por el filtro nietzscheano de D'Annunzio».

<sup>3</sup> A aproximação do dândi a Don Juan (e, sobretudo, o que ela implica em termos de perda de dimensão mítica do segundo) é reconhecida em diversos estudos e não constitui nosso propósito aprofundá-la neste momento. Assinalamos apenas os pontos de vista de Carassus (1971: 145) para quem, enquanto sedutor, o dândi é um herdeiro de Don Juan e dos libertinos, e de Gnüg (1990: 232) considerando que elementos como a arrogância individual, o desprezo pela vulgaridade e a ascendência aristocrática aproximam a figura de Don Juan recriada por Hoffmann e o dândi baudelaيرية.

<sup>4</sup> No ensaio referido, lê-se a este propósito: «Le Dandysme est toute une manière d'être (...) entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine d'ennui. (...) une des conséquences du Dandysme, un de ses principaux caractères (...) est-il de produire toujours l'imprévu (Barbey d'Aurevilly, 1966: 673-675).

<sup>5</sup> Carassus (1971: 135) observa que ela se traduz pela imobilidade expressiva e pelo rigor gestual e denuncia o carácter de *actor* do dândi: «le dandy ne cherche pas à exprimer des sentiments qu'il ferait partager à un public, il se limite volontairement

implica um sofrimento interior jamais revelado e um comportamento exterior artificial mas convincentemente dissimulado).

A aceitar o comentário judicativo produzido no ensaio de 1843, a aventura erótica não constituía para o inglês George Beau Brummell motivo de especial interesse, uma vez que o narcisismo exacerbado o impedia de se entregar a qualquer paixão:

«Et sa vanité n'y perdit pas; au contraire. Elle ne se rencontrait jamais en collision avec une autre passion qui la heurtait, qui lui faisait équilibre: elle régnait seule, elle était plus forte. Aimer, même dans le sens le moins élevé de ce mot, désirer, c'est toujours dépendre, c'est être esclave de son désir. Les bras le plus tendrement fermés sur vous sont encore une chaîne, et si l'on est Richelieu – il serait un don Juan lui-même – quand on les brise, ces bras si tendres, de la chaîne qu'on porte, on ne se brise jamais qu'un anneau. Voilà l'esclavage auquel Brummell échappa. Ses triomphes eurent l'insolence du désintéressement» (Barbey d'Aureville, 1966: 686).

Também Baudelaire (1986: 390-1) situa a emergência da figura do dândi num período em que a aristocracia começa a perder supremacia: «Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; (...) Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie».

Como Barbey d'Aureville, aponta a imperturbabilidade, a total auto-suficiência e o prazer de surpreender através de um comportamento original, como regras de ouro da conduta dândi <sup>6</sup>.

à exprimer, tout au contraire, une absence, ou du moins une discipline des sentiments. Il se refuse à la transparence et propose une opacité».

Da impassibilidade pública do dândi dava também testemunho o ensaio de Barbey d'Aureville (1966: 681): «ces hommes – dieux au petit pied – (...) veulent toujours produire la surprise en gardant l'impassibilité. (...) Le dandysme introduit le calme antique au sein des agitations modernes; mais le calme des Anciens venait de l'harmonie de leurs facultés et de la plénitude d'une vie librement développée, tandis que le calme du Dandysme est la pose d'un esprit qui doit avoir fait le tour de beaucoup d'idées et qui est trop dégoûté pour s'animer».

«Ces stoïciens de boudoir boivent dans leur masque leur sang qui coule, et restent masqués» (*idem*: 703).

<sup>6</sup> «C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme par exemple; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. (...) Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.» (Baudelaire, 1986: 389 e 391-2).

A tetralogia de Ramón del Valle-Inclán patenteia a incorporação por Bradomín de alguns traços do dandismo brummelliano e baudelaireano<sup>7</sup>. A referência a Barbey d'Aurevilly surge num episódio em que o marquês calça Niña Chole –«Mi noble amigo Barbey d'Aurevilly hubiera dicho de aquel pie que era hecho para pisar un zócalo de Pharos. Yo no dije nada, pero lo besé con apasionado rendimiento» (Valle-Inclán, 2002<sup>1</sup>: 410) – e traduz-se em diversos episódios das *Sonatas* (veja-se a cena da morte de Concha), a apontar mesmo no sentido do plágio<sup>8</sup>.

Em primeiro lugar, Bradomín não oculta uma profunda melancolia do tempo passado. Não se trata somente da nostalgia da juventude e dos sucessos eróticos por ela proporcionados e que, não obstante o avanço da idade, julga ainda possíveis, como se conclui da reflexão que encerra as *Sonatas*:

«– No es rencor lo que siento, es la melancolía del desengaño: Una melancolía como si la nieve del invierno cayese sobre mi alma, y mi alma, semejante a un campo yermo, se amortajase con ella. (...) Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al desperdirse de mí, acaso para siempre» (*idem*: 600).

A memória saudosa tem um sentido mais amplo, aquele que se refere a um tempo em que a classe média não questionava os privilégios da nobreza rural espanhola a que o marquês por linhagem e convicção se sente vinculado<sup>9</sup>. Recorrentemente, Bradomín proclama «su alto linaje» que remonta a Roldán. É também o orgulho aristocrático que o leva a resistir contra o sistema liberal burguês emergente<sup>10</sup> e

<sup>7</sup> Não é este o ponto de vista de Gómez de la Serna (1966: 160), para quem o dandismo de Bradomín não passa da superficialidade do gesto, da postura e da *boutade* verbal. Em apoio desta tese, o investigador sustenta que o catolicismo e a consciência do pecado que Bradomín permanentemente manifesta são totalmente alheios ao dândi.

<sup>8</sup> Sobre esta matéria, cf. Díaz Plaja (1965: 39).

<sup>9</sup> Verity Smith (1964: 350) estabelece, a este respeito, umnexo autobiográfico, de acordo com o qual Valle-Inclán utiliza a figura do marquês para a expressão de dois sentimentos: a nostalgia de um tempo passado e o sofrimento pela decadência de uma sociedade que o escritor bem conhecia mas com a qual não acha qualquer identificação pessoal.

A mais contundente interpretação da figura do Bradomín enquanto *alter-ego* de Valle-Inclán encontra-se no estudo de José A. Balseiro (1932: 444-455).

<sup>10</sup> Sentimento também manifestado pela personagem na primeira obra da trilogia da Guerra Carlista: «El genio del linaje!... Lo que nunca pudo comprender el liberalismo, destructor de toda la tradición española. Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir. Esos hidalgos rancios y dadivosos venían de

determina a sua filiação política, conduzindo-o a alistar-se nas fileiras carlistas (onde viria a perder um braço), ainda que o faça apenas por motivações estéticas e revele clara consciência da fragilidade de êxito da causa real:

«Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia. ¡Soberbio duque de Alba! ¡Glorioso duque de Sesá, de Terranova y Santangelo! ¡Magnífico Hernán Cortés! Yo hubiera sido alférez de vuestras banderas en vuestro siglo. Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. (...) El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional» (*idem*: 579 e 589) <sup>11</sup>.

O mesmo sentimento é entusiasticamente afirmado na *Sonata de Primavera* – «¡El orgullo ha sido siempre mi mayor virtud!» (*idem*: 365) – e supõe, num enquadramento donjuanesco, uma coincidência com a ética do protagonista do «drama fantástico-religioso» de José Zorrilla, a mais divulgada representação hispano-americana do mito de Don Juan. Finalmente, na *Sonata de Invierno*, o orgulho de casta traduz-se exemplarmente em dois momentos: a resposta à solicitação do pretendente ao trono carlista «–Oye, dinos el soneto que has compuesto a mi primo Alfonso: Súbete a esa silla. Los cortesanos rieron: Yo quedé un momento mirándolos a todos, y luego hablé, inclinándome ante el Rey: – Señor, para jugar nací muy alto» (*idem*: 555) – e a aparente serenidade do dândi que se recusa a aceitar o fracasso da perda de um braço numa emboscada e exhibe um comportamento público artificial:

«Yo seguía con los ojos aquellos preparativos, y experimentaba un goce amargo y cruel, dominando el femenino sentimiento de compasión

---

una selección militar. Eran los únicos españoles que podían amar la historia de su linaje, que tenían el culto de los abuelos, y el orgullo de las cuatro sílabas del apellido» (Valle-Inclán, 2002<sup>1</sup>: 711).

<sup>11</sup> Num estudo onde se debruça sobre a admiração de Valle-Inclán pelos mais famosos dândis da sociedade europeia (com destaque para Brummell e Baudelaire), Requeijo Pernas (1997: 307-8), sustenta que é precisamente na *Sonata de Invierno* que o dandismo de Bradomín, enquanto manifestação de orgulhoso insulamento, se manifesta com especial relevância.

que nacía en mí ante la propia desgracia. El orgullo, mi mayor virtud, me sostenía. No exhalé una queja ni cuando me rajaron la carne, ni cuando serraron el hueso, ni cuando cosieron el muñón(...) Cerré los ojos para ocultar dos lágrimas que acudían a ellos» (*idem*: 571-2).

A nostalgia é, todavia, acompanhada pela constatação de que a senectude impõe uma desistência donjuanesca: «cuando se tiene un brazo de menos y la cabeza llena de canas, es preciso renunciar al donjuanismo. (...) Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío» (*idem*: 596).

O sentimento nostálgico do dândi envolve necessariamente uma manifestação de revolta perante os compromissos do presente. Bradomín considera que a simples e rotineira previsibilidade da vida quotidiana constitui uma embaraçosa vulgaridade a que pretende eximir-se. Daqui decorrem a repulsa individual pela convivência com a classe média e todas as normas da moral comum, a exaltação da condição do aristocrata que nietzschianamente se coloca para além de bem e de mal <sup>12</sup>, a aguda consciência da efemeridade da felicidade, o menosprezo pela igualdade que encara como ameaça à sua ânsia de diferenciação, e, por fim, a insistência (que percorre as quatro *Sonatas*) em motivos tomados como instrumentos de confronto com o decoro burguês: o adultério, o sadismo, a homossexualidade, o incesto e a blasfémia.

O prazer de surpreender é também um traço do carácter e do discurso do dândi partilhado por Bradomín. A apregoada veneração por César Bórgia <sup>13</sup>, Casanova e Aretino procura ferir a sensibilidade

---

<sup>12</sup> A influência de Nietzsche (por via indirecta de D'Annunzio) sobre a constituição de algumas personagens masculinas na obra do escritor galego é realçada por Sobejano (1967: 8) e traduz-se na apologia da força, do ímpeto bárbaro e da vontade de domínio: «El prototipo del hombre sano, instintivo, prensil y tropical es, para Nietzsche, César Borgia, cuyo pontificado hubiese supuesto el triunfo de la vida en el solío mismo de la cristiandad. Por ese triunfo de la vida se afanan nos héroes de D'Annunzio. Ese triunfo es el que ambicionan algunos personajes valle-inclanescos: Augusta del Fede y Attilio Bonaparte, y el Marqués de Bradomín, don Juan Manuel de Montenegro».

<sup>13</sup> Para Sobejano (1967: 216), a obsessão de Valle-Inclán por Bórgia (presente, por exemplo, na *Sonata de Otoño*, através da manifestação de repúdio de Concha ante a identificação do amante com Aretino e César Bórgia, e na *Sonata de Estio* quando o narrador considera que um bandoleiro galante e dominador «era hermoso como un bastardo de César Borgia») denuncia uma influência nietzschiana. A admiração de Nietzsche por esse ídolo renascentista é reiteradamente expressa (por exemplo, em *O Anti-Cristo*) e Sobejano lança a hipótese de que os comentaristas espanhóis do filósofo germânico tivessem divulgado a sua glorificação de Bórgia, que inspirou uma novela de Pío Baroja e terá sido também do conhecimento de Valle-Inclán.

feminina (e, mais latamente, traduzir uma clara provocação aos valores burgueses), como se verifica numa passagem da *Sonata de Otoño* onde é comentada a reacção de Concha ao apreço do amante por Bórgia: «La pobre Concha era muy piadosa, y aquella admiración estética que yo sentía en mi juventud por el hijo de Alejandro VI, le daba miedo como se fuese el culto al Diablo» (*idem*: 468).

A figura de Casanova, utilizada num episódio da *Sonata de Primavera* em que a conquista erótica de María Rosario é realizada através de uma sedução intelectual na qual Bradomín estabelece uma paridade edificante entre as *Memórias* do sedutor veneziano e as *Confissões* de Santo Agostinho<sup>14</sup>, é sugerida ainda por alusões a *Histoire de ma vie* (o livro de cabeceira do marquês), ao género literário do qual se considera herdeiro e à analogia a respeito do culto do conhecimento no veneziano que se traduz agora num fascínio quase tão estimulante quanto a relação com o sexo oposto, confessado na *Sonata de Estío*:

«tengo amado a los clásicos casi tanto como a las mujeres. Es la educación recibida en el Seminario de Nobles. Leyendo a ese amable Petronio, he suspirado más de una vez lamentando que los siglos hayan hecho un pecado desconocido de las divinas fiestas voluptuosas» (*idem*: 431)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. Valle-Inclán (2002<sup>1</sup>: 368-9).

<sup>15</sup> Não é nosso intuito explorar uma matéria tão extensamente discutida quanto a identificação entre o marquês de Bradomín e Casanova. Registamos apenas estudos pioneiros que puseram em evidência a ausência de consensualidade nessa aproximação. Flynn (1962: 133-141) considera que, para além de diferenças superficiais (por exemplo, a obsessão pelo dinheiro, pela comida e pelos cuidados com a indumentária em Casanova, a contrastar com o desprezo que Bradomín lhes atribui), o principal distanciamento assenta na interpretação do sacrilégio (que, ao invés de Casanova, o marquês de Bradomín pratica à exaustão) e do matrimónio (que este recusa, refutando por consequência o princípio de fidelidade que Casanova se empenhava em respeitar).

Posição radicalmente contrária é defendida por Terry (1967: 61-88) num ensaio dedicado à exposição das diversas afinidades entre as duas figuras. Em primeiro lugar, regista-se o facto de ambos terem iniciado a vida sexual muito precocemente, Casanova com dez anos, Xavier de Bradomín com onze, e terem vivido, depois da primeira experiência erótica, um profundo sentimento de remorso. Em segundo lugar, a sensualidade de ambos traduz-se em idêntico fascínio tanto pela anatomia feminina (em especial pelos seios), quanto por mulheres doentes que lhes inspiram sentimentos indiscerníveis de amor e compaixão, quanto, ainda, por aquelas que pertencem a ordens religiosas, ainda que a religião desempenhe um papel pouco relevante nas vidas de Casanova e do marquês. Finalmente, o sedutor veneziano e o aristocrata espanhol rentabilizam eroticamente a sua profunda erudição.

O tributo a Sade é prestado no «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», publicado por Rúben Darío na colectânea *Cantos de vida y esperanza* e colocado por Valle-Inclán na página de abertura das *Sonatas*: «¡Marqués – como el divino lo eres – te saludo! (*idem*: 325) <sup>16</sup>.

No entanto, julgamos que a transcrição serve quase exclusivamente como homenagem de Valle-Inclán ao poeta nicaraguense, uma vez que o protagonista das *Sonatas* recusa convincentemente a identificação com a filosofia do libertino francês: «Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser ese divino Marqués de Sade» (*idem*: 482) <sup>17</sup>.

Mas é Aretino, do qual afirma haver herdado a perícia em matéria sensual, que Bradomín mais insistentemente convoca como inspiração para a sua actividade de sedução e de consumação do erotismo, e que

---

<sup>16</sup> Para uma análise das relações entre Rúben Darío e Valle-Inclán, cf. Díaz-Plaja (1965: 259-270).

<sup>17</sup> Não obstante a contundente declaração do narrador (e que as suas «Memorias amables» em grande medida ratificam), dois estudos insistem na determinação de anlogias. Em artigo dedicado à *Sonata de Otoño*, Marrast (1966: 485) observa que, tendo em conta as diversas perversões sexuais que definem o comportamento de Bradomín, esta necessidade que o próprio afirma de evitar qualquer identificação com Sade é apenas uma hipocrisia, pois no marquês a tristeza e a dor moral actuam como um estimulante do erotismo.

Analogamente, Young (1975: 119) defende, numa observação que não subscrevemos, a influência do pensamento sadiano sobre o comportamento de Bradomín: «Bradomín, como Sade, entiende que para llegar al colmo del placer erótico y perverso, hace falta una víctima, que sea una mestiza, una prostituta o una condesa. (...) ambos marqueses sufren de una forma de egocentrismo extraordinario. Casi no admiten que la persona – sea mujer, sea hombre – con quien tienen relaciones pudiera haber tenido algunos sentimientos recíprocos. Los tratan como si fueran objetos y los recuerdan como si fueran cifras».

Este comentário olvida que, embora esporadicamente, Bradomín é capaz de manifestar sentimentos de ternura e de compaixão por mulheres que de início pretendia tão só seduzir e abandonar (vejam-se os exemplos de Concha e María Rosario), assim como recordações dolorosas (e mesmo de auto-culpabilização) de amores malogrados por diversas circunstâncias. Do que afirmamos dão relevante testemunho as reflexões que abrem a *Sonata de Invierno*: «Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quien en otro tiempo suspiré de amor: De una cerré los ojos, de otra tuve una triste carta de despedida, y las demás murieron siendo abuelas, cuando ya me tenían en olvido. Hoy, después de haber despertado amores muy grandes, vivo en la más triste e más adusta soledad del alma» (Valle-Inclán, 2002<sup>1</sup>: 525).

Finalmente, a vitimização feminina é tomada por Young de modo demasiado abrangente: por um lado, porque o investimento emocional do marquês se confina quase exclusivamente ao círculo aristocrático; por outro, porque algumas das mulheres seduzidas (Nina Chole e Concha, por exemplo) têm grande experiência erótica e um desejo de a consumir tão intenso quanto o masculino.

mais relevante se torna no imaginário (reductor) do donjuanismo do marquês. Na *Sonata de Estío*, recorda o influxo da poesia do italiano num dos seus encontros eróticos com Niña Chole:

«Yo la tenía en mis brazos, y las palabras más bellas y musicales las besaba, sin comprenderlas, sobre sus labios. Después fue nuestro numen Pedro Aretino, y como oraciones, pude recitar en italiano siete sonetos gloria del Renacimiento: Uno distinto para cada sacrificio. El último lo repetí dos veces: Era aquel divino soneto que evoca la figura de un centauro, sin cuerpo de corcel e con dos cabezas. Después nos dormimos» (*idem*: 436).

A apropriação da sensualidade da obra de Aretino como estimulante para a conquista assoma também nas *Sonatas de Otoño e de Invierno*. Na primeira, a lírica do renascentista é utilizada para a instrução erótica de Concha:

«¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros el triunfo del amor y su gloriosa exaltación. Yo tuve que enseñarle toda la lira: Verso por verso, todo el rosario de sonetos de Pietro Aretino. Aquel capullo blanco de niña desposada, apenas sabía murmurar el primero. Hay maridos y hay amantes que ni siquiera pueden servirnos de precursores, y bien sabe Dios que la perversidad, esa rosa sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis amores» (*idem*: 482).

Na segunda, a filiação é reclamada pela identificação com o lugar onde o marquês viveu uma noite de amor com María Antonieta:

«Un lecho antiguo de lustroso nogal, tálamo clásico donde los hidalgos matrimonios navarros dormían hasta llegar a viejos, castos, sencillos, cristianos, ignorantes de aquella ciencia voluptuosa que divertía el ingenio maligno, y un poco teológico, de mi maestro el Aretino. María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor, en el confesonario y en una Corte del Renacimiento» (*idem*: 551)<sup>18</sup>.

O elitismo de Bradomín traduz-se frequentemente na manifesta indiferença pelas mulheres e, *lato sensu*, por todos os que o rodeiam, e

---

<sup>18</sup> Para além de Aretino, Casanova, Santo Agostinho, Sade e Barbey d'Aurevilly, encontram-se nas *Sonatas* alusões a Ovídio, Petrónio, Dante, Petrarca, Frei Luis de León, São João da Cruz, Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Flaubert, Bécquer e Anatole France, assim como relações intertextuais com Mérimée, Eça de Queirós e D'Annunzio (analisadas por Anderson-Imbert, 1968: 203-215).

constitui não só uma marca do dândi como um traço donjuanesco. Recorde-se o comportamento do marquês na presença do moribundo monsenhor Gaetani na *Sonata de Primavera*: «Yo, pecador de mí, empezaba a dormirme, que había corrido toda la noche en silla de posta, y cansa cuando es larga una jornada» (*idem*: 335).

O desprendimento da mulher (ou, mais exactamente, do estado emocional que um envolvimento com ela suporia) é exposto num comentário irónico do narrador autobiográfico aos seus relacionamentos amorosos. O dandismo traduz-se também na antipatia votada aos amantes que se deixam consumir pela emoção:

«Yo sentía esa vaga y romántica tristeza que encanta los enamoramientos juveniles, con la leyenda de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua. (...) Con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedéme sin superarlos, porque tales romanticismos nunca fueron otra cosa que un perfume derramado sobre todos mis amores de juventud. ¡Locuras gentiles y fugaces que duraban algunas horas, y que, sin duda por eso, me han hecho suspirar y sonreír toda la vida!» (*idem*: 353).

Mais preocupado com o culto da personalidade, o marquês furta-se a emoções profundas. Na *Sonata de Primavera*, o processo de conquista de María Rosario começa numa tentativa de perturbação das suas emoções – «Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado al outro. La pobre niña al instante se prevenía para huir» (*idem*: 359) – e culmina no sentimento de satisfação e de envaidecimento que acompanha a *techné* de sedução:

«Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción. Era llegado el momento supremo y, presintiéndolo, mi corazón se estremecía con el ansia de la espera cuando está próxima una gran ventura. (...)

Yo tenía lágrimas en los ojos, y sabía que cuando se llora, las manos pueden arriesgarse a ser audaces» (*idem*: 379).

A mesma dissimulação calculada e o mesmo controlo de emoções se verificam quando testa os sentimentos de Maxima: «Calla, por favor; hija mía. Y me cubrí los ojos con la mano, en una actitud trágica. Así permanecí mucho tiempo esperando que la niña me interrogase» (*idem*: 576).

É, porventura, o modo como se refere a amores extintos que melhor revela a incapacidade de Bradomín para a expressão emocional duradoura. Se na *Sonata de Primavera* María Rosario é considerada «el único amor de mi vida» (*idem*: 350), na novela navarra Maximina é apontada como «el más bello amor de mi vida» (*idem*: 586).

Definido em «Los Cruzados de la Causa» como «Aquel viejo dandi que amaba tanto la originalidad, la impertinencia y la audacia» (*idem*: 691), Bradomín constrói, ao longo dos ciclos vitais que constituem a sua biografia, uma lenda de sedutor e aventureiro arrojado. As diversas máscaras que fabrica – particularmente aquelas que exhibe junto do sexo feminino – não são apenas meios que facilitam a conquista, mas também instrumentos através dos quais se distancia do seu próprio drama existencial, como confidencia numa reflexão que pode tomar-se como lema de todo o seu percurso: «apuntaba en sus palabras un dejo de ironía, aquella ironía con que el viejo dandi lograba dar a todas las cosas, y a todos los sentimientos, un aire de frivolidad galante» (*idem*: 721).

## 1.2. *Don Juan Manuel Montenegro: o mito e a lenda*

Entre a *Sonata de otoño* (1902) e *Las galas del difunto* (1926-1931), situa-se a trilogia dramática intitulada *Comedias bárbaras* e protagonizada por Don Juan Manuel Montenegro – *Águila del blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) e *Cara de plata* (1922)<sup>19</sup>. Num breve comentário produzido em 1926, Valle-Inclán afirma o propósito de produzir uma nova versão do mito de Don Juan, alcançada pela construção de uma personagem escassamente identificável com o protagonista das *Sonatas*: «Después del Marqués de Bradomín, feo, católico y sentimental, escribi otra visión de Don Juan: *Comedias bárbaras*. Esta nueva visión la ofrecí en forma de memoria dialogada» (*Apud* Lavaud-Fage, 1996: 91).

A Galiza do século XIX é o marco histórico das *Comedias bárbaras*. Nela, Valle-Inclán descobre um mundo oculto, medieval, que o tempo e a história não alteraram, dominado pela figura anacronicamente bárbara de Don Montenegro, despótico aristocrata que, mais incisivamente do que Bradomín, se recusa a aceitar a nova ordem social:

«El Caballero – ¿Y sabe usted lo que hizo mi séptimo abuelo el marqués de Bradomín?»

---

<sup>19</sup> Muito embora tenha sido escrita catorze anos após *Romance de Lobos*, *Cara de Plata* é, na sequência lógica da acção, a primeira comédia.

El Escribano – No sé... Pero aquéllos eran otros tiempos.

El Caballero – Para mí son lo mismo éstos que aquéllos» (Valle-Inclán, 2002<sup>2</sup>: 383).

A primeira aparição de Montenegro localiza-se na *Sonata de Otoño*. A presença do «magnífico hidalgo del Pazo de Lantañon» (Valle-Inclán, 2002<sup>1</sup>: 485), tio de Bradomín, pai de seis filhos legítimos (e de um número inquantificável de ilegítimos), impõe-se já no texto de 1902 como uma figura independente, autoritária e poderosa que exhibe capacidades cinéticas e impõe a sua cosmovisão a um pequeno e amedrontado universo rural:

«A pesar de los años, que habían blanqueado por completo sus cabellos, conservábase arrogante y erguido como en sus buenos tiempos, cuando servía en la Guardia Noble de la Real Persona. Llevaba muchos años retirado (...), haciendo la vida de todos los mayorazgos campesinos, chalaneando en las ferias, jugando en las villas y sentándose a la mesa de los abades en todas las fiestas» (*idem*: 491-2).

Dele se conhecem também o desapareço pela actividade intelectual – «¡Sobrino, has heredado la manía de tu abuelo, que también se pasaba los días leyendo! ¡Así se volvió loco!... ¿Y qué librote es ése?» (*idem*: 491) – e o orgulho da linhagem – «Los Montenegros de Galicia descendemos de una emperatriz alemana. Es es único blasón español que lleva metal sobre metal» (*idem*: 493).

Presença episódica, mas triunfal, na tetralogia, a «queda» de Montenegro encenada nas *Comedias bárbaras* representa a desintegração simbólica de alguns aspectos da sociedade espanhola <sup>20</sup>.

Entre os elementos que diferenciam o protagonista da trilogia do marquês de Bradomín e, mais latamente, da figura mítica de Don Juan, destacam-se a menor potencialidade donjuanesca <sup>21</sup> e a ausência de traços que imprimiam ao sobrinho a consistência do dândi <sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cf. Salper de Tortella (1968: 321).

<sup>21</sup> Não subscremos dois pontos de vista que sustentam que Montenegro é uma «mitificação admirável» de Don Juan: o de Díaz-Plaja (1965: 195) ao considerar que «Su sed de buenos mostos, su voracidad, su voz tonante, su estatura física, su perfil ecuestre, enlazan con la superabundancia vital de que se fabrica, obviamente, el temperamento de Don Juan»; e o de Benjamin Ogden (1994: 43) ao negar a Bradomín a estatura donjuanesca, que transfere para o tio.

<sup>22</sup> O dandismo constitui, para Hook (1975: 98), o principal elemento de distinção entre Bradomín e Don Juan Manuel Montenegro. Esta oposição entre o dândi e o despótico senhor feudal justifica uma outra: o marquês das *Sonatas* circunscreve o investimento erótico ao universo aristocrata, enquanto o tio persegue a «mulher comum».

Autoritarismo e atracção pelo erotismo são anunciados na primeira didascália que apresenta Don Juan Manuel – «Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su Pazo de Lantañon» (Valle-Inclán, 2002<sup>2</sup>: 279) – e ratificados em *Águila de Blasón*. Na segunda comédia é, todavia, anunciada a perda de solidez da personagem: Montenegro é mais um signo teatral (artístico, portanto) e menos um referente concreto (histórico):

«Es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan *como retratos antiguos* en las salas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armadura» (*idem*: 346; nossos sublinhados).

Em *Cara de Plata*, a impetuosidade erótica do marquês é inequivocamente reduzida, já que o leitor conhece apenas uma mulher seduzida, a afilhada Sabelita. O primeiro texto da trilogia insiste na acção violenta do senhor feudal sobre os seus vassallos e no absoluto desrespeito pela autoridade judicial e divina, a última das quais suscita uma maldição (a recordar, em diversos textos da tradição donjuanesca, aquela que as mulheres vitimizadas lançam sobre o sedutor):

«El Abad – ¡Montenegro, poder de brujo tienes! ¡En él te amparas!  
¡No me espantas, Montenegro! ¡Emplazado quedas! ¡Aún nos veremos!  
El Caballero – ¡El Diablo te lleve!  
El Abad – ¡Por castigar tu soberbia soy capaz de encenderle una vela. ¡Tiembla!» (*idem*: 323)

Comparativamente com o marquês de Bradomín, o protagonista das *Comedias bárbaras* encarna, portanto, uma intensificação da crueldade. Identificado com Satanás, Don Juan Manuel, embora idoso, manifesta uma inexaurível vontade de praticar actos que afirmem a superioridade da sua vontade.

A identificação com a entidade demoníaca é paradigmaticamente sugerida pelo diálogo em que Sabelita se mostra incapaz de oferecer resistência ao encantamento de Montenegro:

«Sabelita – ¡Rey del Cielo, desencadéname, que aquí me pierdo!  
El Caballero – ¿No te vas?  
Sabelita – No puedo.  
El Caballero – Me perteneces.  
Sabelita – ¡Mi alma condeno!  
El caballero – ¡Entrégamela!  
Sabelita – ¿Para qué quiere mi alma?

El Caballero – Para mí la quiero. ¡Entrégamela!  
 Sabelita – A Satanás se la entrego.  
 El Caballero – ¡Mía es!  
 Sabelita – ¡Padrino, no me pierda!  
 El Caballero – ¡Soy Satanás y te pierdo!» (*idem*: 321)

Em *Cara de Plata*, apesar do efeito magnético sobre a afilhada (relembrando a reação fascinada de María Rosario perante Bradomín nas *Sonata de Primavera*), Montenegro não usa quaisquer estratégias de dissimulação nem formula promessas de casamento que propiciem a entrega feminina aos seus caprichos. O elo de união com o arquétipo mítico manifesta-se na multiplicidade de conquistas a que aludem as comédias seguintes: Sabelita é substituída por Liberata em *Águila de Blasón* (mas também, a crer no comentário do criado Galán, por «otras moza[s] que le espante[n] las moscas mientras duerme» – *idem*: 378) e a ambas vêm juntar-se em *Romance de Lobos* várias mulheres simplesmente sugeridas por alusões a inúmeros filhos não reconhecidos paternalmente.

Como o burlador da tragicomédia de Tirso, Montenegro recusa o arrependimento. No desfecho da primeira peça, responde a Galán, servo e «voz da consciência» (como o criado Catalinón em *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*<sup>23</sup>), que o arrependimento ante a iminência da morte constitui uma inutilidade: «¿Pero vale la pena arrepentirse y hacerse santo tan a deshora, cuando tan pocas ocasiones de pecar pueden brindarme Mundo, Demonio y Carne?(...) ¡No vale la pena! ¡Morderé esta noche el racimo!» (*idem*: 336)

A auto-imagem donjuanesca é reiterada numa confissão provocadora, onde «mundo, demónio e carne» são encarados como paixões viciantes e alienadoras, muito embora não impeditivas de uma absolvição divina. Simultaneamente, Don Juan Manuel proclama o império da vontade pessoal<sup>24</sup> e o atropelo tanto dos adversários quanto das

<sup>23</sup> A expressão é formulada pela esposa de Don Juan Manuel em *Águila de blasón* (cf. Valle-Inclán, 2002<sup>2</sup>: 385). A analogia deste criado com a figura do gracioso Catalinón na comédia do *Siglo de Oro* é também possível atentando na descrição de Galán: «Es viejo y feo, embustero y miedoso, sabe muchas historias, que cuenta con malicia, y en la casa de su amo hace también oficios de bufón» (*idem*: 358).

<sup>24</sup> A este propósito, assinalamos a pertinente definição que da personagem nos oferece Sobejano (1967: 221: «*pequeño dios* del feudo galaico [que] no admite más voluntad que la suya. Cuando siente apetito carnal, arrebata a una de esas pobres mujeres. Cuando tiene sed, bebe sin tasa. Cuando se aburre, hace practicar sandeces a su bufón. (...) Este *toro* de valentía, este *león* de hombre, deplora la degeneración de la especie y recuerda en extremo al Nietzsche de la moral de los fuertes» (nossos itálicos).

mulheres que seduz (escolhidas preferencialmente nos estratos sociais mais baixos), assim como o firme propósito de manter a conduta satânica de «anjo rebelde». O desafio à autoridade religiosa pode interpretar-se como recuperação do motivo da impiedade donjuanesca (ausente em *El Burlador*, mas presente no *Dom Juan* de Molière):

«Públicamente mis culpas confieso. Soy el peor de los hombres. Ninguno más llevado de naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abraso en ellos. Nunca reconocí ley ajena para mi gobierno. Saliendo a mozo, maté a un jugador por disputa de juego. Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja. A mi mujer la afrenté con cien mujeres. ¡Este he sido! ¡Cambiar no espero! De milagros y santos arrepentidos pasaron ya los tiempos» (*idem*: 338; nossos itálicos).

Em *Águila de Blasón*, o arrojo erótico é inferido de dois juízos de valor: o de uma vizinha compadecida— «Doña María no concibe que pueda existir una mujer que no esté loca por Don Juan Manuel» (*idem*: 349) e o da própria mulher de Montenegro: «Esperaba, triste esperanza, que le recobrarían con los años, y que cuando los dos fuésemos viejos, seríamos felices... Y nunca tuvo como ahora, esa fuerza para cegar a las mujeres, para hacerse dueño de las almas» (*idem*: 393).

Por outro lado, a segunda comédia é aquela em que se acentua o ímpeto agressivo e despótico de Montenegro, percorrendo diversos lugares como amo de vidas e propriedades alheias e abandonando a esposa em Flavia Longa para habitar o paço de Lantañón. Igualmente acentuado é o repúdio por qualquer forma de autoridade:

«— Yo me río de la Justicia. (...) me hice siempre justicia por mi mano, sin que el amigo me volviese ni el enemigo me acobardase. Esa otra justicia con escribanos, alguaciles y cárceles, no nego que sea una invención buena para las mujeres, para los niños y para los viejos que tienen temblonas las manos, pero Don Manuel Montenegro todavía no necesita de ella» (*idem*: 382).

A decadência moral de Montenegro, testemunhada pelo insaciável apetite sexual e pelo orgulho aristocrático, prolonga-se na cobiça dos filhos que daquele herdaram a arrogância, mas não a nobreza. De facto, a vontade de poder do velho aristocrata dispersa-se em actividades como o jogo ilegal e o roubo, nas quais os filhos disputam violentamente uma herança que acaba por não possuir qualquer valor.

Neste cenário, o aparente paradoxo da metamorfose de Montenegro anunciada na segunda comédia é esclarecido se for interpretado

à luz de alguns referentes literários. No que concerne a nexos com a estrutura donjuanesca, *Águila de Blasón* importa sobretudo como recordação de certa visão romântica do mito de Don Juan através das diversas alusões ao texto de José Zorrilla: Montenegro tem uma visão do seu próprio funeral e visita o túmulo da esposa falecida. Tanto o motivo da visita quanto a exclamação – «¡María Soledad, espérame!... Tienes los ojos abiertos y siento que me miras... Ahora me voy, pero vendré pronto y para siempre a tu lado... (...) ¡Abierta queda mi sepultura!... ¡Maldito quien intente poner la losa antes de haber bajado yo a la cueva! ¡María Soledad, espérame!» (*idem*: 490) – recordam a súplica de Don Juan Tenório a Inés na obra romântica: «prepara un lado a Don Juan / en tu misma sepultura» (Zorrilla, 1999: 219).

*Águila de blasón* é, de facto, o primeiro momento da trilogia em que assistimos à gradual erosão da identidade de Montenegro pelo aparecimento de sentimentos de culpa e de remorso.

Evocando tanto o desenlace romântico proposto pelo drama «fantástico-religioso» de Zorrilla quanto a contaminação do mito de Don Juan com a lenda de Miguel de Mañara, o derradeiro texto da trilogia consoma a redenção deste Don Juan galaico pelo amor (da versão de Zorrilla), pela caridade cristã (da lenda de Mañara) e pelo parricídio (da tragédia clássica).

Com efeito, em *Romance de lobos*, a Don Juan Manuel não restam senão recordações (como ao marquês das *Sonatas*) e a dolorosa constatação do sofrimento infligido à esposa, Doña María, ainda que procure justificá-lo enquanto comportamento natural do género masculino:

«He sido el verdugo de aquella santa con la impiedad, con la crueldad de un centurión romano en los tiempos del emperador Néron... (...) No tengo otro pecado que confesar... La afición a las mujeres, y al vino, y al juego, eso nace con el hombre. (...) Y ahora me arrodillo para recibir la absolución...» (*idem*: 491)

O arrependimento (que resulta de uma aguda consciência do pecado) e a imposição de mudança de comportamento concentram-se num extenso monólogo do protagonista. O motivo do castigo diferido expresso em Tirso no *leit-motif* «¡Tan largo me lo fiáis!» é também recuperado:

«Dios me ordena que me arrepienta de mis pecados... ¡Toda una vida! ¡Toda una vida!... ¡Qué lejos suena la campana, apenas se la distingue! He sido siempre un hereje. ¡El mejor amigo del Demonio! (...)

A estas horas habrá muerto aquella santa... En el cielo la pobre abogará por mí... ¡Por mí, que fui su verdugo!... Sin embargo, la quería y si vuelvo los ojos al pasado no encuentro en mi vida otro pecado que haber hecho una mártir de mi pobre mujer. Debí haberla ocultado que tenía otras mujeres. Pero yo no sé engañar, yo no sé mentir... ¡Cuántos pecados! ¡Mi alma está negra de ellos!... (...) Como el hombre necesita muchas mujeres y le dan una sola, tiene que buscarlas fuera. Si a mí me hubieran dado diez mujeres, habría sido como un patriarca... Las habría querido a todas, y a los hijos de ellas y a los hijos de mis hijos... Sin eso, mi vida aparece como un gran pecado. Tengo hijos en todas estas aldeas, a quienes no he podido dar mi nombre... ¡Yo mismo no puedo contarlos!...» (*idem*: 463).

*Romance de Lobos* concretiza a metamorfose do protagonista anunciada no segundo texto da trilogia dramática. O anúncio da morte da esposa e a visão da morte de Montenegro (que Zorrilla havia já celebrado em *Don Juan Tenorio*) dão início a um processo de conversão que culmina com a espera da morte: «Quiero morir aquí, en la misma cama donde murió aquella santa... He vivido siempre como un hereje, sin pensar que hay otra vida, y ahora siento una luz dentro de mí» (*idem*: 467).

Como no drama romântico de Zorrilla, a mediação feminina conduz à salvação: Doña María (comparada à Virgem ou a uma santa destinada a converter a humanidade) recorda a angélica Inés que obtém o perdão para o sedutor (arrependido).

A morte que a tradição mítica reserva a Don Juan desde a sua primeira representação literária é um *topos* parcialmente recuperado por Valle-Inclán: Montenegro é assassinado, não por uma estátua vingadora (geralmente a do pai cuja honra havia sido ultrajada), mas pelos filhos que saqueiam o lar de modo a impedirem que os muitos indigentes que viviam da caridade paterna continuassem a dela usufruir.

As *Comedias bárbaras* oferecem, em conclusão, uma visão subversiva e truncada do mito de Don Juan. Montenegro é o transgressor de leis terrenas e divinas, mas é também o pecador que alcança uma dimensão crística (por intercessão feminina). A dualidade donjuanesca e messiânica é sugerida pelos nomes próprios e clarificada na última didascália da trilogia: «El Caballero interpone su figura resplandeciente de nobleza: Los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo» (*idem*: 519).

Neste contexto, observam-se com naturalidade duas derradeiras subversões do mito: a atribuição da função punitiva da Estátua ao próprio Don Juan (Manuel) e a transferência da condenação do pecador

para os filhos: «El Caballero – ¡Soy un muerto que deja la sepultura para maldeciros! (...) Siento que mis horas están contadas; pero aún tendré tiempo para hacer una gran justicia. ¡Vuelvo aquí para despojaros, como a ladrones, de los bienes que disfrutáis por mí!» (*idem: ibidem*).

### 1.3. *Juanito Ventolera: o homem sem qualidades*

O marquês de Bradomín, retrato deformado do arquétipo mítico, mas ainda atenuado por um certo esteticismo modernista, e Don Juan Manuel Montenegro, ocioso e altivo aristocrata, não esgotam as faces da desmitificação do donjuanismo em Valle-Inclán.

As «horas de desilusão» do escritor espanhol criaram um Don Juan «esperpéntico», isto é, uma representação cruel, paródica e, logo, anti-mítica, que se acha presente no drama em três actos *Las galas del difunto*<sup>25</sup>, publicado pela primeira vez em 1926 com o título *El terno del difunto* e o subtítulo «novela». A mudança no título ocorre quatro anos mais tarde, com a publicação do tríptico *Martes de Carnaval*, que inclui ainda *Los cuernos de Don Friolera* e *La Hija del capitán*<sup>26</sup>.

*Las galas del difunto* constituem uma subversão paródica da mais popular versão espanhola do mito de Don Juan<sup>27</sup>, cuja representação incompleta e grotescamente deformada ocupa a cena terceira da breve peça de Valle-Inclán. Porém, o projecto de desmitificação tem um alcance mais amplo.

A paródia à peça oitocentista é realizada através de citações e subversões (de *topoi*, como de personagens). São quatro as transcrições do drama romântico. Significativamente, as três primeiras referem-se à profanação do túmulo e têm ainda como ponto comum a distorção a que o esperpento submete a peça de Zorrilla, distanciando ora os pormenores do episódio do jantar nas duas obras, ora o

<sup>25</sup> Avalor-Arce (1959: 30) define a peça como «el tope final de un proceso de indignificación de la vida y de la literatura».

<sup>26</sup> A substituição de «terno» por «galas» deve-se, segundo Avalor-Arce (1959: 39), à ambiguidade do primeiro termo que indica tanto «juramento» como «traje».

O título da trilogia constitui, para John Lyon (1983: 133), uma referência metafórica à natureza anti-militarista de cada uma das peças.

<sup>27</sup> A paródia de *Don Juan Tenorio* parece, de resto, uma constante em Valle-Inclán e é confirmado por um episódio em que o escritor galego teria assistido a uma representação do drama romântico: «Un jour qu'il assistait à la scène où Don Gonzalo provoque Don Juan et s'entend répondre '¡Anciano, la lengua tem!, Valle interrompt du haut du poulailler: '¡Darle la lengua a un anciano no me parece bien!'» (Molho: 1993: 186).

comportamento insano de Juanito (a supor alguma heroicidade do Tenório romântico).

Na primeira, Juanito Ventolera observa a três soldados famélicos que procuram víveres num cemitério (e perante os quais se compromete a roubar de casa do defunto os adereços que completarão a sua indumentária): «Parece que representáis el Juan Tenorio. Pero allí los muertos van a cenar de gorra» (*idem*: 967). A ausência da fórmula de tratamento contribui também para a subvalorização (de Tenorio, como de Ventolera).

Pouco depois, é criticado o propósito de profanação de um túmulo que Juanito pretende concretizar: «Ese atolondramiento no lo tuvo ni el proprio Juan Tenorio» (*idem*: 968).

Quando Juanito aparece vestido com os trajes de Sócrates Galindo, Franco Ricote, também um miserável soldado repatriado, exclama «Ni el tan *mentado* Juan Tenorio!» (*idem*: 973; nosso itálico). A escolha desta forma verbal supõe que *Don Juan Tenorio* é simultaneamente invocado e rejeitado, já que o acto de «mentar» comporta o duplo sentido de *nomeação* e *repulsa*<sup>28</sup>.

No desenlace da peça, localizado num bordel (cuja proprietária é apelidada de «Madre Priora» e «Madre Celeste», recordando a abadessa do convento na peça romântica), Juanito parodia o estado de enclausuramento de Inês, ao interrogar-se sobre o paradeiro da «daifa», reproduzindo dois versos de *Don Juan Tenorio*: «¿Dónde está esa garza enjaulada?» e «¡Luz de sol el sol la toma, no te mires más para desmayarte!» (*idem*: 983 e 986).

Para além das explícitas referências ao texto romântico, *Las galas del difunto* apresentam diversas subversões no que toca a episódios e estatuto de personagens.

A degradação que define Ventolera desde a abertura da peça estende-se a outras personagens e a outros incidentes: em primeiro lugar, às figuras femininas, uma vez que Inês (a angélica redentora criada por Zorrilla) e a abadessa do convento (a protectora da honra feminina, mas também da masculina que a primeira assegura) são transformadas em prostitutas (significativamente, o fácil acesso do Don Juan mítico à mulher é contrariado pela necessidade de Juanito em recorrer a uma prostituta<sup>29</sup>, agravado pelos factos de esta o rejeitar

<sup>28</sup> Cf. Pérez Firmat (1986: 38).

<sup>29</sup> A transformação de Doña Inés em prostituta é um motivo também ilustrado pela obra *Don Juan Notorio. Parodia cómica burlesca por Ambrosio el de la Carabina*,

e de, em oposição à casta Inés, ser uma mulher que já havia mantido relações sexuais com um auxiliar da farmácia paterna), e à figura do Comendador, agora um humilde «boticario» (o que supõe a erosão do poder feudal das ordens militares e a emergência do pequeno poder de um burguês opulento e dominador pouco receptivo a alojar um soldado repatriado).

Análoga menorização atinge o tratamento de motivos como o convite ao morto (de importância crucial na fixação da estrutura do mito de Don Juan), subalternizado pelo propósito de furto da indumentária do cadáver (acentuando a natureza profanatória do acto da personagem que procede a um saque material), e a carta amorosa de Don Juan a Doña Inés, convertido por Valle-Inclán num patético pedido de dinheiro que a «daifa» (não por acaso jamais identificada com um nome próprio) de balde faz ao pai. Se em Zorrilla a carta é entregue ao seu destinatário e conduz ao imediato enamoramento de Inés por Don Juan que não conhece pessoalmente, em Valle-Inclán o receptor – Sócrates Galindo – não chega a conhecer o conteúdo da missiva, uma vez que a mera observação do envelope lhe provoca a morte fulminante. Será Juanito o primeiro a lê-la quando a encontra nas vestes do cadáver (ironicamente quando procurava dinheiro que lhe permitisse aceder aos serviços da prostituta) e a devolve. O comentário de uma das «niñas» do prostíbulo sobre a natureza persuasora da súplica da «daifa» é também uma redução à vulgaridade do conteúdo da carta de Don Juan Tenorio em Zorrilla. De facto, a exclamação «¡La sacó del Manual!» (*idem*: 987) supõe a atribuição de uma autoria: o «manual» é o texto de Zorrilla, do qual tanto a carta quanto o *esperpento* são «retirados»<sup>30</sup>.

Parodiadas são igualmente as isotopias da aposta e do crime (que na representação de Zorrilla constituem os principais estímulos para o impulso de conquista erótica do protagonista): no primeiro caso, o que está em causa não é a sedução de uma mulher motivada pelo desafio

---

publicada em 1874 e editada por Carlos Serrano numa colectânea de 1996 que recolhe diversas paródias donjuanescas: *Carnaval en Noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 155-200.

<sup>30</sup> Pérez Firmat (1986: 34) observa, a este respeito, que a transferência das palavras de Don Juan para uma prostituta revela que a relação entre o modelo e a cópia é desarmoniosa e assimétrica: «the features of the original have been submitted to a many-faceted process of mutilation, displacement, amplification, diminution».

de um adversário, mas a visita de Ventolera à viúva do farmacêutico, a quem envia mensagens amorosas que dissimulam o propósito de obtenção de dinheiro que possa comprar os favores da filha; no segundo caso, enquanto no drama de Zorrilla, Don Juan mata o pai de Inés cuja honra fora ofendida pela sedução de uma jovem a quem a clausura havia sido imposta, no *esperpento*, Ventolera é um assassino simbólico, uma vez que receber correspondência entregue por um soldado constitui um acto intolerável para Galindo que «cayo fulminado», «se dobla en dos y exhala su último suspiro». A observação mostra que o acto de Ventolera é um crime moral, sem qualquer cariz militar.

Finalmente, o motivo da conversão de Don Juan tal como Zorrilla o interpretou é subvertido (e reduzido ao fracasso) no texto de Valle-Inclán: Juanito tenta regenerar uma jovem prostituta deserdada pelo pai, mas o seu intuito salvífico é gorado.

Este aspecto merece alguma atenção, porque a associação anteriormente sugerida entre a Daifa e Doña Inés não se traduz na idealização da personagem feminina no *esperpento*. Com efeito, embora ela seja apresentada como vítima de um pai avarento e de uma guerra que lhe subtraiu o namorado quando se encontrava grávida, Valle-Inclán mostra que o carácter da jovem, endurecido pelo lugar onde exerce a sua profissão, não difere substancialmente do do pai, não só porque, mas também porque reiteradamente deseja a sua morte: «¡No habrá una peste negra que se lo lleve!» (*idem*: 957).

O projecto desmitificador que Valle-Inclán leva a cabo em *Las galas del difunto* não se esgota, todavia, na paródia a *Don Juan Tenorio*; o alcance mais amplo desse projecto é revelado pela desvalorização da dimensão mítica de Don Juan. A combinação do sagrado com o profano na descrição do cenário grotesco e degradante em que Juanito é colocado impede, desde a abertura do *esperpento*, a mitificação do donjuanismo: «La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera. Tapadillo de la Carmelitana: Sala baja con papel floreado» (*idem*: *ibidem*).

Não surpreende assim que a primeira descrição de Juanito seja caricatural: «Por la acera, un sorche repatriado, al que dicen Juanito Ventolera» (*idem*: 958).

A degradação parodística do arquétipo mítico é confirmada pela deformação do nome próprio, diminuído, e do apelido, a conotar uma natureza pretensiosa e inconstante. Em vez do aristocrata heróico, Juanito é um famélico, doente e desonrado soldado repatriado de

Cuba<sup>31</sup> (a simbolizar o desastre ultramarino de Espanha), facto que situa a acção desta farsa esperpêntica em 1898. A alcunha «sorche» identifica-o como um soldado bisonho, mas é também uma alusão pejorativa ao fundo histórico presente no drama<sup>32</sup>.

A despromoção social deste Don Juan aponta também para uma radical desvalorização do mito. O mesmo pode dizer-se do aspecto físico, que o opõe ao viril Montenegro e ao menos viril mas ainda assim intensamente cobiçado Bradomín: «Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada, el gorro en la oreja, la trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros» (*idem*: 962).

O anti-heroísmo que se infere do retrato físico é, antes de mais, conscientemente sentido: num curto diálogo com a prostituta que procura seduzir, Juan(ito) rebela-se contra a sordidez de uma guerra cuja retórica patriótica serve apenas para esconder interesses económicos:

«Juanito Ventolera – Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes. (...)

La Daifa – ¿Qué medalla es ésta?

Juanito Ventolera – Sufrimientos por la Patria.

La Daifa – ¡Has sido un héroe!

Juanito Ventolera – ¡Un cabrón!» (*idem*: 959 e 961)

Assim, Juanito recupera a rebeldia do herói romântico – que é também a de Don Juan – contra um mundo movido exclusivamente por valores materiais e uma ordem divina arbitrária:

«¡Hay que ser soberbio y dar la cara contra el mundo entero! A mí me cae simpático el Diabo. (...) Yo respondo de todas mis acciones, y con esto sólo, ninguno me iguala.

El hombre que no se ponde fuera de la ley, es un cabra» (*idem*: 974).

Sublinhe-se, todavia, que a impiedade de Juanito não se traduz em qualquer irreverência ao sobrenatural ou em qualquer desafio a uma estátua; trata-se simplesmente da substituição da sua indumentária

---

<sup>31</sup> A politização da personagem de Don Juan através da sua assimilação à figura do soldado surge também na peça de Ödön von Hórvath, cujo protagonista é um soldado alemão de uniforme quase despedaçado que regressa das fileiras em finais do Outono de 1918.

<sup>32</sup> Cardona (1988: 243) observa que o termo «sorche» entrou na Península Ibérica em dois únicos momentos: a Guerra da Independência e a guerra de Cuba.

pela de um defunto com o propósito pouco heróico mas bastante frívolo de conquistar a daífa, retirando-a do bordel onde exerce a sua profissão e compensando a Celestina que o dirige.

Por outro lado, a acção macabra de substituição do uniforme do soldado pela indumentária de um respeitável burguês demonstra simbolicamente a aceitação por parte de Juanito de uma ética social de sobrevivência <sup>33</sup>.

De facto, a apropriação da indumentária do boticário, de quem se considera herdeiro, converte Juanito em estátua viva. Quando entra na taberna, a didascália informa que aparece «*transfigurado con las galas del difunto*» (*idem*: 972; nosso itálico).

É ele agora o Comendador, embora grotescamente deformado, como se depreende da exclamação da jovem: «¡Mira que ilusión! ¡Cuando te vi llegar, se me ha representado [mi padre]! ¡Bombín y bastón! (...)¡Algo más gordo era el finado!» (*idem*: 983)

Finalmente, a imposição ao cadáver do seu próprio uniforme e condecorações de guerra não é apenas um acto profanatório de Ventolera (que superficialmente recorda o desafio do Don Juan mítico ao sobrenatural); é, sobretudo, uma metáfora de dupla leitura: a que remete para a derrocada dos mitos do heroísmo, do sacrifício e do patriotismo (numa obra que é também uma condenação inquestionável da guerra colonial <sup>34</sup>), por um lado, e a que se reporta à adopção utilitarista dos valores burgueses, transformando a acção de Juanito em luta pela sobrevivência, por outro lado.

O anti-heroísmo de Ventolera traduz, mais do que a erosão da aura mítica de Don Juan, a intenção de desmitificação de uma socie-

<sup>33</sup> Por isso nos parece acertado o comentário de Dominicis (1978: 65): «La imagen que de Don Juan nos da don Ramón no puede ser más desconsoladora y pesimista; lo único positivo que de su modelo retiene Ventolera es su indiscutible valentía y su atractivo para las mujeres. El resto de su actuación queda reducido a una picaresca lucha por la supervivencia en el más materialista de los mundos».

De modo mais agressivo, García Lorenzo (1998: 180) afirma que «Juanito es un bravucón, un farsante, un sinvergüenza, un chulo».

Já anteriormente, numa extensa análise dos esperpentos de Valle-Inclán, Cardona e Zahareas (1970: 189) consideraram que «no hay ningún paralelismo humano entre Ventolera y Don Juan, salvo la falta de respeto a los difuntos, y tan sólo sugerencias formales».

<sup>34</sup> Sublinhe-se que a crítica de Valle-Inclán à Espanha da ditadura militar é evidente numa reflexão sobre *Martes de Carnaval*: «Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra las dictaduras y el militarismo» (*Apud* Cardona-Zahareas (1970: 241).

dade historicamente identificada, na qual o único heroísmo possível é o grotesco.

Neste sentido, tanto a desmitificação do referente literário, *Don Juan Tenorio*, quanto, mais genericamente, a visão esperpêntica do donjuanismo realizada por Valle-Inclán em *Las galas del difunto* são enlaçadas com uma crítica a uma realidade histórica e a uma sociedade que cria seres como Juanito Ventolera<sup>35</sup>, imitação truncada, grotesca e risivelmente deformada da figura mítica de Don Juan.

## Bibliografia

### 1. Activa

VALLE-INCLÁN, Ramón (2002<sub>1</sub>), «Sonata de Primavera», «Sonata de Estío», «Sonata de Otoño», «Sonata de Invierno», *Obra Completa I – Prosa*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., pp. 323-600; *La Guerra Carlista*, *Obra Completa I – Prosa*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., pp. 669-900.

— (2002<sub>2</sub>) «Comedias bárbaras I. Cara de Plata», «Comedias bárbaras II. Águila de Blasón», «Comedias bárbaras III. Romance de Lobos», *Obra Completa II – Teatro, Poesía, Varia*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., pp. 269-520; «Luces de Bohemia. Esperpento», «Esperpento de Las galas del difunto», *Obra Completa II – Teatro, Poesía, Varia*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., pp.873-952 e 955-987.

### 2. Passiva

ANDERSON-IMBERT, Enrique (1968), «Escamoteo de la realidad en las *Sonatas*», Zahareas, Anthony N. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, New York, Las Americas Publishing CO, pp. 203-215.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959), «La esperpentización de Don Juan Tenorio», *Hispanofila*, 1, pp. 29-39.

BALSEIRO, José A. (1932), «Valle-Inclán, la novela y la política», *Hispania*, XV, pp. 444-455.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée (1966), «Du dandysme et de George Brummell», *Œuvres romanesques complètes*, Textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Éditions Gallimard, Vol. II, pp. 667-733.

BAUDELAIRE, Charles (1986), «Le peintre de la vie moderne», *Écrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, pp. 360-404.

CARASSUS, Emilien (1971), *Le Mythe du Dandy*, Paris, Librairie Armand Colin.

---

<sup>35</sup> Cf. Ruiz Ramón (1975: 135).

- CARDONA, Rodolfo (1988), «Las galas del difunto», Barbeito, Clara Luisa (1ed.), *Valle-Inclán. Nueva Valoración de su Obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A., pp. 243-252.
- CARDONA, Rodolfo y Zahareas, Anthony (1970), *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Castalia.
- (1992) «El esperpento valleincliniano: la función histórica del espectáculo», Gabriele, John P. (ed.), *Suma valleincliniana*, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 151-174.
- DARÍO, Rúben (1995), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1965), *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- DOMINICIS, María C. (1978), *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal.
- FLOECK, Wilfried (1992), «De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán», Gabriele, John P. (ed.), *Suma valleincliniana*, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 295-312.
- FLYNN, Gerard Cox (1962), «Casanova and Bradomín», *Hispanic Review*, XXX, pp. 133-141.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1998), «Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición lírica», Pérez Bustamente, Ana-Sofía (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 173-188.
- GNÜG, Hiltrud (1990), «The dandy and the Don Juan type», Hoffmeister, Gerhart (ed.), *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 197-210.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1966), «Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, pp. 148-174.
- HOOK, John Ferguson (1975), *The Don Juan Theme in the Works of Valle-Inclán*, Dissertation Abstracts International.
- LAVAUD, Eliane et Jean-Marie (1991), *Valle-Inclán. Un espagnol de la rupture*, Dijon, Actes Sud.
- LAVAUD-FAGE, Eliane (1996), «Une lecture du monde ou le mythe dans les *Comedias Bárbaras*», Lavaud, Jean-Marie (ed.), *Lire Valle-Inclán. Les Comédies barbares*, Hispanística XX, pp. 89-102.
- LYON, John (1983), *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARRAST, Robert (1966), «Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la 'Sonata de Otoño'», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, pp. 482-492.
- MOLHO, Maurice (1993), *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, S. A.
- OGDEN, Benjamin (1994), «Transformación grotesca de un mito: la mitificación y desmitificación del donjuanismo en el teatro de Valle-Inclán», Gabriele, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 41-47.

- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1986), *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, Duke University Press.
- REQUEIJO PERNAS, María (1997), «El dandismo en las Sonatas de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía del fin de siglo», Iglesias Feijoo, Luis *et al.* (eds.), *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 305-320.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SALPER DE TORTELLA, Roberta (1968), «Don Juan Manuel Montenegro: the Fall of a King», Zahareas, Anthony N. (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, New York, Las Americas Publishing CO, pp. 317-333.
- SERRANO, Carlos (ed.) (1996), *Carnaval en Noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- SMITH, Verity (1964), «Dandy elements in the Marqués de Bradomín», *Hispanic Review*, XXXII, pp. 340-350.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- TERRY, Barbara A. (1967), «The Influence of Casanova and Barbey d'Aureville on the Sonatas of Valle-Inclán», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 61-88.
- TUDELA, Mariano (1972), *Valle-Inclán. Vida y milagros*, Madrid, Vassallo de Mumbert.
- WEINGARTEN, Barry (1981), «Valle-Inclán's *Novelas de la Guerra Carlista*: Pre-Esperpentos», *Hispanófila*, 73, pp. 29-42.
- YOUNG, George J. (1975), «Sade, los decadentistas y Bradomín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298, pp. 112-131.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1983), *Las Sonatas de Valle-Inclán*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Editorial Gredos.
- ZORRILLA Y MORAL, José (1999), *Don Juan Tenorio*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A.



# Contingências e contradições: A (im)possibilidade do Neo-Realismo Português

CARLOS MACHADO

(Escola Secundária das Caldas das Taipas)

O «neo-realismo português», ao contrário daquilo que a expressão parece indicar, não se refere a uma corrente estética cujo propósito consiste em explorar de forma radicalmente nova as capacidades miméticas das várias formas de expressão. Para Eduardo Prado Coelho, a expressão *neo-realismo* aplica-se a «três objectos relativamente distintos: uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de actuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de “marxismo”; um programa estético (uma “poética”), com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático – na tentativa de realização em Portugal de um “realismo socialista”, tal como Aragon, Jdanov, Lefebvre e outros, de modos diversos, tinham começado a defender» (Coelho, 1972b: 39). No presente trabalho, interessar-nos-ão, logicamente, o segundo e o terceiro referentes, na medida em que o primeiro não se enquadra especificamente no domínio dos estudos artísticos e literários (apesar de exercer uma influência considerável sobre ele).

É nosso propósito estudar, aqui, de forma o mais possível imparcial, o neo-realismo, procedendo, na primeira parte do trabalho, à delimitação cronológica da sua fase inicial e à descrição dos seus pressupostos teóricos. Na segunda parte, pretendemos apontar algumas incoerências entre os postulados doutrinários do movimento e aquilo que, na prática, ele realmente foi. Finalmente, na última secção do trabalho, focaremos a problemática da definição de um questionável segundo momento da corrente, abordando alguns aspectos da trans-

formação ocorrida no seu código, que nos farão concluir que «nem tudo no Neo-Realismo foi Neo-Realismo» (Teixeira, 1981: 72).

### 1. O movimento neo-realista: a sua primeira fase.

Álvaro Manuel Machado (1977), Alexandre Pinheiro Torres (1977) e Carlos Reis (1981) são unânimes no que diz respeito à delimitação cronológica do movimento neo-realista no que se refere à sua fase de afirmação. Assim, enquanto Carlos Reis (1981: 22-25) define rigidamente uma matriz geracional para a génese desta corrente – caindo numa «tentação cíclica» (Escarpit, 1968: 32-33) ao postular um sistema literário cuja evolução parece estar unicamente relacionada com a renovação provocada pela entrada de novas gerações de escritores no campo literário –, justificando-a com uma comunhão de interesses e motivações dos primeiros escritores neo-realistas, Alexandre Pinheiro Torres procura as raízes do movimento nas obras editadas em Portugal, quer em prosa, quer em verso, enumerando-as e identificando as características que, porventura, as possam integrar nessa corrente. Por outro lado, este mesmo crítico manifesta a sua relutância relativamente à definição de fases para a corrente, o que não foi «da responsabilidade do autor mas de quem planeou a colecção» onde a sua obra foi publicada, sendo esta definição de fases aceite «de um ponto de vista estritamente escolar» (1977: 10). Contudo, estes investigadores são unânimes em situar o início do primeiro momento na década de 30 e o começo do segundo em finais dos anos 40 ou princípios de 50 (Torres, 1977: 10; Machado, 1977: 42)<sup>1</sup>, julgando Carlos Reis que «o período de mais fecunda produção teórica neo-realista corresponde justamente à fase mais intensa de criação do movimento» (1981:31),

---

<sup>1</sup> Apesar de Álvaro Manuel Machado definir, numa parte da sua obra, «uma fase inicial [do Neo-realismo que] pode situar-se aproximadamente entre 1936 e 1950» (1977: 42), o que nos faz pressupor a existência de uma outra fase para o movimento, mais adiante, refere que «esta “geração de 50”, ao contrário da “geração de 40”, é demasiadamente individualista para proclamar teorias literárias e ideologias políticas objectivas e comuns. O que a define é, antes de mais, justamente a auto-análise subjectiva, a recusa do compromisso ideológico imediato, ainda que em alguns a temática política seja bem evidente, importante e mesmo obsessiva» (Machado, 1977: 49). Parece-nos, portanto, que ou se considera aqui a fase terminal do Neo-Realismo (que, assim, se ficaria pela sua fase inicial), ou, então, este se terá transfigurado ao ponto de ficar irreconhecível, passando a expressão a designar um objecto completamente distinto.

isto é, finais da década de 30, e que, depois de 1960, «estava praticamente esgotada a actividade teórico-literária levada a cabo pelo Neo-Realismo» (Reis, 1983: 19)<sup>2</sup>.

No que diz respeito ao domínio específico das artes plásticas, a periodologia e a importância do movimento apresentam diferenças. Com efeito, no tocante à sua importância, Ramiro Teixeira afirma que, «generalizando um pouco, afirmaremos que todas as actividades do espírito convergiam no plano literário. Tanto o cinema como a pintura ou a escultura, por exemplo, eram analisados e inseridos num contexto literário» (Teixeira, 1981: 43). Assim, o domínio literário, pelas suas superiores capacidades de transmissão ideológica, assume-se como o predominante. José-Augusto França (1967) também considera que este movimento teve mais importância na literatura do que nas restantes artes visto que, como rezava o catálogo da X Exposição Geral da SNBA de Lisboa, «a história do neo-realismo nas artes plásticas em Portugal [limita-se a] ser, em boa parte, a história das Exposições Gerais» (França, 1967: 366). Assim, o mesmo historiador afirma que «apenas subsistiu, em condições precárias, e apesar de todos os entraves e riscos, uma expressão literária, que, aliás, foi rapidamente majoritária; ao lado dela, confirmou-se uma expressão plástica que ganhava terreno também, e sobretudo se manifestava em termos de artigos ideológicos» (1967: 358). No tocante à delimitação cronológica da manifestação do neo-realismo português na pintura, José-Augusto França refere que 1938 seria uma data compreendida «ainda antes dos alvares do neo-realismo nas artes plásticas» (1967: 376) e 1963 estaria «já fora do período neo-realista» (*ibid.*: 358).

---

<sup>2</sup> Óscar Lopes e António José Saraiva dividem em dois momentos este período cronológico, pois, segundo os mesmos, à «fase inicial, em que predominou o artikulismo, a polémica de revista, seguiu-se outra fase, até cerca de 1950, em que a principal atenção se deslocou gradualmente da poesia e do conto para o romance, para a teorização estética de certo fôlego e o ensaio histórico» (Lopes e Saraiva, 1975<sup>8</sup>:1111). Contudo, a justificação para esta (sub)divisão, pela apresentação de obras concretas que exemplificassem a mudança apontada, não se encontra na sua obra. Encontrando os precursores desta corrente em Ferreira de Castro e Assis Esperança, Óscar Lopes e António José Saraiva fazem uma divisão que não parece ter grande sentido: as produções de longo fôlego e a atenção dada ao romance já existiriam inclusivamente antes da publicação dos mais importantes artigos doutrinários da corrente. Estes historiadores, consciente ou inconscientemente, corrigem isto, pois, mais adiante, na mesma obra, estas duas sub-fases fundem-se numa «primeira onda [neo-realista], desdobrada entre as vésperas da Segunda Guerra Mundial e o apogeu da “Guerra Fria”, digamos entre 1938 e 1950» (*op. cit.*: 1120).

O neo-realismo, profundamente influenciado pelas teses marxistas, revelando uma «tentação “científica” baseada principalmente num conceito rígido, normativo (diríamos melhor, num *preconceito*) da função social do escritor, mais especialmente do romancista» (Machado, 1977: 42), propugna a benjaminiana «politização da arte» (Benjamin, 1955: 113). Com esta corrente, pretende-se «o aprendizado de um novo tipo de escritor e de uma nova consciência do homem» (Sacramento, 1968: 32). O autor deve tornar-se naquele que obedece a uma só exigência: «a de reflectir, a de considerar a sua posição no processo de produção» (Benjamin, 1934: 154), tornando-se revolucionário e fazendo da «luta contra a miséria o seu objecto de consumo» (*id.*, *ibid.*: 149). Esta tentação científica, operando a simbiose de duas esferas culturais opostas, a humanística e a científico-tecnológica, anulando «uma das antinomias fundamentais da cultura ocidental nos dois últimos séculos» (Aguiar e Silva, 1984<sup>6</sup>: 10) e fazendo surgir um novo tipo de humanismo, vem negar a autonomia da esfera estética e afirmar a subjugação do fenómeno artístico e literário a propósitos ideológicos e políticos bem demarcados <sup>3</sup>.

A defesa destes objectivos e orientações fez surgir a famosa questão, em Portugal, da forma e do conteúdo em literatura, opondo dois grupos antagónicos dentro dos campos artístico e literário: o Presentista e o Neo-Realista. Cada uma destas facções, lutando agressiva-

---

<sup>3</sup> Esta tentação científica explica-se pela mundividência positivista de alguns teorizadores, revelando-se na crença nas virtudes inalienáveis da arte, capaz de contribuir para a marcha do progresso pelo seu carácter empenhado e interventivo. Em todo o caso, depois do momento mais aceso da polémica, alguns dos ideólogos do movimento distanciam-se de posições extremistas e radicais como esta, reconhecendo à arte um campo cultural específico e relativamente autónomo. Tal é o caso do poeta João José Cochofel, um dos autores presentes na colecção *Novo Cancioneiro*, que reconhece múltiplas diferenças entre a esfera artística e a científica: «A ciência define por meio de símbolos conceptuais, a arte sugere por meio de símbolos imagéticos. A ciência demonstra, a arte mostra. Uma lei científica ou é válida em toda a parte ou não será científica. A expressão artística muda consoante quem exprime e o que há a exprimir; e, em milhares de pessoas que presenciam uma obra de arte, não haverá certamente duas que a sintam da mesma maneira. O domínio da arte é o do particular, e não há ciência senão do geral» (Cochofel, s/d: 74). Estas teses, apesar de reconhecerem uma margem de autonomia à arte, parecem, contudo, empenhados em defini-la como uma «finalidade-com-algum-fim»: a aquisição de um conhecimento que só através da arte seria acessível. Esta defesa da singularidade e privilégio do conhecimento artístico, assemelha-se à noção de «gnosestesia» defendida por Pedro Barbosa (1995) e parece não se encontrar longe do conceito de Adorno de «conteúdo de verdade [das obras], que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética» (Adorno, 1970: 149).

mente pela hegemonia, procurou a definição radical de um sistema artístico-literário fechado e estático, partindo do pressuposto inderrogável de que a aceitação dos seus princípios normativos negaria, de forma absoluta, os argumentos da posição que se lhe opunha. Assim, «as polémicas entre presencistas e neo-realistas são extremamente reveladoras por aquilo que dos dois lados se resolve numa convergência de posições bloqueadoras [da modernização do sistema literário]» (Diogo, 1996: 263). O cânone de obras a considerar ficou, assim, para cada uma das facções, rigidamente (de)limitado, sendo as suas regras de selecção dogmáticas.

Esta polémica, bastante acesa em alguns momentos, se, por um lado, consistiu no confronto entre duas concepções de arte opostas, por outro, constituiu um mal-entendido. Com efeito, «no fundo, o que se jogava era a questão de saber até que ponto se podia ou não conciliar os interesses colectivos ou da sociedade com os chamados interesses da literatura; e, para prosseguir nesse jogo, recorria-se por vezes a uma ambígua dicotomia que poderíamos enumerar em função dos conflitos ou oposições existentes entre arte pela arte e arte de propaganda, crítica formalista e crítica neo-humanista, forma e conteúdo, assunto e maneira, abstracto e concreto, imaginação e realidade, originalidade e utilidade, arte e vida, eu individual e eu social, etc.» (Guimarães, 1969: 121).

A defesa teórica de cada uma das posições, assentando na exploração da dicotomia do consabido par forma/contéudo, era formulada muitas vezes por enunciados bastante alienados ao comum. Isto ocorre sobretudo porque o neo-realismo «raras vezes ultrapassou as formas demagógicas ou um positivismo pouco profundo» (Coelho, 1972b: 46) já que «ignora ou passa em silêncio, tal como o seu congénere soviético, o “realismo socialista”, os grandes debates e contribuições originais do período pós-revolucionário na URSS e bem assim os avanços decisivos na teoria e na prática surgidos na Alemanha dos anos vinte e trinta» (Ribeiro *in* Eagleton, 1978: 6-7). Os Neo-Realistas optavam pela crítica ao formalismo (associado ao psicologismo e subjectivismo) dos Presencistas e estes procediam à denúncia do conteudismo destes (que se traduziria num empenhamento político inadmissível na esfera artística), podendo repetir-se a crítica brechtiana ao desenvolvimento assumido pela polémica sobre o Realismo, na Alemanha dos anos trinta: «o realismo é contraposto ao formalismo como se fosse pura e simplesmente um conteudismo» (Brecht *in* Barrento, s/d: 107).

Na teorização estética, esta separação rígida, feita pelos Neo-Realistas, da forma e do conteúdo (que revela a inconsciência da relação

dialéctica que entre ambos os elementos se estabelece) configura o que Eagleton denomina de “marxismo vulgar” (1978: 38), sendo um factor revelador da reduzida consistência dos argumentos esgrimidos na contenda cuja base reside numa deficiente leitura do próprio Marx, pois «no existe sugerencia ni en Marx ni en Engels de que semejante relación entre contenido ideológico y logro estético pueda establecerse» (Calinescu, 1991: 197). A obediência cega aos postulados teóricos de Plekanov, «el primer marxista que propuso una teoría de la decadencia artística totalmente articulada» (Calinescu, 1991:198) e «quizá el primer representante notorio del marxismo vulgarizado en la crítica literaria» (Calinescu, 1991: 200), explica esta interpretação simplista da teoria marxista. O processo de «vulgarização» do marxismo e a sua importância na crítica e teorização artístico-literárias justifica-se pelo facto de que toda a propaganda deve ter palavras de ordem e linhas de raciocínio de fácil compreensão que facilitem a sua difusão e expansão. A lógica maniqueísta que divide «decadentes» e «progressistas», «reaccionários» e «revolucionários», «formalistas» e «conteudistas», criando um mundo a preto e branco, com uma separação infantil entre bons e maus, pela sua (excessiva) simplicidade e reduccionismo, serve perfeitamente os propósitos de quem pretende criar uma literatura universal <sup>4</sup>.

Esta convicção na relação adialéctica de forma e conteúdo encontra-se associada à crença positivista de que o mundo é perfeitamente retratável e objectivável e, por conseguinte, ao facto de a literatura e a arte terem a capacidade de realizar uma *mimesis* absoluta do real e poderem assumir-se como eminentemente «conteudísticas», assistindo-se à «conjugação, se é que não confusão, da realidade e da literatura» (Reis, 1983: 43), surgindo o debate «de certo modo esvaziado da profundidade ontológica e gnoseológica que, noutra perspectiva, poderia exigir» (Reis, 1983: 42), menosprezando-se os aspectos técnicos do fenómeno artístico e confundindo-se a representação artística «com um puro (e ilusório) reflexo do real» (Reis, 1983: 62) <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Retomaremos no segundo capítulo o problema da faceta propagandística do neo-realismo e a sua relação com o marxismo vulgar quando falarmos da relação entre esta corrente e as vanguardas artísticas.

<sup>5</sup> Esta afirmação parte do princípio de que haveria um consenso mais ou menos generalizado relativamente às questões de teoria narrativa, que se cristalizaria numa doutrina. Contudo, o consenso não era tão evidente, havendo, nas hostes neo-realistas, membros cujas posições são, indubitavelmente, extremistas e radicais, e outros cujos argumentos se pautam por uma maior serenidade e moderação, revelando um maior

No fundo, sobretudo na poesia, as tendências dos membros de cada uma das facções apresentavam múltiplas afinidades no que diz respeito a práticas discursivas, apesar das aparentes divergências (cf. Guimarães, 1969; 1989:26)<sup>6</sup>, facto que veio a ser admitido por alguns dos seus intervenientes depois da fase mais ardente da contenda<sup>7</sup>.

As proporções que a polémica assumiu podem ser explicadas pelo carácter duplamente contestatário do movimento neo-realista (Reis, 1981: 31). Por um lado, justifica-se «em função de uma certa ênfase dada ao *assunto*, à *urgência* e à *brutalidade* de o transmitir na sua nudez e imediatismo, por um certo número de figuras do Movimento» (Torres, 1977:12) na medida em que se verifica «uma “contradição de carácter ideológico” entre o mundo da *Presença* e o da corrente neo-realista» (Guimarães, 1969: 122; 1989: 26). Por outro, as condições históricas propícias ao surgimento do movimento<sup>8</sup> e o facto de este

---

ecletismo. Dentro destes, pode salientar-se, entre muitos outros, o compositor Fernando Lopes Graça que critica o facto de continuar «a confundir-se a arte com a vida, quando a verdade é que a arte é uma coisa e a vida é outra» (Graça *in* Reis, 1981: 131). As divisões no seio do grupo neo-realista revela-se inclusivamente pela criação de polémicas acerca da definição das linhas orientadoras do movimento, tal como a que se instaurou entre Mário Dionísio e João Pedro de Andrade, levando o primeiro a assumir posições de frontal discordância com o segundo na célebre «Ficha 13-A», publicada originalmente na *Seara Nova* em 1943.

<sup>6</sup> Posição semelhante é partilhada por Eduardo do Prado Coelho – que afirma: «o “neo-realismo” submeteu-se muitas vezes aos padrões estéticos e éticos que procurava combater» (1972b: 47), dada a ambiguidade do projecto e as divisões na sua frente operacional – e por Fernando Pinto de Amaral que defende que, «na prática, o humanismo essencial da *presença*, embora transformado, persistia no voluntarismo neo-realista, bem como no grosso dos processos estilísticos que, tal como hoje é reconhecido, não sofreram radicais alterações» (1991:45).

<sup>7</sup> Carlos Reis, analisando soluções conciliatórias para o conflito instaurado entre ambas as facções, refere que «se cedência existe, ela manifesta-se mais do lado de alguns dos componentes do grupo da *Presença* do que pela parte dos neo-realistas» (1983: 74-75) e justifica a afirmação com exemplos de posições assumidas por Adolfo Casais Monteiro (*id.*, *ibid.*) e por José Régio (*in* Reis, 1983: 53).

<sup>8</sup> A discriminação dos factores históricos que influenciaram o surto do neo-realismo português podem ser encontradas em Guimarães (1969: 115), em Reis (1981: 25) e em Torres (1977: 36-45). Ana Paula Ferreira, justificando o equívoco do neo-realismo português ter as suas raízes no movimento romântico e, no que diz respeito à prosa, na narrativa camiliana, afirma, contudo, que «tal como acontece com outras narrativas nacionais que ao longo dos anos 20 e 30 respondem a um urgente apelo ideológico e social, o neo-realismo português não é um simples produto do momento histórico conturbado que lhe dá voz» (1992:65). No entanto, a autora não refuta a importância do momento histórico particular que assistiu à génese da corrente como mais um dos factores que favoreceu a sua difusão.

pretender operar «um trabalho de desmistificação radical» «no que toca à própria articulação e configuração do tecido político e socioeconómico da vida portuguesa de meados do século XX» (Reis, 1981: 31) não possibilitam «grande margem senão para uma afirmação de tipo individual isolado, provocante ou melancólica, ou então a tentação de se inserir justamente nesse grupo que era o mais activo, o mais dinâmico da cultura portuguesa, e que tinha uma coesão que lhe vinha de uma referência ideológica unitária» (Lourenço, 1996: 37).

O curioso desta polémica é que ambos os grupos, pela sua intensa actividade literária num país, na altura, com reduzidos índices de alfabetização e apresentando desigualdades sociais muito acentuadas, parecem fechar-se sobre si mesmos, apesar da vontade manifesta de abrir novos horizontes à arte, democratizando-a e abrindo-a ao espírito dos tempos. No caso da facção neo-realista, este fenómeno é ainda mais curioso na medida em que, pela sua base ideológica marxista, se pretende que a arte se torne revolucionária<sup>9</sup>, aliando-se à luta pela emancipação de um operariado que, em Portugal, pelo atraso no desenvolvimento da indústria, não tem uma importância significativa na escala social e «cuja existência adquiriu um valor mítico» (Coelho, 1972b: 46)<sup>10</sup>, transferindo-se a «carga afectiva e ideológica ligada ao proletariado para as camadas rurais» (*id.*, *ibid.*)<sup>11</sup>. Aliado a este facto,

<sup>9</sup> A democratização da arte seria favorecida pelas acções de dinamização cultural empreendidas pelos voluntariosos (e escassos) membros da Juventude Comunista. A descrição (eufórica) desta acção pode ser encontrada em Dias (1975: 78-84). Este autor, revelando a necessidade de divulgação da produção neo-realista junto das camadas populares, curiosa e inconscientemente, nega o carácter popular do neo-realismo, pois afirma o divórcio do povo e da arte quando fala, como tantos outros críticos censurados por Mário Vieira de Carvalho, «da necessidade de tornar a arte acessível ao povo, ou então de elevar o povo ao nível da compreensão da arte, como se povo e arte fossem duas entidades distintas que jamais se tivessem encontrado, dois inimigos que é preciso conciliar» (1976: 31).

<sup>10</sup> António Sousa Ribeiro afirma, a este propósito, que «as condições específicas da constituição e desenvolvimento do movimento operário português mantiveram-no por largo tempo à margem de uma recepção generalizada e criadora do marxismo e as incidências deste facto para a teoria e a prática da literatura entre nós mereceriam só por si um estudo pormenorizado, que está, assim o cremos, ainda por fazer» (Ribeiro *in* Eagleton, 1978: 6).

<sup>11</sup> A deslocação do destinatário e do objecto da produção neo-realista pode também ter as suas origens numa tendência generalizada do discurso da esquerda política em contexto capitalista, tal como Marcuse adianta: «tanto na estética marxista como na teoria e propaganda da Nova Esquerda, há uma forte tendência para falar do “povo” em vez do proletariado. Esta tendência exprime o facto de, sob o capitalismo monopo-

o paradoxo é ainda maior quando se observa que o movimento é iniciado por escritores «quase sempre de origem e interesses pequeno-burgueses e urbanos, [que] procura[m] identificar-se com as massas trabalhadoras, de uma maneira geral rurais» (Sacramento, 1968: 34).

Privilegiando-se, como palco de acção, as regiões ribatejana e alentejanas, a prosa neo-realista acaba por assumir, também, um carácter marcadamente regionalista, que se opõe frontalmente ao carácter internacional da ideologia marxista, pois «a sua proposta de que todos os trabalhadores do mundo se devem unir na luta contra a opressão económica de que são vítimas necessariamente deveria repudiar uma literatura regionalista» (Ferreira, 1992: 132). Em todo o caso, a crítica neo-realista dá uma solução para este equívoco, defendendo que esta literatura proletária deve fazer renascer a literatura genuinamente popular (obviando assim às limitações que o carácter burguês da instituição imprime à sua acção revolucionária), dividindo as suas personagens nas categorias marxistas genéricas de «opressores» e «oprimidos»<sup>12</sup>, englobando-se neste último grupo todos os elementos do povo, *lato sensu* considerado.

## 2. As aporias neo-realistas

Estando a importância crescente da literatura em prosa directamente relacionada «com um dos grandes fenómenos culturais e sociológicos ocorridos no século XVIII: o alargamento substancial do público leitor, alargamento que reflecte profundas alterações entretanto operadas na sociedade – o acesso à esfera da cultura de uma

---

lista, a população explorada ser muito maior que o “proletariado” e de compreender uma grande quantidade de estratos da classe média anteriormente independentes» (1977:44). Por outro lado, é consequência da «contradição central do nosso neo-realismo [que] reside na aplicação de um dos modelos analíticos mais sofisticados que a modernidade de si mesma produziu – o marxismo – a uma situação persistentemente pré-moderna (ou destinada, pela força do modelo, a ser lida como tal)» (Silvestre: 1994: 106). A contradição reside, portanto, na aplicação a uma sociedade de economia arcaica, essencialmente fundada no sector primário e, especialmente, na agricultura, de uma teoria analítica demasiado avançada para os tempos, que define como condição indispensável da sua exequibilidade o desenvolvimento industrial.

<sup>12</sup> O depoimento de Joaquim Namorado (*in* Reis, 1981: 165-168) é elucidativo no que respeita à polémica que se gerou à volta do carácter regionalista da literatura neo-realista. Este poeta refere duas visões opostas e contraditórias sobre o mesmo fenómeno, vendo a saída para o problema nesta revalorização da arte popular.

classe burguesa cada vez mais poderosa e influente em todos os planos [...]» (Aguiar e Silva, 1984<sup>6</sup>: 11-12) com todas as consequências que isso acarreta no que diz respeito ao desenvolvimento da indústria livreira e à autonomia financeira dos escritores, factores que conferem à literatura, desde então, um carácter eminentemente burguês, o estatuto da literatura neo-realista torna-se problemático. Com efeito, considerando que as teses sociológicas marxistas defendem que a luta pela sociedade sem classes passa pela aniquilação do poder da classe opressora – a burguesia –, o facto de esta revolução se processar dentro de uma instituição burguesa – a literária – coloca problemas. O principal será a deformação, já diagnosticada por Walter Benjamin, da tendência política do Neo-Realismo que, «por muito revolucionária que pareça, actua como contra-revolucionária enquanto o escritor se orienta apenas pela sua convicção sem ter experimentado, na qualidade de produtor, a sua solidariedade com o proletariado» (Benjamin, 1934: 143-144). Nem todos os escritores, contudo, podem repetir a experiência proletária (malograda, diga-se de passagem) de Antero de Quental<sup>13</sup>, tal como a afirmação benjaminiana parece querer incentivar, nem repetir a bem sucedida reconstrução da sua biografia, como no caso de Alves Redol<sup>14</sup>.

No que diz respeito à pintura, a partir do momento em que o âmbito de circulação das obras está definido pelo mercado da arte<sup>15</sup>, as contingências impostas ao carácter inevitavelmente burguês do produto artístico são evidentes<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Este escritor, um dos fundadores do núcleo português da Associação Internacional de Trabalhadores, partiu para Paris no inverno de 1867 para «fazer-se operário e (falando metafóricamente) alistar-se no “grande exército do proletariado”» (Saraiva, s/d: 26). Contudo, regressou ao fim de dois meses, refugiando-se na quinta de Santana, perto de Guimarães, pertencente a Alberto Sampaio, pedindo a este «o máximo sigilo, pois não queria que os amigos e sobretudo a família soubessem do seu fracasso» (*id.*, *ibid.*).

<sup>14</sup> Com efeito, este escritor, filho de um abastado comerciante com estabelecimentos espalhados por Vila Franca de Xira, Alenquer e Cartaxo, «jamais perdeu a oportunidade de renegar as suas origens de abastança e de fazer-se crer “filho do povo”, criança que bem cedo começou a comer o pão que o diabo amassou» (Teixeira, 1981: 25), induzindo em erro vários estudiosos do fenómeno literário que, assim, perpetuam a imagem que Redol de si criou (*id.*, *ibid.*).

<sup>15</sup> A este respeito, saliente-se a atitude e a coerência do pintor Daniel Filipe que se recusou sempre a participar da lógica capitalista do mercado da arte (com as consequências mercantilistas que isso acarreta no estatuto do próprio objecto artístico).

<sup>16</sup> Heliodoro Caldeira encontrava a solução para o problema na proliferação de pinturas murais, pois a arte deparava-se-lhe «detentora de funções didácticas, razão porque enaltecia o muralismo designando-o de arte superiormente popular; até por

O lugar do artista (e do intelectual) torna-se, deste modo, «impossível [...] [e] só pode ser definido, ou melhor, escolhido, com base na sua posição no processo produtivo» (Benjamin, 1934: 145). Isto conduz à conclusão de que «os activistas e representantes do neo-realismo podem comportar-se como quiserem: não conseguem impedir o facto de que a própria proletarização do intelectual quase nunca fazer um proletário. Porquê? Porque sob a forma de cultura, a classe burguesa deu-lhe um meio de produção que, devido ao privilégio da mesma, o torna solidário com ela e, mais ainda, a ela com ele» (Benjamin, 1934: 155).

Este problema do papel e do estatuto do artista e intelectual marxista, decorrente do princípio da divisão do trabalho, não é mais do que o do próprio Karl Marx e o da instauração política do marxismo na antiga URSS. Marx, que se saiba, de origem burguesa, nunca foi um operário e, na URSS, havia a necessidade de intelectuais que dirigissem o andamento do processo revolucionário e reflectissem sobre ele, distinguindo-se dos operários que o viviam. Estes condicionamentos instituem divisões dentro de um grupo e de uma sociedade que pretendem anulá-las, revelando a aporia da revolução a instituir.

A antinomia intelectual/operário acaba por ter o equivalente, no que diz respeito ao fenómeno literário, na dicotomia escritor/público leitor. Enquanto ao primeiro membro da oposição caberiam os papéis de definição do rumo a seguir pela revolução e de denúncia dos males sociais a combater, ao segundo, caberia o papel de agente de mudança pela realização prática das medidas necessárias à alteração da ordem social vigente<sup>17</sup>. O intelectual/escritor, em todo o caso, só pode existir

---

comunicar-se em público através da “linguagem simples e reveladora das grandes verdades” e portanto já não através das linguagens privadas e, por vezes, crípticas tão peculiares de uma “outra” arte que não podia senão constituir “artigo de luxo, pertença de clãs e castas” (Alvarenga, 1989: 22). Para além destes aspectos salientados por Heliodoro Caldeira em 1935, saliente-se que a natureza da pintura mural está mais de acordo com os pressupostos ideológicos do neo-realismo, na medida em que, por se apresentar em espaços públicos e, frequentemente, em muros de vedação de habitações ou empresas privadas (tal como os contemporâneos *graffitis*), permite, pela sua própria existência material, o pôr em causa do princípio da propriedade privada.

<sup>17</sup> Segundo Terry Eagleton, «para Marx, (...) a arte é produto da divisão do trabalho, que, em certa fase da sociedade, redundava na separação entre o trabalho manual e o intelectual e dá, assim, origem a um grupo de artistas e intelectuais relativamente separados dos meios de produção material» (1978: 92). A divisão do trabalho, no programa de execução da revolução marxista, acabará por traduzir-se numa cisão entre classes sociais pela criação de hierarquias entre funcionários do partido e o resto da

numa sociedade que respeite o princípio da divisão social do trabalho. Marx e Engels foram os primeiros a afirmá-lo, pois, segundo os mesmos, «o nascimento da arte e da ciência só eram possíveis graças a uma divisão reforçada do trabalho entre as massas encarregadas do trabalho manual simples e alguns privilegiados entregues à divisão do trabalho, ao comércio, aos assuntos do Estado e, mais tarde, às ocupações artísticas e científicas» (Marx e Engels, 1971: 56). Estas questões não são, contudo, afloradas pelos teorizadores portugueses desta corrente<sup>18</sup>.

A argumentação pouco aprofundada, superficial, alienada ao comum, dos defensores do neo-realismo, pode ser explicada, em alguns aspectos, pelo dogmatismo de que se revestiu a base ideológica do movimento. Com efeito, pelo menos na sua primeira fase e no que à literatura respeita, esta acaba por integrar o movimento numa «modernidade *histórica, técnico-social ou filosófica*» (Amaral, 1991:25), «com a sua glorificação de um tempo linear rumo à felicidade e ao “*homem novo*”» (Amaral, 1991: 45) suportada pela crença numa utopia balizada «entre um marxismo vivido no plano do mito e de irreabilidade e de uma filosofia neo-positivista» (Coelho, 1972b: 46), e, simultaneamente, afastá-lo duplamente de uma «modernidade *estética*» (Amaral, 1991: 25), que pressupõe uma lógica de ruptura e de renovação estética, pela apologia do novo, seguindo a máxima de Rimbaud «*il faut être absolument moderne*». Estas duas facetas da Modernidade, segundo Fernando Pinto do Amaral, são «muitas vezes conciliáveis, mas [estão] muitas vezes em choque frontal» (1991: 25). Contudo, «vêm quase sempre a digladiar-se, o que, de resto, é perceptível à luz de um conflito que parte da individualização de uma *esfera estética* em relação às esferas *cognitiva e ética*» (1991: 27)<sup>19</sup>. A simbiose das duas

---

população. A ideia de criação de uma «ditadura (dita democrática) do proletariado», que contou com o contributo de Lukács para a definição das suas linhas orientadoras, vai favorecer a existência deste fosso.

<sup>18</sup> João Pedro de Andrade, neste aspecto, pode ser considerado um caso de excepção, passando contudo um pouco ao lado da questão, quando afirma que «é possível que em todo o romancista haja um homem de acção falhado» (Andrade *in* Reis, 1981: 211). Com efeito, apesar de proceder à distinção entre homem de acção e homem de pensamento, este teorizador não integra os escritores em nenhuma destas categorias, justificando, apesar de tudo, o esforço de criação literária na medida em que esta constituirá um meio de comunicação entre os dois pólos sociais, assumindo assim a sua faceta didáctica.

<sup>19</sup> A definição de duas modernidades, revelada nos estudos de Fernando Pinto do Amaral, segue a linha de pensamento definida por Calinescu (1987: 50-54; 95-96; 267)

esferas culturais, subjugando a esfera estética a propósitos marcados por uma estrita racionalidade cientificista, é a principal responsável pelo afastamento do Neo-Realismo do movimento da modernidade estética. A hegemonia do regime realista ortodoxo da mimese literária observada vem negar ou, pelo menos, olvidar – o que não deixa de ser uma forma de negação – alguns dos principais contributos gnoseológicos do(s) nosso(s) Modernismo(s) (fazendo-se corresponder a este(s) os movimentos dinamizados pelos escritores ligados a *Orpheu* e à revista *Presença*)<sup>20</sup>, a saber: a consciência da «falência da *mimesis* (o real fica fora de alcance), a perda da inocência estético/ontológica e a crise do sujeito cognitivo, que deixa de ocupar um lugar estável, sólido, *verdadeiro*. Esta crise estende-se ao modelo positivista do conhecimento, fazendo com que todo o saber se rasgue, se fragmente, se decomponha num movimento centrífugo de pluralidades semânticas» (Amaral, 1991: 26).

O afastamento relativamente a uma modernidade estética revela-se duplamente visto que, por um lado, no que diz respeito a questões de técnica narrativa, o neo-realismo se afirma como uma continuação do Realismo de final de oitocentos, com a grande diferença a residir, unicamente, no facto de se privilegiar o marxismo às teses socialistas (ditas utópicas) proudhonianas – insustentáveis para quem se propõe fazer a crítica a uma sociedade burguesa – caracterizando-se, esteticamente, pela ausência de novidade no que diz respeito a procedimentos narrativos e a concepções artísticas e literárias<sup>21</sup>. Por outro lado,

---

e é brilhantemente resumida pelo professor Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1995: 139) que afirma que, «paradoxalmente, todavia, a modernidade estética se é filha da temporalidade histórica, do instante histórico, se se alimenta da transiência, da efemeridade, do maravilhoso, da beleza, do sofrimento, da melancolia e das ruínas do seu tempo histórico, foi também sempre pensada e realizada, nos seus diversos estádios, desde o Romantismo alemão até aos grandes modernistas europeus da primeira metade do século XX, passando por Baudelaire, verdadeiro *Mittelpunkt* de toda a modernidade estética, como uma recusa, uma denúncia e uma transcensão do que se tem chamado a História e o progresso histórico, a *modernidade* social, económica e científico-tecnológica».

<sup>20</sup> Segundo Eduardo Lourenço (1961) e Eduardo Prado Coelho (1972a), *Orpheu* constituiria uma revolução, a que se seguiria uma contra-revolução representada pela *Presença*. Nessa medida, e dando o crédito merecido às posições destes investigadores, os principais contributos a que nos referimos diriam mais respeito ao nosso primeiro modernismo do que ao segundo.

<sup>21</sup> A este propósito, é elucidativo o depoimento de Fernando Alvarenga, quando refere a ausência de uma revolução formal nas nossas artes visuais neo-realistas, que «acentua que então se processa ainda uma energia conteudística a crepitar sem o amparo das necessárias ou suficientes correlações formais» (1989: 105).

também porque se afirma como movimento opositor do grupo que, em Portugal, encabeça o movimento modernista, isto é, o grupo de escritores ligados à revista *Presença* <sup>22</sup>.

A aversão neo-realista ao modernismo revela-se mais uma das influências do realismo socialista pois «la distinción entre moderno y contemporáneo ha sido muy popular en la crítica soviética y de la Europa del Leste tras la Segunda Guerra Mundial. Toda la discusión acerca de la “contemporaneidad” (dentro de la estructura de la teoría del realismo social, de la que es una parte constituyente) es un modo de rechazar los conceptos ideológicamente perjudiciales de “modernidad” y “modernismo”, ambos considerados como aspectos de la decadencia burguesa» (Calinescu, 1987: 96) <sup>23</sup>.

A consideração das obras essencialmente como fenómenos sociais, e não como fenómenos estéticos, sendo responsável por esta relação conflituosa com as duas espécies de modernidades, explica também por que razão o relacionamento da versão portuguesa do «realismo socialista» com as vanguardas artísticas não foi melhor e por que se refutou o epíteto de «vanguarda artística». A explicação, segundo Matei Calinescu, é simples, e pode ser encontrada em duas ordens de factores. Em primeiro lugar, tal como se podem encontrar duas espécies distintas de modernidade, muitas vezes em confronto directo, também se pode verificar a existência de dois tipos de vanguarda: uma

---

<sup>22</sup> Parece, contudo, frequente os teorizadores apelarem à modernidade da produção neo-realista, no sentido de «ser do seu tempo», de «estar adequada aos tempos que correm», valorizando positivamente esta qualidade, opondo-lhe o conceito de modernismo, desprestigiado como uma qualquer degenerescência que tão frequentemente caracteriza estes termos acabados em «-ismo». Neste sentido, deve ser interpretado este excerto de um artigo de Mario Dionísio acerca da obra de Alves Redol: «Alves Redol dirige-se bem nitidamente para uma arte moderna no seu sentido sadio (não confundir com o que vulgarmente se denomina por modernismo).» (Dionísio *in* Reis, 1981: 179).

<sup>23</sup> Como já se disse, pela tentativa de fusão de duas esferas culturais opostas, a componente estética da literatura neo-realista é relegada para segundo plano, daí a distância que separa o movimento de uma modernidade estética, representada literariamente pelos modernismos. A ênfase dada à componente pedagógica da produção literária neo-realista e as características do seu público alvo explicam o seu reducionismo teórico. Theodor Adorno, na sua *Teoria Estética* (1970), insurgindo-se contra esta total politização da esfera estética, afirma que «é possível prever a perspectiva de uma recusa da arte em nome da arte (...) é melhor não haver arte alguma do que o realismo socialista» (Adorno, 1970: 68) e que «os Jdanov e os Ulbricht, com a prescrição do realismo socialista, não só acorrentaram, mas destruíram a força produtiva artística; a regressão artística, de que foram responsáveis, é de novo transparente como fixação pequeno-burguesa» (Adorno, 1970: 284).

vanguarda artística e outra política (Calinescu, 1987: 114-118). O relacionamento das duas não pode ser o mais cordial, pelo simples facto de pressuporem duas atitudes radicalmente diferentes para com o público. A ideia de uma vanguarda artística, com a defesa de uma estética de choque, hermética, iconoclasta, em ruptura total com a tradição, obrigando à reflexão sobre as novas formas criadas, erigidas, por vezes, sobre as cinzas da arte mais canonizada, e exigindo a habituação a novos códigos artísticos, dificilmente poderá ser compatível com uma arte cuja finalidade básica é a propaganda política. Esta, «para ser eficaz, tiene que recurrir a formas de discurso tradicionales, esquemáticas e incluso simplistas» (Calinescu, 1987: 115), de forma a que a sua mensagem possa ser entendida pelo maior número possível de pessoas, obedecendo forçosamente à lógica de uma tradição artística, cujas formas estão já canonizadas, ao contrário de uma arte vanguardista, entendida por uma minoria especializada. Em segundo lugar: «el “realismo social” en literatura y arte – aunque extremadamente pedagógicas – nunca se discutía en términos de vanguardia porque esto les hubiera conducido a la posibilidad de una confusión doble: primero, la confusión entre la función del arte y el auténtico papel “vanguardista” del partido (...); y segundo, la confusión entre el “realismo social” y el arte burgués “decadente”, que, de modo abusivo y equívoco, se llamaba, o llamabam “vanguardia”» (Calinescu, 1987: 118). Nesta medida, também no caso português, o «divórcio entre vanguarda artística e vanguarda política é um facto facilmente constataável» (Ribeiro *in* Eagleton, 1978: 6)<sup>24</sup>. Os postulados neo-realistas, definidos programaticamente de forma dogmática, tornam-se, deste modo, «manifestações duma atitude rígida, acrítica e cheia de preconceitos que irá caracterizar, até quase aos nossos dias, e em momentos históricos muito diversos, as posições da teoria e da crítica mais estreitamente partidárias e limitadas do marxismo» (Barrento, s/d: 12)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Isto deve-se ao facto de os teorizadores do movimento se terem baseado nas premissas artísticas zdanovianas e lukacsianas, conformes à ortodoxia política do partido a que muitos estavam ligados na clandestinidade, e não terem sentido as já referidas influências de todos os debates travados na URSS pós-revolucionária e na Alemanha dos anos trinta, aprofundando, por exemplo, os postulados brechtianos e blochianos sobre outros modelos possíveis de arte política e esteticamente revolucionária.

<sup>25</sup> O caso do teorizador Álvaro Cunhal – que só há alguns anos confessou publicamente ter publicado os seus romances sob o pseudónimo Manuel Tiago e que esteve envolvido directamente numa polémica com José Régio – é paradigmático: o recuo relativamente a estas posições só em 1996 se manifestou na obra *A Arte, o Artista e a Socie-*

A defesa dos postulados marxistas, a crença positivista na marcha da História e a certeza de uma concepção vulgar de mimese como cópia, como reprodutividade pura, acabaram por condicionar incontornavelmente os pressupostos estéticos deste movimento. Adoptando-se inquestionavelmente um discurso do real que se pretende fundado na caução de um mundo objectivo e decifrável, passa-se a esquecer que esta mediação é feita através do sujeito e das linguagens por ele utilizadas. A objectividade do discurso, garantia de verdade, não é, desta forma, posta em causa pela inconsciência das limitações do mesmo em função da competência linguística e técnica do(s) sujeito(s), e pelo facto de a língua se constituir como sistema modelisante. Esquece-se, assim, que a língua é um sistema convencional de signos e que a enunciação de referentes é conseguida pelo meio de significados, que se interpõem entre estes e os significantes, caindo-se numa «ilusão referencial» (Riffaterre, 1978) cuja base assenta na crença num (erróneo) «cratilismo literário» (Aguar e Silva, 1984<sup>6</sup>: 664-669) <sup>26</sup>. Assim, «a ideia de que a literatura “reflecte” a realidade é manifestamente imprópria» (Eagleton, 1978: 66) porque esta «não está numa relação reflexiva, simétrica, unívoca para com o seu objecto. O objecto é deformado, refractado, dissolvido – reproduzido não tanto no sentido em que um espelho *reproduz* o seu objecto, mas, talvez, mais como uma representação teatral *reproduz* o texto dramático» (Eagleton, 1978: 68). A relação da escrita com a fotografia também ela é impossível, pois, na segunda, «é o objecto que faz todo o trabalho» (Baudrillard, 1996: 119) e «isto não tem nada a ver com a escrita, cuja capacidade de sedução é muito superior – a capacidade de estupefacção da fotografia, em contrapartida, é muito superior à da escrita» (*id.*, *ibid.*), pois arranca violentamente os objectos ao mundo, em tempo real,

---

*dade*, tecendo críticas à política cultural da ex-URSS e reconhecendo algum valor à arte dita abstracta.

<sup>26</sup> Esta ilusão referencial, válida para todos os factos linguísticos, forçando a distância entre sujeito e objecto, não é descoberta pelo obstáculo que constitui o ideal de cientificidade positivista de que se reveste a produção literária, que alguns teorizadores advogam dever aproximar-se da reportagem jornalística e da fotografia. Jaime Brasil (1945) é um dos mais acérrimos defensores desta posição por não se dar conta de que «toda a confusão do pensamento com a ordem do real – essa pretensa “fidelidade” ao real de um pensamento que o fez surgir na totalidade – é alucinatória. Ela provém, por outro lado, de um contra-senso total acerca da linguagem, a qual é ilusão até no seu próprio movimento, pois é portadora dessa continuidade do vazio, dessa continuidade do nada no próprio cerne daquilo que diz, porque ela é, na sua própria materialidade, desconstrução daquilo que significa» (Baudrillard, 1996: 133-134).

enquanto na escrita o desfasamento e a mediação se faz sentir de forma mais premente.

O neo-realismo define-se, portanto, como mais uma das manifestações do modelo realista ortodoxo da mimese artística e literária, que corresponde ao «primeiro regime da mimese aristotélica» (Fernandes, 1997: 5), prescrevendo a descrição das «coisas quais eram ou quais são», tendo como finalidade a construção de enunciados transparentes e objectivos, recorrendo, sobretudo na prática literária, a múltiplas técnicas narrativas que contribuem para a criação de uma ilusão de real<sup>27</sup>. Para a construção desta ilusão de transparência da mensagem, vários mecanismos narrativos podem ser utilizados. Contudo, a pouco desenvolvida teorização literária neo-realista não se debruçou de forma razoável sobre os mecanismos de representação do real. A sua defesa de uma arte empenhada, conteudística, oposta ao formalismo e subjectivismo da Presença, traz consequências graves no que diz respeito à reflexão sobre os mecanismos e artifícios técnicos configuradores de um real código artístico e literário neo-realista, visto que «o domínio da informação diegética revela-se o campo privilegiado de afirmação doutrinária, em detrimento do campo discursivo em que se plasma essa informação» (Reis, 1983: 138). Em todo o caso, e pela prática, verifica-se a observância dos princípios narrativos que facilitam a criação da verosimilhança e que lutam utopicamente pela criação de textos monossémicos, pela criação de mundos possíveis que se apresentam como o espelho do real<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> A pretensa objectividade da escrita defendida justifica, então, o apagamento da instância de enunciação, isto é, pretende-se que o discurso se defina como aquele «em que as estruturas semânticas de enunciação se confundem o mais possível com as estruturas semânticas do enunciado» (Hamon, 1973: 157), «tendendo para uma escrita “transparente”, monopolizada apenas pela transmissão de uma informação [...], [sendo o discurso] fortemente desmodalizado e assertivo» (Hamon, 1973: 162-3).

<sup>28</sup> Não é possível, contudo, no espaço deste trabalho, proceder à seriação cabal dos mecanismos privilegiados pelos autores de textos «realistas», numa acepção não estritamente literária do termo, mas sim ontológica e gnoseológica, sobretudo porque «definitivamente, é talvez através das suas contradições específicas que melhor se caracterizará o discurso realista, contradições entre os pressupostos iniciais, que formam um “caderno de encargos” especialmente pesado, um projecto antropológico e pedagógico (utopia da língua-nomenclatura, da mensagem transparente, etc.) e a ignorância das restrições específicas do texto e da sua escrita» (Hamon, 1973: 180-181).

### 3. Algumas conclusões provisórias

Como se viu, o projecto neo-realista é, por mais do que uma razão, utópico. O ensejo de transformar as estruturas sociais através de uma produção artística e literária empenhada e ideologicamente sectária, num país cujas taxas de analfabetismo eram acentuadas, é a prova da não racionalização dos meios para concretizar a eficácia desejada. A caracterização sociológica do grupo de escritores e artistas da frente neo-realista, por seu lado, criava também um fosso entre estes e os sectores da população a quem se destinava, prioritariamente, o resultado prático da sua produção literária. Finalmente, a utopia da capacidade revolucionária desta corrente residia numa inconsciência das limitações do sistema literário no que diz respeito às suas capacidades miméticas. Assim, toda a ideia de progresso da humanidade (cuja base residia na crença marxista de uma (r)evolução pela luta de classes, que não cabe aqui discutir) estava, à partida, derrotada.

Por seu turno, o dogmatismo de que se revestiu o programa teórico do movimento, imposto por alguns membros mais “funcionalizados” do grupo, impediu, numa primeira fase, o reconhecimento e a aceitação de algumas preciosas contribuições da memória do nosso sistema artístico e literário nacional (sobretudo aquelas que constituem herança do nosso primeiro modernismo). O grupo neo-realista – cuja coesão se realçava (apesar de algumas fortes divergências internas) – pretendeu, anulando os opositores, assumir-se como o grupo hegemónico dentro dos campos artístico e literário e, assim, fazer vingar agressivamente os seus postulados teóricos. Numa segunda fase, o processo foi totalmente distinto.

A *homeostase* do código literário neo-realista foi, inicialmente (isto é, na sua fase de afirmação), reforçada pela alta impositividade do seu código, por uma metalinguagem refractária a profundas alterações sistémicas e por influxos do meio que intensificaram as consequências desta metalinguagem – neste caso concreto, o apoio dado pelo Partido Comunista Português, na clandestinidade, a uma luta contínua contra o regime fascista, e, também, de forma menos directa, o mal estar sentido pela existência de um regime que negava pela força a liberdade de expressão. Contudo, a forte tendência homeostática do código neo-realista é posta em causa pelas características inerentes ao funcionamento do próprio sistema literário, pois todo «o código literário, tal como, embora em grau diferente, o código linguístico, não representa apenas uma certa imperatividade, mas também uma certa *liberdade semiótica*, não constitui um esquema saturado de restrições e

normas, mas um esquema que comporta, em medida variável tanto diacrónica como sincronicamente, virtualidades e indeterminações» (Aguiar e Silva, 1984<sup>6</sup>: 275). Numa segunda fase, a produção artístico-literária denominada neo-realista alterou profundamente as margens e limites do sistema, desrespeitando os postulados teóricos iniciais, alterando, na prática, a configuração do código estético hegemónico. Todas as influências exteriores ao neo-realismo, por vezes, em contradição directa com os seus pressupostos iniciais, são assimilados pela crítica literária marxista, que, negando a desvirtuação do código, passa a considerar uma evolução do mesmo nos tempos que correm <sup>29</sup>, considerando-se agora prova de maturidade o que anteriormente era visto como decadente <sup>30</sup>.

A sobrevivência do Neo-Realismo passou a dever-se, então, à sua capacidade (ou necessidade) de adaptação à mudança, assumindo uma fluidez de contornos que praticamente o descaracterizou. Assim, chegou-se a um ponto em que «abstraindo-se os casos de Camilo, Aquilino, Eça, Cesário, Nobre, Cortesão, Pascoaes [...] Ferreira de Castro, Joaquim Paço d'Arcos, Sena – apenas para alguns – Cesariny – paradoxalmente, talvez, mais em foco do que hoje – e, naturalmente, toda a geração de “Orpheu” e “Presença”, tudo o mais era neo-realismo: produto ou consequência» (Teixeira, 1981: 55-56). O papel da crítica e dos críticos literários foi, neste momento, crucial para a manutenção da ordem neo-realista. Com efeito, o esforço crítico legitimador do poder revolucionário da produção literária coeva insistia, tendenciosamente, em aproveitar as indeterminações do código inicial, adaptando-a às produções recém-publicadas.

Assim se chega à formulação, não de todo consensual, de uma segunda fase do movimento. Mário Sacramento, a partir do estudo da obra de Fernando Namora, define-a pela «sua transição para a cidade [que] virá a coincidir, como veremos, com a passagem do primeiro

---

<sup>29</sup> Esta tendência aglutinadora verifica-se também na filosofia marxista, pelo menos no que diz respeito a alguns dos seus mais acérrimos defensores. Adam Schaff, por exemplo, opondo-se à boa aceitação das teses existencialistas sartrianas, procura fazer o mesmo caminho em sentido inverso, isto é, combate o intuito do filósofo e escritor francês de promover o «existencialismo ao papel de base de toda a teoria marxista» (Schaff, 1965: 38) e defende que «o marxismo não se pode unir ao existencialismo, mas pode e deve derrotá-lo, ocupando-se, em seu próprio terreno, dos problemas que constituem parte vital do existencialismo» (Schaff, 1965: 44). Este filósofo procede à mesma tarefa com o estruturalismo numa outra obra (Schaff, 1974).

<sup>30</sup> Assim se passa com Carlos de Oliveira, segundo Luís Mourão (1996: 294).

para o segundo neo-realismo» (*apud* Torres, 1977: 18). Álvaro Manuel Machado, evitando estas questões, deixa os seus leitores na indecisão (*cf.* nota 1). Alexandre Pinheiro Torres revela alguma relutância ao distinguir fases, fazendo-o unicamente pelos motivos já referidos neste trabalho, pois, segundo o mesmo, «nada há na tal *evolução* do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e prática neo-realistas da Primeira Fase» (Torres, 1977: 10)<sup>31</sup>. Ana Paula Ferreira, apesar de reconhecer um «vazio de produção neo-realista registado entre princípios dos anos 50 e o final da mesma década» (1992: 240), revela a sua «reserva com relação à tendência redutora inerente a essa classificação [por fases]» (1992: 19), defendendo um neo-realismo que se afirma como um «"rumor" que persiste para além de modas literárias e para além de conjunturas políticas; e, por último, como tensão permanente em torno da radical incompletude da História» (1992: 274)<sup>32</sup>. Na sua análise, contudo, «é possível observar-se a emergência de três momentos decisivos para a configuração textual do neo-realismo ao longo de um período balizado entre o seu início e a homenagem de que é alvo no período posterior ao 25 de Abril» (1992: 283).

A leitura destes textos faz-nos, assim, concluir que, ainda na década de 70 (e ainda na década de 80), o neo-realismo se fazia sentir em todo o seu vigor<sup>33</sup>. Um factor extra-sistémico poderá estar na origem deste (re)vigor(amento): o advento da revolução de Abril, que

---

<sup>31</sup> Esta curiosa posição acaba por ser mais radical do que as outras citadas, na medida em que não reconhece diferenças de relevo entre a produção literária de um momento e do outro.

<sup>32</sup> A obra citada desta investigadora revela-se bastante curiosa. Com efeito, apesar de referir a falência da *mimesis* e do pensamento positivista no período do pós-guerra e de admitir toda a influência existencialista e do *Nouveau Roman* na literatura portuguesa contemporânea, esta autora parece acreditar na capacidade do neo-realismo assimilar todas estas inovações sem, com isso, entrar em crise ou desconfigurar-se. Mais curioso do que isso é o facto de ver no neo-realismo toda uma ligação com a tradição literária portuguesa anterior (que seria quase neo-realista antes do próprio Marx se fazer conhecer) e ver nele a matriz para uma evolução da futura produção literária nacional.

<sup>33</sup> Leia-se, com essa finalidade, as obras *Por Uma Literatura de Combate* de José Manuel Mendes (1975) e *Ensaios Escolhidos* de Alexandre Pinheiro Torres (1989). Chegar-se-á facilmente à conclusão de que o desvio dos escritores para a cidade e a intervenção de personagens burgueses não podem fazer dos romances analisados literatura burguesa, mas sim literatura de crítica a esta mesma sociedade, constituindo, portanto, para estes críticos, exemplos brilhantes de literatura neo-realista. Realtivamente a esta segunda obra, é interessante observar como alguns dos rígidos postulados teóricos do nosso neo-realismo inicial ainda se revelam tardiamente em Alexandre Pinheiro Torres numa polémica com Augusto Abelaira (*cf.* Torres, 1989: 26-29).

permitiu uma maior liberdade de expressão e, como a nossa história passada bem o demonstra, que facilitou um maior protagonismo de múltiplas figuras ligadas na clandestinidade ao Partido Comunista Português, que, através de manifestações literárias, se assumiam politicamente.

Em todo o caso, é nossa opinião que muita crítica de orientação marxista procedeu a uma leitura tendenciosa da nossa produção artística e literária. Com efeito, rotulava-se de neo-realista toda e qualquer obra que se empenhasse politicamente, em maior ou menor grau, ou evidenciasse preocupações sociais, independentemente de respeitar ou não uma concepção realista de arte. Como considera Luís Mourão, «a maioria da nossa ficção dos anos 60 e 70, embora se demarque esteticamente do neo-realismo, (...) [mantém] uma cumplicidade política face a um inimigo comum» (1996: 95). Esta cumplicidade, mal interpretada, dá origem a este equívoco. No domínio das artes visuais, esta orientação hermenêutica possibilitará, por exemplo, a leitura de obras de Almada Negreiros como herdeiras do neo-realismo (cf. Alvarenga, 1989: 170), bem como a tendência para o realce do pendor interventivo e militante da obra de artistas com origens neo-realistas como Pedro Oom e Marcelino Vespeira, em oposição à tendência mais canónica de os analisar como promotores do singular surrealismo português.

Concluindo, poder-se-á dizer que «é exactamente pela inclusão das novas tendências – surrealismo, existencialismo, *nouveau roman*, etc. – aliadas à tradição presencialista, que o neo-realismo se expurga das suas limitações. Da mesma forma, é nesta simbiose de novas e velhas tendências, técnicas e sentimentais, ou na margem de ligação que as inter-une, que, verdadeiramente, se acabam por situar os escritores de quem a história falará. Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Sidónio Muralha, José Cardoso Pires, Eugénio de Andrade, Augusto Abelaira e, mais do que todos, José Gomes Ferreira, poderão para todo o sempre afirmarem-se, ontem ou hoje, como ficcionistas ou poetas neo-realistas, mas embora o sejam de facto pela via da solidariedade pessoal e/ou ideológica que, a uns mais do que a outros, os uniu, tudo o mais, porém, será equívoco» (Teixeira, 1981: 81-82).

#### 4. Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (1970), *Teoria Estética*, tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984<sup>6</sup>), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- (1995), «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa» in *Diacrítica*, n.º 10, Universidade do Minho, Braga, 1995.
- ALVARENGA, Fernando (1989), *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Porto, Edições Afrontamento.
- AMARAL, Fernando Pinto (1991), *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- BARBOSA, Pedro (1995), *Metamorfozes do Real – Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*, Porto, Edições Afrontamento.
- BARRENTO, João (org.) (s/d), *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma polémica 1935-1940)*, selecção de textos de G. Lukács, E. Bloch, H. Eisler e B. Brecht, Lisboa, Moraes Editores.
- BAUDRILLARD, Jean (1996), *O Crime Perfeito*, tradução e prefácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Relógio d'Água.
- BENJAMIN, Walter (1934), «O Autor enquanto Produtor», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Antropos, Relógio d'Água Editores, 1992.
- (1955), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Antropos, Relógio d'Água Editores, 1992.
- BRASIL, Jaime (1945), *Os Novos Escritores e o Movimento Chamado «Neo-Realismo»*, Coimbra, Delegação de «O Primeiro de Janeiro».
- CALINESCU, Matei (1987), *Cinco Caras de la Modernidad*, tradução para o espanhol de Maria Teresa Beguiristain, Madrid, Coleção Metrópolis, Tecnos.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1976), *A Música e a Luta Ideológica*, Lisboa, Editorial Estampa.
- COCHFEL, João José (s/d), *Iniciação Estética*, 3.<sup>a</sup> ed., Mem Martins, Coleção Saber, Publicações Europa-América.
- COELHO, Eduardo Prado (1972a), «Situação da poesia da *Presença*» in *A Palavra Sobre a Palavra*, Lisboa, Portucalense Editora.
- (1972b), «O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português» in *A Palavra Sobre a Palavra*, Lisboa, Portucalense Editora.
- DIAS, Augusto da Costa (1975), *Literatura e Luta de Classes – Soeiro Pereira Gomes*, s/l, Editorial Estampa.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1996), *Menos Que Um – Uma História Literária Por Intermittência*, Braga, Cadernos do Povo – Ensaio.

- EAGLETON, Terry (1978), *Marxismo e Crítica Literária*, prefácio e tradução de António Sousa Ribeiro, Porto, Edições Afrontamento.
- ESCARPIT, Robert (1968), *Sociologie de la Littérature*, 8.<sup>a</sup> ed., Paris, Collection Que Sais-Je?, Presses Universitaires de France, 1992.
- FERNANDES, M.<sup>a</sup> da Penha Campos (1997), *Mimese Irónica e Metaficção – Para Uma Poética Pragmática do Romance (Contemporâneo)*, tese de doutoramento em Teoria da Literatura (policopiada), Braga, Universidade do Minho.
- FERREIRA, Ana Paula (1992), *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho.
- FRANÇA, José-Augusto (1967), «O Neo-Realismo» in *A Arte em Portugal no Século XX*, 2.<sup>a</sup> ed. revista, Venda Nova, Bertrand Editora, 1984.
- GUIMARÃES, Fernando (1969), *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Coleção Poética, Brasília Editora.
- (1989), *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho.
- HAMON, Philippe (1973), «Um discurso determinado.» in *Literatura e Realidade – Que É o Realismo?*, apresentação de Tzvetan Todorov, tradução de Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José (1975<sup>8</sup>), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- LOURENÇO, Eduardo (1961), «"Presença" ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?» in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, s/d.
- (1996), *Cultura e Política na Época Marcelista*, entrevista de Mário Mesquita, Lisboa, Edições Cosmos.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1977), *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- MARCUSE, Herbert (1977), *A Dimensão Estética*, tradução de Maria Elisabete Costa, Lisboa, Coleção Arte & Comunicação, Edições 70.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich (1971), *Sobre Arte e Literatura*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
- MENDES, José Manuel (1975), *Por Uma Literatura de Combate – Textos de Crítica Literária*, Amadora, Livraria Bertrand.
- MOURÃO, Luís (1996), *Um Romance de Impoder – A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- REIS, Carlos (1981), *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação.
- (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina.
- RIFFATERRE, Michael (1978), «A ilusão referencial» in *Literatura e Realidade – Que É o Realismo?*, apresentação de Tzvetan Todorov, tradução de Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

- SACRAMENTO, Mário (1968), *Há Uma Estética Neo-Realista?*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições Vega, 1985.
- SARAIVA, António José (s/d), *A Tertúlia Ocidental – Estudos Sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, 2.<sup>a</sup> ed. Revista, Lisboa, Gradiva, 1996.
- SCHAFF, Adam (1965), *Marxismo e Existencialismo*, Rio de Janeiro, Zahar editores.
- (1974), *Structuralisme et Marxisme*, Paris, Éditions Anthropos.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1994), *Slow Motion – Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga, Angelus Novus.
- TEIXEIRA, Ramiro (1981), *Neo-Realismo, Alves Redol e Seus Reflexos*, Porto, Grupo Desportivo dos Empregados do Banco Borges & Irmão.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977), *O Movimento Neo-Realista Na Sua Primeira Fase*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.
- (1989), *Ensaios Escolhidos I*, Lisboa, Coleção Universitária, Editorial Caminho.

# Jack Kerouac: *Visions of Cody* and Aesthetic Pattern

JOSEPH EUGENE MULLIN  
(Universidade do Minho)

*On the Road* (1957) is one of a half dozen, long-surviving popular novels from the middle of the twentieth century. Although Thomas Pynchon has called *On the Road*, “a book I still believe is one of the great American novels” (*Slow Learner*, 9), for most it has seemed a book reserved for young adults, college students, an unserious book without much critical or academic following. But in the last two decades *On the Road* has found its place in college curricula, launched a revival of interest in Jack Kerouac’s other published fiction and poetry, and even piqued scholarly curiosity about the contents of the Kerouac papers, access to which is still held closely by the Kerouac executors. *Visions of Cody*, written in 1951-2 but first published only in 1972, suffered neglect like the rest of those Kerouac books lost in the shadow of the popularity of *On the Road*; of late, however, it has emerged as the *other* Kerouac novel which commands serious critical attention.

*Visions of Cody* and *On the Road* share the same subject, the mid-century, California hipster Neal Cassady (Cody Pomeray in the former fiction and Neal Moriarty in the latter). *Visions of Cody* possesses, however, little of the picaresque simplicity and directness of *On the Road*. Rather, *Visions* is an amalgam of narrative intentions and impulses; it is an assemblage of spontaneous prose descriptions and reminiscences, transcriptions of tape-recorded conversations, imitations of those transcriptions, film parody, together with alternative and, perhaps, rejected episodes from *On the Road*. Cody Pomeray, the hero, though not depicted through a continuous narrative, emerges nonetheless as a fully-realized character by means of a witty and wise, sarcastic

and bawdy collage made up from the narrator's and Cody's own experience, conversation, imagination, and emotion. While *Visions of Cody* reveals itself more and more as a central Kerouac fiction, the better critics of Kerouac (Charters, Nicosia, Hunt) have still had to struggle with this unusual, quite elegiac text. We recognize Kerouac's intention, as in most of his writing, to work out a prose form that would be an aid to memory, a weapon against forgetfulness and change. But what precisely is Kerouac up to in *Visions of Cody*? Our questions are the questions we would put to any polyphonic text: What is this strangely various thing? why was it composed or assembled the way it was? how does it work artistically?

In a short forward which Kerouac wrote for *Visions of Cody* in 1960, he called the work a "character study of the hero of *On the Road*," "a paean" to this "archetypical American Man." "I wanted a vertical, metaphysical study of Cody's character and its relationship to the general 'America,'" he wrote. *Visions of Cody*, with a string of his books, forms "one enormous comedy," he says (Kerouac, *Visions*, n.p.). Earlier, in a June 3, 1952, letter to John Clellon Holmes he had called *Visions of Cody* "something beyond the novel... into the realms of revealed Picture... revealed prose... *wild form*, man, *wild form*" (Kerouac, *Selected Letters*, 371); this inspired form is analogous, of course, to an extemporaneous jazz solo. The process, which Kerouac calls "sketching," is a matter of allowing free association, at the moment of writing, around an object seen before the eyes or present in the memory, which centers on the interrelation of perception and imagination. "Sketching" yields the artistic problem, however, of how to arrange the sketches into satisfying narrative or thematic patterns (Hunt, 143-4). Spontaneous jazz solos are invigorating but they do not a symphony make. Reliance on "sketching" in extended fiction would require Kerouac to turn himself from a bop soloist of spontaneous prose into an Ellingtonian arranger and conductor.

Section 1 of *Visions of Cody* begins in the beat New York City of the late forties, when the post-war world had not yet quite accumulated its energies and when much overflow from the pre-war world yet circulated. This New York possesses that same beat East Coast mood of the New York of *On the Road* (what Jack Dulouz, the narrator of *Cody*, calls a world of "Christlike subterranean Rimbaud motorcycle Provincetown kicks" [*Visions*, 9]). This *beat* New York City reminds Jack Dulouz of Cody Pomeray's flophouse Denver – another timeless beat world. Jack's descriptions of New York radiate the touching physicality of down-and-out diners, B-movie theaters, El stations ("The

place is so brown that any light looks brown in it – It's fit for the sorrows of winter night and reminds me speechlessly of old blizzards when my father was ten, of "'88' or some such and of old workmen spitting and of Cody's father" [5]), employment agencies, public toilets, railyards, cafeterias (with Whitmanesque catalogs of the desserts and salads and entrées on display). Jack also goes gawking at people in the street, imagining their lives and woes ("I go around dressed like a bum... drunk, and spend my time watching the frenetic lights of Times Square... and I am lonely and small in all this" [24]).

Section 1 is about Jack's powerful, studied identification, indeed longing, for Cody's tattered world and for Cody himself, a sentimental, even love-struck evocation of Cody's beginnings in pre-war, skidrow Denver. Jack joins his increasingly sad ejaculations about fast slipping-away existence ("Ah life" [12]; "All you do is head straight for the grave, a face just covers a skull awhile" [12]; "ah the mad hearts of all of us" [16]; referring to "that short life which has the same blind unconscious quality as the orgasm" [15]), together with his growing depression in the company of the bushed, antagonistic, and martyred creatures of New York City. It is, perhaps, simply "the New York-tied" thing (14): he acknowledges that living in the city of "No" is a terrible weight. "I feel like I've done wrong, to myself the most wrong, I'm throwing away something that I can't even find in the incredible clutter of my being but it's going out with the refuse en masse, buried in the middle of it, every now and then I get a glimpse" (41-2). Then, Jack suddenly confirms that "Yes, I wanted to go to California and find my buddy Cody again – and myself too" (14); to Cody he confesses, "I need the fresh winds of California" (41). Jack recounts to us dreams he has been having of Cody as well, and includes, finally, his letter to Cody announcing his imminent arrival in California, swearing "I'm completely your friend, your 'lover,' he who loves you and digs your greatness completely – haunted in the mind by you (think what that means, try to reverse, say, supposing you referred all your sensations to somebody and wondered what they thought about it)" (39), and "I dig *you* as we together dig the lostness and the fact that of course nothing's ever to be gained but death" (40). Further on he confides, "Cody and I have the same soul" (75).

If Section 1 conveys Jack Duluo's personal visions of Cody, as these preoccupations serve to liberate him from his New York doldrums and incite him to make the trip to the West Coast, then Section 2 provides Jack's imaginative visions of the young Cody, the hipster on the rise, at his arrival on the pool hall scene ("the great serious Amer-

ican poolhall night” [49]) in World War II Denver; Cody, with “a face that’s so suspicious, so energetically upward-looking like people in passport or police lineup photos, so rigidly itself, looking like its about to do anything unspeakably enthusiastic” (48), “the face of a great hero – a face to remind you that the infant springs from the great Assyrian bush of a man, not from an eye, an ear or a forehead – the face of a Simón Bolívar, Robert E. Lee, young Whitman, young Melville, a statue in the park, rough and free” (49). Cody was born to a couple in the very act of emigrating West (50), a pair reminiscent not of the heroic Joads, however, but of those desperate and disturbed “people who come to California to die” in Nathanael West’s *Day of the Locust*. After his mother did die, Cody spent his young years with his dissolute father on the bum, learning from old Cody “the chagrin of bums suddenly becoming wild joy,”

a world too unbearably disgusting to stand and yet so full of useless sweet and nameless moments that made them cry that they couldn’t say no to it completely without committing some terrified sin, attacked repeatedly by every kind of horrible joy making them twitch and marvel and gasp as before visions of heart-wrenching hell penetrating up through life from unnumberable hullabalooing voices screaming in insanity below, with piteous memories, the sweet and nameless ones, that reached back to fleecy cradle days to make them sob, finally bound to sink to the floor of brokendown pisshouses to wrap around the bowl and maybe die – this misery with a bottle of wine was twisted like a nerve in old man Pomeray’s brain and the tremendous joy of the really powerful drunk filled the night with shouts and wild bulging power-mad eyes. (51)

Amid this maelstrom Cody somehow grows up, picks up schooling, watches billiards, peeks into nudist magazines, learns the “anger, pain, disgrace, worst of all the crapulous poverty in and out of every splintered door of days[;] if someone could have said to you then, and made you perceive, ‘Fear life but don’t die; you’re alone, everybody’s alone. Oh Cody Pomeray, you can’t win, you can’t lose, all is ephemeral, all is hurt’” (54). This pessimism, always a subtext of Jack Duluoaz and even of Cody’s “yea-saying,” builds in Jack Kerouac and, of course, culminates in *Desolation Angels* (1965).

In the Denver pool halls Cody gains a mentor in Tom Watson, a hunchbacked poolshark . Being noticed by Watson, the young frenetic Cody makes “the first great conman proposition of his life” (59), to teach Watson “philosophy” in exchange for being instructed in pool and being his young helper. Watson initiates Cody into the second

phase of his life in Denver, which had “for its background, its prime focal goal, the place to which he was forever rushing, the place his father had only known as a bum in meek stumbling uplooking approach or had more vigorously known in his youth but that was Des Moines and long ago, nothing less and nothing more than the redbrick wall behind the red neons,” which garish lights Jack Dulooz goes on to equate with “the joy of the downtown city night” (78-90). (Says the newly knowing Cody, “So that’s what they been doin all this time the big guys and girls” [81].)

“Saturday night is when those things that haunt us beyond our speech and the formations of our thoughts suddenly wear a sad aspect that is crying to be seen and noticed all around and we can’t do anything about it and neither could Cody.” “It’s a void,” though Cody would hurry on into the “red neon” Saturday night “for this and always for nothing more than this” (82-3). Cody “was rushing, looking around to see where to rush, everything was hankering, pointing, leaping, arrowing toward some place in the mute gray mist of the wild city” (86), but Cody did not then know what he was chasing. “It was years later before he found the answer in the little nameless second when, after meeting Joanna [soon to become Cody’s first wife] in a sodafountain and taking her to the Ouray Hotel,... he saw in the act of swinging his eyes from chair to bed... the neon coming and going on the brick, the poor hidden brick of America, the actual place that you must go if you must bang your head to bang it at all, the center of the grief and what Cody now saw and realized from all that time the center of the ecstasy” (87). The “answer” which Cody finds at that moment in the Ouray Hotel with young Joanna is not any answer at all, merely a sudden revelation of life’s fundamental paradox. Cody would not deny the grief of human transience any more than he would cease chasing the ecstasy of sexual fulfillment, but he began at that point to acknowledge the vanity of his enthusiastic vitality and the general disappointment of human hope.

Consider Jack’s resolution earlier in the book – “during that short life which has the same blind unconscious quality as the orgasm, everything is happening to all their [i.e., people’s] souls – this is the GO – the summation pinnacle possible in human relationships – lasts a second – the vibratory message is on – yet it’s not so mystic either, it’s love and sympathy in a flash. Similarly we who make the mad night all the way... have that momentary glumness that advertises the need for sleep – ... [this] reminds us that the moment is ungraspable, is already gone and if we sleep we can call it up again mixing it with unlimited

other beautiful combinations – shuffle the old file cards of the soul in demented hallucinated sleep...” (15). Duluoz proposes searching for means or techniques, in living and writing, to recapitulate orgasmic moments. He advertises a life of drink and marijuana and proposes the project of writing a spontaneous prose. His solutions succeed in only the most partial ways. Emerson offered some explanation in “Circles” (the essay in which he heroically affirms, “The way of life is wonderful: it is by abandonment”). Emerson warns, “Dreams and drunkenness, the use of opium and alcohol are the semblance and counterfeit of... oracular genius, and hence their dangerous attraction for men” (Emerson, 414).

Meantime, Duluoz packs for California to get to Cody – it is to be a promising journey – but portraying Cody in this existential gloom, Duluoz contacts the mood himself. It soils his hopeful purpose in getting to the West Coast. He fails to leave behind the depression of his mother, and other and larger stresses in his family, all of which contribute to his own darkness. Then, he generalizes his mood further (or shall we say “nationalizes” it). “America, the word, the sound is the sound of my unhappiness, the pronunciation of my beat and stupid grief”; “America is where you’re not even allowed to cry for yourself – where [people] snarl in the name of their lovemaking”; “Ah and nobody cares but the heart in the middle of US that will reappear when the salesmen all die. America’s a lonely crockashit” (90-1). Here is the Beat Generation’s cry of despair at the constrictions of post-war America. If we Americans don’t develop a fundamental “*will to live*,” Jack concludes, “we were liable to die – of emotional congestion, poor American folly, fear and self-horror” (92). (The message foresees Norman Mailer’s polemical diagnoses of America’s cancerous ailments during the agitated 1960’s).

Perhaps it takes *Visions of Cody* to show us how little Jack Kerouac tells us about the complex ambiguity of the personality, the experiences, and the dreams of Dean Moriarty in *On the Road*. Section 2 of *Visions of Cody* fills in the picture not just of the kid who grows up to become Cody/Dean but also of that matured, complex hipster himself, caught in what Sal Paradise calls, with misleading optimism in *On the Road*, his “full flowering.” Jack Duluoz, in the implied narrative of Section 2, travels across the country to Cody in San Francisco, for what proves a disappointing reunion. Then Jack works his way down to L.A., planning to ship for the Orient to get free of his depression, but misses his boat. Finding Cody and everyone else enslaved to their women – and he himself unattached –, he resolves then to redirect his energy

to his writing. "The main thing I suppose will be this lifelong monologue which is begun in my mind – lifelong complete contemplation" (98). And more explicitly Jack refers to *his* "visions of Cody" (not *Cody's* own visions): "Now what I'm going to do is this – think things over one by one, blowing [i.e., playing extemporaneously] on the visions of them and *also* excitedly discussing them as if with friends." These extemporaneous recreations of his "visions" are roughly what we have had through Sections 1 and 2 of *Visions of Cody*, and what we shall have again in the last pages of the book.

Tim Hunt says that Duluoz, who "traces his isolation and confusion to his travels with... Cody," tries to resolve them by understanding his own imaginative creation of Cody, and ends being as interested in his imaginative process as in Cody himself (Hunt, 166-7). There is truth in this, but Hunt's intricate, intriguing, and ultimately discouraging emphasis on Duluoz's creative process diverts attention from Cody more than Duluoz himself does. Cody, after all, in all his complexity is the *raison d'être* of the sophisticated writing experiment called *Visions of Cody*.

Section 3, called "Frisco: The Tape," is a stoned conversation between Jack and Cody, with an occasional third person. Positioned at the center of the book, the meandering tape challenges our sense of critical proportion and, indeed, our interest. It opens in the middle of conversation about Bull Lee (that is, William Burroughs) on his East Texas farm, where he grew marijuana. Jack and Cody ramble on in that sort of engaged conversation about being high that only talkers who are high ever find amusing. There is much back and forth about music: Billie Holiday, Perez Prado, Glenn Miller, Artie Shaw, Gene Krupa, Coleman Hawkins – many surprises, for *Visions of Cody* shows less interest in bop than the apparently less hip *On the Road*. So much of the stoned idiom is prophetic of the late 1960's: "man," "hang-up," "drag," "hassle," "gas," "turn on"; and Cody's clowning too, imitating W.C. Fields, will become a hip trope of the 60's. Cody also reads aloud a pathetic letter he got from his father. But there is some funny stuff: Jack Duluoz, on why he gave up football – "One afternoon it started to snow, Beethoven came on, it was time for me to go to scrimmage... the snow was falling... ta ta ta taaa! (*Beethoven theme*) ta ta ta taaa (*each time Cody says Yeah solemnly listening*) ( *as Jack solemnly sings*) I said to myself 'Scrimmage my ass... I'm gonna sit here in this room and dig Beethoven, I'm gonna write noble words,' *you* know – that's the way I quit football (*laughing*) nothing more logical or less" (187). Or Cody on himself: "I was always the quiet one of the bunch, and all that you

know, I mean I wasn't – see I'm more exuberant or wild or somethin now, or show-offy or whatever you might call it, you know, ah, than I was, then, I mean I wasn't that way at all, see, now I don't do anything and sound loud, before (*laughing*) I used to be reckless and, and was quiet, not quiet like this tall silent type but I was just normal young kid going around you know" (233).

Allen Ginsberg observes, "The halts, switches, emptiness, quixotic chatters disconnections, meaninglessness, occasional summary piths, all are a 'slice of life' exactly reproduced significant because," among other reasons, "familiar friendly teahead life talk had never been transcribed," and because "the gaps & changes... are dramatic." Kerouac "began transcribing *first* thoughts of true mind in American speech, and as an objective sample of that, he turned attention to the taped actual teahead-high speech of his model-hero, and placed that in the center of his book as an actual sample of the Reality he was otherwise Rhapsodizing" (409-10). Ginsberg is convincing about what is a risky artistic strategy, which requires that "Frisco: The Tape," presenting the "Reality" of Cody, really must be the most interesting part of the book or, at least, in some other manner the most convincing, thus justifying Duloz's "Rhapsodizing" about Cody elsewhere. And as Ginsberg was aware, the talk "is interesting if you love or know the characters & want their reality" (410). We, the readers, may well have respect or affection for *On the Road* or even for Kerouac himself – it would go a long way toward establishing the trust and patience to make "Frisco: The Tape" impressive to us. (It is hard to imagine that *Visions of Cody* has many readers unfamiliar with *On the Road*.) Perhaps more important is that the tape, as Ginsberg has explained its purposes, connects Kerouac with the modern American literary impulse to achieve "the sacramentalization of everyday reality" (410-11). Here is to be found the fundamental cultural relation between Kerouac and William Carlos Williams (for the essence of Williams is not his commitment to everyday speech so much as his respect for everyday reality) and the legacy that both have taken from Whitman, Thoreau, and Emerson. (Emerson had remarked that the saying "Blessed be nothing" expressed "the transcendentalism of common life" [Emerson, 410].) Tim Hunt sees *Visions* as part of the general interest in 1945-55, "in composition by 'field,' as a prose equivalent to Action Painting and Projective Verse" (Hunt, xxxviii; though Hunt has little to say about the former and rather nothing to say about the latter). Ginsberg concludes that the tapes show a "complete exchange of information and love thoughts between two men, each giving his mind history to the other...

Kerouac the great rememberer... with Neal Cassady the great experimenter & Midwest driver and talker," conflating several nights and days high into a "huge confessional night" (413).

In Section 4 of *Visions of Cody*, "Imitation of the Tape," Jack Duluoiz is dreaming or relating dreams, with their peculiarly associative logic. His conscious model is *Finnegan's Wake*. These dreams offer the clearest opportunity for his spontaneous prose, for "blowing," that is, extemporizing, on his own vision. In spontaneous prose there is a repetition and recombining of elements (of visual recurrences and of mental preoccupations). The mental processes, whether in dream, daydream, or reminiscence, rediscover, refine, recombine memory. This mental activity is the essential activity of our short, orgasmic lives. For example, Jack imagines the early biography of a girl photographed in a girlie magazine thus: "Around the beauty parlors of Brooklyn during World War II a strange energetic young lady began to be noticeable to the characters who frequented the places afternoon and night and even to the casual visitors..." (76). This sketch (set in quotation marks as my citation indicates) is a conscious repetition of the opening of Section 2: "Around the poolhalls of Denver during World War II a strange looking boy began to be noticeable to the characters who frequented the places afternoon and night and even to the casual visitors who dropped in for a game of snooker," etc. (47). Jack's playful self-parody is an acknowledgement of the universality of the grim experience, the youthful hunger, and the special vibrancy of some young people, male or female, who assemble their lives from the shoddy materials of disadvantage, poverty, and fantasy. Think of Norma Jean Baker, of what we know of her hungry early years.

Again, "Spontaneous prose in general aims to reveal the inner life of the author when provoked by either the externals of the world or the memories of time past" (Giampo, 45). For example, in Section 4 in one long spontaneous prose riff Jack Duluoiz conjures up memories of the devastating hurricane of 1938.

That afternoon began, in fact, the hurricane afternoon, clearly enough with the sudden riptide pace of thin, snaveled clouds across the glary pale above; to add to all that horror, of clouds racing so fast too that you didn't quite believe it and looked twice at like a comedian in a B-movie, a doubletake; so sinister an afternoon and introductory disaster that on the way home, in the grayness of Aiken Street near the dump, a telephone pole had caught on fire and the engines were lined up putting out the fire with their hoses; engines and men that within an hour or two would suddenly be alerted as everybody and the authorities in a simultaneous

amazement would realize that a fullscale hurricane was upon this northern manufacturing town in New England. To this day, in the wild and virginal woods near Athol, and in the West, in the Berkshires, in the dismalest swamps east of Hartford or west of Worcester, or northeast of Springfield, or outside raw, gloomy Fitchburg of the crags and wild pine, great tree trunks lie bent on the ground as a result of that Hurricane of 1938... just drive at night, hitch-hike at night outside Billerica, Mass. and let that old B & M brakeman who goes to St. Margaret's church in the Highlands of Lowell on Sunday morning tell about the havoc he saw then and still sees signs of in the forest as on the trains he plies his living back and forth in the darkness and coalsmoke of the night. I knew a guy like that, Cudfield, but to get back, to the gray and bleak tragedy of that burning telephone pole I'll never know why it looked so foreboding to me or how I could have felt the impending fury and horror (well it *was* horror to some, those who lost property and even those without property who don't understand why God sends terrible storms on people, don't gloat on sea walls in the winter or ride bicycles to Switzerland from a spinning plate of anchovies (Humph). (258)

For this long passage I beg its necessity to illustrate the extent of Jack's extemporizing upon his mix of memories. He is "blowing" here, he's "sketching," he's reaching, he is testing riffs, deciding not to follow the hint about Cudfield, leaving unclosed the parenthesis in the final lines, slipping off into something surreal near the end, then providing the "stop" of "Humph." We observe a trying out, a furthering of what has been tried, an improvement, and a refusal to eliminate the failed or only partially successful steps, a getting there, at last – a jazz solo, therefore (v. "The Essentials of Spontaneous Prose," *The Portable Beat Reader*, 57). Duluoz concludes this long excerpt with the following resolution:

but enough, let us sleep now, let us ascertain, in the morning, if there is a way of abstracting the interesting paragraphs of material in all this running consciousness stream that can be used as the progressing lightning chapters of a great essay about the wonders of the world as it continually flashes up in retrospect; as, for example, this night I ran cold water into a glass at the sink where everybody was high and immediately was reminded completely and perfectly of the cool exact waters of Pine Brook on a summer afternoon. (258)

He marvels, "my own complete life, an endless contemplation, is so interesting, I love it so, it is vast, goes everywhere –" (98). And less buoyantly he says, "I struggle in the dark with the enormity of my soul, trying desperately to be a great rememberer redeeming life from darkness" (103).

“Joan Rawshanks in the Fog,” a part of Section 4, “is panoramic observation of movie star, director machinery, crowd, geography Bay & Bridge & ocean, under sky for an hour – An hour’s flash analysed & detailed with all the sub-characters on balconies snapshotted a moment arranged in round” (Ginsberg, 416). A fair description of some score of those preoccupied pages; but “analysed”? I think not – “elaborated,” perhaps. Of course, why is “Joan Rawshanks” there at all? Ginsberg calls it “the mandala of Hollywood an instant before the bored death of All American imagery” (416), though Duluoaz does rather contradictorily observe, “It isn’t that Hollywood has won us with its dreams, it has only enhanced our own wild dreams, we the populace so strange and unknown, so uncalculable, mad,...” (286), the populace so reminiscent again of the tortured and frustrated souls in *The Day of the Locust*. At the conclusion of “Joan Rawshanks in the Fog” Duluoaz returns to Cody Pomeray (returns, that is, to characterization and to a narrative structure), searching Denver without much success for Cody’s past, shedding even his own anxieties at last. “So I died, I died in Denver I died; I said to myself, ‘What’s the use of being sad because your boyhood is over and you can never play softball like this; you can still take another mighty voyage and go and see what Cody is *finally* [italics mine] doing’” (294). This will prove to be Cody in his middle period – after his fiery youth, which Duluoaz had tried to capture through visions in section 2 and through the tape in section 3, and before the late Cody, in his explosive finale with Ken Kesey and the Merry Pranksters – not portrayed by Duluoaz at all, or even by Kerouac elsewhere – preserved instead by Tom Wolfe in *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968).

Leaving Denver behind, heading to California, aiming to “see what Cody is finally doing,” Duluoaz has a mystical moment:

At the junction of the state line of Colorado, its arid western one, and the state line of poor Utah I saw in the clouds huge and massed above the fiery golden desert of eveningfall the great image of God with forefinger pointed straight at me through halos and rolls and gold folds that were like the existence of the gleaming spear in His right hand, and sayeth, Go thou across the ground; go moan for man; go moan, go groan, go groan alone go roll your bones, alone; go thou and be little beneath my sight; go thou, and be minute and as seed in the pod, but the pod the pit, world a Pod, universe a Pit; go thou, go thou, die hence; and of Cody report you well and truly. (295)

With this charge Duluoaz breaks loose into a section of text offering the first actual occurrence of the title of the book. “Visions of Cody”

there are, now, several visions, “most of the great ones in the middle of a tea-high” (295). Cody walking and talking rapidly about the speed of time, which is “passing us all by this very minute” (296). Cody in Mexico, smoking marijuana cigars:

he suddenly glowed up like a sun and became all rosy as a rosy balloon and beautiful as Franklin Delano Roosevelt, and said, from way far back maybe ten minutes, an hour or a year or years ago, ‘Yes!’ At that moment I decided never to forget (even as it happened; Cody was so great, so good, that I couldn’t believe – he was by far the greatest man I had ever known. Do you know that now I realize and look back and see that in the beginning he made everybody smoke tea so they’d look at him in their original virgin never to be repeated kicks?... the bastard sensed it. Yet he’s an angel. I’m his brother, that’s all. (298)

Stoned visions of Cody as devil as well as angel – Jack thinks Cody can read his thoughts and wants to manipulate the way he sees the world. Jack judges Cody “jealous, all over.” “If’s anything he can’t stand... is people fucking when he’s not involved, that is, not only in the same room but the same floor or house or world” (298). Visions too of Cody’s meticulously arranged roach kit, “high above the sink pantry” (300). And tea visions of Cody coming to sense that “all life is doomed to tragic, unnamable, to-make-you-speechless and sadfaced forever death” (302). Cody, imagined on the sidewalk with the Three Stooges, “laughing and staggering in savage mimicry of them” (305); and Dulooz knowing “there were no images springing up in the brain of Cody Pomeray that were repugnant to him at their outset. They were all beautiful. There was a clarity and pureness in his mind” – “it was just a matter of believing in his own soul; it’s just a matter of loving your own life, loving the story of your own life, loving the dreams in your sleep as parts of your life, as little children do and Cody did, loving the soul of man” (306, 307).

Out in San Francisco again Jack finds Cody mired in his bourgeois life, in his effort to settle and adjust with a family. Jack offers us tense visions of his and Cody’s frustrations with one another’s choices and of their subsequent falling out. Cody is trying to explain that their affection persists, as he works on the railroad to make a week’s wages and stays as high as he can: “High, I’m telling you, high. What’s the law against being high? What’s the use of not being high? You gonna be low?” (334) And Jack returns to the story of their “voyages,” their travels again. He recreates “in one breath” (337) what is really the narrative of *On the Road*.

So, the final pages of *Visions of Cody* do indeed bring us back to *On the Road*, but with a much deepened sense of who Cody is and of the complexity of Duluoz's feeling for him. We are told many things we had not heard before, that Cody was "dishonest looking" (338), that when they first met, Duluoz "didn't think of Cody as a friend" (339), that "Cody is sad" and "makes us sad" (360), that "Cody is always interested in himself... conning somebody all day" and "like the lyrics of popular songs you can't believe a word of it" (361). Jack Duluoz's world-weary French-Canadian side tells him, "Listen, Cody is full of shit; let him go; he is your friend, let him dream; he's not your brother, he's not your father, he's not your Saint Michael, he's a guy, he's married, he works, go sleeping on the other side of the world, go thinking in the great European night" (362). Jack Duluoz's other half wants to travel, get on with the rest of his life, write his books, and forget Cody. But Cody is the West for Jack: "he represents all that's left of America for me" (342).

During the long car trip back from California to Chicago and on to New York in August 1949, Duluoz and Cody talked non-stop for days in a fever of recollection and self-explanation. "Iowa is pale green," Duluoz observes, "Cody is grimly driving. We love each other and talk all night about it and comment on memories. Tom Sawyer never had a better time" (370). The Road is the River, Jack is Tom, and Cody, of course, Huck Finn, though other times Cody, driving too fast, is "maniacal Ahab at the wheel" (371). But Jack also knows, "You can't communicate with any other being, forever. Cody is so lost in his private - being - if I were God I'd have the word. Cody is my friend and he is doomed as I am doomed" (373).

Back in New York they try to talk seriously, but neither can: "everything blew out on that Cadillac trip East, there's nothing left" (374). There is one last trip though, to Mexico (the subject too of the fourth part of *On the Road*). Cody and Jack, in their first trip outside the United States, find themselves in a colorful, fretless primitive landscape, a bohemian paradise, "for everybody's a cat down there" (386), where people "don't WORRY 'bout nothin!" (385).

"Mexico City gassed me," says Jack Duluoz. "It so gassed Cody he never recovered" (388). Despite these renewed outbursts of optimism, death still haunts *Visions of Cody*. Cody himself seemed to reach the limits of possibility and then began a retreat. He says, of the pain in the world, of death - "You see, there's nothing we can do about it. I told you I was - everything is all right in other words - that's why we don't talk as of yore, we've said it, seen it, the effort is awful, we have knowl-

edge though, I recognize you, I know you more or less recognize whatever in me – in other words, the world is fine, we do have a certain amount of responsibility but it's very light and not deserved really” (387). Cody decides to go back to California and face those duties, leaving Jack fairly nonplussed: “He begged me to be a complete idiot with him, now he's begging me to go to work with him” (387). Ginsberg sneers at this period as the time when Cassady was trying “to get Bourgeois married in Bohemian Frisco 1950” (427). And Cody is having a very hard time adjusting this conflict in his life. Duluoz admits a certain defeat: “I'm powerless in front of such loneliness and imprisoned despair” (389), for that's where Cody, if not the book itself, ends. Duluoz witnesses all this: “I'm writing this book because we're all going to die,” he says (368) – we are all “poor manure, man” (390). Cody, the brightest star of all Jack Duluoz's years, knows it, as Jack himself learns it. Their appetite for life is so great, their enthusiasm so rich and generous, yet life still outpaces, wears down, exhausts all their determined will. It is sad and moving. Jack Duluoz's English pal Lionel, heading home, has this parting praise: “America's real mad, ... Lester [Young], my boy Lester... And guys like C-o-d-y, ... guys like C-o-d-y in America. Crazy.” (396). In a similar vein, Jack Duluoz frames his own farewell tribute to Cody – “Adios, King” is his parting salute.

“The book's a book... of Fragmentary Essays, American & autobiographical,” says Ginsberg (415). Indeed, the book *is* a miscellany, though to say so is not to help much in trying to understand the order or pattern of *Visions of Cody*. And Gerald Nicosia, for instance, places much emphasis on the multiple parodies of the book. In the opening twenty-five pages of the text he finds several instances of self-parody and distinct parody of a dozen other voices, from Shakespeare to Milton Berle. Nicosia's explanation for this is that since “objective reality doesn't exist for Kerouac” [a contestible thing to say about such a disciple of William Carlos Williams], “paradoxically, however, a certain objectivity can be achieved by reviewing one subjective vision through the lens of another, and this is the high function of parody” (Nicosia, 379). Nicosia doesn't appear to be arguing more than that subjectivity is balanced by multiple points of view. To be sure, the parodies contribute to the humor of many of the performances of Duluoz and Cody and to the general humor of the book (and parody of *literary form* is a defining characteristic of the satiric anatomy), but it is hard to see parodies offering any organizing principle, even in tone, to *Visions of Cody*. Frankly, I find the book too hopeful in its openness to

experience for the defensive force of parody to be central to its organization and meaning.

As Nicosia characterizes him, Cody is caught in helpless repetition: Cody “teaches circularity by traveling from place to place and woman to woman in endless circles” (384). However, this motion is surely not the circular pattern, working to break through the circumferences and transcribe a new circle, which Emerson praises in “Circles.” It is repetitious or neurotic behavior. Nicosia observes, “The last two sentences in the book acknowledge death, but it is only a death like the sun setting. The hero smiles because he knows that it proves no finality. Day is merely dawning somewhere else. Cody, America, Man, is on an endless journey to God: ‘*a Dios*’” (Nicosia, 386). Nicosia leaps to equate Duluoiz’s valedictory with the celebrated conclusion of *Walden*, and he ends with the ingenious judgment that *Visions of Cody* is “one of the best-organized works in American literature perhaps, again, since *Walden*” (Nicosia, 387). But what *is* that organization? My own intention is not, for a few extravagances, to pick on Gerald Nicosia, who gave us a large, respectful, informative, insightful, and much-needed biography of Jack Kerouac twenty years ago, when Kerouac was still a more-or-less discredited figure. Actually, Nicosia’s formula, “Cody, America, Man, is on an endless journey to God: ‘*a Dios*,’” suggests a stronger resemblance than *Walden*. Whitman’s “Passage to India” (Whitman, 538-9) treats the poet’s soul as the most loyal comrade and sings the sure return of poet and soul to God:

Reckoning ahead O soul, when thou, the time achiev’d,  
The seas all crossed, weather’d the capes, the voyage done,  
Surrounded, copest, frontest God, yieldest, the aim attain’d,  
As fill’d with friendship, love complete, the Elder Brother found,  
The Younger melts in fondness in his arms.

Such a happy end foreseen, Jack is able to say farewell to Cody, who is his very lover and soul, with assured confidence:

Sail forth – steer for the deep waters only,  
Reckless O soul, exploring, I with thee, and thou with me,  
For we are bound where mariner has not yet dared to go,  
And we will risk the ship, ourselves and all.

O my brave soul!  
O farther, farther sail!  
O daring joy, but safe! are they not all the seas of God?  
O farther, farther, farther sail!

That is to say, “Adios,” – even as in “*a Dios*” – “King” (398).

Though a general interest in *Visions of Cody* does focus on Kerouac himself and especially on the book's elaborations upon *On the Road*, I am, in addressing the structural mystery of the book, interested in a somewhat different focus. I prefer to consider audience or reader reaction to *Visions of Cody* itself: that is, how these different sections in *Visions of Cody* appeal to the reader and affect the reader's assessment of who Duluoz and Cody are and what they are worth. We readers get to understand the order, and therewith the special form of this work, only by reading and rereading it, only by becoming familiar with it, by developing *the habit of reception to a specific literary strategy*. The form of the book is not a settled literary genre or sub-genre. It is not a question of the book being a pastoral, or *silva*, or elegy, or anatomy – though in *Visions of Cody* we recognize something of each of these. We have the experience, in reading the book several times over several years, not only of becoming accustomed to the “story,” that is, to the events, how ever much they may come to satisfy our curiosity about Cody/Dean/Neal, but also of becoming accustomed to a literary manner or approach to character, to character mood, to character value. I would not say the book is a search for form; I would not wish to put it that definitive way. Rather, it is a search for a solution to a particular problem – how to get at Neal Cassady in ways which the book already written about him, *On the Road*, did not succeed in, did not really know how to tackle. So Kerouac chose to give us more Neal, to try another book about him, and, in the process of sketching, dreaming, transcribing tapes, “blowing” a faster version of *On the Road*, he came up with this thing, *Visions of Cody*, which *has the form* of its solutions to his puzzle. Later prose writers may find resources, for a novel of character rather than action, in what may become known as the Kerouac fictional “vision.” Or *Visions of Cody* may remain more or less *sui generis*, making its own slow way. But as the literary world gradually becomes more familiar – and comfortable – with this book, and it gains a wider, more respectful audience, its polyphonic “form” will become part of our received literary experience. Other strange books, like *Moby-Dick*, have taken half a century to find readers, and still others, like *The Confidence-Man* (that American *Dunciad*), are struggling yet for an understanding audience.

Note: A considerably shorter version of this essay was presented at the conference on “Polyphony” held at the Université de Reims, France, on March 15, 2003.

## Bibliography

- EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and Lectures* (The Library of America, New York, 1983).
- GIAMO, Ben. *Kerouac, the Word and the Way: Prose Artist as Spiritual Quester* (Southern Illinois University Press, Carbondale, 2000).
- HUNT, Tim. *Kerouac's Crooked Road: Development of a Fiction* (University of California Press, Berkeley, 1996).
- JONES, James T. *Jack Kerouac's Duluoz Legend: The Mythic Form of an Autobiographical Fiction* (Southern Illinois University Press, Carbondale, 1999).
- KEROUAC, Jack. *Desolation Angels* (Riverhead Books, New York, 1985).
- KEROUAC, Jack. *On the Road*, intro. Ann Charters (Penguin USA, New York, 1991).
- KEROUAC, Jack. *Selected Letters, 1940-1956*, ed. Ann Charters (Viking Penguin, New York, 1996).
- KEROUAC, Jack. *Visions of Cody. With "The Visions of the Great Rememberer" by Allen Ginsberg* (Penguin USA, New York, 1993).
- NICOSIA, Gerald. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac* (University of California Press, Berkeley, 1983).
- The Portable Beat Reader*, ed. Ann Charters (Viking Penguin, New York, 1992). [Contains "The Essentials of Spontaneous Prose."]
- PYNCHON, Thomas, *Slow Learner* (Picador, London, 1984).
- WHITMAN, Walt, *Poetry and Prose* (Library of America, New York, 1982).
- WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1968).



# A lógica da observação

## Contributos para o esclarecimento do conceito *construtivismo*<sup>1</sup>

CLARA COSTA OLIVEIRA  
(Universidade do Minho)

### Introdução

Tem este pequeno trabalho um título inspirado num artigo do Professor S. Schmidt: «The Logic of Observation: an Introduction to Constructivism» (Schmidt, 1992). Nesse estudo, o autor considera que a abordagem construtivista se pode definir como sendo aquela que assume e explora a dimensão observacional no domínio explicativo da ciência. Foi nossa intenção abordarmos a relação observação-*construtivismo* de um ponto de vista ligeiramente diferente, sugerindo que o modo como nos colocamos face ao «*construtivismo*» depende do campo observacional que ocupamos.

Reflectiremos sobre esta questão percorrendo o seguinte trajecto: análise da génese do conceito; o «*construtivismo*» em algumas áreas do saber; o desenvolvimento da linhagem construtivista na ciência contemporânea.

Esperamos deste modo contribuir para um debate que pensamos ser necessário empreender em torno da análise, do esclarecimento e da construção de conceitos multi e inter disciplinares.

---

<sup>1</sup> Este texto foi produzido tendo por base uma comunicação apresentada no Centro de História e Filosofia da Ciência e da Tecnologia (Universidade de Aveiro), em Janeiro de 1999.

## Génesis do Conceito

O *construtivismo* surgiu na cultura humana como movimento artístico de origem russa, ligado especialmente à arquitectura; o seu apogeu pode situar-se por meados dos anos 20 deste século. Influenciou outras artes (o teatro de Meyerhold) e escolas artísticas (como a *Bauhaus*). Foi muito influenciado pelo futurismo e pelo cubismo. O seu principal representante foi Tatlin (1885-1956); a sua arquitectura caracterizou-se por construções de tendência puramente abstracta, e pelo recurso à tecnologia, mesmo no que se refere à dimensão estilística. Tendo sido apoiado no início da revolução bolchevique, por volta de 1921 o regime soviético menosprezou este movimento; os seus principais representantes exilaram-se, foram acolhidos por outros movimentos culturais, mas – a partir da 2.<sup>a</sup> guerra mundial (com o encerramento da *Bauhaus*) – o movimento esbate a sua importância no domínio artístico.

O segundo momento em que surge o conceito *construtivismo* na nossa cultura encontra-se ligado a Jean Piaget, ao associá-lo à sua *epistemologia genética*: «Nous parlons de constructivisme dans un sens d'une **non réductibilité**, c'est-à-dire, de l'intervention de **nouvelles** propriétés pour **passer** d'une structure à une autre **pendant** son **élaboration**» (Piaget, 1967: 568; os sublinhados são nossos).

Detende-nos brevemente nos vocábulos sublinhados temos que, para Piaget, *construtivismo* refere-se ao processo no qual o surgimento de propriedades novas faz emergir uma nova estrutura de ordem cognitiva. De notar que essas novas propriedades não surgem após o surgimento e funcionamento dessa nova estrutura, mas são antes condição necessária para a constituição dessa nova estrutura.

Esta é a utilização mais comum de *construtivismo* na epistemologia filosófica.

Alguns autores têm vindo a utilizar o referido conceito associando à conceptualização piagetiana a filosofia do conhecimento de I. Kant (AAVV, 1991a). Vejamos porquê: consideram estes autores que o *construtivismo* de Piaget tem por objectivo solucionar o problema epistemológico que Kant tentou resolver. Assim, temos que Piaget teria tentado conciliar as concepções idealistas com as empiristas, tal como Kant tentara conciliar as posturas idealistas e realistas. É a partir desta situação que em alguns domínios científicos o *construtivismo* é identificado com um neo-kantismo.

Ora, se podemos estabelecer um paralelismo formal entre estes dois autores (ainda que o realismo não se possa permutar com o empi-

rismo sem alguma leviandade intelectual), parece-nos que considerar Kant um precursor do *construtivismo* piagetiano é uma postura difícil de se aceitar, de um ponto de vista epistemológico.

Enunciaremos rapidamente algumas das razões que nos levam a argumentar a favor dessa impossibilidade.

- A) Em Piaget a acção humana é que possibilita os fenómenos perceptivos; em Kant a percepção humana é dependente do enquadramento cognitivo do sujeito alicerçado nas categorias *a priori* de espaço e tempo da Sensibilidade (Kant, 1994; Piaget, 1973);
- B) A epistemologia piagetiana é de tipo genético e isto significa que ela se alicerça na continuidade e complexidade filogenética do *Homo Sapiens* face à aprendizagem e cognição das outras espécies animais; a filosofia do conhecimento kantiano insere-se num idealismo de tipo transcendental fundado numa concepção ontometafísica e essencialista (Kant, 1994; Piaget, 1979);
- C) O edifício conceptual kantiano assenta na dimensão fenomenal (em sentido kantiano), em que nenhum tipo de conhecimento é possível (ao nível da *racionalidade pura*) sem ser pela activação de categorias *a priori* de índole transcendental; em Piaget os próprios processos de acomodação (motores do processo de conhecimento) emergem de esquemas de assimilação (formados a partir de acções), o que impossibilita a concepção da existência de acomodações em estado puro (Kant, 1994; Piaget e Chomski, 1987).

Tenhamos aliás em conta o que próprio Piaget afirmou no que respeita a estas questões:

«Este problema da construção de estruturas pré-formadas é de facto já antigo, embora a maioria dos epistemólogos permaneça agarrada a hipóteses, quer apriorísticas (até com certos recuos ao inatismo), quer empiristas, que subordinam o conhecimento a formas situadas de antemão no indivíduo e no objecto; todas as correntes dialécticas insistem na ideia de novidades e procuram o seu segredo em ultrapassagens que transcendem incessantemente o jogo das teses e das sínteses» (Piaget, 1979: 9).

Antes de passarmos ao segundo ponto deste estudo, gostaríamos de salientar a aderência de Piaget a uma postura dialéctica, em que

a formação de conhecimento vai assegurando ultrapassagens que conciliam a dicotomia sujeito-objecto em que se alicerçam as correntes idealistas e as empiristas (Foulquié, 1974).

## O Construtivismo em Algumas Áreas do Saber

Pretendemos aqui debruçar-nos sobre o modo como abordagens que se consideram construtivistas se operacionalizam no terreno específico de algumas áreas do saber humano.

### *O construtivismo nas (ditas) ciências da natureza*

Por uma questão de economia decidimos incidir esta nossa reflexão na Física, onde o *construtivismo* surge conotado com o neo-kantismo. Este alinhamento deve entender-se em parte como uma epistemologia que circula à volta da denúncia dos dois dogmas do empirismo, levada a cabo por Quine (1981). Uma das conseqüências desta denúncia foi a demonstração dos pressupostos dogmáticos em que assentava o positivismo lógico (que pretendia, *grosso modo*, que a ciência eliminasse do seu discurso proposições não referenciadas a entidades observáveis). É neste contexto que devemos entender a conotação construtivista como neo-kantiana, neste tipo de ciências. Verifica-se aqui a ligação do *construtivismo* piagetiano a este tipo de actuação que se considera neo-kantiana, ainda que raramente ela seja desenvolvida explicitamente (AAVV; 1991b). E de facto é difícil de o ser, dado que – quanto a nós – ela assenta numa incompatibilidade epistemológica que já referimos anteriormente.

A consideração de Kant como inspirador do *construtivismo* científico, enunciado explicitamente por J. Piaget, deveria causar-nos alguma relutância devido à assimetria temporal, cultural, etc.. Mas caso nos coloquemos numa dimensão atemporal podemos levantar algumas questões difíceis de responder face à ligação Kant-*construtivismo* piagetiano (Oliveira, 2003).

Assim, comparando a construção científica de Newton e a de Amperre, qual deles podemos considerar construtivista? Newton considerava legítima a formulação de hipóteses sem serem deduzidas dos fenómenos. Ele representa a experiência pela Matemática; esta aparece praticamente como auto-suficiente face à *physis*: *Principia Mathematica de Philosophia Natural...*

Para Amperre, pelo contrário, o importante era fundamentar a experiência pela Matemática. Amperre foi um dos homens mais importantes para a criação do dito «método experimental-hipotético», onde se alia a experimentação à formalização matemática. Em Amperre encontramos uma fase de elaboração, de criação, por parte do cientista ao combinar princípios teóricos, formalizações matemáticas e dados empíricos. Para Amperre, o formalismo deve ser deduzido diretamente dos fenômenos.

Qual deles pode ser considerado construtivista?

E que resposta daremos a esta pergunta quando a aplicamos na comparação entre Einstein e Niels-Bohr (não nos esquecendo que ambos têm em conta a dimensão observacional na construção científica)?

O construtivista é aquele que se senta a uma mesa e constrói uma teoria física que introduzirá um novo paradigma, ou aquele que combina o raciocínio lógico-dedutivo com observações micro-empíricas?

Dito de outro modo: como devemos entender o papel da Matemática nas ciências físicas? Possui um estatuto ontológico (e aproximamo-nos de Kant, Newton e Einstein), ou é um método heurístico (e aproximação faz-se a Maxwell e Bohr)?

Retomando a questão: quais destes autores se pode considerar construtivista? Utilizando a ligação Kant-Piaget parece-nos não haver resposta possível, já que se considerarmos Kant como o pai do *construtivismo*, Newton e Einstein serão os físicos que teremos que eleger como construtivistas. Se recorrermos porém à postura de Piaget, teremos sem dúvida que escolher Amperre e, sobretudo, Niels-Bohr.

De facto, avaliarmos o *construtivismo* pelo sistema kantiano ou pelas concepções piagetianas, leva-nos a conclusões diferentes, pelo menos neste tipo de ciências em que a valoração da Matemática surge como o fiel de uma balança entre sistemas científicos.

### ***O Construtivismo nas (ditas) Ciências Humanas***

Abordaremos o surgimento e o desenvolvimento de correntes que se consideram construtivistas no âmbito da Psicologia e da Teoria da Literatura.

#### *O construtivismo na Psicologia clínica*

Iremos aqui deter-nos nas abordagens construtivistas no âmbito da psicoterapia; não podemos contudo deixar de referir que qualquer

estudo detalhado sobre o *construtivismo* na Psicologia terá que ter em conta outras áreas de investigação desta disciplina, nomeadamente a Psicologia do Desenvolvimento e a Psicologia da Educação.

O *construtivismo* surge na Psicologia clínica após a linhagem cognitivista. Para compreendermos melhor estas posturas conceptuais teremos que recapitular rapidamente alguns momentos da história da Psicologia clínica. A sua primeira grande corrente é o comportamentalismo (com Pavlov e Skinner como principais representantes) em que – *grosso modo* – se acredita ser possível curar pessoas (modificar os seus comportamentos desajustados) através da influência de estímulos provenientes do meio.

Contra esta corrente, e sobretudo contra o seu poder paradigmático, opôs-se o cognitivismo clínico, em que se preconiza que o trabalho sobre o *self* desajustado do cliente (i.e.: o *self* do cliente que o psicoterapeuta considera ser desajustado) conduzirá a uma alteração das suas representações do meio. Podemos considerar que existem duas áreas na Psicologia clínica de tipo cognitivista: uma mais racional, em que o processo psicoterapêutico se centra nos processos representacionais que o cliente possui, e outra de pendor mais holista em que se tenta aferir os pensamentos, sentimentos e comportamentos que, ao interagirem causalmente, contribuem para a construção de representações desajustadas por parte do cliente. O cognitivismo em Psicologia foi muito influenciado pela corrente cognitivista cibernética, aonde se perspectiva a cognição como sendo um cálculo das representações internas ou mentais, actuando globalmente.

A corrente construtivista surgiu na Psicologia clínica por oposição, ou por continuidade (segundo diferentes autores) face ao cognitivismo. Segundo Michael Mahoney (1990: 54) podemos considerar que nesta corrente: a) as percepções, aprendizagens e o conhecimento são de tipo activo e proactivo; b) defende-se a existência de uma primazia do abstracto sobre os processos concretos, quer nas experiências de saber noético, quer nas de tipo emocional; c) a aprendizagem, o conhecimento e a memória são fenómenos que reflectem a interacção contínua do corpo e do cérebro, existente na organização e reorganização cognitiva do sujeito.

Estes parâmetros definidores do *construtivismo* em psicoterapia acentuam bastante a dimensão do sujeito na produção do conhecimento. Mesmo quando se refere à importância da acção na produção de saber, Mahoney liga-a de imediato à proactividade e às representações mentais dos indivíduos. Noutros textos de este psicoterapeuta,

e de outros (AAVV, 1984), podemos encontrar de modo mais acentuado a ligação do *construtivismo* à construção do real por parte do sujeito: «[...] contra argumentos-significações individuais nenhum facto pode resistir» (Joyce-Moniz in AAVV, 1989).

Alguns teorizadores do *construtivismo* em psicoterapia consideram aliás que a relevância atribuída ao sujeito na construção do conhecimento permite distinguir dois grupos: o do *construtivismo* radical, em que se nega a existência de um mundo fora do espaço mental e que, portanto, tenderia para um posicionamento solipsista; o *construtivismo* crítico, em que se acredita que existe um real «out there», mas ao qual os seres humanos não têm acesso (Mahoney, 1990; Neimeyer, 1983).

### O Construtivismo na Teoria da Literatura

Debruçar-nos-emos aqui sobre o movimento *SEAL* (*Systemic and Empirical Approaches to Literature*) e em especial sobre os primeiros textos produzidos pelo então denominado grupo IGEL (que deu origem ao movimento SEAL). Nesses textos afirmaram os autores que o seu objectivo era levar a cabo um estudo empírico-construtivista dos textos (considerados) literários. Colocando-se de imediato numa postura não positivista, reclamavam estes pensadores um empirismo «relativo a um modelo da realidade aceite por um grupo de cientistas num certo tempo» (Schmidt, 1983: 27).

Outro dos actos de fé destes autores era a oposição frontal com que se colocavam face à «tirania da Hermenêutica». Mas de que Hermenêutica se tratava? Daquela construída a partir da tradição fenomenológica (ela própria devedora ao idealismo transcendental), da linhagem que vai de Husserl a Gadamer, passando por Heidegger. Tendo o movimento Igel surgido em torno de figuras da cultura alemã (como S. Schmidt e N. Luhman, entre outros) não é de estranhar que fosse esta Hermenêutica (e não a de autores como Paul Ricoeur, por exemplo) a especialmente visada. A Hermenêutica alemã de tradição idealista-fenomenológica é aquela que preconiza o desocultamento do Ser (ou do *Dasein*, para Heidegger) imerso no texto (que pode ser teológico, filosófico, literário, artístico...). Temos então que a interpretação textual deve ser remetida para especialistas neste tipo de finalidade, já que não será possível a qualquer pessoa retirar do texto os múltiplos véus que encobrem o Ser.

O grupo Igel (e sobretudo Schmidt) opunham a esta concepção da interpretação-compreensão do texto uma visão científica do fenómeno

literário. E esta postura era apelidada de «empírico-construtivista», no sentido em que o *construtivismo*

«[...] não está vergado pela questão da relação sujeito/objecto, como a objectividade da percepção pode ser alcançada e justificada, e como teorias verdadeiras de indivíduos, ou de uma sociedade, podem ser desenvolvidas. Pelo contrário, o construtivismo analisa os mecanismos pressupostos e critérios adoptados de/para construções, comunicações ocorrentes, tendo em conta a auto-organização como modelo operandi destes instrumentos (*device*) construtivos» (Schmidt, 1983: 18).

Sendo o nosso sentido do real hoje largamente construído a partir dos média, um dos objectivos deste grupo empírico-construtivista é o de estudar os procedimentos e processos de construção do mundo (nomeadamente dos fenómenos literários) pelos média.

Temos então que, no campo desta corrente da Teoria da Literatura, o *construtivismo* surge ligado à Pragmática que, por sua vez, foi fortemente influenciada pelas concepções filosóficas pragmatistas (e que defendem um holismo epistemológico: Rorty, 1979); pretende-se estudar e compreender os contextos de produção, de canonização e de circulação dos textos literários (e que podem ser não escritos).

### ***O que é o construtivismo?***

Nas (ditas) ciências humanas é então possível encontrar correntes que se reclamam de um *construtivismo* «radical», «crítico» (aproximando-se, e reclamando-se, do idealismo kantiano) e «empírico-construtivista» (que se opõe ao idealismo kantiano e correntes filosóficas por ele influenciadas). Qual destas duas posturas contraditórias pode ser considerada como a «realmente» construtivista? A partir de que metalinguagem as podemos avaliar?

Parece-nos haver duas perspectivas que podem funcionar como quadros referenciais de avaliação desta questão. Uma é aquela que responde ao que é o *construtivismo* tentando compreender a lógica inerente às próprias correntes que assim se reclamam. Ou seja: o estudo da história do surgimento destas correntes nas próprias disciplinas a que pertencem ajudar-nos-á a compreender o que é que se entende por *construtivismo* naquele contexto científico específico.

Os exemplos que aqui trouxemos ajudam-nos a perceber que o *construtivismo* surgiu no âmbito da Psicologia clínica como consequência de uma reacção ao poder do comportamentalismo dentro

daquela área de saber (e pensamos que a mesma leitura se pode ter quanto à proclamação de correntes e metodologias construtivistas dentro das ciências da natureza). Quando esta ruptura se concretizou, a epistemologia encontrava-se numa época de grande efervescência para a qual o construtivismo piagetiano muito contribuíra (bem como Popper, Kuhn, etc.). Os psicoterapeutas procuraram no âmbito da epistemologia um vocabulário que os pudesse ajudar a firmar-se junto da sua comunidade (e junto das outras comunidades científicas). Pareceu-lhes que «*construtivismo*» se ajustava bem aos seus propósitos, já que falava da intervenção do sujeito na construção do real. A partir desta visão segmentada do construtivismo piagetiano construiu-se um campo teórico que se afasta em muitos aspectos de Piaget. Temos porém que compreender os condicionalismos históricos que levaram a esta postura, muito mais próxima de um idealismo do que do construtivismo piagetiano.

O *construtivismo* do grupo IGEL-SEAL deve ser também compreendido à luz observacional da história da Teoria da Literatura, e em especial na Alemanha. Numa tentativa de ruptura, de algum modo violenta, com a tradição em que se moviam, alguns autores procuraram no domínio científico conceitos que se aproximassem dos seus propósitos de fundar uma Teoria da Literatura de cariz científico, mas não positivista. Consideraram que o *construtivismo* era o mais apropriado, já que valorizava a dimensão da acção humana no mundo (e também do mundo sobre o sujeito) na construção do conhecimento.

Partindo-se sempre de leituras parcelares do pensamento de Piaget, o uso do conceito *construtivismo* deve ser compreendido pois por referência à lógica observacional inerente a quem o utiliza: à história da disciplina da qual decorre, à contextualização cultural do seu surgimento e desenvolvimento, aos seus pressupostos epistemológicos paradigmáticos (AAVV, 1991a).

Quem contudo trabalhe no âmbito da interdisciplinariedade encontra-se numa situação particularmente difícil. A estes investigadores sugerimos um segundo critério: que para a compreensão do *construtivismo* tomem como quadro de referência a epistemologia filosófica, dado ser ela que melhor esclarece conceitos ligados ao *construtivismo* (e.g.: empirismo, idealismo, realismo, ontologia, etc.).

O *construtivismo* responde à questão da epistemologia filosófica «como podemos conhecer o mundo?» da seguinte maneira: «pela interacção dialéctica entre um sujeito e um objecto». O grande representante é sem dúvida Jean Piaget, mas autores como E. van Glaserfeld e Kelly podem aqui ser incluídos.

## Algumas Observações Finais

O *construtivismo* surge por vezes mesclado de uma postura epistemológica de tipo holista. Não podendo aqui desenvolver esta questão, chamamos a atenção para algumas diferenças existentes entre estas duas posturas epistemológicas: o *construtivismo* alicerça-se na existência de estruturas, o holismo raramente as admite. No holismo epistemológico: a) o todo é maior que a soma das partes; b) existe uma interação *a simultaneo* sujeito-nicho, o que coloca o holismo fora da dicotomia sujeito/objecto; o *construtivismo* aceita esta dicotomia, articulando-a dialecticamente, e por etapas (Sellars, 1972; Oliveira, 1999a).

O *construtivismo* enquanto corrente epistemológica tem vindo a perder força, mas influenciou várias correntes do movimento da Auto-organização, nomeadamente a Teoria da Autopoiesis (de H. Maturana e F. Varela) e a Teoria da Complexidade pelo Ruído (de H. Atlan), ambas do âmbito da Biologia (Oliveira, 1993), mas que têm sido aplicadas a várias outras áreas científicas (AAVV, 1983; Oliveira, 1999b).

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV (org. de J. P. Dupuy e P. Dumouchel) (1983). *L'Auto-Organisation – de la Physique au Politique* (colóquio de Cerisy). Paris. Seuil.
- AAVV (ed. Paul Watzlawick) (1984). *The Invented Reality*. Nova Iorque. W.W. Norton Company.
- AAVV (ed. de Óscar Gonçalves) (1989). *Advances in the Cognitive Therapies—The Constructive Developmental Approach*. Porto. APPORT.
- AAVV (coord. de Paul Watzlawick e Peter Krieg) (1991a). *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum konstruktivism*. Munique. R. Pipper GmbH and Company.
- AAVV (ed. Richard Boyd) (1991b). *Philosophy of Science*. Cambridge. M.I.T. Press.
- FOULQUIÉ, Paul (1974). *A Dialéctica* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa. Publ. Europa-América.
- KANT, Emmanuel (1994). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- MAHONEY, Michael (1990). *Human Change Processes – The Scientific Foundations of Psychotherapy*. Nova Iorque. Basic Books.
- NEIMEYER, Greg J. (1983). *Constructivist Assessment – A Casebook*. Londres. SAGE publications.

- OLIVEIRA, Clara Costa (1993). «A autopoiesis e as ciências humanas», *Revista de Educação*. Faculdade de Ciências de Lisboa. vol. III.
- OLIVEIRA, Clara Costa (1998). «Literature and Science». *SPIEL* (Siegner Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft). Frankfurt am Main. Peter Lang. Jg. 16 (1997), Heft 1/2.
- OLIVEIRA, Clara Costa (1999a). *A Educação como Processo Auto-Organizativo — Fundamentos Teóricos para uma Educação Permanente e Comunitária*. Lisboa. Instituto Piaget.
- OLIVEIRA, Clara Costa (1999b). «Cognição Corporal e auto-Organização». *Aprendizagem/Desenvolvimento*. Volume VIII –N.º27/28.
- OLIVEIRA, Clara Costa (2000). «Holismo: Aprender e Educar». *Identidade e Diferença*. Porto. Universidade do Porto.
- OLIVEIRA, Clara Costa (2003). «Jean Piaget e a Epistemologia Contemporânea». *Discursos Epistemológicos. Modernos e Pós-Modernos*. Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco.
- PIAGET, J. e Chomski, N. (1987). *Teorias da Linguagem, Teorias da Aprendizagem*. Lisboa. Edições 70.
- PIAGET, Jean (1967). *Logique et Connaissance Scientifique*. Paris. Gallimard.
- PIAGET, Jean (1973). *Six Études de Psychologie*. Paris. Ed. Denoël-Gonthier.
- PIAGET, Jean (1979) *A Epistemologia Genética*. Lisboa. Moraes ed..
- QUINE, W. von Orman (1981). *Theories and Things*. Cambridge-Londres. Belknap Press of Harvard University Press.
- RORTY, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton. University of Princeton Press.
- SCHMIDT, Siegfried (1983). «The Empirical Science of Literature ESL: a New Paradigm». *Poetics* 12 (1983).
- SCHMIDT, Siegfried (1992). «The Logic of Observation». *Canadian Review of Comparative Literature*.
- SELLARS, Wilfred (1972). «The Myth of the Given». *Phenomenology and Existentialism*. Nova Iorque. University Press of America.



# RESUMOS / ABSTRACTS / RÉSUMÉS

MARIA DA CONCEIÇÃO CARRILHO  
**Littérature et Métamorphose**

## Résumé

Cette étude sur *Littérature et Métamorphose* naît d'une réflexion à partir de la trilogie d'Italo Calvino, *Nos ancêtres*. Dans celle-ci, le thème de la métamorphose, souvent allié au fantastique, est omniprésent: que ce soit dans *le Vicomte pourfendu*, un homme qui voit son corps réduit à sa moitié durant la guerre contre les turcs, que ce soit dans *Le chevalier inexistant*, un chevalier de l'armée de Charlemagne qui n'a pas de corps, mais seulement une armure, ou bien encore dans le livre *Le baron perché*, qui constituera l'objet de l'analyse de cette étude. Ce dernier roman nous raconte l'histoire d'un garçon qui, après une dispute avec son père, décide de grimper aux arbres avec l'intention de ne plus jamais remettre un pied à terre. Figurant une sorte de nouveau Robinson, il incarne, de forme exemplaire, l'idée de métamorphose propre au parcours initiatique des grands héros romanesques.

La métamorphose vécue par le héros de ce roman, qui se situe au XVIII<sup>ème</sup> siècle, est indissociable de la dimension utopique sous-jacente à l'illumination: croyance aveugle dans le progrès et la science, désir de connaissance et tentative de dépasser les limites humaines. Le premier aspect abordé est, donc, la relation métamorphose-utopie. Cependant, la métamorphose – et cela constitue le second aspect de l'étude – peut être associée à un vecteur anti-utopique, comme cela se produit avec Narcisse (*les Métamorphoses* d'Ovide): celui qui se ferme à la transformation et qui reste prisonnier de sa propre image. Si la transformation du héros de Calvino s'effectue dans le sens d'une ouverture cosmique – héritage direct de l'esprit de la Renaissance – et d'une certaine sur-humanité, la transformation de Narcisse, au contraire, se réalise dans le sens d'une fermeture progressive au monde.

La trajectoire du héros de Calvino, analysée en contrepoint de celle de Narcisse, constitue ainsi l'axe de ce travail qui permettra de mettre en évidence le «dialogue» inattendu et rénovateur qui s'établit entre l'œuvre de Calvino et celle de Ovide.

CRISTINA ÁLVARES  
**Écriture et récit.**  
**L'esprit, la lettre et la substance du sens**

**Resumo**

O propósito do artigo é o de repensar a dimensão antropológica da literatura medieval no quadro da cultura clerical dos séculos XII e XIII em que se insere, por forma a acentuar e a valorizar o adjectivo literária na noção de narrativa literária, evitando a absorção (levada a cabo pela antropologia estrutural) do literário no narrativo e distinguindo narrativa literária e narrativa mítica.

O artigo tem duas partes. A primeira lida com uma questão de história cultural, a segunda com uma questão de semiótica narrativa.

De l'esprit à la lettre aborda a cultura clerical como uma cultura textual, esta definida a partir de W. Ong, J. Goody e B. Stock. Seguidamente, a leitura ambrosiana e a concepção anselmiana do Verbo criador são apresentadas como testemunhando da percepção de uma dimensão da linguagem que não releva da palavra e que a letra materializa.

La littérarité comme reste de la narrativité ou l'insaisissable du sens recorre à semiótica narrativa morfodinâmica para, partindo da definição de narratividade como morfogénese do sentido com base numa substância semântica (imaginário antropológico), colocar a hipótese, implicitamente sugerida por Jean Petitot, de que a literaridade seria o resto da narratividade, aquilo que não tendo sido transformado em forma actancial, surge como o inapreensível do sentido (em termos teológicos, aquilo que o mata).

MICAELA RAMÓN  
***Ut pictura poesis, ut pictura rhetorica divina.***  
**Ética e estética na arte barroca**

**Abstract**

In compliance to the Counter-Reformation purposes, the didactic and recreational concept of art attained a particular magnitude in the baroque production as it made possible to create and divulge exemplar behaviour which might be imposed as moral standard. Being so, Horace's concept of *ut pictura poesis* will be soon be completed by a typical Tridentine one, *ut pictura rhetorica divina*.

From the analysis of some poems of Sórora Maria do Céu and three pictures of Josefa de Óbidos and her father, Baltazar Gomes Figueira, the paper aims to show how literature and picture associate to reach common ideological purposes: fighting against the protestant threat, catechising the faithful, or in short, aesthetics rendering service to ethics.

FLORENCE NYS  
**Le genre des *Cartas de Olinda e Alzira*  
 attribuées à Bocage**

**Resumo**

As *Cartas de Olinda e Alzira* publicadas nas *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* (BOCAGE 1854) têm levantado, até aos nossos dias, muitas perguntas que continuam sem resposta. Neste artigo, estudamos algumas dessas questões, incidindo sobre a influência da literatura francesa nomeadamente a obra de Claude Joseph Dorat e a literatura licenciosa dos séculos XVII e XVIII.

As *Cartas de Olinda e Alzira* constam de seis ou sete cartas? A sétima confirma a obra no seu carácter pornográfico e a influência da literatura licenciosa francesa.

*Serão mesmo de Bocage?* As similitudes com a sua célebre *Epístola a Marília* e duas das suas traduções sustentam a hipótese da sua autoria.

Quando foram escritas? As possíveis referências à epístola já citada e a *Thérèse philosophe* permitem situar a obra no fim da vida do poeta.

Qual é o género da obra? Reunindo as características da correspondência, do romance e do poema em versos, podem ser chamadas « romance em XII cartas heróicas » tal como *Elmano e Anfriza ou O Mais Belo Triunfo do amor* atribuído a Bocage. Também podem ser consideradas como um « roman en vers et divisé par lettres » segundo a expressão de Claude Joseph Dorat, traduzido por Bocage.

A relação entre as personagens aproxima-a também do género do diálogo ilustrado pela *Académie des dames* atribuída a Chorier.

ORLANDO GROSSEGESSE  
**Georg Büchner – smuggling by writing**

**Abstract**

The life of Büchner was marked by the crossing of frontiers. In the beginning of the 19<sup>th</sup> century, there existed plenty of them in the centre of Europe. German absolutist states were beginning to unify, driven by capitalist economic interest, hand in hand with repressive politics. This contrasted with France, idealized as the nation of liberty, but also in a critical phase of the Restoration. This context was vital not only for the formation of an identity «on the border» represented in writing, but also for a specific type of writing under conditions of heavily guarded frontiers and censorship to avoid the *traffic* of political critique and revolutionary ideas. Analysing the case of Georg Büchner, who was constantly wandering between Hessen and the French-German borderland of Alsace (Strasbourg), we apply a theoretical concept named *discourse of smuggling*. It describes a particular literary and non-literary praxis of writing (mainly in the aspect of a specific inter-textuality) within a broader semiotics of identity, always marked by the crossing of 'closed' frontiers.

MARIA DA PENHA CAMPOS FERNANDES

**Da finitude de um mundo: *O alienista* de Machado de Assis  
como *metaconto***

**Resumo**

Este ensayo procede a uma metalectura de *El Alienista*, una de las más comentadas narrativas cortas de José Maria Machado de Assis (Río de Janeiro, Junio de 1839-Septiembre de 1908), escritor que, respectado sobre todo como un excelente maestro del cuento y de la novela realistas, ultrapasa esta frontera literaria, mostrándose uno de los más significativos precusores lusófonos da (pos-)modernidad. Efectivamente, la importancia de los recursos metaficcionales ahí presentes, accionados por el impulso de la «ironía romántica», adviene del potencial de los mismos para demostrar la devastadora conciencia crítica del ficcionista, adversa de los marbetes fácilmente reivindicados por la superficialidad de los sistemas culturales supuestamente cerrados, sean estos científicos, filosóficos, políticos, retórico-poéticos e literários.

A partir del presupuesto de que se trata de un *metacuento*, se problematiza inicialmente la clasificación de esta narrativa como *novela corta*, de modo a demostrar, a través de un atento análisis de la estructuración del discurso, complementado por informaciones contextuales y consideraciones teóricas, a ejemplo de la crítica a la oposición entre *mimesis* y *mundos posibles*, que se trata de un cuento de trazado nevesco. De hecho, un discurso subversor no sólo de la ortodoxia poético-literaria, sino de toda y cualquier ortodoxia que pretenda petrificar y tornar estática la frontera entre la razón y lo irrazonable. Por este motivo, empezando por corroer por el humor intelçigente el pretenso positivismo científico del ilustre médico alienista que protagoniza la ficción, el, escritor ne sirve también de la parodia de la Historia, designadamente de la Revolución Francesa, para ostentar la imagen contradictoria de la Historia, desnudando los mecanismos retórico-poéticos del poder, de los poderes. El resultado lleva a que un proceso pseudo-socrático, pseudo-cartesiano y pseudo-positivista deslicen parodísticamente del mito de narciso a los brazos de Hegel, dejando percibir el plural excesivo del mundo.

LÚCIA MARIA PINTO MOREIRA

**Tramps and Tinkers: The “wise fool” in Synge’s plays**

**Résumé**

Ce texte aborde trois pièces de théâtre de l’écrivain irlandais John Millington Synge (1871-1909): *The Shadow of the Glen*, *The Tinker’s Wedding*, *The Well of the Saints*, en analysant l’image ambivalente du vagabond. Ce personnage apparaît dans les pièces mentionnées comme un voyageur solitaire, une famille de gitans, ainsi comme un couple de mendiants aveugles. L’ambiguïté dérive de la positions liminale de l’étranger. En effet, il est d’une part toléré par la communauté en tant que spectacle puisqu’il s’insère dans la tradition des conteurs d’histoires

nomades. Cependant, sous cette allure de bouffon réside la satire sociale et religieuse, qui le transforme en bouc émissaire d'une société aveugle.

Ce texte est une version élargie de la communication présentée à la conférence EFACIS intitulée « Ireland: Representation and Responsibility qui a eu lieu à l'Université du Minho le 11, 12 et 13 décembre 2003 ».

MARIA DO CARMO PINHEIRO E SILVA CARDOSO MENDES  
**A desmitificação de Don Juan em Ramón del Valle-Inclán**

**Abstract**

Don Juan's myth has a recognized special place in Ramón del Valle-Inclán's work. In this paper I'll submit to analysis the piecemeal demythification it went through in three of his literary works, *sc.*: *sonatas*, composed between 1902 and 1905, where the identification of the protagonist, Xavier de Brandomín, with some famous historical seducers—Aretino, Casanova, Sade and the *dandy*—represent an emancipation of the mythical structure established by *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* in the first half on the 17<sup>th</sup> century; the dramatic trilogy *Comedias bárbaras* (1907-1922), in which Don Juan Manuel Montenegro appears as the last of the feudal lords in a mutilated vision of the mythical figure; and the «esperpento» *Las galas del difunto* (1926-1930), a parody od Don Juan as literary embodied in Juanito Ventolera's ridiculous figure.

CARLOS MACHADO  
**Contingências e contradições:  
 A (im)possibilidade do Neo-Realismo Português**

**Abstract**

The description of Portuguese neo-realism must inevitably consider its radical specificity when compared with the manifestation of socialist realism in other countries. In fact, the Portuguese particular historical moment and the political contingencies that have conditioned its appearance are responsible for its singular feature and for some of its contradictions. The aim of this article is to discuss the contradictions between neo-realist revolutionary presuppositions and aims and the real manifestation and existence of the movement, by analysing the essence of its theoretical texts.

Although most of the Portuguese neo-realist writers and painters seem to obey to the apparently coherent aesthetic and ideological principles of the movement, which rely on the official programme of socialist realism such as defined by the revolutionary writers from ex-USSR, the confrontation of the results of their artis-

tical practices with their ideological presuppositions will show us that contradictions and apories appear constantly and only the persistent theoretical work of some literary critics could hide this fact for such a long time. A socio-historical and ideological approach can reveal the degree of these contradictions.

JOSEPH EUGÈNE MULLIN

**Jack Kerouac: *Visions of Cody* and Aesthetic Pattern**

**Resumo**

A ficção póstuma de Jack Kerouac, *Visions of Cody*, é uma amálgama de intenções e impulsos narrativos, uma *assemblage* de reminiscências de prosa espontânea, transcrições de conversas gravadas, imitações dessas mesmas transcrições, um filme paródia, e episódios alternativos e rejeitados de *On The Road*. Cody Pomeroy não é apresentado numa ficção narrativa contínua mas numa *collage* de emoções, experiências e conversas do narrador e do próprio Cody, da sua perspicácia e sagacidade, do seu sarcasmo, obscenidade e sabedoria. *Visions of Cody* parece cada vez mais uma ficção fulcral de Kerouac, embora os principais críticos de Kerouac (Charters, Nicosia, Hunt, Giamo, Jones) ainda se debatam com este texto fora do normal. A questão aqui prende-se com a questão comum a todos os textos polifónicos: O que é esta coisa esquisita, como é que isto funciona artisticamente? Este ensaio tenta desenvolver um método para falar acerca desta singular conglomeração ficcional discutindo género, paródia, e outras estruturas de contraste e repetição.

CLARA COSTA OLIVEIRA

**A lógica da observação**

**Contributos para o esclarecimento do conceito *constutivismo***

**Résumé**

Dans ce texte, on commence pour analyser comment le concept «constructivisme» est utilisé, soit dans le domaine des sciences humaines (comme dans la Littérature), soit dans celui des sciences de la nature.

Après la constatation de la différence de significations que les divers usages de ce concept permettent, on l'étudie en le liant à Jean Piaget, et on discute sa pertinence dans l'épistémologie philosophique.

On conclut que la compréhension sur la signification et l'usage de ce concept doit être comprise dans le contexte historique du surgissement et de l'évolution de la science dans laquelle on l'utilisa. Un usage interdisciplinaire, par contre, du mot «constructivisme» doit nous remettre à l'épistémologie contemporaine.

## RECENSÕES

HOMERO, *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

VERGÍLIO, *Eneida*. Tradução de Professores de Clássicas da Fac. de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Bertrand Editora, 2003.

«Hoje, que em Portugal já ninguém crê no grego, pouquíssimos no latim, e até quase ninguém no português, deve agradar, como raridade, a notícia de que a *Odisseia* e a *Eneida* estão sendo vertidas em excelentes versos brancos, e primorosa linguagem portuguesa.»

Esta opinião – que pela sua flagrante actualidade pareceriam ser de hoje – expendeu-a, já em Agosto de 1844, o incansável polígrafo António Feliciano de Castilho, num pequeno artigo de recensão a que deu o título de «Homero e Virgílio» (vd. C. Castilho Pais, *António Feliciano de Castilho: o Tradutor e a Teoria da Tradução*, Coimbra, Quarteto Editora, 2000, p. 115-116). Referia-se então, e em concreto, à tradução do canto I do poema homérico por António José Viale e à tradução da *Eneida* por José Victorino Barreto Feio.

Com tais palavras – e com a autoridade que lhe advinha de ser já um celebrado (embora muito contestado) tradutor de clássicos antigos e modernos, entre os quais o «seu Virgílio» («que não deixará nunca de traduzir, com toda a sua habilitade literária e consciência profissional», como disse J. Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 206) – pretendia Feliciano de Castilho anunciar e saudar o aparecimento da tradução para português daqueles dois textos fundamentais, e em certo sentido fundacionais, da (nossa) cultura ocidental, na esperança de que assim se pudesse colmatar a nossa crónica falta de interesse e dedicação aos grandes clássicos.

Feitas as devidas ressalvas, mas tendo perfeita consciência de que pouco mudou a este título, seria também hoje possível subscrever a afirmação de Castilho que encabeça este artigo. Do grego quase não se fala, o latim percorre uma autêntica *uia sacra* e quanto ao português é melhor não nos pronunciarmos. Saúde-se,

por isso, como um evento cultural da maior relevância, o aparecimento quase concomitante, em Abril e Maio do corrente ano de 2003, de duas traduções muito importantes, a tradução da *Odisseia* de Homero, em verso, e a da *Eneida* de Virgílio, em prosa. Trata-se, de facto, de um duplo acontecimento digno de ser assinalado, porquanto não só constituem obras de um valor inestimável no contexto da nossa cultura, como é sobejamente conhecida a nossa tradicional penúria em termos de traduções fidedignas e atraentes dos autores clássicos. É verdade que os Departamentos de Estudos Clássicos das nossas Universidades têm incentivado e desenvolvido um grande esforço no sentido de propiciarem às novas gerações a tradução de um conjunto de textos que, de forma mais ou menos directa ou incisiva, deixaram a sua marca na cultura europeia e ocidental. Mas se isso acontece no que respeita aos dramaturgos, gregos e latinos, em grande número primorosamente traduzidos e comentados, para não falar da tradução de Platão ou de Heródoto, ou ainda de algumas obras de Cícero e de Santo Agostinho, o mesmo não se poderia dizer quanto àqueles poemas épicos, de que não dispúnhamos até hoje de uma tradução de qualidade e acessível. A situação mudou, no entanto, e é isso que antes de mais importa relevar.

No que diz respeito à *Odisseia*, e como muito bem observou o seu tradutor, Frederico Lourenço, professor de Grego na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: «A *Odisseia* homérica é, a seguir à Bíblia, o livro que mais influência terá exercido, ao longo dos tempos, no imaginário ocidental» («Introdução», p. 11). Compreende-se, portanto, a importância cultural de que se reveste a tradução deste poema agora vinda a lume em português, para mais uma tradução em verso solto, destinada a dar conta do ritmo de um poema que releva da tradição oral própria da poesia antiga. Bem pode concordar-se, por isso, com Frederico Lourenço, quando afirma, em referência à sua própria versão: «É uma tradução para ser lida pelo gozo de ler» (p. 7).

A esta tradução foram já consagrados alguns artigos de recensão, de que me permito referir em particular o da Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, conhecida especialista dos estudos clássicos gregos e latinos, que lhe dedicou um importante e decisivo comentário, vindo a lume com o título «Uma tradução não arcaizante nem académica» e publicado no suplemento «Mil Folhas» do jornal *Público*, de 28 de Junho de 2003. Pronunciando-se com o peso autorizador da sua voz, a distinta helenista considerou-a uma obra de fôlego e um trabalho que supera em muito uma simples tradução «não arcaizante nem académica», como o tradutor a definira nas suas palavras preliminares. Para tal contribui a deliberada ausência de quaisquer notas explicativas, que não deixariam de oferecer informações muito úteis, é certo, mas entrecortariam a leitura e a respiração do poema. O leitor é assim convidado a entrar no poema com a sua única bagagem cultural e a apreciar, seduzido, os seus imensos e valiosos tesouros sem o intermediário de leituras dirigidas. Por isso são compreensíveis as palavras com que a referida Professora finalizou o seu comentário: «Deste modo se tornou acessível, e mesmo apetecível aos não especialistas, uma obra que é de todos os tempos.»

Depois deste juízo, pouco mais há a acrescentar. Como diria Santo Agostinho: *Roma locuta, causa finita*. Diga-se, contudo, que o texto é precedido de um breve Prefácio e de uma Introdução (pp. 7-22) que abordam algumas das principais questões que ao longo dos tempos têm sido suscitadas no âmbito dos estudos filológicos

referentes aos poemas homéricos. Por fim, uma Bibliografia sucinta, de cerca de duas páginas, regista algumas das obras de referência, antigas e recentes, elaboradas sobre uma matéria que tem quase três mil anos de vida.

Por acasos e coincidências que a investigação tece, pouco tempo depois desta tradução portuguesa da *Odisseia* veio a lume uma tradução portuguesa da *Eneida*. Para muitos, Virgílio é «o mais clássico dos clássicos» e a sua obra, *maxime a Eneida*, é indiscutível «matriz da cultura europeia que transvasa abundantemente da literatura para as mais variadas formas de arte», conforme vem escrito na «Introdução» à tradução (p. 10). Ora uma obra desta dimensão não estava disponível em português num texto acessível, isto é, numa versão moderna e de confiança, pelo que um grupo de conhecidos professores (quatro) de Clássicas da Faculdade de Letras de Lisboa meteu ombros à empresa e fez sair a presente tradução. A falar verdade, não faltavam versões para português – para as conhecer, basta consultar o volume de celebração do bimilenário do nascimento de Virgílio, que apresenta um levantamento das traduções da obra de Virgílio, quer impressas quer inéditas –, mas essas versões ressentiam-se das marcas dos tempos em que foram elaboradas e já não serviam o gosto actual.

Os professores que colaboraram neste projecto de tradução da *Eneida* foram: Luís M. G. Cerqueira (responsável pela tradução dos cantos I a VI e ainda pela coordenação e notas do volume), Cristina Abranches Guerreiro (cantos VII e VIII), Ana Alexandra Tibúrcio Lopes Alves de Sousa (cantos X e XI) e Paulo Farmhouse Alberto – no livro, erradamente, Paulo Alberto Farmhouse – (cantos IX e XII). Considerando que a tradução de um poema como a *Eneida* exige muita dedicação, muito saber e muita experiência, é reconfortante saber que os autores que integraram este projecto partiram para ele levando já na sua bagagem pessoal a experiência de outros trabalhos de tradução e comentário de textos clássicos, o que é garante de consistência e qualidade.

Apesar dessa experiência, no entanto, os tradutores não se abalancaram a apresentar uma tradução em verso solto, como fez o tradutor da *Odisseia*, e justificam a sua decisão, dizendo: «A tradução em prosa é o reconhecimento da impossibilidade de transmitir a expressividade sonora do verso, a música da métrica, mais impossível em Vergílio do que noutros poetas.» (p. 10). E em boa verdade não há quem possa discordar desta e de outras opiniões relativas à intraduzibilidade de Virgílio. Veja-se, a título de curiosidade, o artigo que um dos tradutores, Luís Cerqueira escreveu (vd. *Clássica* 24, 2002, pp. 111-117) em torno do segundo hemistíquio do primeiro verso do poema, o conhecido *Troiae qui primus ab oris*, mais especificamente a respeito do significado que neste contexto assume o adjetivo *primus*. São sete páginas de grande rigor filológico, que dão conta das perplexidades com que se debate quem enfrenta um verso do Mantuano e tenta traduzi-lo, sabendo que o seu esforço em nada é inferior a um trabalho de Hércules. E é verdade. Trata-se, de resto, de uma opinião comum e tradicional entre os tradutores de Virgílio, que consideram, por isso, ser ciclicamente necessária uma nova tradução que «actualize» a anterior. Feliciano de Castilho, por exemplo, afirmou já em 1844 que o autor da *Eneida* é «o mais perfeito, o menos transfusível dos poetas» e voltará a dizer, em carta a D. Pedro V: «Virgílio, já tantas vezes traduzido em português, e ainda hoje [sc. 1859] por traduzir» (Castilho Pais, *op. cit.*, p. 148). E o próprio Barreto Feio, autor (de parte) da tradução da *Eneida*

anunciada em 1844 por Castilho, confessou que só um génio e poeta, como Camões, seria capaz de traduzir Virgílio e que o próprio poeta latino, se ressuscitasse, teria dificuldade em se exprimir em português (vd. Aires A. Nascimento, «Traduções da *Eneida* em manuscrito», in *Virgílio e a Cultura Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1981, p. 203).

Seja como for, e apesar das dificuldades e da «cruz do tradutor» – permita-se-me que aqui recorra a uma expressão bem sugestiva do Prof. Doutor Walter de Medeiros, tradutor exímio de outros textos e sempre insatisfeito –, em especial do tradutor da obra do Mantuano, já é possível afirmar, perante a presente tradução, que a *Eneida* fala português e um português «de lei». A tonalidade «clássica» da versão, sem ser exagerada, assenta-lhe bem e permite que se perceba que o poema tem dois mil anos e no entanto continua a falar ao coração dos homens de hoje. Se algo há para lamentar, é não ter sido ainda possível, apesar de tudo, oferecer ao leitor de língua portuguesa uma tradução que nos lembrasse – pela mancha tipográfica do verso solto – que estamos na presença de um (grande) poema.

Emolduram a tradução uma brevíssima introdução, meramente programática, e notas explicativas, em rodapé, bem como, em final de volume, um índice-glossário de nomes próprios. Tanto as notas como o glossário, que se complementam e são em número que se pode considerar razoavelmente suficiente, constituem, apesar da sua brevidade, um precioso instrumento auxiliar para a inteligibilidade de uma obra como a *Eneida*, um poema épico de teor erudito que transporta consigo uma longa tradição grega e latina.

Um outro serviço (e não menor) prestado por esta edição e pelo índice-glossário consiste na forma cuidada e rigorosa como são transcritos para português os teónimos, antropónimos e topónimos que abundantemente percorrem o poema e que constituem um dos traços da sua marca helenística, erudita e obscura em simultâneo. Deste modo se contribui para pôr ordem no relativo caos que se instalou na versão de textos clássicos ou atinentes a matéria clássica e se dignifica o trabalho do tradutor, que com saber e arte transmite ao seu tempo os grandes textos antigos. Só assim se evitam deploráveis exemplos de traduções descuidadas, como aconteceu com a tradução da *História de Roma*, de Indro Montanelli – uma obra, de resto, muito interessante, apesar de já ter uns anos – dada a lume pelas Edições 70 no ano passado.

Tal não significa, contudo, que algumas opções no domínio da onomástica não causem estranheza, como sejam o uso de Calcante (palavra contudo formada correctamente a partir do acusativo, como Palante), em vez do mais generalizado (entre nós) Calcas, ou de Ixíon, proveniente do nominativo, em vez de Ixião, perfeitamente integrado na nossa língua e proveniente, como é regra geral, do acusativo, ou ainda de Áulis em vez de Áulide. Noutros casos, pode estranhar-se que surja Caio em vez de Gaio, ou que se prefira a forma Lecena (incompreensível para um leigo) em vez de Lacedemónia ou Lacónia, para referir a conhecida Helena de Tróia, na realidade Helena de Esparta, ou de Lacedémon, de Lacedemónia, cidade da Lacónia. É evidente que não faltam razões válidas para o uso de umas formas em vez de outras, mas nada é esclarecido a esse respeito, nem na Introdução nem em qualquer outro lugar. Seja como for, convém deixar claro que qualquer das formas assinaladas é aceitável e em muitos dos casos não se pode ir muito mais além do que afirmar a nossa (pessoal) preferência de uma em vez de outra.

Até mesmo porque, como já alguém disse, casos há que contrariam a regra e fazem regra...

Finalmente, não é possível deixar de lamentar a ausência de uma bibliografia, por mais sucinta que fosse. É sabido que a bibliografia virgiliana é incomensurável, pois tem praticamente dois mil anos. Mas uma breve lista bibliográfica, que se cingisse às obras de referência mais importantes e recentes, daria ao leitor interessado, mas não habituado a percorrer os meandros da hermenêutica da obra de Virgílio, uma pista segura para ulteriores indagações.

Mas observações como estas em nada tiram valor ao que foi feito, e o que mais importa reter é que a tradução da *Odisseia* e da *Eneida* aí estão, finalmente disponíveis para quantos queiram conhecer mais a fundo, sem o obstáculo da língua de origem, os poemas que tão intenso reflexo e influxo tiveram e continuam a ter na nossa cultura ocidental.

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA

PROPÉRCIO, *Elegias*. Tradução portuguesa de Aires A. Nascimento, Maria Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto e J. A. Segurado e Campos. Assis – Lisboa, Accademia Properziana del Subasio – Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, 2002.

Maurice Blanchot, reflectindo sobre a importância do acto de traduzir, afirmou: «Teremos nós consciência de quanto devemos aos tradutores e, mais ainda, à tradução? Talvez não.»

O mesmo se poderia dizer a respeito da tradução dos autores clássicos em Portugal, pois não tem sido dado o devido relevo ao trabalho que paulatinamente vem a ser desenvolvido, entre nós, por consagrados professores da área dos estudos clássicos, que têm posto à disposição do leitor português um conjunto de textos da maior importância. Na verdade, não são muitos os que lêem hoje os poetas e prosadores gregos ou latinos no original, e no entanto – todos o sabem – continua a ser hoje impossível ignorar o importante legado clássico transmitido por esses autores.

Vem isto a propósito da edição integral de Propércio, em latim e em português, vinda a lume em 2002 e cujo aparecimento se pretende aqui assinalar. Todos sabemos que os livros têm os seus fados e a obra deste poeta romano de Assis nunca gozou entre nós de uma afortunada recepção, se assim se pode dizer, pese embora o facto de ser merecedora do maior apreço. E porquê? Em primeiro lugar, Sexto Aurélio Propércio (segunda metade do séc. I a.C.) foi, com Virgílio e Horácio, um poeta augustano, isto é, um poeta que frequentou o círculo de Mecenas, poderoso e culto conselheiro político e amigo de Augusto, e conviveu com os espíritos mais ilustres e brilhantes do seu tempo – um tempo de renovação das Letras e das Artes. Em segundo lugar, este poeta está indissolúvelmente ligado a um género poético, o elegíaco, e na sua obra, as *Elegias*, encontramos exemplificada toda a variedade de tons e tópicos clássicos – associados em particular à temática amorosa (na elegia amorosa), mas também à temática política (na elegia patriótica) – que se podem encontrar no género elegíaco. Por último, aquele que quis ser o

«Calímaco romano» deixou uma obra que, evidenciando sinais da grande influência nele exercida por este famoso poeta helenístico, se dividiu entre a ânsia de perfeição estética e o gosto da erudição, evidenciado em especial nas sistemáticas alusões de pendor mitológico. Em suma, Propércio é um poeta atraente, se bem que não seja fácil.

Tendo assim presente o valor poético e cultural da sua obra, será importante sublinhar o facto de ela ter vindo a lume não apenas na língua original, mas também em versão portuguesa. Mais: veio a lume, pela primeira vez, em versão portuguesa integral. Mais ainda: até ao aparecimento desta tradução para português, a língua portuguesa «era praticamente a única língua de cultura ocidental» em que Propércio não estava traduzido (como se lê na «Nota Prévia», p. 9). Na sequência de uma afortunada conjugação de vontades, o volume agora dado à estampa resultou de um projecto conjunto entre a Accademia Proporziana del Subasio (Assis, Itália) e o Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa e é fruto do trabalho de estreita colaboração entre quatro reputados professores desta mesma Faculdade, a saber: Aires Nascimento (Livro I), Maria Cristina Pimentel (Livro II), Paulo F. Alberto (Livro III) e Segurado e Campos (Livro IV).

Uma obra conjunta desta natureza, com uma tal repartição de trabalho, poderia redundar numa simples aposição de livros, sem qualquer coerência interna. Mas não é isso que acontece no volume em apreço, rigorosamente estruturado e organizado da seguinte forma: 1. uma «Nota Prévia», da autoria do coordenador, Aires Nascimento, intitulada «dizer Propércio...» (pp. 5-11); 2. uma Introdução sobre «Propércio, poeta de amor» (pp. 13-21), da responsabilidade de Paolo Fedeli, celebrado especialista italiano dos estudos clássicos; 3. em paralelo, o texto latino, fixado igualmente por Paolo Fedeli, e a tradução, em verso solto, dos quatro livros de elegias que constituem a obra integral de Propércio, cada livro a cargo de cada um dos tradutores acima referidos (pp. 23-263); 4. finalmente, «Notas de Comentário» (pp. 265-473).

Em «Dizer Propércio...», Aires Nascimento fala das dificuldades de traduzir o poeta de Assis, tanto mais difícil quanto não só não havia o amparo de traduções portuguesas anteriores, como a linguagem do amor mudou muito desde Propércio (sujeito aos códigos rígidos da elegia) até aos tempos de hoje. No capítulo da edição da obra, a apresentação *pari passu* do texto latino e da tradução, ao estilo das afamadas edições das Belles Lettres, constitui – não seria necessário explicitá-lo –, uma mais-valia indiscutível, ao permitir um confronto contínuo entre um e outro texto. Por outro lado, a tradução em verso contribui para sublinhar o teor literário e requintado do texto properciano. Quanto às «Notas de Comentário», elas são constituídas por comentários e anotações relativos a matérias muito diversificadas, desde notícias históricas, apontamentos culturais ou civilizacionais, referências mítico-lendárias, comentários retórico-estilísticos ou métricos, fontes e intertextualidades, a esclarecimentos sobre o significado de um termo ou sobre certas formas teonímicas, antroponímicas ou toponímicas de uso menos corrente. Esta componente da obra, que ocupa cerca de duzentas páginas num total de quatrocentas e setenta e três, revela-se, como se imagina, de uma riqueza informativa incalculável, tendo em atenção que o texto do Calímaco romano é bem um tecido, isto é, um entrançado de inúmeros fios que se cruzam entre si e atravessam áreas temáticas muito diferentes e, as mais das vezes, obscuras para o *profanum uulgus*. Para agradável surpresa nossa, o estudo das *Elegias* é ainda superiormente enri-

quecido com um comentário a cada uma, a anteceder as anotações *ad locum*, que tem em vista proceder a uma valiosa contextualização retórico-literária e no qual se abordam o tema central, a estrutura da composição, os motivos tópicos que a entretecem, as premissas e concepções estéticas, as intertextualidades detectáveis, os subgéneros com que se aparenta a composição, e ainda os problemas que se debatem a respeito da mesma. Acrescente-se que o facto de as notas figurarem no final, a seguir ao texto e tradução, tem uma vantagem suplementar: é que a fruição do texto – latino ou português – não sofre com as inevitáveis interrupções resultantes da tentação de olhar para o rodapé explicativo, por muito útil (e é) e necessário que este seja.

Em suma, estamos perante uma edição de Propércio sumamente rica e cuidada, da qual estão praticamente ausentes as gralhas. Duas ou três observações, contudo, poderão ser feitas. Uma delas respeita a um pormenor de natureza visual: a mancha do texto latino e da tradução, que caminham a par, é demasiado austera, um tanto compacta em termos de espaços, pouco apelativa, dir-se-ia; mais agradável, a esse título, é a mancha das páginas relativas às notas. A outra observação a fazer diz respeito à falta – que foi, por certo, devidamente ponderada – de um índice de nomes, que se justificaria numa obra tão recheada de referências cultas e de nomes próprios, sejam eles de teor mítico-lendário, histórico ou geográfico. Além disso, e dado que este volume encerra em si toda a obra de Propércio – aspecto este que o título da capa não revela –, teria sido útil dotá-lo de uma espécie de breve orientação bibliográfica, ainda que reduzida ao essencial. Seja como for, algumas referências dispersas ao longo da introdução e dos comentários ajudam a colmatar um tanto esta ausência.

Posto isto, resta sublinhar de novo a importância literária e cultural desta edição e tradução de Propércio em língua portuguesa. De facto, a partir de agora já não será possível, a quem quiser comentar os nossos poetas do amor, ignorar os textos (os poemas) e os contextos (as notas) desta excelente obra de tradução e comentário da obra properciana.

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA

RICHIR, Luc, *Marguerite Porete. Une âme au travail de l'Un*, Bruxelles, Ousia, 2002.

Plus qu'une étude sur le *Miroir des simples âmes anéanties*, ouvrage qui a valu à son auteur, Marguerite Porete, béguine à Valenciennes, d'être accusée d'hérésie et brûlée à Paris en 1310, le livre de Luc Richir est une réflexion sur le rapport entre l'amour courtois et la mystique rhénano-flamande, qui n'est pas, d'après lui, seulement formel mais aussi substantiel. Psychanalyste, l'A examine ce rapport avec les ressources conceptuelles mises en place par Lacan. Il s'inscrit ainsi dans la lignée, inaugurée par Lacan lui-même, des analystes intéressés par le phénomène de l'amour courtois.

L'A. commence par décrire le contexte socio-historique du développement du mouvement béguinal dans les villes du nord-est de la France, des Pays-Bas et de la

Rhénanie. Ce contexte est celui d'une économie urbaine fondée sur la valeur marchande, où les hérésies accompagnent les soulèvements et les insurrections des gens de métier, des artisans et des salariés de l'industrie. C'est dans ces milieux urbains à fortes tensions sociales et idéologiques que s'installent les béguinages, petites communautés indépendantes de femmes célibataires qui travaillent comme ouvrières, infirmières, enseignantes et s'adonnent à une vie spirituelle intense qui a fait de certaines d'entre elles des mystiques. C'est le cas de Marguerite, dont le *Miroir* a influencé les pensées de Maître Eckhart et de Ruysbroeck et présente même une filiation avec l'idéalisme allemand.

La convergence de l'amour courtois, de l'hérésie et de la mystique autour de la question du mariage, aussi bien sous sa forme féodale que sous sa forme ecclésiastique issue de la réforme grégorienne (les deux d'ailleurs faisant très souvent bon ménage), est une question récurrente dans le champ des études médiévales. Le moment le plus marquant en est sans doute *L'amour et l'Occident* de Denis de Rougemont (1938, 1956). Mais là où Rougemont voit les phénomènes de l'amour courtois, de l'hérésie et de la mystique (passant cependant les béguines sous silence) comme des survivances ou des résurgences d'une religion manichéenne indo-européenne, jamais erradiquée en Occident, Richir les voit plutôt comme résultats de l'économie de marché naissante et de ses incidences sur le psychisme des sujets et des masses. Le rejet du mariage y est perçu comme celui du marchandage des femmes, inscrit dans le champ plus vaste de l'objection à la valeur d'usage et d'échange – commerciale – de l'objet, bien toujours susceptible d'être remplacé par un autre. Se pose ainsi la question de l'objet dans l'amour courtois et la mystique. La répugnance à l'égard des oeuvres qu'affiche le *Miroir* a comme contrepartie le néant-vouloir, l'anéantissement de l'âme poussée au-delà de son bien propre, pour remplacer la volonté de la créature par la volonté divine. Par cette substitution, l'âme restituée Dieu au néant dont Il jouissait avant de se soucier du devenir de la création: elle libère le Créateur de son aliénation aux créatures, aux oeuvres, au monde et, ravie, vidée par Lui, jouit de *l'ex-nihilo* ou plutôt du *nihil*. L'âme sauve Dieu – et c'est là le scandale hérétique qui a mis Marguerite sur le bûcher – comme Cause, comme Chose, au-delà de toute créature et de tout bien, où son amour se manifeste.

Le rapport entre l'anéantissement de l'âme et l'amour courtois me semble être plus fragile que Richir ne le prétend. Il faudrait d'abord préciser de quel amour courtois il s'agit. L'A. parle d'*échos entre le roman courtois et le traité mystique* et des *poètes et romanciers du Moyen Âge* en général, mais il ne s'occupe que du *Tristan* de Thomas. Or, si on lit les romans des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, on se rend compte que dans la plupart le mariage constitue le dénouement heureux d'une crise permettant de poser une des questions essentielles de cette littérature: *Comment fonder le rapport sexuel sur une base autre que la vénalité conjugale?* (p. 83); en d'autres termes, tout de la relation entre masculin et féminin, ou plus largement, tout de la jouissance, est-il aliénable au contrat matrimonial? Je suis bien d'accord que la réponse littéraire, y compris romanesque, est négative mais cela ne signifie pas un refus radical du mariage. Il ne me semble pas non plus qu'il y ait un rejet de l'objet. Il suffit de lire le *Roman de la Rose* de Jean Renart pour se rendre compte de ce que l'amour d'une femme jamais vue est parfaitement compatible dans la célébration des valeurs marchandes.

Passons à la lyrique. S'il est vrai que le *néant-vouloir* évoque *le vers de dreit rien* de Guillaume IX, je ne crois pas que la jouissance sans objet de l'âme anéantie ressemble à la soumission de l'amant à la volonté arbitraire de la Dame. Car, comme Richir le dit, si les poètes présentent la Dame en tant qu'irreprésentable et l'identifient au néant, c'est pour la poser comme cause du chant. Or, le chant se matérialise en un objet: l'oeuvre lyrique, la *canso*. Et cet objet est à donner: il rentre dans le circuit des échanges (que Jean Renart représente d'ailleurs dans son roman comme échanges commerciaux) qui renforcent le lien social par la transmission d'un plaisir qui est arrivé jusqu'à nous, lecteurs. Alors que chez Marguerite l'âme restitue Dieu au néant d'avant la création, la Dame des troubadours serait plutôt le point *ex-nihilo* à partir duquel la création poétique se déploie: l'absence d'objet qui fonde l'avènement des objets-*cansos*. Là où le *Miroir* cherche l'en-deça du monde, la lyrique courtoise va vers le monde; là où le *Miroir* anéantit l'âme dans une jouissance qui ne saurait ni se dire ni *s'avoir* (p.134) – les troubadours produisent un dire de jouissance. Les démarches mystiques et poétiques prennent des directions inverses à partir d'un point commun qui est la notion de *création ex-nihilo* (qui fut objet de riches spéculations philosophiques et théologiques pendant le Moyen Âge); mais, de cette expression, la lyrique courtoise valorise le premier terme, alors que la mystique valorise le second.

On pourrait aussi se demander si cette différence entre troubadours et mystique ne correspondrait pas à celle qui distingue la jouissance masculine et la jouissance féminine. C'est là un sujet parcourant tout le livre de Richir qui n'a pas voulu escamoter la dimension sexuelle de l'amour courtois ni celle de l'écrit de Marguerite. Mais le postulat, inspiré de Rougemont, du désir pur, intransitif, au-delà d'objets et de plaisirs, n'est-il pas une façon d'escamoter ce qui fait le lien érotique et qui est, d'après Lacan, l'aliénation du désir à un objet-l'objet voilé du fantasme (cf. *La logique du fantasme*). Que le désir sexuel n'est pas affaire de procréation, le Moyen Âge l'a explicité dans l'amour courtois, bien avant Freud; mais se passe-il des créatures et de la création (la poétique notamment)? Son seul objet est-il le vide dévoilé de la Chose, *le regard vide de Dieu* (p. 134)? Rien n'est moins sûr. Certes, toute jouissance n'est pas phallique. Mais n'être *pastoute dans la fonction phallique* ne signifie pas ne pas y être du tout. Or, la paix où la mystique *se repose très-toute* (p.123), où rien ne lui manque, état que l'A. traduit par *anesthésie* de l'âme ravie du corps (p.133), me semble être très éloignée de la tension du corps et de la chair qu'est la jouissance et rejoindre plutôt la frigidité que les curés préconisaient et promouvaient chez les femmes mariées et non-mariées.

Ce livre vient poser de nouveau la question de l'objet comme l'enjeu principal de l'amour courtois et montrer qu'elle est toujours sujet de débat vivant. La confrontation de textes de genres et de provenances diverses – littéraires, théologiques, mystiques, juridiques, etc – ainsi que la discussion entre spécialistes de domaines différents – littérature médiévale, histoire médiévale, psychanalyse, philosophie, anthropologie – contribueront sans doute à jeter quelque lumière sur un phénomène qui est en même temps littéraire et sexuel et qui continue de nous fasciner. L'essai de Luc Richir, comparant des textes mystiques et littéraires, constitue une pièce fondamentale de cette discussion sur l'amour courtois entendu comme un cas particulier, historiquement situé, de la question plus large de l'objet du désir.

JEAN DELISLE (coord.): *Portraits de traducteurs*, Les Presses de l'Université d'Ottawa (col. «Regards sur la Traduction»), Ottawa, 1999, 305 pp.

O novo título da colecção dirigida pelo professor canadiano e presidente do «Comité pour l'histoire de la traduction» da *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT), Jean Delisle, insere-se num ambicioso projecto de investigação. O projecto pretende nada menos que reescrever a história do mundo e das civilizações a partir da perspectiva da tradução. O repto certamente cosmogónico, nascido das cinzas da Segunda Guerra Mundial, é associado à fundação, em 1953, em Paris da mencionada organização FIT, a partir de sociedades de tradutores de França, Alemanha Ocidental, Itália, Noruega, Dinamarca e Turquia. Num congresso que a organização celebrou em 1963, houve consenso entre os participantes sobre a necessidade de escrever uma história da tradução, projecto promovido, entre outros, pelo científico húngaro György Radó. Das esporádicas monografias anteriores passou-se a uma sistemática exploração do campo científico, bem como dos mais variados aspectos do passado da tradução, do tradutor e do traduzir ao nível mundial.

Nas décadas de oitenta e de noventa, o professor Delisle, por sua vez, publicou obras que, por um lado, exploram a história dos tradutores e da tradução no Canadá francês e, por outro lado, coligem dados acerca de tradutores concretos procedentes de culturas várias, como no livro *Les Traducteurs dans l'histoire* de 1995. Na introdução a esta última contribuição marca-se como meta dar uma visão selectiva e temática dos papéis principais que alguns tradutores desempenharam no passado. Às ilustrações que acompanham dito volume atribui-se a função não decorativa de constituir outro meio, a fim de retratar o papel e o estatuto dos tradutores históricos. «The iconography of a field is an essential element in any meaningful history of it» (J. Delisle, J. Woodsworth (eds. e coords.): *Translators through History*, John Benjamins, Amsterdam / Philadelphia, 1995, p. 3).

Eis aqui o nexa com esta recente publicação que precisamente propõe dar «retratos de tradutores» semeando igualmente elementos iconográficos no discurso narrativo dos colaboradores. A referência ao *portrait* sugere o liame com um género literário de uma tradição não isenta de polémica, desde as críticas articuladas por Marcel Proust acerca dos *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve. O termo «retrato», definido pelos dicionários como a descrição exacta em forma de fotografia, desenho ou pintura de uma pessoa, quando aplicado à tradução, entende-se como investigação a partir de um sujeito. O regresso ao ser humano como medida de todas as coisas, na arqueologia do saber tradutológico, contrariamente à filosofia e à literatura onde presumivelmente morreram Deus e o Autor; não aposta tanto na memória, o que seria uma perspectiva assentada numa presença, mas luta por suprir uma ausência que permita precisamente recordar e esquecer. A razão principal desta perspectiva subjectivista é a de visibilizar o intermediário linguístico-cultural que, apesar de iniciar a sua actividade paralelamente à eclosão da escrita, garante a sobrevivência desta à custa do próprio *effacement*. Ao dar corpo e nome ao objecto epistemológico, o livro em questão não se propõe investigar numa variável abstracta, mas centra-se em nove tradutores históricos concretos, na sua vida e obras e no contexto da sua produção. O volume apresenta-se inte-

gralmente em francês e com uma selecção de retratados na qual dominam os tradutores de origem francesa (4) e de língua francesa (6). Oriundos, assim, de França, Suíça, Canadá, Alemanha, Israel e Finlândia, os tradutores distribuem-se diacronicamente entre o século XVI e o século XX.

O retrato literário, visto a sua conexão estreita com a arte pictórica, é um género que procura a representação. Na maioria dos trabalhos deste livro, a busca da identidade de um tradutor vê-se socorrida pelo recurso a aspectos biográficos, deontológico-criativos, aos métodos de tradução e à teorização desta. É preciso salientar que nenhum dos tradutores exerce «somente» a tradução e amiúde nem traduzem como um fim em si. O israelita Abraham Elmaleh (1885-1967), por exemplo, tradutor, lexicógrafo, repórter, pedagogo e deputado, incentivado pela reforma linguística de E. Ben Yehuda, encontra na tradução um meio para converter o hebreu moderno em língua vernácula. As suas traduções literárias do árabe e do francês levam Elmaleh a editar os primeiros dicionários destas línguas e da hebraica. Do mesmo modo Mikael Agricola (~1510-1557), bispo de Turku, reformador e fundador da literatura e língua literária finlandesas, considera, na linha de Lutero, como sendo uma mesma tarefa a tradução do *Novo Testamento* e o aperfeiçoamento, a estruturação e propagação da língua finlandesa. Diversos retratos logram estabelecer relações de causalidade entre as afinidades intelectuais de um autor e do seu tradutor ou entre as obras traduzidas e a produção artística de um tradutor. É este o caso de Étienne Dumont (1759-1829), que, segundo explica Lee-Jahnke, propaga as ideias de Jeremy Bentham, fundador do utilitarismo, numa empresa de colaboração criativa. De facto, o intervencionismo de Dumont faz com que as suas traduções-compilações francesas antecipem, em alguns casos, a edição de Bentham em inglês, além de servirem de textos-base à tradução para múltiplas línguas, entre estas o inglês. Demonstra-se, novamente, a relatividade do termo «original». Por sua vez, o abade jesuíta Pierre Desfontaines (1685-1745), tradutor-introductor à literatura francesa da obra famosa de Swift, *Gulliver's Travels*, aproveita o êxito que suscita a sua versão para lançar no mercado, três anos mais tarde, em 1730, uma tradução fictícia e anónima, intitulada *Le Nouveau Gulliver*, romance pretensamente «traduit d'un manuscrit anglois» (p. 77). Outra simbiose resultante do facto de ser tradutor literário e escritor existe no caso do canadiano Pierre Baillargeon (1916-1967), tradutor para francês de *A Study in Scarlet* de Sir A. Conan Doyle. Este tradutor-escritor que concebe um *corpus* de ficção paralelamente à sua profissão de tradutor, utiliza nos seus romances uma e mais personagens-tradutores, desdobramento que também se encontra, por exemplo, em Javier Marías.

O retrato seria incompleto se a descrição do indivíduo-tradutor se limitasse às interferências entre vida e obra. A meta do investigador historiográfico deve ser a de determinar a metodologia que cada tradutor aplica às suas traduções e contrastá-la criticamente com as próprias reflexões e o respectivo contexto histórico do pensamento sobre tradução. Para este efeito, os retratistas quebram a sua narrativa com a voz dos tradutores e recopiam em anexos, fragmentos de prefácios e outros tipos de comentários auto-reflexivos destes. No discurso de alguns investigadores constata-se, não obstante, uma flutuação no respeitante à terminologia utilizada; assim acontece, por exemplo, com o uso do termo «retradução». Em estudos anteriores, designadamente, de A. Berman (*L'épreuve de*

*l'étranger*, 1984) ou A. Pym (*Method in Translation History*, 1998), este conceito aplica-se, tanto na sua vertente francesa como inglesa, às traduções para uma língua que tornam a traduzir uma obra já vertida nesta língua. Neste sentido também o aplica o retratista de Baillargeon, Jean Delisle. No entanto, há outros colaboradores do volume que utilizam o termo (*cf.* p. 158) para se referir a um método que, por exemplo, em inglês, J. S. Holmes designou como «backtranslation» e que, em espanhol, Esteban Torre denomina «retrotraducción»; ou seja, um conceito que circunscreve o facto de voltar a traduzir um texto traduzido para a língua de partida. A unificação de critérios para a elaboração de instrumentos heurísticos em cada língua científica constitui um ponto por aperfeiçoar no âmbito dos estudos sobre tradução.

A inserção da prática do tradutor nas perspectivas teóricas pessoal e histórica está particularmente bem fundamentada nos artigos de Ballard e D'Hulst. O estudo de alguns paratextos do tradutor francês de obras clássicas gregas, Paul-Louis Courier (1772-1825), permite-lhe a D'Hulst ilustrar uma metodologia que, por um lado, se distancia do conceito etnocêntrico das «belles infidèles» e, por outro, da tradução académica como em 1813 foi defendida por uma tese universitária que propugnava «le principe du sage équilibre entre l'élégance stylistique et la fidélité à l'original» (p. 192). Ambos os paradigmas distam bastante do credo romântico de Courier que, com tom panfletário, declara no prefácio à sua tradução de Heródoto de 1822 que «penser traduire Hérodote dans notre langue académique, langue de cour, cérémonieuse, roide, apprêtée, pauvre d'ailleurs, mutilée par le bel usage, c'est étrangement s'abuser; il faut employer une diction naïve, franche, populaire et riche [...] pour rendre le grec d'Hérodote [...]» (p. 201).

Referindo-se a Valery Larbaud (1881-1957) – tradutor, entre outros, de Butler, Whitman e Faulkner, e revisor da primeira tradução para francês de *Ulysses* de James Joyce –, a análise de Ballard mostra que a sua obra, *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946), apesar do estatuto de clássico que ocupa na bibliografia do investigador em tradução, não constitui a aportação teórica mais sistemática deste especialista na matéria. Para chegar a semelhante conclusão, Ballard parte de uma definição anteriormente elaborada de aquilo que considera ser uma teoria (e um teórico) da tradução, conceito que resume como «processus d'observation et de généralisation, puis d'élaboration en synthèse sinon en système» (p. 228). A aplicação destes princípios a um autor que concebe o traduzir como expressão da arte de escrever é, todavia, problemática. Aliás, o próprio eclectismo dos temas abordados no dito livro impede qualquer intenção de sistematicidade. Isto leva a pensar que a prática da tradução pode, às vezes, transmitir mais nitidamente o projecto teórico que o fundamenta e inclusivamente pôr em questão o metadiscurso. Neste sentido, o estudo de H.-W. Schneiders sobre J. J. C. Bode (1730-1793) manifesta emblematicamente como a prática de um tradutor literário, consagrado pelas reedições das suas traduções-obras, deixa transparecer uma poética tradutora, e, com esta, os alicerces teóricos que mudam segundo a obra e o autor traduzidos.

Em que medida esta galeria de tradutores, aparentemente tão heterogêneos, contribui para o conhecimento e a investigação actual no campo da tradução? Podem-se destacar, a título ilustrativo três pontos. No plano ideológico do tradutor, como manipulador textual, é de interesse observar como a interacção entre poder institucional e indivíduo-tradutor tem consequências, não só para a formação de

um cânone literário, mas também para o estatuto socio-económico do tradutor; assim indicam as vidas de G. Bochetel e Lazare de Baif que integram o acto de traduzir na construção da ascensão social sob o reino de Francisco I. No plano metodológico, evidencia-se que o papel do tradutor não se limita necessariamente à tradução ou à elaboração do prefácio a esta. Tanto Agricola, como Dumont recorrem a estratégias de adaptação cultural preliminar e, por isso, publicam textos explicativos destinados a preparar a recepção intelectual das suas traduções. Fica por saber, em que medida este recurso de indubitável potencial publicitário orienta as leituras do público. No plano da recepção, regressa-se à questão da vigência de uma tradução face às reedições de determinadas traduções como de Bode e Baillargeon, apesar das versões posteriores a estas. A este propósito, é significativo o método da interpolação empreendido pela comissão de tradução da mais recente versão da Bíblia para finlandês, publicada em 1992: contaminou-se o texto com sintagmas herdados de Agricola, «formules chères et familières aux Finlandais, même si elles sont considérées comme mystiques, solennelles ou archaïques» (p. 29). Coloca-se a questão de saber se esta procura de continuidade estará relacionada exclusivamente com uma tradição de leitura ou também de oralidade, aspecto que importa igualmente estudar a propósito de obras literárias que acabaram por ter uma presença muitas vezes implícita na linguagem quotidiana.

Para terminar, proponho uma leitura heterodoxa deste livro à maneira de uma obra conhecida de Nathalie Sarraute: lê-lo como se se tratasse do (anti)retrato de *um só tradutor* que, devido às alterações da perspectiva, do tempo, da língua e da cultura, se transforma e é transformado.

CHARLOTTE FREI